

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie



DISERTAČNÍ PRÁCE

**ČESKÁ MAINSTREAMOVÁ POPULÁRNÍ HUDBA DEVADESÁTÝCH LET
20. STOLETÍ POHLEDEM HUDEBNÍ ANALÝZY**

Music Analysis of Czech Mainstream Popular Music in the 1990s

Mgr. Marcel Pastirčák

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Česká mainstreamová populární hudba devadesátých let 20. století pohledem hudební analýzy* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla uložena a zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Na tomto místě bych rád poděkoval svému školiteli, doc. PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., který mou disertační práci systematicky vedl a předkládané texty doplňoval cennými komentáři. Poděkování patří rovněž Mgr. Mgr. Bc. Michalu Místeckému, Ph.D., který mě směřoval v oblasti kvantitativní lingvistiky a mou práci jazykově korigoval.

S díky bych se chtěl obrátit i ke své rodině, která mě v mém studiu po celou dobu podporovala. Bez pevného rodinného zázemí mojí ženy Lenky a syna Jonáše by nebylo myslitelné disertační práci dokončit.

OBSAH

PŘEDMLUVA.....	8
1 STAV BĀDÁNÍ A LITERATURA.....	10
1.1 Materiály reflektující hudební teorii	10
1.2 Hudba a posluchač	12
1.3 Česká populární hudba v zahraničních zdrojích	13
1.4 Bádání v kontextu historie a popkultury	14
1.5 Sociologické výzkumy.....	17
2 METODOLOGICKÝ ÚVOD.....	18
2.1 Heuristika	18
2.1.1 Žebříčky a hitparády	18
2.1.2 Organizace a osobnosti	20
2.1.3 Periodika, hudební pořady, vydavatelství	21
2.2 Způsob zpracování získaných dat	23
2.2.1 Preferenční klíč výběru skladeb pro hudební analýzy	23
2.2.2 Nejprodávanejší album roku	24
2.2.3 TOP 10	24
2.2.4 Projekty mimo mainstream.....	25
2.2.5 Komparace dat se sociologickými průzkumy	25
3 CHARAKTERISTIKA DEVADESÁTÝCH LET Z POHLEDU PRODUKCE POPULÁRNÍ HUDBY.....	27
3.1 Hudební průmysl v devadesátých letech	27
3.2 Příchod digitalizace	34
3.3 Proměny hudebních preferencí a popularity interpretů v devadesátých letech.....	46
3.3.1 Rok 1990.....	58
3.3.2 Rok 1991.....	62
3.3.3 Rok 1992.....	67
3.3.4 Rok 1993.....	71
3.3.5 Rok 1994.....	75
3.3.6 Rok 1995.....	79
3.3.7 Rok 1996.....	84
3.3.8 Rok 1997.....	90
3.3.9 Rok 1998.....	94
3.3.10 Rok 1999.....	99
3.3.11 Rok 2000.....	103
4 SOCIOLOGICKÉ VÝZKUMY.....	110

4.1	Jaroslav Kasan: Výzkum hudebnosti 1990	110
4.2	Mikuláš Bek: Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti.....	114
4.3	Spárování interpretů s hudebními žánry ve výzkumech Kasana a Beka	116
5	KONCEPCE HUDEBNÍCH ANALÝZ	125
5.1	Smysl hudební analýzy	125
5.2	Kompoziční paradigma populární hudby pohledem hudebně-teoretických disciplín ...	126
5.2.1	Tektonika a forma	126
5.2.1.1	Forma AABA	127
5.2.1.2	Forma verse–chorus.....	129
5.2.2	Harmonie.....	135
5.2.2.1	Kadence a dominantní jádro	136
5.2.2.2	Bluesové schéma	148
5.2.2.3	Tenze v harmonii	151
5.2.3	Melodie, rytmus, práce s motivem písně.....	155
5.2.3.1	Hook	156
5.2.3.2	Hook a melodika populární hudby	158
5.2.3.3	Rytmický hook	161
5.2.3.4	Hook mimo melodii.....	163
5.2.4	Problematika notového zápisu.....	170
5.2.5	Analýza hudebních textů.....	173
5.2.5.1	Metodologie analýzy hudebních textů.....	174
6	HUDEBNÍ ANALÝZY SKLADEB.....	178
6.1	Výběr hudebních projektů	179
6.1.1	Nejprodávanejší album roku	179
6.1.2	Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10	180
6.1.3	Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.....	183
6.1.4	Pořadí alb (prodeje) dle délky umístění v TOP 10	185
6.1.5	Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.....	186
6.1.6	Projekty mimo mainstream.....	186
6.2	Analýzy dle hudebních žánrů	187
6.2.1	Pop.....	187
6.2.1.1	Bartošová Iveta.....	187
6.2.1.2	Basiková Bára	197
6.2.1.3	Bílá Lucie.....	208
6.2.1.4	Buty	217

6.2.1.5	Csáková Ilona.....	228
6.2.1.6	Gott Karel	238
6.2.1.7	Habera Pavol	250
6.2.1.8	Hůlka Daniel	262
6.2.1.9	Chinaski	268
6.2.1.10	Ledecký Janek.....	277
6.2.1.11	Ráž Jožo	289
6.2.1.12	Shalom.....	297
6.2.1.13	Springs Alice	311
6.2.1.14	Yo Yo Band.....	321
6.2.1.15	Žbirka Miroslav	329
6.2.1.16	Žlutý pes	337
6.2.2	Folk	348
6.2.2.1	Bratři Ebenové.....	348
6.2.2.2	Bratři Nedvědové	355
6.2.2.3	Kryl Karel	364
6.2.2.4	Nohavica Jaromír.....	377
6.2.3	Rock	390
6.2.3.1	Brichta Aleš.....	390
6.2.3.2	Kabát	410
6.2.3.3	Kreyson.....	421
6.2.3.4	Lucie	435
6.2.3.5	Pražský výběr.....	450
6.2.3.6	Wanastowi vjegy	463
6.2.4	Taneční hudba	474
6.2.4.1	Šmoulové.....	474
6.2.4.2	Těžkej Pokondr	482
6.2.5	Punk.....	488
6.2.5.1	Landa Daniel.....	488
6.2.5.2	Tři sestry	501
	ZÁVĚR	518
	RESUMÉ.....	523
	SUMMARY	531
	ZUSAMMENFASSUNG	540

ANOTACE	550
SEZNAM ZDROJŮ	551
SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK.....	564
SEZNAM OBRÁZKŮ	568
SEZNAM GRAFŮ	568
SEZNAM TABULEK	569
SEZNAM PŘÍLOH.....	572
PŘÍLOHY	

PŘEDMLUVA

Výzkum populární hudby nabývá na aktuálnosti nejen v celosvětovém měřítku, ale i v české muzikologii. V naší disertační práci se zabýváme českou mainstreamovou populární hudbou devadesátých let 20. století. Důvodem výběru této dekády je fakt, že ve srovnání s předrevolučním obdobím považujeme hudbu přelomu milénia za nedostatečně probádanou.

Cílem disertační práce je prozkoumat, jak se česká populární hudba proměnila oproti předchozí epoše, ve které byla hudební kultura řízena totalitním režimem. Výzkumné otázky, kterými se zabýváme v teoretické části textu, se zaměřují na podobu českého hudebního trhu v devadesátých letech ve srovnání se zahraniční situací a na proměnu žánrových preferencí posluchačů v devadesátých letech. V analytické části práce se soustředíme na fenomény stojící za úspěchem konkrétních hudebních projektů, které jsme pro hudební analýzy selektovali dle preferenčního klíče. Ten byl založen zejména na prodejích hudebních nosičů, které dokládají oblíbenost konkrétního hudebního projektu.

Prostřednictvím hudebních analýz, ve kterých cílíme na dobový sociokulturní kontext a hudebněteoretický rozbor skladby, se snažíme nalézt kompoziční postupy, které zapříčinily popularitu analyzované skladby a vynesly konkrétní hudební projekt na přední příčky prodejů hudebních nosičů v devadesátých letech.

Dílicí výzkumnou otázkou, kterou si pokládáme, je zjistit, zda český posluchač mainstreamové hudby devadesátých let vyžaduje určitou míru hudební invence, případně zda se spokojí s elementárními kompozičními postupy – sledujeme melodiku a její harmonizaci, motivickou práci, tektonickou stavbu a formu; soustředíme se na nalezení signifikantních znaků i anomálií stojících za výjimečností skladby. Zaměřujeme se především na nalezení fenoménu označovaného jako hook skladby, který se může objevit ve kterékoli z výše popsaných složek hudby. V analýzách hudebních textů se opíráme o metody kvantitativní lingvistiky, s jejichž pomocí zkoumáme, jak skladatelé pracují s jazykem, do kterých částí skladby směřují hlavní myšlenky a zda se klíčová slova skladby objevují v hudebních prvcích označovaných jako hook skladby.

Existující sociologické výzkumy v hudební oblasti, které předkládají validní informace o žánrových kategoriích preferovaných posluchači v devadesátých letech, doplňujeme o konkrétní jména hudebních projektů a interpretů. Sociokulturní kontext se snažíme zachytit především prostřednictvím detailních rešerší dobových periodik, které ve své době komentovaly aktuální hudební dění.

Z výše uvedeného plyne, že naše práce si zakládá na intersubjektivní metodologii a interdisciplinaritě; cílem je vytvořit obraz o hudbě dané epochy a využít sociologické, hudebněteoretické a kvantitativnělingvistické rámce pro co možná nejvšestrannější uchopení zkoumaného problému. Věříme, že taková fúze přístupů povede k inspirativním výsledkům, které budou stimulovat podobné výzkumy v dalších muzikologických oblastech.

1 STAV BĀDÁNĀ A LITERATURA

Oprávněnost zaměření disertace na českou populární hudbu devadesátých let 20. století potvrzuje již současný stav bádání. Zahraniční literatura nabízí množství mnohasetstránkových publikací i odborných studií, které se věnují populární hudbě z mnoha pohledů, nicméně českou populární hudbou se až na výjimky nezabývá. Českojazyčná literatura pak zaostává a absentuje rovněž komplexnější analytický pohled na tvorbu devadesátých let.

Za poměrně dostatečně prozkoumanou shledáváme populární hudbu před rokem 1989, kterou reflektuje řada publikací i kvalifikačních prací; daná problematika se řeší především z historiografického pohledu. Materiálů zabývajících se českou populární hudbou po roce 1989 evidujeme výrazně méně. Dostupnost dobových informací v elektronické podobě považujeme rovněž za velmi problematickou; její zlepšení zaznamenáváme až po roce 2000.

Následující text hodnotí stav literatury, která se týká hudby devadesátých let, a představuje hudebně-teoretickou metodologii související se zvoleným tématem, o kterou se v naší práci opíráme. Do kapitoly o stavu bádání a literatury nezařazujeme všechny použité materiály (zbylé citujeme průběžně), ale pouze ty, které v naší disertaci sehrály zásadní roli. Kapitola rovněž představuje jakousi paletu materiálů pro případné zájemce o navazující výzkum v oblasti české populární hudby. Pro větší přehlednost zdroje rozdělujeme do několika kategorií, které definují jejich zaměření a kontexty.

1.1 Materiály reflektující hudební teorii

Hudební forma patří k elementárním stavebním prvkům každé skladby. Disertace *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*¹, ze které v oblasti hudebních forem čerpáme, detailně řeší formy a struktury popových a rockových skladeb a jejich vývoj od formy AABA po dnes nejčastěji užívanou formu verse–chorus. Text Drewa F. Nobila kromě hudebních forem prezentuje úvahy o harmonických vazbách vztažených ke kadenčním spojům a možnosti suplementace harmonických funkcí jinými akordy (harmonic syntax), pro které využívá analytické metody Heinricha Schenkera.

Formou verse–chorus a především umístěním vrcholu skladby (climax) se ve své studii *Subverting the Verse–Chorus Paradigm: Terminally Climactic Forms in Recent Rock*

¹ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York.

Music zabývá Brad Osborn. Předkládá myšlenku, že od devadesátých let začíná v populární hudbě převládat forma skladby, ve které gradace přichází na konci kompozice.²

*Hudební analýzu*³ Miloše Honse, která zevrubně rozebírá jednotlivé složky hudby a pokrývá hudební tvorbu od raných období až po současnost, využíváme zejména jako zdroj informací při definování smyslu dané analýzy.

V disertaci se zaměřujeme na hook skladby a motivickou práci s ním. Hook a jeho využití v populární hudbě řeší obsáhlá publikace Stephena Citrona *Songwriting: A complete guide to the craft*, která stojí na velkém množství notových ukázek celosvětově známých písní.⁴ Gary Burns ve své studii *A typology of 'hooks' in popular records* zase detailně popisuje konkrétní prvky, které tvoří hook a pomohou skladbě zajistit, aby se z ní stal hit. Studie zastává názor, že hook a jeho určení je většinou ambivalentní a v jedné skladbě za něj lze považovat více prvků.⁵

Frans Absil ve svém textu *Arranging by examples* s podnázvem *The practical guide to jazz and pop orchestra arranging* prochází řadu hudebně-teoretických disciplín, které souvisejí s populární hudbou. Detailně zpracovává harmonické úvahy, práci s neakordickými tóny i stavbu skladby z pohledu tektoniky a formy, o něž se v našem textu opíráme.⁶

Dvojice autorů Trevor de Clercq a David Temperley ve své studii *A corpus analysis of rock harmony* podrobně zkoumá harmonické progrese ve 100 nejpopulárnějších rockových písních od padesátých let až po konec milénia. Docházejí k nejčastějším harmonickým spojmům a sestavují přehled kombinací – včetně četnosti užití, které zařazujeme do kapitoly hudebních analýz.⁷

Kolektivní monografie s názvem *Analyzing popular music*, jejímž editorem je Allan F. Moore, se zabývá různými pohledy na analýzu hudby a textu. Z textu jsme především

² OSBORN, Brad. Subverting the Verse–Chorus Paradigm. *Music Theory Spectrum* [online]. 2013, 35(1), s. 23 [cit. 2021-08-25]. ISSN 01956167.

³ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga). ISBN 9788087258286.

⁴ CITRON, Stephen. *Songwriting: A complete guide to the craft*. New York: Limelight Editions, 2000. ISBN 0879101377.

⁵ BURNS, Gary. A typology of 'hooks' in popular records. *Popular Music* [online]. 1987, 6(1), 1–20 [cit. 2022-03-16]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000006577.

⁶ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005 [cit. 2021-01-29]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>.

⁷ DE CLERCQ, Trevor a David TEMPERLEY. A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music* [online]. 2011, 30(1), s. 47–70 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114301000067X.

načerpali inspiraci, jakým způsobem lze graficky a notově fixovat analyzovanou píseň.⁸ Allan F. Moore stojí rovněž za publikací *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*, která obdobně jako předchozí publikace shromažďuje texty různých muzikologů. Materiál operuje s pojmy jako rytmus, metrum, řeší problematiku mikrorytmiky, kořeny afrokubánských rytmů, rytmickou toleranci v interpretaci atd. V naší práci využíváme text zaměřující se na roli zvuku bicích nástrojů.⁹

Publikace *The Musical Language of Rock*, jejíž autorem je David Temperley, se svou koncepcí knihám zabývajícím se hudební analýzou vymyká. Vzhledem k tomu, že se věnuje korpusovým analýzám, minimalizuje roli sociální a kulturní identity, politických a ekonomických aspektů. Naopak se zaměřuje výhradně na melodiku, harmonii, strukturu frází a formu, rytmiku a metrum atd. Autor publikace je přesvědčen, že pro hudební analýzu rockové hudby je vhodnější porozumět konkrétním hudebním skladbám, což ve výsledku dopomůže lepšímu porozumění zkoumanému hudebnímu žánru.¹⁰ V publikaci čerpáme z výzkumů, které Temperley částečně publikoval jako samostatné studie a v nichž se zabývá nejužívanějšími diatonickými módy, nejfrekventovanějšími akordickými spoji a harmonickými progresemi či melodickými řadami, které se objevily na základě výskytu jednotlivých tónů v korpusu zkoumaných písní.

1.2 Hudba a posluchač

Stefanie Acevedo, David Temperley a Peter Q. Pfordresher ve své studii *Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition* zkoumají důvody preference širší veřejnosti poslouchat spíše méně komplikovanou hudbu. Pozorují rozlišovací schopnosti respondentů sledovat prováděné změny v předkládaných audioukázkách, které jsou podmíněny větší posluchačskou zkušeností.¹¹ Účinkem jednotlivých modů na celkovou náladu či atmosféru skladby vnímanou posluchači se zabývají David Temperley a Daphne Tan ve studii *Emotional Connotations of Diatonic Modes*. Prokázali, že většina lidí preferuje jónský mód,

⁸ MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 9780521771207.

⁹ MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series. ISBN 9781409438021.

¹⁰ TEMPERLEY, David. *The musical language of rock*. New York, NYY, United States of America: Oxford University Press, [2018], s. 1. ISBN 9780190870522.

¹¹ ACEVEDO, Stefanie, David TEMPERLEY a Peter Q. PFORDRESHER. Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition. *Music Perception* [online]. 2014, 31(4), 378 [cit. 2021-06-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2014.31.4.372.

který je označován za „nejpříjemnější či nejšťastnější“.¹² *Music and Probability*, kterou rovněž publikoval David Temperley, nabídne propojení matematických zákonitostí pravděpodobnosti a hudebních principů; tyto úvahy jsme využili v kapitole věnující se práci s rytmem.¹³

Tektonicky dobře vystavěná skladba se neobejde bez kontrastu, který přináší do hudby změny potřebné pro udržení pozornosti posluchače. Na motivickou práci, která cílí na kontrastnost jednotlivých částí písní, se v hudebních analýzách intenzivně zaměříme. Morwaread M. Farbood ve studii *Memory of a Tonal Center After Modulation* zkoumá reakce zkušených posluchačů na modulace a různé průběhy harmonických progresí. Dochází k závěru, že pozornost a vnímání napětí a kontrastu přímo souvisejí s délkou modulace a harmonickým průběhem během tóninového vybočení.¹⁴ S problematikou tónin souvisí rovněž studie *Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music*, jejímž autorem je Guy Capuzzo a která popisuje typické znaky i anomálie související s tonálním plánem skladeb v populární hudbě.¹⁵ Problematice každodenního poslechu hudby běžným posluchačem se věnuje článek *Musicology Meets Samantha Fox: Exploring an Everyday Aesthetics of Popular Music*, který napsal Adrian Renzo. Dochází k závěru, že většina lidí nemá potřebu hudbu detailněji zkoumat a vnímá ji spíše jako celek s její atmosférou a náladou.¹⁶

1.3 Česká populární hudba v zahraničních zdrojích

Jeden z mála zahraničních textů zabývajících se českou populární hudbou po roce 1989 představuje studie, jejímž autorem je Michael Elavsky.¹⁷ V publikaci *The International Recording Industries* nalezneme poměrně zevrubné informace o situaci na českém hudebním trhu včetně číselných údajů, kterými Elavsky svůj text systematicky prokládá. Studie řeší postavení hudebních vydavatelství, hudební pirátství, roli hudebních producentů

¹² TEMPERLEY, David a Daphne TAN. Emotional Connotations of Diatonic Modes. *Music Perception* [online]. 2013, 30(3), 249 [cit. 2021-05-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2012.30.3.237.

¹³ TEMPERLEY, David. *Music and probability*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2007. ISBN 9780262201667.

¹⁴ FARBOOD, Morwaread M. Memory of a Tonal Center After Modulation. *Music Perception* [online]. 2016, 34(1), 71 [cit. 2021-01-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2016.34.1.71.

¹⁵ CAPUZZO, Guy. Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music. *Music Theory Spectrum* [online]. 2009, 31(1), 157–174 [cit. 2021-04-24]. ISSN 0195-6167. Dostupné z: doi:10.1525/mts.2009.31.1.157.

¹⁶ RENZO, Adrian. Musicology Meets Samantha Fox: Exploring an Everyday Aesthetics of Popular Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2018, 49(2), s. 333.

¹⁷ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75. ISBN 9780415603454.

a interpretů v české populární hudbě, ale nabízí i souhrnnější srovnání situace v komunistickém režimu a po něm. Ve studii *Czech popular music as a second 'world sound'* se Elavsky zabývá postavením české populární hudby a její obchodovatelností pro zahraniční vydavatelství. Popisuje situaci na českém trhu a nastiňuje možné důvody, proč se česká populární hudba ve větší míře neprosadila v zahraničí. O článek se opíráme v diskusi o užití českého versus zahraničního jazyka v českých písních a o nastínění role vydavatelství v české populární hudbě.¹⁸

Ewa Mazierska stojí za edičním počinem s názvem *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*.¹⁹ Publikace předkládá pohled „zvenčí“ na populární hudbu bývalého východního bloku. Text kromě celkového kontextu populární hudby v době totalitního režimu zpracovává rovněž dílčí témata týkající se konkrétních zemí (Maďarsko, Polsko, Jugoslávie).

Dobový kontext doplňuje také studie Petra A. Bílka s názvem *Karel Gott: The Ultimate Star of Czechoslovak Pop Music*. Tony Mitchell se ve svém článku *Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution* zase věnuje dobovému kontextu v předrevoluční i porevoluční době. Vyzdvihuje vliv skupiny The Plastic People of the Universe, roli Václava Havla jak v kulturní, tak v politické oblasti a jmenování Franka Zappy vládním konzultantem. Kladně rovněž hodnotí koncert Rolling Stones v roce 1990 v Praze a návrat zpěváků jako Marta Kubišová a Karel Kryl do veřejného prostoru.²⁰

1.4 Bádání v kontextu historie a popkultury

V obsáhlém materiálu s názvem *Song Means: Analysing and Interpreting*²¹ provází autor Allan F. Moore čtenáře širokou škálou témat. Zabývá se celkovým pohledem na analýzu populární hudby (o který se částečně opíráme), důležitostí zasazení písně do kontextu doby, ale řeší i dílčí témata jako forma, rytmus, melodika atd. Všechny rozebírané fenomény

¹⁸ ELAVSKY, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second 'world sound'. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), 3-24 [cit. 2022-03-1]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074.

¹⁹ MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity. ISBN 9781137592729.

²⁰ MITCHELL, Tony. Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution. *Popular Music* [online]. 1992, 11(2), 187-203 [cit. 2021-09-20]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114300004992.

²¹ MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series. ISBN 9781409428640.

demonstruje na notových ukázkách konkrétních skladeb populární hudby. Přestože publikace obsahuje silné myšlenky i konkrétní analýzy skladeb, text je výrazně zatížen množstvím všeobecných informací.

Srovnání vývoje populární hudby v Česku a Slovensku nabídne publikace *Od praveku k rokenrolu* Štefana Danka.²² Představuje dobový kontext i osobnosti, které měly vliv na slovenskou populární hudbu od jejích počátků. *Co je nového v hudbě* Pavla Klusáka²³ nabízí svěží myšlenky v pestrých tématech dotýkajících se hudebního dění; v naší práci využíváme především kapitolu o digitalizaci hudby a pirátství. *Stroj na hity* Johna Seabrooka²⁴ koncipuje píseň jako producentem konstruovaný produkt zacílený na konkrétní posluchače. Nastiňuje kompoziční principy populární hudby a vliv hudebních producentů na skladbu, což využíváme v kapitole o charakteristice devadesátých let.

Pro náš text nabízí řadu statistických údajů k anketě Zlatý/Český slavík publikace Jana Krůty *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta*.²⁵ Prizmatem komercializace a popularity vnímá ve své knize *Popularita ako fenomén hudobného umenia: Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle* hudbu Iveta Betsa.²⁶ Přestože publikace primárně cílí na klasickou hudbu, dotýká se i hudby populární. Řada prezentovaných myšlenek je platná napříč hudebními žánry a lze je aplikovat i na popovou produkci devadesátých let.

Text naší disertace se dotýká také proměny hudebního vkusu posluchačů. Vhled do problematiky vysílací kultury a postupné komercializace televizních a hudebních pořadů nabízí Andrew Goodwin ve své knize *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Z textů zabývajících se stanicí MTV lze vyzorovat složité spoje mezi televizním vysíláním, videoklipy a populární hudbou.²⁷ Studie *Popular music and the aesthetics of ageing*, kterou vypracovali Andy Bennett a Jodie Taylor, popisuje korelace mezi hudebním vkusem a stárnutím člověka. Zkoumají, nakolik jsou lidé otevření rozličným

²² DANKO, Štefan. *Od praveku k rokenrolu: ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál, 2012. ISBN 9788086995205.

²³ KLUSÁK, Pavel. *Co je nového v hudbě*. Praha: Nová beseda, 2018. Co je nového. ISBN 9788090675179.

²⁴ SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017. ISBN 9788087506868.

²⁵ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epocha, 2003. ISBN 8086328279.

²⁶ BETSA, Iveta. *Popularita ako fenomén hudobného umenia: Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2007. ISBN 9788089135196.

²⁷ GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992. ISBN 0816620628.

hudebním žánrům v mládí a jakým způsobem a zda vůbec se jejich hudební preference mění během jejich sociálního vývoje a s přibývajícím věkem.²⁸

Jedna ze studií zabývajících se hudebním trhem a postojem k hudbě – *Rethinking the Music Industry* – nabízí kromě teoretické části i statistická data. Pro naše účely jsme čerpali především číselné údaje, kterých jsme užili jako konfirmačního zdroje k datům v obdobně koncipovaných textech (Elavsky).²⁹ Komplexnějším materiálem řešícím hudební průmysl je studie *The Music Industry on (the) Line?*, kterou publikovali autoři Jelle Janssens, Stijn Van Daele a Tom Vander Beken. Text poskytuje užitečné informace o pořizování ilegálních kopií, proměnách typů hudebních nosičů v devadesátých letech a křivce tržeb hudebního průmyslu v celosvětovém měřítku, což využíváme pro srovnání situace u nás a v zahraničí.³⁰

Publikace *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* představuje dobový kontext populární hudby od jejího počátku až do současnosti. Kapitoly věnující se hudbě devadesátých let představují hudební trendy i hlavní zástupce jednotlivých žánrů, včetně krátkých rozborů několika dobových skladeb. Pro naši práci je využitelná i stať řešící přelom milénia a nástup digitalizace.³¹

Sbírka studií s názvem *Popular music*³² představuje komplexní materiál pro badatele, kteří se chtějí zabývat populární hudbou a její analýzou z různých pohledů. Pro naše účely z publikace čerpáme postoje, které potvrzují nezbytnost zohlednění sociokulturního kontextu v hudebních analýzách, a získáváme tak srovnávací plochu s jinými studii zabývajících se hudebním trhem.

Knih řešících hudební problematiku sociokulturního kontextu nalezneme celou řadu i v českojazyčné literatuře. Primárně se však zaměřují na dobu předrevoluční a námi zkoumané období komentují spíše okrajově.³³

²⁸ BENNETT, Andy a Jodie TAYLOR. Popular music and the aesthetics of ageing. *Popular Music* [online]. 2012, 31(2), 231–243 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143012000013.

²⁹ WILLIAMSON, JOHN a MARTIN CLOONAN. Rethinking the music industry. *Popular Music* [online]. 2007, 26(2), 305–322 [cit. 2021-04-22]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143007001262.

³⁰ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), 77–96 [cit. 2021-02-11]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

³¹ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018. ISBN 9780393624144.

³² ROJEK, Chris. *Popular music*. Los Angeles: SAGE, 2011. SAGE benchmarks in culture and society. ISBN 9781849207584.

³³ TŮMA, Jaromír. *Bigbit, aneb, Pendl mezi somráky a veksláky*. Praha: I. Železný, 1999. ISBN 802401386x. VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–*

1.5 Sociologické výzkumy

Námi získaná data srovnáváme se sociologickými výzkumy, které svou dobou vzniku kopírují námi sledované období – *Výzkum hudebnosti 1990* od Jaroslava Kasana³⁴ a *Konzervatoř Evropy?* od Mikuláše Beka.³⁵ Obě publikace obsahují informace o oblíbenosti jednotlivých hudebních žánrů, byť se metodologie jednotlivých výzkumů liší v počtu respondentů i v parametrech, které autoři sledovali. Z bádání čerpáme především informace o žánrových preferencích, abychom s nimi mohli spárovat naše data o oblíbenosti konkrétních hudebních projektů na základě prodejů nosičů a rádiových hitparád. Pro nahlédnutí mimo námi sledované období populární hudby směrem k současnosti využíváme publikaci Radima Bačuvčíka *Hudba a my*, která nabízí informace o preferencích hudebních žánrů k roku 2014.³⁶

1989. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 9788020018700. LINDAUR, Vojtěch a Ondřej KONRÁD. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, 2010. ISBN 9788025900239. KUDRNA, Ladislav, ed. *Podhoubí undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2018. ISBN 9788088292173. ORAVCOVÁ, Anna, KOLÁŘOVÁ, Marta, ed. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2011. Sociologické aktuality. ISBN 9788073301941.

³⁴ KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).

³⁵ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz. ISBN 8085917998.

³⁶ BAČUVČÍK, Radim. *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015*. Zlín: Radim Bačuvčík – VeRBuM, 2016. ISBN 9788087500842.

2 METODOLOGICKÝ ÚVOD

2.1 Heuristika

Heuristická práce související s disertací obnáší v první řadě získání přehledu o skladbách v devadesátých letech a jejich následnou selekci pro hudební analýzy. Vhodný nástroj pro výběr konkrétní skladby tvoří oficiální žebříčky, reprezentující posluchačskou recepci. Následně zaměříme pozornost na sociokulturní a historiografické pozadí analyzované skladby.

2.1.1 Žebříčky a hitparády

Umístění skladby či alba v oficiálních pořadích (prodeje nosičů, hitparády) vypovídá nejen o reflexi konkrétního hudebního projektu, ale také o oblíbenosti daných hudebních žánrů. Přehledně lze mapovat vývoj populární hudby v USA, a to prostřednictvím hitparády *Billboard charts*³⁷, sledující hudební vývoj od roku 1958. Velkou Británii reprezentuje hitparáda *The Official Chart*³⁸, evidující nahrávky od roku 1952, v Německu lze nalézt hitparádu *Offizielle Deutsche Charts*³⁹, s archivem sahajícím až do roku 1977.

Statisticky sledovat stav zahraniční populární hudby nepřináší větší obtíže díky spolehlivě fungujícím serverům světových hitparád. Neuspokojivá situace naopak převládá na našem území, jelikož neexistuje jednotný pramen obsahující výčet prodejů hudebních nosičů či údaje o poslouchanosti populární hudby v devadesátých letech. Národní federace hudebního průmyslu (dále jen IFPI)⁴⁰ disponuje daty, z nichž čerpají v podstatě všechny další subjekty. IFPI zabývající se českou scénou zveřejňuje žebříčky prodejů i přehledy o interpretacích v českých rádiích s měsíčním řazením pouze od roku 2006.⁴¹ Komunikací s IFPI se podařilo získat i starší, nezveřejňované databáze, leč opět v nedostatečném rozsahu – od poloviny roku 1997.⁴² Následná heuristická práce s prameny a literaturou zajistila chybějící informace o prodeji počínaje rokem 1995.⁴³

³⁷ *Billboard Charts*. *Billboard*, 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.billboard.com/charts/>.

³⁸ *Official Charts*. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.officialcharts.com/charts/>.

³⁹ *Offizielle deutsche Charts*. *GfK Entertainment*, 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.offiziellecharts.de/charts>.

⁴⁰ *IFPI*. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://ifpicr.cz/>.

⁴¹ Nejstarší uváděné datum databáze IFPI v sekci CZ – ALBUMS – TOP 100 nebo CZ – RADIO – TOP 100 představuje položka označená 200601. Číselná kombinace označuje leden roku 2006.

IFPI. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://ifpicr.cz/>.

⁴² Databáze jsou nekompletní a roztržité do mnoha drobných dokumentů.

⁴³ Žebříčky se opírají o data vycházející z IFPI. Paradoxní situaci podtrhuje fakt, že IFPI archivuje data (mimo roční prodeje) až od roku 1997.

IFPI rovněž archivuje roční přehledy nejprodávanějších alb, přičemž nejstarší pochází z roku 1992.⁴⁴ Periodikum *Melodie* publikovalo ve vybraných ročnících různě profilované hitparády: „*Jako jediný časopis v České i Slovenské republice jsme získali exkluzivní práva k využití oficiálního žebříčku IFPI (Mezinárodní federace fonografického průmyslu), který tato organizace sdružující všechny významné gramofonové vydavatele sestavuje každý měsíc. Vzhledem k tomu, že pravdivost jednotlivých informací je garantována vysokými sankcemi, jde v případě žebříčku IFPI ČR o reálný stav prodeje českých a zahraničních hudebních nosičů.*“⁴⁵

Od čtvrtého měsíce roku 1995 byla ve stejnojmenném periodiku zveřejňována rubrika s názvem *Oficiální česká hitparáda*: „*Jde o jakousi hitparádu hitparád, která vzniká na základě výsledků žebříčků celkem 40ceti rozhlasových stanic. Každá stanice má podle průzkumu určité procento poslechovosti, a proto umístěním na jednotlivých stanicích přiřazujeme určitý koeficient.*“⁴⁶ Do poloviny roku 1990 periodikum *Melodie* publikovalo první pozice prodejů firem Supraphon, Panton, Opus a uvádělo rubriku *Diskožebříček* a *Formulepop*, které byly jakousi předzvěstí kategorie *Oficiální česká hitparáda*.⁴⁷ Změna systému evidence nahrávek nastala v březnovém čísle ročníku 1996. V tabulce redakce uvádí pořadí českých i zahraničních „hitů“ a lze v ní sledovat nejen žebříček jednotlivých skladeb, ale i poměr mezi českou a zahraniční tvorbou v tehdejších rádiích.⁴⁸

Březen roku 1998 přinesl změnu v systematicke hodnocení pořadí skladeb a rubrika byla přejmenována na *Rádio 2000*. V textu periodikum uvádí: „*Vyhlašuje Česká národní skupina Mezinárodní federace fonografického průmyslu – IFPI ČR. [...] Pořadí je sestavováno na základě 50 nejhranějších skladeb. Tato hitparáda je součástí oficiálního žebříčku Mezinárodní federace fonografického průmyslu IFPI.*“⁴⁹ Září ročníku 1999 přináší zlepšení dostupnosti informací, jelikož kromě rubriky *Rádio 2000* časopis zavádí nové kategorie – *Hity evropských rádií*, *Nejprodávanější alba (v Česku a Evropě)* –, jež jsou relevantním zdrojem informací pro náš výzkum.

Za další zdroj informací dokumentující dění na české hudební scéně lze považovat televizní pořad produkovaný Českou televizí s názvem *Hitparáda*, který byl vysílán v letech

⁴⁴ Dokument existuje pod názvem *Roční přehled nejprodávanějších domácích titulů. TOP 200. Rok 1992*. Scan dokumentu byl získán komunikací s IFPI.

⁴⁵ *Melodie*. 1995, č. 1, s. 12.

⁴⁶ *Melodie*. 1995, č. 4, s. 15.

⁴⁷ Bližší informace o zdroji informací nebo systematicke výběru časopis *Melodie* neuvádí.

⁴⁸ *Melodie*. 1996, č. 3, s. 12.

⁴⁹ *Melodie*. 1998, č. 3, s. 36.

1990–1995. Webové stránky ČSFD (Česko-Slovenská filmová databáze) v anotaci uvádějí: „Martin Hrdinka uvádí televizní hitparádu, která ale není sestavována na základě hlasování diváků, ale pouze a jedině na základě statistik dvaceti nejvíce prodaných LP desek ryze tuzemských skupin v celém Československu.“⁵⁰ Výzkum probíhal na základě dramaturgických listů, které jsme získali prostřednictvím České televize, a osobního zhlédnutí všech dílů pořadu.

Dostupnou eventualitou vytvoření povědomí o úspěšnosti díla reprezentuje i ocenění Zlatý slavík, udělované umělcům v letech 1962–1991. V roce 1996 zaznamenalo ocenění změnu názvu na Český slavík.⁵¹ Jelikož se jedná výhradně o anketu založenou na diváckých preferencích, nabízí srovnání vůči nominacím, které udílí Česká hudební akademie⁵² pod názvem Cena Anděl.⁵³

2.1.2 Organizace a osobnosti

Kromě IFPI řadíme k subjektům, které evidují statistické údaje související s hudební kulturou a průmyslem, organizaci OSA.⁵⁴ Z veřejně dostupných portálů lze dohledat v kategorii Ceny OSA⁵⁵ informace o nejúspěšnější skladbě, skladateli populární hudby, textaři atd. Dostupnost ročních přehledů začíná stejně jako u IFPI rokem 2006. Pokusy o získání jakýchkoli relevantních informací organizace OSA z předchozích období skončily negativním výsledkem. Obdobnou roli jako OSA zastává instituce SAI⁵⁶, která existuje od roku 1989 a má za cíl zaštitění autorů a interpretů na hudebním poli. Heuristická práce nedospěla k žádným výsledkům, jelikož ani SAI neeviduje žádné relevantní informace pro získání objektivnějšího povědomí o české hudební scéně devadesátých let.

K institucím zabývajícím se zastupováním interpretů a kolektivní správou autorských práv řadíme i organizaci Intergram⁵⁷, působící od počátku devadesátých let. I zde heuristika skončila negativním výsledkem. Získání informací souvisejících s českou

⁵⁰ Česko-Slovenská filmová databáze. *POMO Media Group*, 2001–2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.csfd.cz/film/300032-hitparada/komentare/>.

⁵¹ Český slavík. *Nova*. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <http://www.ceskyslavik.cz/minule-rocniky/>.

⁵² *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/ceska-hudebni-akademie/>.

⁵³ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

⁵⁴ Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním.

OSA. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://www.osa.cz/>.

⁵⁵ Výroční ceny OSA – 2019. *OSA*, 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://www.cenyosa.cz/vysledky/2019/>.

⁵⁶ Svaz autorů a interpretů. *SAI*. N. d. [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://www.sai.cz/>.

⁵⁷ *Intergram*. 2018 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://www.intergram.cz/>.

populární hudbou devadesátých let neumožnila ani korespondence s Českým rozhlasem.⁵⁸ Subjekt disponuje informacemi ohledně hranosti české populární hudby ve smyslu programového vysílání. Data nelze užít vzhledem k jejich jednozdrojovosti, jelikož zohledňují výlučně programová vysílání stanic Českého rozhlasu, což neprokazuje dostatečnou validitu pro náš výzkum.

Neuspokojivým výsledkem skončila též komunikace s firmou Supraphon.⁵⁹ Lze pouze předpokládat existenci databáze prodeje produkovaných nosičů, vzhledem k majoritnímu postavení Supraphonu na počátku devadesátých let – do doby, než se otevřel hudební trh a Supraphon ztratil výhradní zastoupení v distribuci hudebních nosičů. Rovněž společnost Median⁶⁰, zabývající se výzkumem trhu a veřejného mínění, nedisponuje ve svých šetřeních relevantními daty, která by souvisela s poslouchaností či hraností české populární hudby v devadesátých letech.

I přes neúspěšné pátrání po ucelené databázi prezentující prodeje či hitparády na jednotné bázi přinesla heuristika cenná data. Kompilací informací z pořadu Hitparáda, anket Zlatý/Český slavík a Cena Anděl, dat získaných z IFPI a textů dohledaných v dobových periodících (Melodie, Rock & Pop) lze složit mozaiku o české hudební scéně.

2.1.3 Periodika, hudební pořady, vydavatelství

Pro účely disertace zaměříme heuristiku na konkrétní osobnosti ve snaze porozumět genezi analyzovaného díla a sociokulturnímu kontextu doby. V tomto ohledu považujeme za informačně bohaté zdroje periodika Rock & Pop⁶¹, Melodie⁶², jelikož svou koncepcí postihují širší žánrovou oblast – navíc poskytly i žebříčky hitparád. V těchto zdrojích lze čerpat z rozhovorů s jednotlivými osobnostmi, recenzí alb, sledovat každodennost atd.

K časopisům cíleněji zaměřených na konkrétní hudební žánry lze řadit například Spark⁶³, Rockreport⁶⁴, Folk a Country⁶⁵, Pop expres⁶⁶, Pop life⁶⁷, Pop horizont⁶⁸, Big beng⁶⁹,

⁵⁸ Český rozhlas. 1997–2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://portal.rozhlas.cz/>.

⁵⁹ Supraphon. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.supraphon.cz/>.

⁶⁰ Median. 2006 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <http://www.median.eu/cs/>.

⁶¹ Vydáváno od roku 1990 doposud.

⁶² Vydáváno 1963–2000.

⁶³ Vydáváno od roku 1992 doposud.

⁶⁴ Vydáváno od roku 1990 doposud. V současné době periodikum nese název Report (respektive Ireport).

⁶⁵ Vydáváno od roku 1991. V roce 2010 přejmenován na Folk (2010–2011).

⁶⁶ Vydáváno 1996–2001. Jednalo se o časopis reflektující hudební i filmovou oblast.

⁶⁷ Vydáváno v letech 1994–2001.

⁶⁸ Vydáváno 1990–1991.

⁶⁹ Vydáváno 1996–1999.

Rock revue⁷⁰, Tón⁷¹, Muzikus⁷², Hitbox.⁷³ Kromě hudebně profilovaných periodik vycházely v devadesátých letech i časopisy řešící hudební témata okrajově, spíše na společensko-zábavní úrovni. Svým zaměřením přinášely pohled na hudbu devadesátých let optikou spíše laické veřejnosti, případně teenagerů; šlo o časopisy Popcorn⁷⁴, Filip⁷⁵, Čágo Belo Šílenci!⁷⁶, Bravo,⁷⁷ Bravo Girl!⁷⁸

Drobné sloupky zabývající se hudebními tématy vycházely denním tiskem v kulturních rubrikách, především ale v kulturních přílohách. Informačně však pro náš výzkum nepřinášejí významnější informace než výše popisované zdroje. Jde např. o tiskoviny Blesk⁷⁹, Lidové noviny⁸⁰, Mladá fronta Dnes⁸¹, Právo⁸², Respekt⁸³, Reflex⁸⁴, Nový prostor⁸⁵ a jiné. Z odborných hudebních časopisů nelze opomenout periodika Hudební věda⁸⁶, Opus musicum⁸⁷, Harmonie⁸⁸, Hudební rozhledy⁸⁹, v nichž nalézáme popularizační texty i vědecké studie.

Povědomí o české populární hudbě lze sledovat rovněž pomocí diskografií interpretů, případně hudebních vydavatelství, které po revoluci oslabily monopol Supraphonu – např.: Monitor, Monitor-EMI, Carmen, Columbia, Tommü Records, Popron Music, Radost, Bonton, Goja, Ariola, BMG, Epic, Best IA, Mars Promotion, Mercury, Music Multimédia, PolyGram, Polydor, Saturn, Universal, 6P aj. –, ale i pomocí nově vznikajících hudebních pořadů devadesátých let, jež svou autenticitou poskytují především dobový kontext – Rhytmick (1990), Hitparáda (1990), Bago (1991), Medúza (1992), Eso (1994), S.O.S.

⁷⁰ Vydáváno 1989–1990.

⁷¹ Vydáváno 1993–2001.

⁷² Vydáváno od roku 1991 doposud. Periodikum cílí spíše na praktické hudebníky a nabízí kromě rozhovorů s hudebníky i testy hudebních nástrojů, SW, recenze desek, transkripce skladeb, výukové materiály atd.

⁷³ Vydáváno 1995–1999. Časopis Hitbox s podtitulem Magazin s písničkami zveřejňoval notově fixované skladby napříč hudebními žánry. Notový zápis detailně zaznamenával rytmus i melodii. Harmonické funkce neprocházely přílišnou redukcí a byly zaznamenávány včetně obrátů jednotlivých akordů.

⁷⁴ Vydáváno 1991–2018.

⁷⁵ Vydáváno 1991–1994.

⁷⁶ Vydáváno 1996–1998. Reflektuje stejnojmenný televizní pořad věnující se populární hudbě.

⁷⁷ Vydáváno 1991–2015.

⁷⁸ Vydáváno 1996–2013.

⁷⁹ Vydáváno od roku 1992 doposud.

⁸⁰ Vydáváno již od roku 1893 doposud.

⁸¹ Vydáváno 1990 doposud.

⁸² Vydáváno 1990 doposud.

⁸³ Vydáváno 1989 doposud.

⁸⁴ Vydáváno 1990 doposud.

⁸⁵ Vydáváno 1998 doposud. Jedná se street-paper rozdáváný lidmi bez domova.

⁸⁶ Vydáváno 1964 doposud.

⁸⁷ Vydáváno 1969 doposud.

⁸⁸ Vydáváno 1993 doposud.

⁸⁹ Vydáváno 1948 doposud.

(1994), 60 (1996), Paskvil (1997), Na Kloboučku (1997), Noc s Andělem (1999), Katovna (2000). Z výše jmenovaných pořadů nabízely relace Eso a Medúza i žebříčky hitparád stavěné na diváckém hlasování. Za komplexně pojaté pořady produkované Českou televizí považujeme seriál Bigbít⁹⁰, mapující populární hudbu v letech 1956–1989, a relaci Popstory⁹¹, jejichž prostudování poskytuje ucelený dobový kontext potřebný pro hudební analýzy. Užitečné vhledy přinášejí rovněž monografie o jednotlivých tvůrčích osobnostech či hudebních projektech i knihy zkoumající hudební žánry ze sociokulturního hlediska.⁹²

2.2 Způsob zpracování získaných dat

2.2.1 Preferenční klíč výběru skladeb pro hudební analýzy

Heuristika zaměřená především na získání přehledu o nejreflektovanějších hudebních projektech a na sociokulturní kontext devadesátých let poskytla řadu statistických dat i dobových materiálů. Využití textů řešících sociokulturní zázemí nepřináší významnější metodologické obtíže, jelikož lze cíleně selektovat literaturu, která se týká konkrétních tvůrčích osobností. Naopak orientace v žebříčcích složených z více zdrojů předpokládá systematický přístup. Nevhodně zvolená metoda výběru, osobní preference či neoprávněný předpoklad nalezení signifikantních znaků generují neoprávněné tendence přisuzovat uměleckou hodnotu konkrétní skladbě. Rovněž dostupnost zvukového záznamu či notového zápisu vzniklého díla nelze povýšit na relevantní faktor selekce skladeb pro hudební analýzu.

⁹⁰ „Bigbít je internetová encyklopedie rocku 20. století mapující historii kapel a interpretů, kteří tvořili jeho dějiny. Na Bigbítu najdete i seznam všech dílů stejnojmenného pořadu České televize. Jednotlivé ukázky jsou součástí profilů českých a slovenských kapel.“

Bigbít. Česká televize, 1996–2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/>.

⁹¹ „Dokumentární cyklus se ve čtyřech dílech pouští do mapování historie české a československé popmusic od 50. let 20. století do současnosti. [...] V kontextu dobových reálií, ať již politických, společenských, kulturních či ekonomických, chce tento projekt osvětlit fenomén hudebních hvězd a hitů, jejich šíření éterem a na hudebním trhu a připomenout zásadní, či naopak kuriózní události historie českého popu.“

Popstory. Česká televize, 1996–2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11066934013-popstory/>.

⁹² Zlomek publikací zabývající se populární hudbou se sociokulturním přesahem:

TŮMA, Jaromír. *Bigbít, aneb, Pendl mezi somráky a veksláky*. Praha: I. Železný, 1999. ISBN 802401386x.

VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 9788020018700. LINDAUR, Vojtěch a Ondřej KONRÁD. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, 2010. ISBN 9788025900239.

KUDRNA, Ladislav, ed. *Podhoubí undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2018. ISBN 9788088292173. ORAVCOVÁ, Anna, KOLÁŘOVÁ, Marta, ed. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2011. Sociologické aktuality. ISBN 9788073301941. CHARVÁT, Jan a Bob KUŘÍK. „Mikrofon je naše bomba“: *politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018. ISBN 9788074761379.

Hudební analýzy proto rozdělíme do tří kategorií – nejprodávanější album roku, Top 10, projekty mimo mainstream.

2.2.2 Nejprodávanější album roku

Za objektivně měřitelné hledisko reflexe hudebního projektu považujeme umístění na prvních příčkách v kategorii nejprodávanější album roku.⁹³ Vzhledem k jednoznačnosti kritéria nejprodávanější deska roku zařazujeme do výběru rovněž alba založená na cover⁹⁴ verzích populárních skladeb, a to i přes omezenou míru autorské intencionality cover verzí a remixů.⁹⁵ Z každého alba vyselektujeme jednu konkrétní skladbu, již podrobíme detailnější hudební analýze (viz kapitolu o koncepci hudebních analýz). Budeme preferovat titulní skladbu alba⁹⁶; v případě, že tato skladba nebude pro analýzu vhodná, zohledníme výběr autora práce, jak postulují Miloš Hons: „[...] pro analýzu si vybíráme skladbu, která nás něčím zajímá. Výjimečným a vzácným případem by byla analýza skladby, na níž bychom dokládali její uměleckou bezcennost a „nízkost“. [...] jsme přesvědčení, že je analyticky zajímavá.“⁹⁷

2.2.3 TOP 10

Žánrovou pluralitu zkoumaného období nelze dostatečně postihnout sledováním výhradně prvních pozic v TOP 10. Zohledněním pouze vertikálního pohledu na žebříčky postihneme počiny, jež se ve své době staly hitem⁹⁸, byť krátkodobě (první příčky mohl projekt

⁹³ Jako zdroj dat poslouží hudební pořad České televize Hitparáda, statistické údaje IFPI a zveřejněné hitparády v hudebním periodiku Melodie.

⁹⁴ „A term used in the popular music industry usually for a recording of a particular song by performers other than those responsible for the original recorded version [...]. By the 1990s the concept of the remix had developed in dance music such that a single was often reinterpreted in a number of different styles. [...]“ WITMER, Robert a Anthony MARKS. Cover. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049254>.

⁹⁵ „A recording produced by combining sections of existing recorded tracks in new patterns and with new material. Remixes are found in many different types of popular music, but are most usually associated with club dance music. In their most basic form, remix records loop elements of an original dance track to create a longer version: usually the remix emphasizes percussive elements to suit club use. [...] A remix can also be a radical reworking of an original track, leaving little of the original recording.“

FULFORD-JONES, Will. Remix. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2020-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047227>.

⁹⁶ Za titulní skladbu považujeme píseň pojmenovanou shodně s názvem alba, případně vydanou jako singl či videoklip. Obvykle titulní píseň nalezneme jako první nebo druhý track (skladba v pořadí).

⁹⁷ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga), s. 13. ISBN 9788087258286.

⁹⁸ „Šlágr, v názvosloví nonartificiální hudby výraz pro skladbu, která dosáhla vysoké (třeba i krátkodobé) obliby. Analogicky funguje výraz hit [...]“ KOTEK, Josef a Ivan POLEDŇÁK. Šlágr. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 909. ISBN 8070584629.

dosáhnout v součtu prodaných kusů i během jednoho měsíce). Horizontální pohled naopak extrahuje z žebříčků především koncepty s dlouhodobým hudebním dopadem, které předpokládají stabilní posluchačskou obec. Při výběru zohledníme časový horizont, po který se skladba/album/projekt vyskytovaly v TOP 10 bez ohledu na umístění v žebříčku.

- První skupinu tvoří konkrétní hudební alba (nehledě na autory), která se v TOP 10 pohybovala nejdelší dobu.
- Druhou skupinu tvoří hudební projekty, které se v TOP 10 držely nejdelší dobu (nehledě na to, zda se jednalo o jedno či více alb konkrétního autora).

2.2.4 Projekty mimo mainstream

Využíváme-li hodnoticí platformy jako hitparády, statistiky prodeje, ceny udělené odbornou komisí či laickou veřejností, považujeme za nutné zároveň alespoň okrajově sledovat i hudební projekty, které do žádné z těchto kategorií nezasáhly. Lze předpokládat vyšší míru intencionality, kompoziční svobody či avantgardnosti, než jakou obsahuje mainstreamová populární hudba cílená na širší veřejnost s vizí úspěchu v komerčním prostoru (zde se nabízí spíše samostatný výzkum). Svou koncepcí představují alternativu⁹⁹ vůči mainstreamu a z muzikologického hlediska nabízejí jistou hudební odlišnost, přinášející posluchači hudební prožitek.¹⁰⁰ Vzhledem k omezenému počtu a koncepci hudebních analýz zařazujeme do výběru pouze projekty obsahující určitou základní hudební vlastnost, jak postuluje Andrew Kania: „*Kania argues that music is (1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features.*”¹⁰¹

2.2.5 Komparace dat se sociologickými průzkumy

Provedená heuristika a následná klasifikace shromážděných dat zakládají otázku profilace posluchače devadesátých let. Dostupné sociologické výzkumy prezentují žánrové preference

⁹⁹ „*Music that may be defined in opposition to other musics. This is an ambiguous concept that underwent a significant shift during the 1980s. Before then, alternative music meant music which, stylistically, was not pop, jazz or classical, but often drew on all three. [...] By 1993 the term ‘alternative’ paradoxically applied to a fairly coherent style that dominated the mainstream.*“ STILWELL, J. Robynn. Alternative music. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040609>.

¹⁰⁰ Marek Franěk ve své knize *Hudební psychologie* rozebírá atributy související s mimořádným hudebním prožitkem. FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 188. ISBN 9788024609652.

¹⁰¹ KANIA, Andrew. The Philosophy of Music. 1.2 The Definition of “Music”. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>.

respondentů, nikoli však korelace mezi jednotlivými hudebními žánry a existujícími projekty. Komparací naší badatelské práce s výzkumy Jaroslava Kasana (1990)¹⁰² a Mikuláše Beka (2001)¹⁰³, líčujících s časovým rámcem disertace, dosáhneme spárování všeobecných pojmových kategorií (pop, rock apod.) s konkrétními hudebními počiny poslouchanými v devadesátých letech 20. století. Vzhledem k rozdílné metodologii výzkumů však nelze provést větší srovnání studií (kromě dosazení konkrétních jmen interpretů do výzkumů).¹⁰⁴

¹⁰² KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991, s. 45. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).

¹⁰³ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz. ISBN 8085917998.

¹⁰⁴ Výzkum Jaroslava Kasana stojí na poslechovém dotazníku, práce Mikuláše Beka reflektuje hudební preference respondentů na základě návštěvnosti koncertů, kdežto naše disertace pracovala s žebříčky hitparád a s daty o prodeji nosičů.

3 CHARAKTERISTIKA DEVADESÁTÝCH LET Z POHLEDU PRODUKCE POPULÁRNÍ HUDBY

3.1 Hudební průmysl v devadesátých letech

Porevoluční éra otevřela české hudební kultuře zcela nové možnosti. Totalitním režimem perzekuované hudební projekty mohly svobodně existovat, zmizely represe, cenzura i řízená selekce hudební kultury. Tato pro nás všeobecně známá informace zaznívá také v zahraničních textech, které si všímají především politické regulace hudebního trhu¹⁰⁵, ačkoli připouštějí, že situace nebyla ve všech socialistických zemích stejná.¹⁰⁶ Dlouhodobě neuspokojená potřeba svobodného poslechu jiné než státem prosazované populární hudby eskalovala v naší zemi v nenasyčenost posluchačů i hudebního trhu. Pobočky velkých značek, které se v naší zemi postupně otvíraly, se proto zaměřovaly především na saturaci tuzemského konzumenta západním angloamerickým popem; pokusy o vývoz české produkce do zahraničí většinou končily neúspěchem.¹⁰⁷ Ztroskotaly i snahy o bilaterální spolupráci mezi pobočkami v postkomunistických zemích; vydávání takových alb nedoprovázela odpovídající reklamní kampaň, takže si je většinou kupovali exulanti nebo úzce specializovaní fanoušci.¹⁰⁸ Tyto neúspěchy podpořily představu o české populární hudbě jako velmi úzkoprofilové, zastaralé, imitační, amatérské a technicky nekvalitní; svou roli sehrály i jazykové bariéry.¹⁰⁹

Devadesátá léta je přesto možné vnímat jako epochu přelomovou. Statistické údaje o recepci hudby této doby, jimiž disponuje Český statistický úřad, uvádějí k roku 2018 15% zastoupení produkce devadesátých let v rozhlasových médiích (viz graf 1).¹¹⁰

¹⁰⁵ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 97.

¹⁰⁶ Srov. např. „*Poland, Hungary and Yugoslavia. These countries had the most developed popular music business (Kan and Hayes 1994: 41). There, artists enjoyed the greatest artistic freedom, were most exposed to foreign influences and even managed to gain popularity abroad. Of greater interest is music produced in the later decades of state socialism, namely the 1970s and 1980s, because then one can observe an explosion of rock bands in many state socialist countries.*“

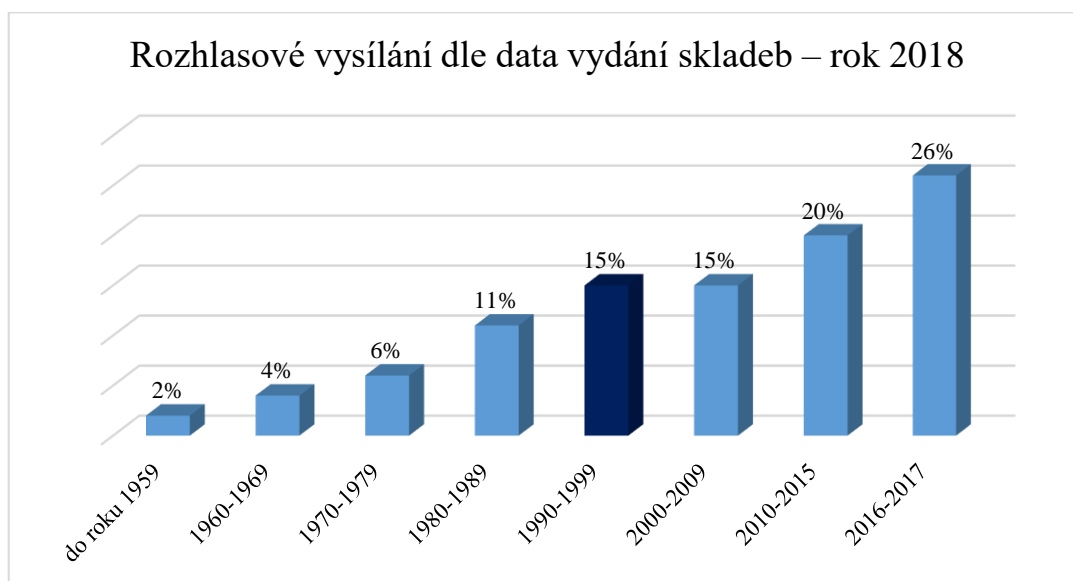
MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity, s. 12.

¹⁰⁷ ELAVSKÝ, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), s. 5 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 8–9.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 7.

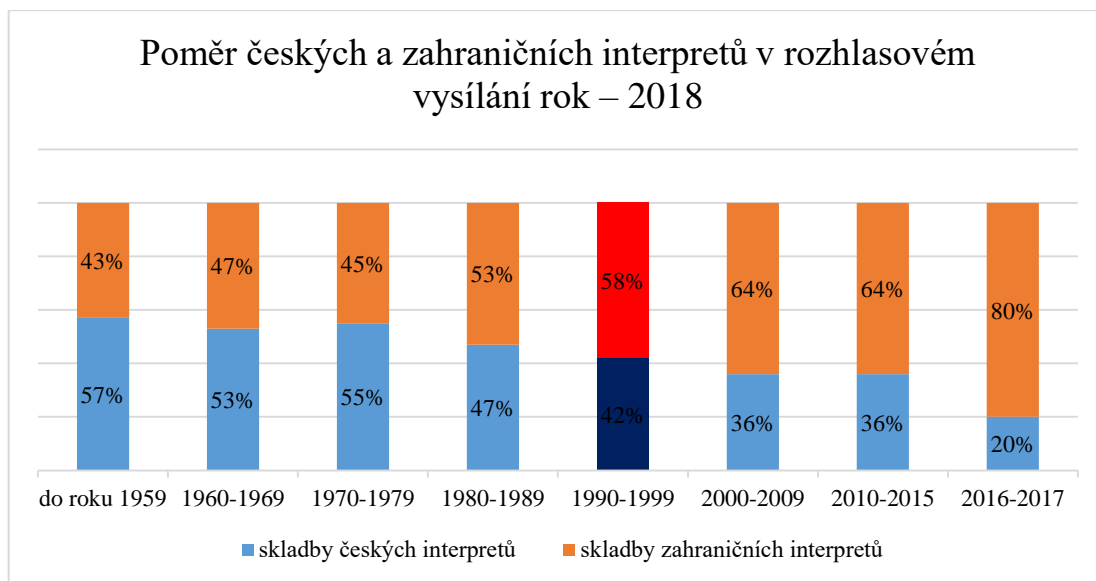
¹¹⁰ Graf byl sestaven na základě databáze: Kulturní průmysl v ČR: Audiovizuální a mediální sektor 2018. *Český statistický úřad*. 2019, s. 45 [cit. 2020-5-23]. Dostupné online z: <https://www.czso.cz/csu/czso/kulturni-prumysly-v-cr-audiovizualni-a-medialni-sektor-5q9nokvnxr>.



Graf 1: preference hudby devadesátých let v rozhlasovém vysílání.

Do oblasti zájmu začíná intenzivněji vstupovat zahraniční tvorba, o jejímž vzrůstajícím vlivu a poptávce svědčí změny v zastoupení českých a zahraničních interpretů v rozhlasovém vysílání. Domácí produkce v našich médiích zaznamenává trvale klesající tendenci – zatímco poměr mezi českými a zahraničními umělci byl v českých rádiích osmdesátých let prakticky vyrovnaný, po roce 1990 se zvýšil na 58 % ve prospěch druhé jmenované skupiny. K velmi výraznému nárůstu zahraničních interpretů pak došlo po roce 2015, kdy se jejich podíl na vysílané hudbě změnil ze 64 % na 80 % (viz graf 2).¹¹¹

¹¹¹ Graf byl sestaven na základě databáze: Kulturní průmysly v ČR: Audiovizuální a mediální sektor 2018. Český statistický úřad. 2019, s. 45 [cit. 2020-5-23]. Dostupné online z: <https://www.czso.cz/csu/czso/kulturni-prumysly-v-cr-audiovizualni-a-medialni-sektor-5q9nokvnxr>.



Graf 2: sestupná křivka zastoupení české populární hudby v rozhlasovém vysílání.

Pozitiva (možnost svobodné tvorby) i negativa (ústup české hudby ve prospěch zahraniční produkce) devadesátých let přinášejí v celkovém pohledu nesporný ekonomický přínos. Kromě enormních finančních zisků v miliónových počtech prodaných nosičů (např. alba Thriller interpreta Michaela Jacksona se prodalo přes 66 miliónů kusů – údaj z roku 2017) přála devadesátá léta i vzniku nákladných videoklipů, které podpořily následné prodeje nosičů.¹¹²

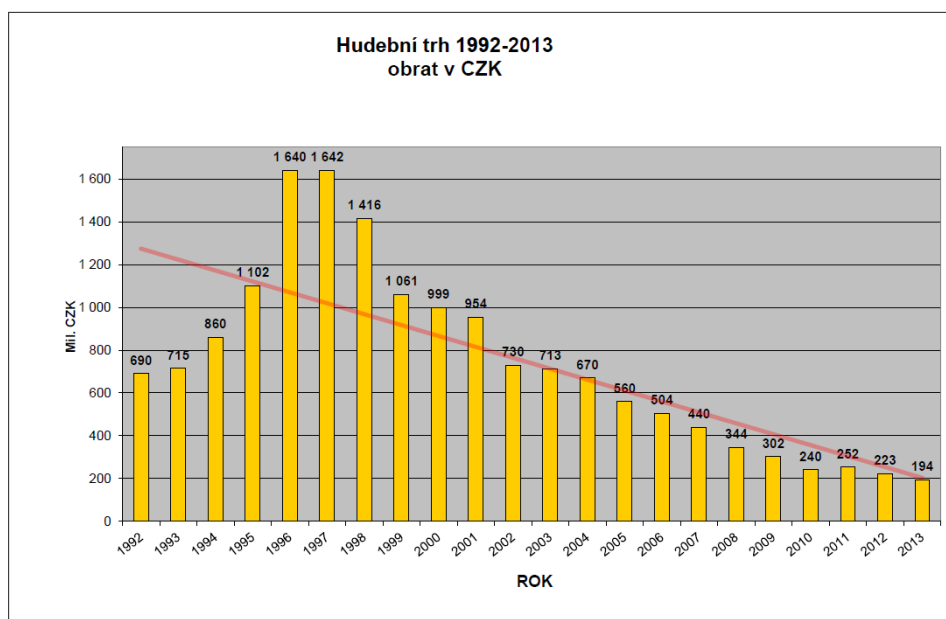
Vrchol českého hudebního trhu kulminuje v druhé polovině devadesátých let (1996–1998), kdy dosahuje obratu 1,4–1,6 miliardy korun. Po roce 1998 naopak vykazuje trvalý pokles; například v roce 2013 činily zisky jen asi 200 milionů korun (viz graf 3).¹¹³ Klesající trend do značné míry opisuje tendence celosvětového popu, jehož zisky byly nejvyšší v letech 1995–1996 (viz graf 4).¹¹⁴ Jako důvod pouze krátkodobého zvýšení poptávky po hudebních nosičích se uvádí praktika fixních cen, kterou začalo uplatňovat pět největších světových hudebních nakladatelství, ale také pozdější nižší počet vydávaných CD nosičů.¹¹⁵

¹¹² KLUSÁK, Pavel. *Co je nového v hudbě*. Praha: Nová beseda, 2018. Co je nového, s. 11. ISBN 9788090675179.

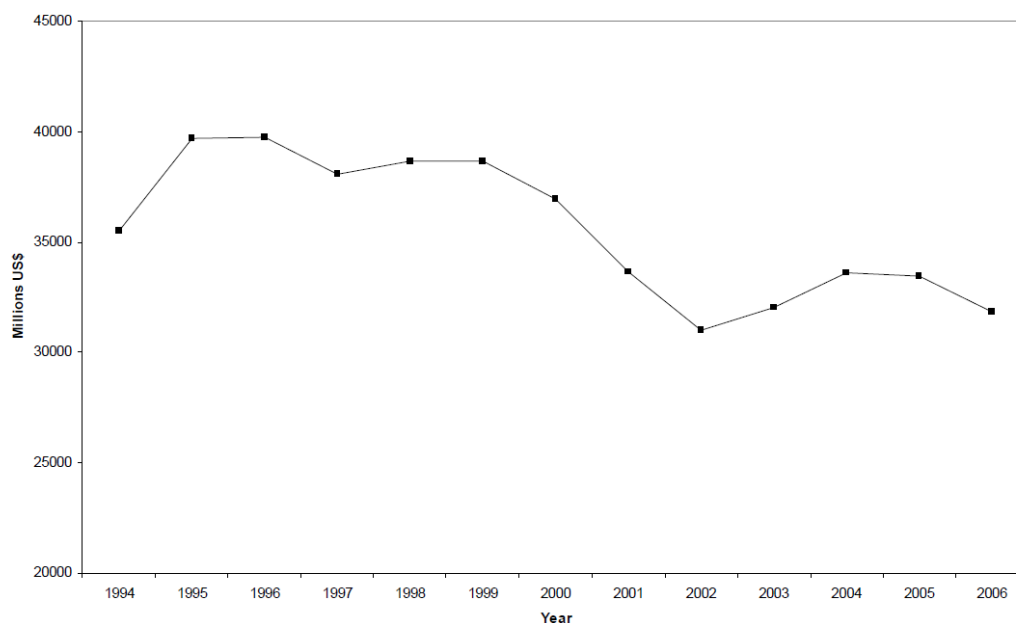
¹¹³ Statistické údaje byly získány z interních zdrojů IFPI (International Federation of the Phonographic Industry – Národní federace hudebního průmyslu).

¹¹⁴ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 3 [cit. 2021-05-24]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹¹⁵ Tamtéž.



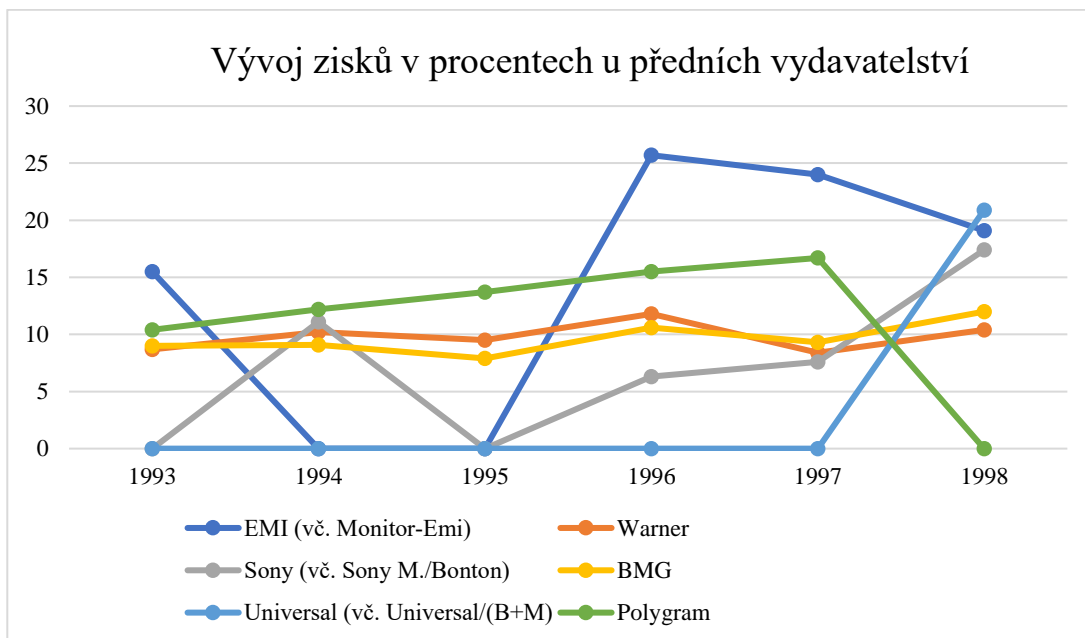
Graf 3: vrchol finančních zisků v letech 1996–1998.



Graf 4: křivka finančních zisků v celosvětovém měřítku.

Pádem totalitního režimu také dochází k liberalizaci trhu; vznikají soukromá hudební vydavatelství (viz kapitolu heuristika), posiluje vliv producentů s vizí komerčního úspěchu. Vznikla menší vydavatelství, některá z nich však měla pouze krátký život; trh začaly ovládat přední značky (major labels), které tvořily v letech 1988–1998 velkou šestku (*EMI, Warner,*

Sony, BMG, Universal a Polygram). Vývoj jejich podílů na celkovém hudebním zisku zachycuje graf 5.¹¹⁶

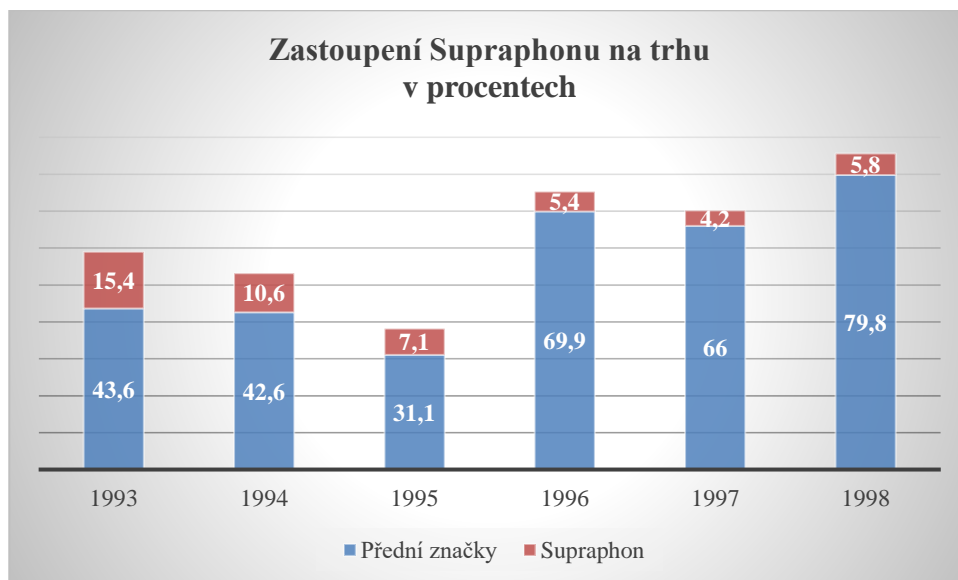


Graf 5: vývoj podílů na celkovém hudebním obratu u předních značek (major labels).

Zaměříme se nyní konkrétně na společnost Supraphon, která v době totalitního režimu majoritně ovládala hudební trh; trend devadesátých let globálně zachycuje graf 6. Největší propad zaznamenala daná společnost v roce 1997, kdy v celkovém měřítku hudební trh paradoxně nejvíce prosperoval. Pro srovnání: společnost Monitor-EMI dosahovala v daném roce téměř čtvrtinového podílu na hudebním trhu (24% podíl ve finančním zisku, 22,4% podíl na celkovém prodeji nosičů), zatímco prodeje nosičů i finanční podíl na trhu společnosti Supraphon kolísaly ve stejném období kolem hranice pouhých 5 %. Situaci potvrzují i absolutní čísla – zatímco Monitor-EMI v roce 1997 prodal 1 975 721 kusů nosičů se ziskem 394 878 000 Kč, společnost Supraphon zaznamenala propad na „pouhých“ 542 091 kusů nosičů se ziskem 68 986 000 Kč. Rozdíl v obou položkách jednotlivých společností dosahuje přibližně čtyřnásobku. Nejen úpadek Supraphonu, ale také fakt, že 66 % českého hudebního trhu v devadesátých letech ovládaly velké hudební společnosti,

¹¹⁶ Statistické údaje využitě v grafech 5 a 6 byly získány z interních zdrojů IFPI na základě osobní korespondence s organizací. Pro časový rámec vymezený v naší práci se v archivech dochovaly pouze záznamy z let 1993–1998.

potvrzuje ekonomické uvolnění hudebního trhu, ale zároveň signalizuje jeho oligopolní uzavírání.¹¹⁷



Graf 6: srovnání podílu na ziscích u Supraphonu a předních značek (major labels).

Přechod na tržní ekonomiku se dotkl i samotných interpretů, protože za minulého režimu fungoval systém tarifů a fixních platů, který nebral příliš v potaz konkureční prostředí a komerční úspěch.¹¹⁸ Graf 7 zaznamenává vrchol křivky prodeje nosičů i finančního zisku hudebního trhu v letech 1996–1998 (rekordních 8 804 119 prodaných nosičů v roce 1997). Patrné jsou rozevírající se nůžky mezi vyšším počtem prodaných nosičů a finančním ziskem.¹¹⁹ V zahraničí křivka počtu prodaných nosičů vrcholí o tři roky později (1999–2000; viz graf 8).¹²⁰ Rozdíly mezi prodeji a celkovou kondicí hudebního průmyslu zaznamenávají

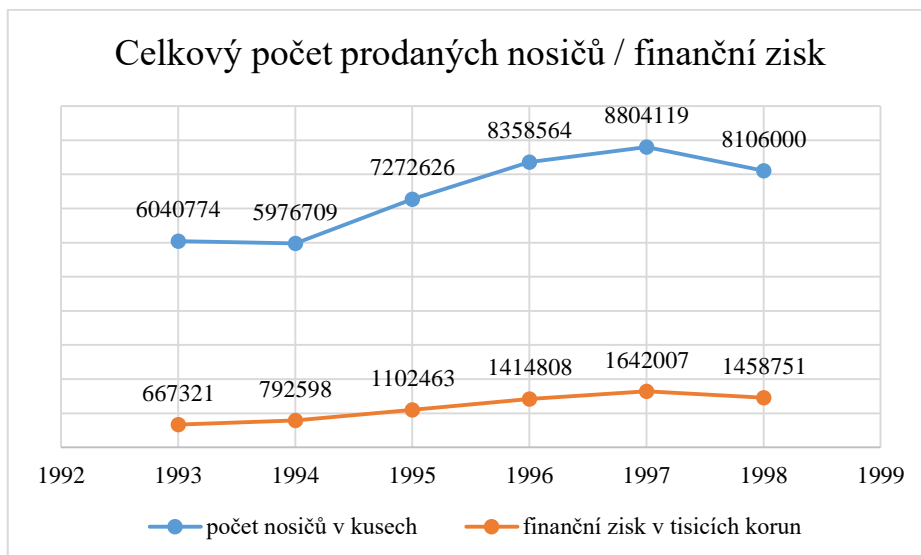
¹¹⁷ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 102. ISBN 9780415603454. Po zaokrouhlení čísel se data shodují s námi získanými zdroji.

¹¹⁸ „The state socialist system was in some ways hostile to home-grown stars as demonstrated by, for example, limiting the salaries of stars by introducing a system of tariffs and paying them a standard fee for concerts and records, irrespective of the number of tickets and records sold [...].“ MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity, s. 11. ISBN 9781137592729.

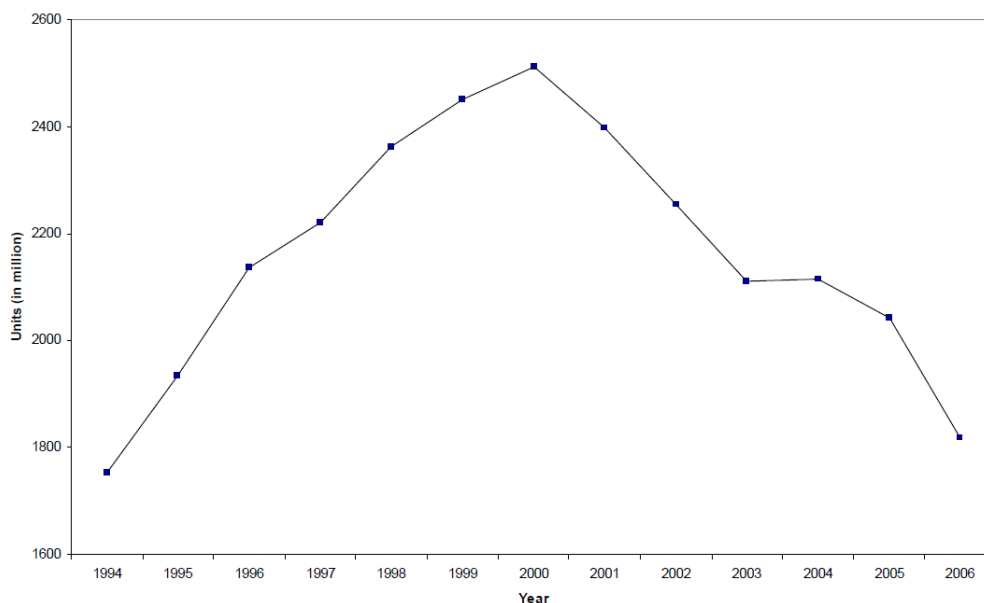
¹¹⁹ Graf byl sestaven na základě tabulek „market share“ získaných osobní korespondencí s organizací IFPI. Pro časový rámec vymezený naší studií byly v archivech k dispozici pouze záznamy z let 1993–1998.

¹²⁰ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 2 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

i zahraniční studie¹²¹, které ze situace vyvozují, že na přelomu tisíciletí dochází ke snížení významu nahrávané hudby pro hudební průmysl jako takový.¹²²



Graf 7: rozevírající se poměr mezi prodejem nosičů a finančním ziskem.



Graf 8: vrchol počtu prodejů hudebních nosičů v celosvětovém měřítku.

¹²¹ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 2 [cit. 2021-06-24]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹²² WILLIAMSON, JOHN a MARTIN CLOONAN. Rethinking the music industry. *Popular Music* [online]. 2007, 26(2), s. 314 [cit. 2021-06-14]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143007001262.

V českém prostředí na konci 90. let dochází k revizi polistopadových postojů – jsou zpochybňovány pozitivní důsledky postkomunistické transformace a upozorňuje se na hospodářské výkyvy, erozi české kultury a materializaci a stratifikaci společnosti. Česká populární hudba začíná být chápána jako něco specifického, co nelze exportovat; vznikají ale i rádia, která se na tuzemskou produkci koncentrují.¹²³ Přední značky, které zasáhl globální trend poklesu zisků, na tuto situaci nereagují přímo; protože jsou však nuceny se zaměřit výhradně na rentabilní projekty, začínají se jejich vztahy s českými hudebníky narušovat.¹²⁴

3.2 Příchod digitalizace

V devadesátých letech zaznamenaly počítače a IT technologie strmý nárůst uživatelů. Zavedení uživatelsky komfortního prostředí (Windows 95, 98, 2000) významně podpořilo šíření internetu a konektivitu mezi uživateli.¹²⁵ Příchodem elektronické pošty (emailu) doznala změn i komunikace mezi lidmi po celé planetě. Lidé mezi sebou začali sdílet kontakty, názory, informace, ale také hudbu. Příchod internetových prohlížečů (Yahoo, Internet Explorer, následně Google) nabídl – kromě lepší dostupnosti vyhledávaných informací – také nový prostor pro reklamu a marketingové možnosti, což neodvratně zasáhlo hudební průmysl. Proměny nejen českého hudebního trhu mají prokazatelné souvislosti s technickým vývojem, jelikož devadesátá léta přináší novou progresi i v oblasti technologie zpracování a záznamu zvuku. Začíná se objevovat digitální nahrávání, které snížilo náklady na zaznamenávání hudby – podobně jako vznik nezávislých amerických hudebních vydavatelství v 50. letech či „domácká/kutilská revoluce“ v tamějších letech sedmdesátých.¹²⁶

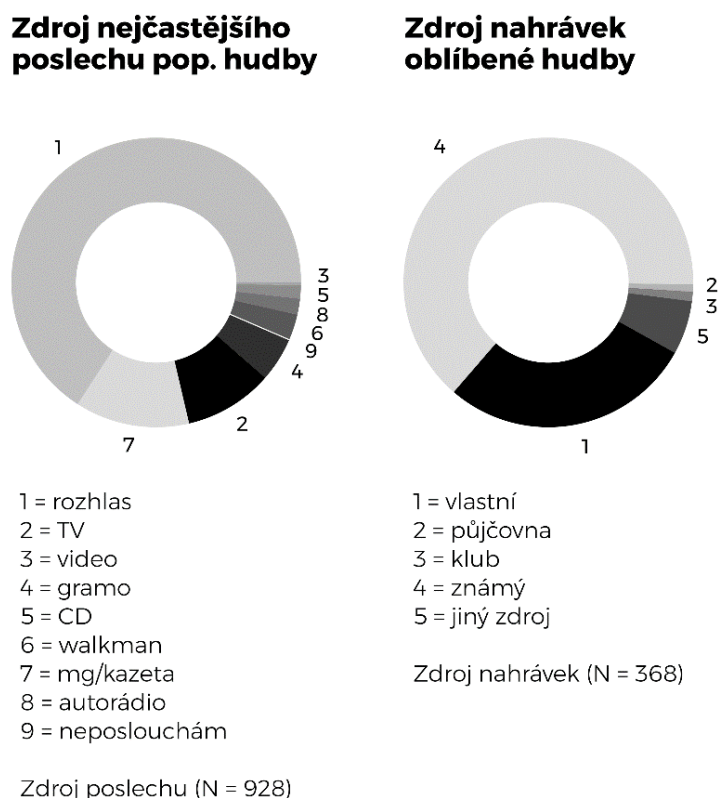
¹²³ ELAVSKY, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), s. 10 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074.

¹²⁴ Tamtéž, s. 11.

¹²⁵ Obdobně v polovině devadesátých let začala posilovat i společnost Apple, která v roce 1998 uvedla na trh počítač s názvem iMac.

¹²⁶ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 534. ISBN 9780393624144.

Využijme v této souvislosti výzkum Jaroslava Kasana s názvem *Výzkum hudebnosti 1990*, který mimo jiné oslovil respondenty s otázkou, jaké médium užívají pro poslech populární hudby (viz graf 9).¹²⁷



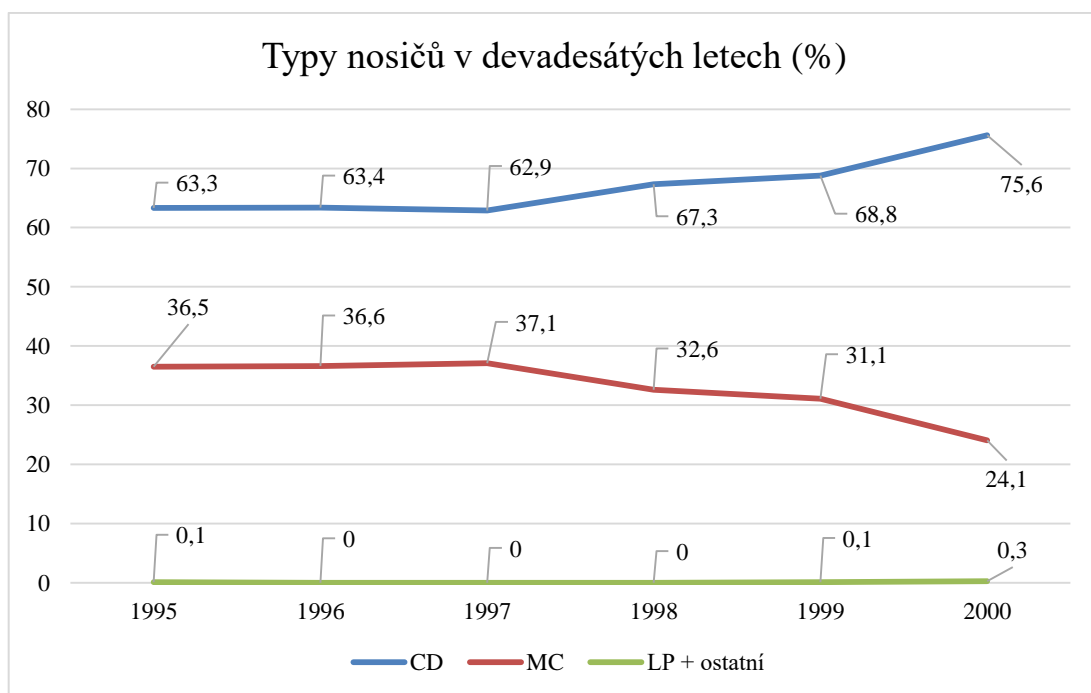
Graf 9: nejčastější zdroje poslechu populární hudby v roce 1990.

Prim s přehledem drží rozhlasové vysílání. Dle Kasana je to dáno jeho rozšířeností, vazbou hudby a slova, možností mimoděného i soustředěného poslechu: „Rozhlas postrádá možnost volby určité stanice, nepostrádá však možnost volby žánru, náladového odstínu [...]“.¹²⁸ Na druhé pozici dominují audiokazety, které měly nezastupitelnou roli při šíření režimem preferovaných, ale i „ilegálních“ nahrávek domácí a zahraniční tvorby. Jako záznamová média rovněž ustupují kdysi dominantní vinylová alba.

¹²⁷ Graf sestaven na základě údajů dostupných z: KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991, č. 12–13. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991.

¹²⁸ Tamtéž, s. 45.

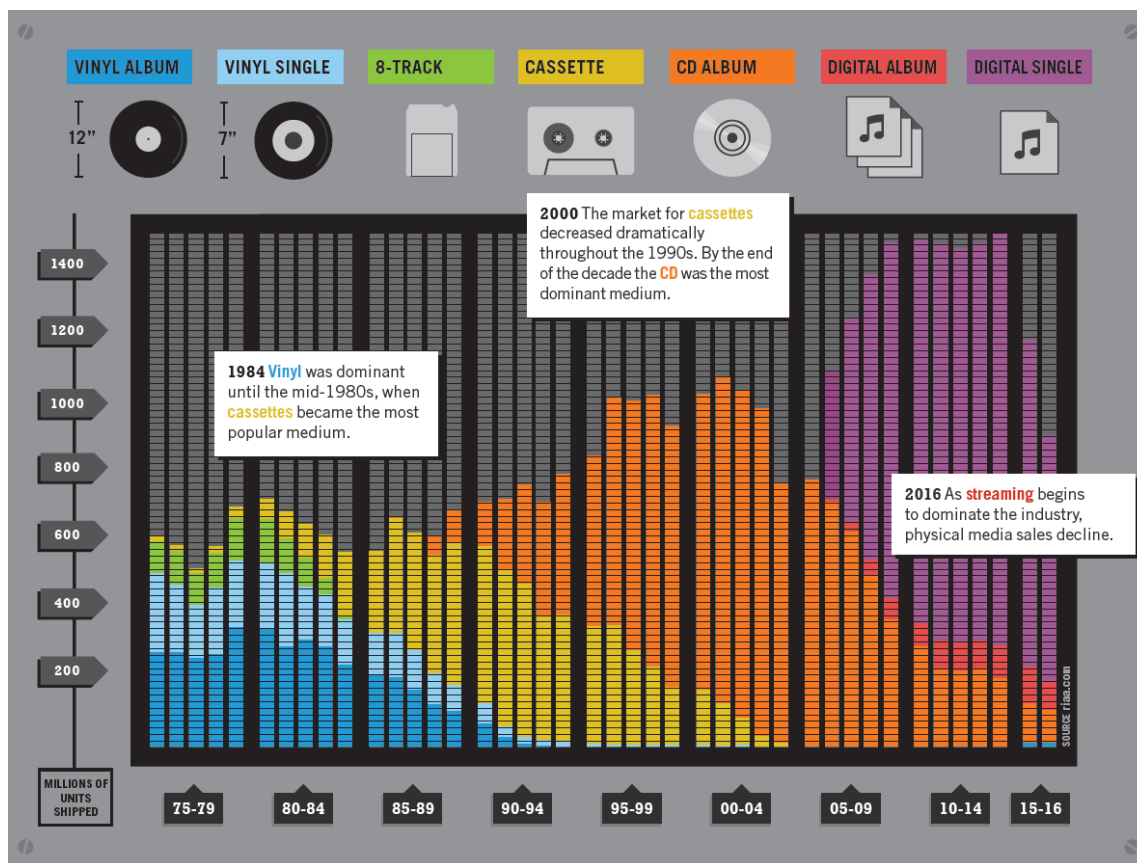
Organizace IFPI od roku 1995 eviduje procentuální zastoupení typů nosičů v naší zemi z pohledu prodeje. Z dostupných údajů vyplývá, že poměr prodaných CD v roce 1995 již tvoří nadpoloviční většinu prodaných typů nosičů. V roce 2000 tvoří prodané disky už 75 % (viz graf 10).¹²⁹ Počet aktuálně prodaných nosičů tedy nemusí být nutně v přímé úměře s četností poslechu CD jako zdroje hudby. Všeobecně známý dramatický propad vydávání audiokazet a jejich nahrazování CD odpovídá i celosvětovému trendu na přelomu milénia (viz graf 11).¹³⁰



Graf 10: rozevírající se poměr mezi CD a MC v devadesátých letech u nás.

¹²⁹ Statistické údaje byly získány z interních zdrojů IFPI.

¹³⁰ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 537. ISBN 9780393624144.



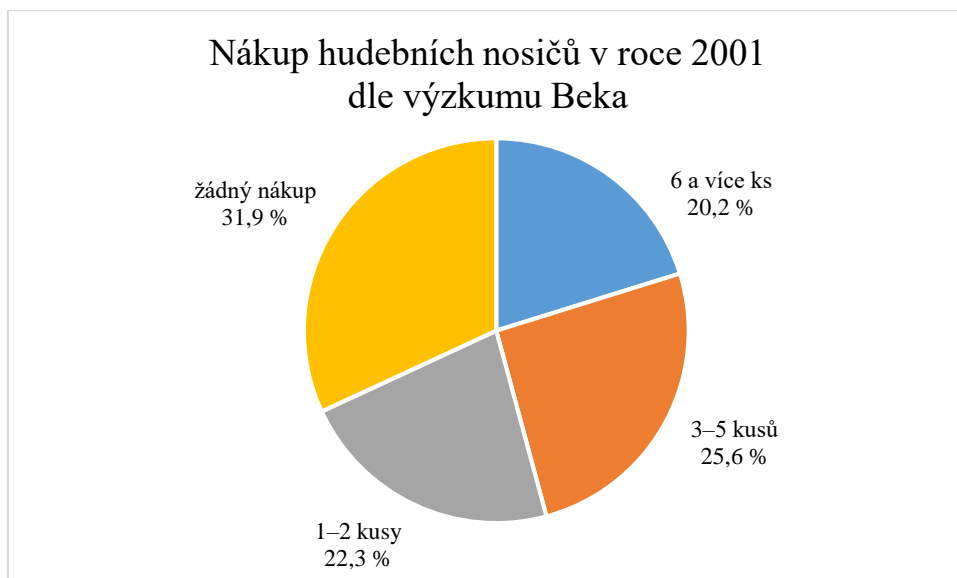
Graf 11: nahrazení audiokazet CD po roce 2000 v celosvětovém měřítku.

Mikuláš Bek ve svém šetření (rok 2003) pokládal respondentům otázku týkající se jejich ochoty nakupovat zvukové nosiče. Z výzkumu vyplývá, že 68,1 % respondentů si za posledních 12 měsíců (vztaženo k podzimu 2001)¹³¹ zakoupilo hudební nosič (viz graf 12).¹³² V užívání internetu se projeví očekávané rozdíly mezi posluchači starší a mladší generace (viz tabulku 1).¹³³

¹³¹ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003, s. 35.

¹³² Tamtéž, s. 69.

¹³³ Tamtéž, s. 71.



Graf 12: 68,1 % respondentů v roce 2001 zakoupilo hudební nosič.

Tabulka 1: získávání nahrávek a poslech hudby přes internet v roce 2001.

Věk kategorizovaný	Ne (%)	Ano (%)
Do 24 let	78,1	21,9
25 až 29	84,5	15,5
30 až 39	90,8	9,2
40 až 49	90,7	9,3
50 až 59	98	2
60 a více	100	0
celkem	90,9	9,1

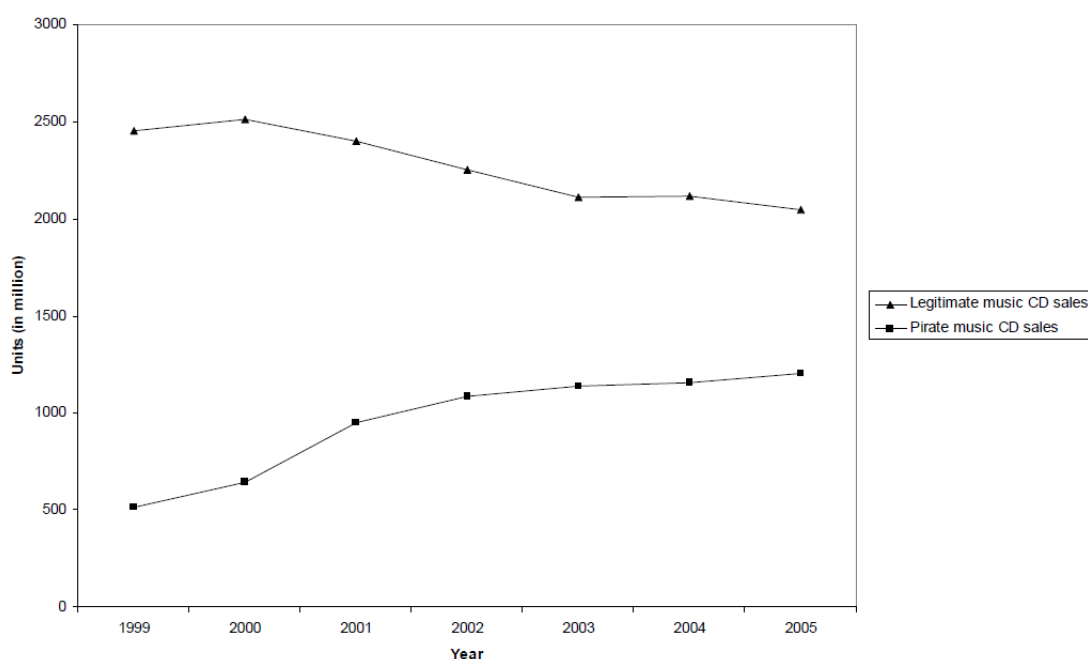
Vzrůstající obliba CD a dostupnost prázdných i přepisovatelných médií a ceny originálních hudebních alb však podporovaly též pirátství a černý trh s hudebními alby. Elavsky uvádí, že v roce 2002 bylo pravděpodobně každé druhé CD v Česku pirátskou kopií¹³⁴; ve světovém kontextu se jednalo o každé třetí album. V roce 2005 dosáhla globální hodnota pirátských hudebních produktů astronomických 4,5 miliard dolarů.¹³⁵ Online sdílení

¹³⁴ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 104. ISBN 9780415603454.

¹³⁵ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 4 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

nahrávek dramaticky snížilo prodej hudebních CD nosičů, i když o přímé kauzalitě mezi oběma jevy se mezi muzikology vedou spory.¹³⁶

Autoři Jelle Janssens, Stijn Van Daele a Tom Vander Beken ve své studii prezentují vývoj počtů legitimních a pirátských kopií, které vizualizuje graf 13, těmito slovy: „[...] *between 2000 and 2003 online file sharing reduced CD sales by as much as 30 percent, or about \$4 billion annually. A lot of research has been conducted into the effects of Internet piracy on CD sales. [...] Others argue that a causal relationship is quasi-impossible to ascertain and piracy figures are often used for their rhetorical impact.*“¹³⁷ [...] *in the year 2000 pirate CD sales rose sharply and have followed an upward trend since 2001. It is remarkable that both curves more or less mirror each other: when legitimate CD sales drop, pirate CD sales rise.*“¹³⁸



Graf 13: vývoj poměru legálních a pirátských CD.

¹³⁶ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 4 [cit. 2021-05-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Tamtéž, s. 5.

Vypalování CD v domácích podmínkách či v copy centrech nabralo v devadesátých letech na intenzitě. Důvodem už nebyla motivace vlastnit nelegální domácí či zahraniční nahrávku z důvodu politických nebo nemožnost originální nahrávku legálně pořídit. Za rozkvetem nelegálního šíření nahrávek stál prozaický důvod, a to neúměrně vysoké ceny jednotlivých alb; Elavsky uvádí, že průměrná cena zahraničního CD (např. skupiny R.E.M.) se vyšplhala na 23 dolarů, kdežto čeští hudebníci se prodávali za 12 dolarů.¹³⁹

Obdobné informace nalézáme v červnovém čísle ročníku 2001 periodika Billboard, které se v jednom textu věnuje značnému propadu zisků nahrávacích společností z důvodu rozšíření pirátských kopií a neúměrných cen CD nosičů. Například společnost Popron zaznamenala v roce 2000 meziroční pokles příjmů o 32 %.¹⁴⁰ Na propojení pirátství a neúměrných cen se však poukazuje i zde – průměrná česká mzda byla v té době 13 500 Kč a cena za jedno CD (600 Kč) odpovídala obědovému menu pro několik osob.¹⁴¹

Na Západě byla situace s cenami CD nosičů problematická již v letech osmdesátých. Reebee Garofalo ve své studii *From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century* uvádí, že jenom od společností Sony a Philips se v roce 1986 prodalo 53 000 000 kusů CD; celkové příjmy činily 930 000 000 dolarů. Ve stejném roce bylo prodáno 125 000 000 LP s obdobným ziskem – 983 000 000 dolarů. Kompaktní disky byly proto už tehdy poměrně drahé.¹⁴²

¹³⁹ Dle studie tvořilo 23 dolarů za CD asi 8 % průměrného měsíčního příjmu české domácnosti. Lze tedy předpokládat, že jen malá část obyvatelstva byla v dané době ochotna si pořízovat originální CD za takto nepřiměřené ceny.

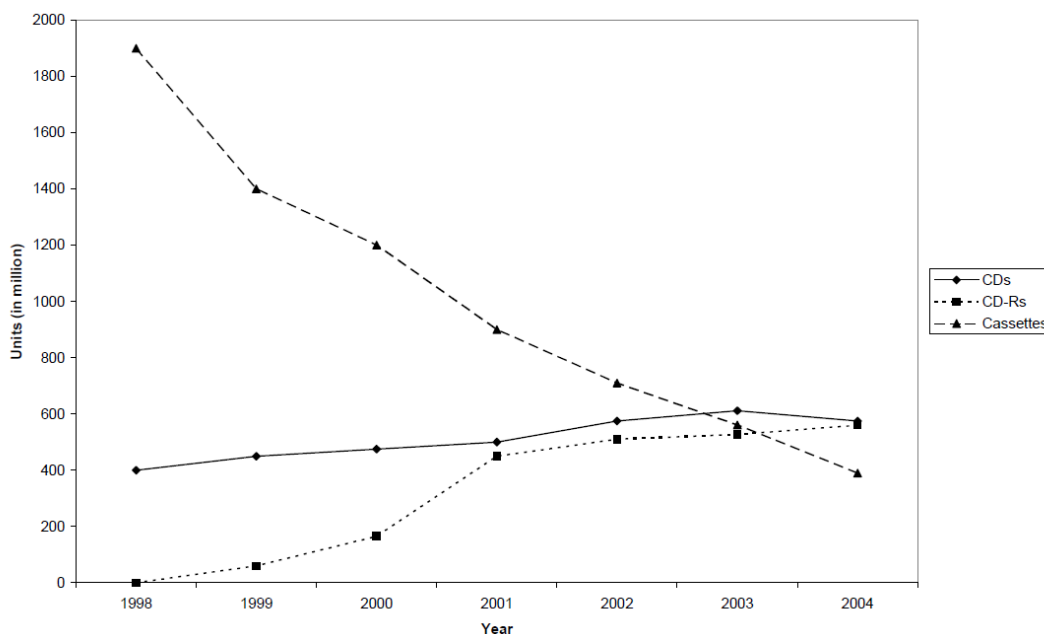
MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 103. ISBN 9780415603454.

¹⁴⁰ *Billboard*. 2001, č. 6, s. 96.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² ROJEK, Chris. *Popular music. Volume 3*. Los Angeles: SAGE, 2011. SAGE benchmarks in culture and society, s. 212. ISBN 9781849207584.

Rozvoj pirátství na přelomu milénia kopíroval změny preferencí hudebních nosičů, které byly zmiňovány výše a jež dokládá graf 14.¹⁴³



Graf 14: vývoj nelegálních kopií dle formátu hudebního nosiče.

Za zlomový okamžik pro šíření hudby na internetu¹⁴⁴ lze zase považovat rozšíření služby Napster, kterou začal v roce 1999 poskytovat Shawn Fenning.¹⁴⁵ Napster, jenž umožňoval šíření hudby bez nutnosti nákupu¹⁴⁶, předefinoval vztah mezi hudebním průmyslem a zákazníky¹⁴⁷ a zastavil finanční prosperitu devadesátých let. Zdroje uvádějí, že v roce 2002 vyšlo deset nejprodávanějších alb v počtu 33,5 milionů kusů, což představovalo oproti roku 2000 poloviční množství.¹⁴⁸ V letech 2000–2002 klesly tržby nahrávacích společností

¹⁴³ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 7 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹⁴⁴ KLUSÁK, Pavel. *Co je nového v hudbě*. Praha: Nová beseda, 2018, s. 11.

¹⁴⁵ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 4 [cit. 2021-05-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹⁴⁶ Napster fungoval na principu bezplatné „výměny“ a možnosti stažení MP3 uložených na osobních discích uživatelů platformy Napster.

¹⁴⁷ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 535. ISBN 9780393624144.

¹⁴⁸ SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Praha: 65. pole, 2017, s. 123. ISBN 9788087506868.

o 12 %. Napster ukončil činnost v roce 2001; přispěl k tomu soudní spor se skupinou Metallica, která ho v roce 2000 zažalovala z důvodu nelegálního zveřejnění skladeb ještě před jejich oficiálním vydáním.

Zásadní technickou změnou, kterou Napster nabídl, bylo využívání technologie MP3, jež výrazně zkomprimovala velikost hudebních souborů, a usnadnila tak jejich sdílení a převod. Třímínutová skladba na CD měla obvykle 30–40 megabytů, kdežto tatáž skladba převedená do souborů MP3 měla velikost pouhé 3 megabyty.¹⁴⁹ Reebee Garofalo ve své studii *From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century* uvádí počty stažených souborů na konci milénia: „About 846 million new CDs were sold last year. But at least 17 million MP3 files are downloaded from the Net each day. That adds up to almost 3 billion in the first six months of 1999.“¹⁵⁰

Nahrávací společnosti sice procházely obdobím poklesu finančních zisků, ale před zcela novou situací stáli i obchodníci a distributoři hudebních nahrávek. Posluchači postupně přicházeli na to, že je k šíření své oblíbené hudby téměř nepotřebují.¹⁵¹ Na druhé straně šíření hudby, byť nelegální, může přinášet pro posluchače a vydavatelství i pozitiva – digitální marketing má větší dosah, může být levnější a internet má potenciál zvyšovat poptávku po hudbě a její spotřebu.¹⁵² Paralelně byli do řetězce zapojeni i výrobci hardwaru, který umožňoval vytvářet a přehrávat hudbu komprimovanou do souborů MP3. Klusák poukazuje na paradoxní situaci vzniklou extrémní snahou společností zabývajících se obchodem s hudbou udržet své zisky: „[...] Sony Music žalovali Napster a zároveň uvedli na trh CD přehrávač, který přehrával ‚empétořky‘.“¹⁵³

Částečné východisko ze vzniklé situace představovaly platformy iTunes (2001) a Spotify (2008), které nabízely legální a transparentní zisky pro autory hudby. Apple, který

¹⁴⁹ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 8 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹⁵⁰ ROJEK, Chris. *Popular music. Volume 3*. Los Angeles: SAGE, 2011. SAGE benchmarks in culture and society, s. 217. ISBN 9781849207584.

¹⁵¹ KLUSÁK, Pavel. *Co je nového v hudbě*. Praha: Nová beseda, 2018. Co je nového, s. 12. ISBN 9788090675179.

¹⁵² VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 9 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹⁵³ KLUSÁK, Pavel. *Co je nového v hudbě*. Praha: Nová beseda, 2018. Co je nového, s. 16. ISBN 9788090675179.

zavedl první zmíněnou službu, poskytl zákazníkům přístup do rozsáhlého hudebního katalogu; píseň stála 99 centů a uživatel ji mohl využívat v podstatě bez restrikcí. Zisky iTunes se mezi lety 2004–2006 raketově zvýšily – ze 400 milionů dolarů na dvě miliardy.¹⁵⁴ Apple vyvolal změny i v samotném hudebním provozu – od roku 2005 začal časopis Billboard publikovat hitparády nejstahovanějších písní a tato data začleňoval i do hitparád zahrnujících sto nejpopulárnějších skladeb (tzv. Hot 100).¹⁵⁵ Pokles příjmů nahrávacích společností se přesto nezastavil – v letech 2002–2010 se dále ztenčily o 46 %.¹⁵⁶ Co se týče tržeb, v roce 1999 činil zisk světového hudebního průmyslu dvacet sedm miliard dolarů, kdežto v roce 2014 už jen miliard patnáct.¹⁵⁷ Hudební trh se však vzniklé situaci nakonec přizpůsobil – finanční zisk v roce 2020 se dostal téměř na úroveň roku 2001.¹⁵⁸

Souběžně s volným šířením audionahrávek přišlo i sdílení videoklipů. Příchod webového rozhraní YouTube (2005, od roku 2008 i v české verzi) přinesl možnost soubory nejen sdílet, ale i komentovat a hodnotit. Cesty k původním distribučním kanálům poté už nebylo možné obnovit. Na YouTube začali uživatelé umisťovat hudební videoklipy, celá hudební alba, záznamy live koncertů atd. Interpreti (pokud mají ambice svou hudbu propagovat) nemohou ignorovat platformy operující na bázi streamování hudby, přestože se částečně vrací trend vydávat svá alba i na vinylovém nosiči. Pro dnešního posluchače není nezbytné ani utrácet horentní sumy za CD nosiče svých oblíbených interpretů, ani hromadit nelegální kopie nahrávek v obavách, že přijde o jedinečnou příležitost si kopii pořídit – jak tomu bylo v devadesátých letech.

Pozvolný příchod komercializace a vize finančního profitu otevírá otázku, zda existuje „nezpochybnitelná míra intencionality a individuality“ v každém hudebním díle, jak o tom hovoří Fukač a Poledňák.¹⁵⁹ Finanční přínos hudebního průmyslu totiž hraje v celém

¹⁵⁴ VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), s. 9 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

¹⁵⁵ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 536. ISBN 9780393624144.

¹⁵⁶ SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Praha: 65. pole, 2017, s. 138. ISBN 9788087506868.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 118.

¹⁵⁸ Global Music Report 2021. *IFPI*. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné z: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf.

¹⁵⁹ FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK. Dílo. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 152-153. ISBN 8070584629.

procesu nezanedbatelnou roli.¹⁶⁰ Petr Hrabalík ve své úvaze o populární hudbě devadesátých let předpokládá jakousi úměru mezi možnostmi produkovat hudbu a poklesem její kvality: „*Éra computerů přinesla do hudby stejnou demokratičnost jako tříakordová punková kytara – muziku může dělat opravdu každý. A také ji každý dělá, z čehož plyne jediný fakt – její inflace. [...] Muziky je prostě moc.*“¹⁶¹ Situaci rovněž komentoval výstižným citátem Peter Buck ze skupiny R.E.M.: „*There's nothing in it, it's just a video.*“¹⁶² Obdobně pesimisticky se vyjádřila i zpěvačka Sinéad O'Connor: „*Turn on the radio or the TV – you don't see anything that inspires you or makes you think about anything.*“¹⁶³

Pokud interpret uvažuje nejen v rovině autorské, která vyjadřuje jeho hudební názor, ale kalkuluje i s potenciálním komerčním ziskem, zákonitě musí brát v potaz vkus svého hudebního publika, ale i nových posluchačů, o něž usiluje. Začíná proto posilovat role hudebního producenta. Posluchače lze zaujmout nejen kvalitou, ale naopak i „nekvalitou“: „*However, popular songs are, frequently, put together with a minimum of overt concern for aesthetics (although aesthetics are still there), and always with an ear to a particular listening public. They will only attract that public if they can resonate with potential listeners, if they can mean something to them.*“¹⁶⁴

Uvolnění norem a vidina zisků superponovaly kvalitu do vedlejší role, což ovlivnilo dramaturgii hudebních i televizních pořadů, včetně „playlistů“ v rádiích. „*Developeri umenia vedia, že ak má zlý interpret dobrého sponzora [...], jeho často vysielanej a propagovanej pesničke napriek slabej úrovni mladý poslucháč nakoniec uverí.*“¹⁶⁵ Kalkul s tím, na jakou cílovou skupinu je potřeba zaměřit prodeje populární hudby i tvorbu videoklipů, je většinou dobře patrný. Fenomén komercializace hudby devadesátých let

¹⁶⁰ Iveta Besta uvádí: „*Skupina ABBA vniesla do švédského rozpočtu viac jako automobilka Volvo, a U2 na vrchole svojej slávy boli írskym najväčším exportérom.*“ (informace autorka čerpá z: *Panorama of Digital Music in Europe – 2001*).

BETSA, Iveta. *Popularita ako fenomén hudobného umenia: Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2007, s. 93. ISBN 9788089135196.

¹⁶¹ HRABALÍK, Petr. Populární hudba 90. let. In: Bigbít. Internetová encyklopedie rocku. *Česká televize*. 1996–2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/210-uvaha-popularni-hudba-90-let/>.

¹⁶² GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992, s. 72. ISBN 0816620628.

¹⁶³ Tamtéž, s. 131.

¹⁶⁴ MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series, s. 3. ISBN 9781409428640.

¹⁶⁵ DANKO, Štefan. *Od praveku k rokenrolu: ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál, 2012, s. 135. ISBN 9788086995205.

představuje například teen pop, teen idol.¹⁶⁶ Producenti si dobře uvědomovali, že samotná mládež nedisponuje většími finančními obnosy; věděli však, že většina mladých lidí má rodiny, které jsou ochotny peněžní prostředky utratit za zboží související s oblíbenou hudební skupinou jejich dětí a vnuků: „*Měli jsme tak pět různých osobností, vysvětluje Pearlman, takže pět různých typů fanoušků, všechno v jedné skupině. To už je fenomén. [...] Tak vznikla skupina, kterou Lou pojmenoval Backstreet Boys.*“¹⁶⁷ S hudební skupinou sestavenou s vizí finančních zisků se váže prodej reklamního zboží zvaného „merchandise“, který tvoří podstatnou část příjmů spojených s hudebním projektem. Jsou však známy i případy, kdy neúspěšné turné může přivést spolupracující subjekt až k finančnímu krachu: „*When Arena International went bankrupt in 1985, following ‘a disastrous tour by Jethro Tull it owed its various suppliers £400,000 – there weren’t enough bums on the seats to sell the tee shirts,’ explained Arena boss David Fellerman.*“¹⁶⁸

Jako příklad lze uvést skupinu Backstreet Boys, jež se proslavila například skladbou *Quit Playing Games with My Heart*, která sice nikdy nedosáhla v americké hitparádě Billboard první pozice (jako nejvýše dosažené umístění evidujeme druhou pozici), stala se však celosvětovým hitem a v TOP 100 (USA) se držela dlouhých 43 týdnů.¹⁶⁹ Obdobně vrcholila na počátku devadesátých let popularita skupiny *New Kids on the Block* trojnásobně platinovým albem *Step by Step*: „*Skupina New Kids on the Block v roce 1990 shrábla 800 milionů dolarů z prodeje reklamního zboží a dalších 200 milionů z prodeje vstupenek.*

¹⁶⁶ „*Pop vocalist, usually a boy or man in his teens or early twenties, whose performances are characterized by a nonthreatening, approachable self-presentation designed to appeal to teenage girls. [...] The term “teen idol” lost currency in the late 20th century, but such boy bands as New Kids on the Block, the Backstreet Boys, and *NSYNC in the 1980s and 90s, and solo performers including Aaron Carter and Justin Bieber have continued to draw on the visual aesthetic and musical style of early teen idols, as did young female stars such as Annette Funicello, Lesley Gore, Tiffany, Britney Spears, and Miley Cyrus. Like those of their male counterparts, the recordings of these young singers are heavily marketed to adolescent girls and are characterized by similar production-heavy pop aesthetics and cross-media marketing.*“

APOLLONI, M. Alexandra. Teen idol. In: *Grove music online* [online], 2014 [cit. 2021-08-19]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002258410>.

¹⁶⁷ Louis Jay Pearlman byl manažerem/producentem hudebních skupin devadesátých let jako Backstreet Boys a NSYNC.

SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017, s. 59. ISBN 9788087506868.

¹⁶⁸ ROJEK, Chris. *Popular music. Volume 2*. Los Angeles: SAGE, 2011. SAGE benchmarks in culture and society, s. 174. ISBN 9781849207584.

¹⁶⁹ Aktuální údaje dostupné z: <https://www.billboard.com/charts/hot-100/1998-04-18?rank=48> [cit. 2020-8-14].

V roce 1991 už patřili k nejlépe placeným bavičům ve Spojených státech – vydělávali víc než Michael Jackson a Madonna.¹⁷⁰

Snahou producentů je zaplnit jakýkoli prostor pro realizaci na trhu. Vznikaly tak i dívčí hudební skupiny: „*Spice Girls* podobně jako *Backstreet Boys* tvořily různé typy osobností, jež měly oslovit různé demografické skupiny. Peter Loraine a jeho kolegové v televizním pořadu *Top of the Pops* pro ně vymysleli přezdívky odpovídající jejich údajné identitě: *Sporty* (*Sportáčka*), *Scary* (*Dršňačka*), *Posh* (*Snobka*), *Baby* (*Holčička*) a *Ginger Spice* (*Zrzka*). [...] Debutového alba *Spice* se ve Spojených státech prodalo 7,4 milionu kusů a na celém světě neskutečných 28 milionů [...].¹⁷¹

Nastavený komerční trend zahraniční produkce měl prokazatelný vliv i na vznik českých hudebních skupin, které fungovaly na podobných principech. V našich podmínkách měl však trend teen popu oproti zahraničí zpoždění necelých deset let. V druhé polovině devadesátých let dosáhla značného úspěchu chlapecká skupina Lunetic (vznik 1995). V roce 1998 bylo jejich album *Cik-cak* druhé nejprodávanější. V roce 1999 s albem *Nohama* na zemi dosáhli v ročních prodejkách čtvrté pozice. Rok 2000 jejich album *Časoprostor* vynesl na šestou příčku ročních prodejků alb (viz tabulku 50). Nejpopulárnějším hitem skupiny Lunetic v devadesátých letech byla píseň *Máma*.

Paralelu v kategorii dívčích skupin spatřujeme v hudebním projektu s názvem *Holki* (1999). Se svým albem *S láskou* dosáhla v roce 1999 hudební skupina deváté příčky v ročních prodejkách. V roce 2000 vyneslo album *Pro Tebe* skupině už příčku čtvrtou (viz tabulky 45 a 50). Hit *Už mi nevolej* je zřejmě nejznámější skladbou skupiny *Holki*.

3.3 Proměny hudebních preferencí a popularity interpretů v devadesátých letech

Společenské, politické i sociální změny musel v devadesátých letech reflektovat snad každý český občan – o to více umělci působící v dobách totalitního režimu, pokud chtěli i nadále figurovat na piedestalech populární hudby. Tito hudebníci byli zvyklí na složité vyjednávání se státním aparátem a manévrování v rámci povolených mantinelů.¹⁷²

¹⁷⁰ SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017, s. 56. ISBN 9788087506868.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 86.

¹⁷² MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity, s. 8. ISBN 9781137592729.

Srovnání hudebního trhu osmdesátých a devadesátých let deklaruje proměnu hudebního vkusu posluchačů v nové dekádě. Relevantní data pro alespoň částečné srovnání situace s lety devadesátými nalezneme v periodiku *Melodie* v ročnících 1988 a 1989 v rubrice *Melodie z domova*.¹⁷³ Druhý opěrný bod pro srovnání proměny poptávky posluchačů tvoří dostupné výsledky ankety *Zlatý slavík*; jako ilustrace nám poslouží sonda do let 1980 a 1985. Informace z obou zdrojů řadíme chronologicky. Pro dokreslení situace zařazujeme i výsledky soutěže *Bratislavská lýra*, které jsou relevantní pouze do roku 1990.¹⁷⁴ V průběhu devadesátých let prošla *Bratislavská lýra* změnami, které vyústily v její ukončení.¹⁷⁵

Následující text rovněž poukazuje na to, jací interpreti byli na výsluní před rokem 1989 a po něm, byť v různých kritériích řazení, a srovnává jejich postavení i celkovou situaci a preferenci hudebních žánrů.¹⁷⁶ Pro každý rok kromě výše zmíněných údajů uvádíme rovněž projekty, které se umístily mimo TOP 10 v prodejích či rádiových hitparádách.¹⁷⁷ Cílem této sumarizace je co nejúplněji zaznamenat a interpretovat dobovou reflexi posluchačů a srovnat zásadní proměnu v žánrových preferencích mezi první a druhou polovinou devadesátých let.

¹⁷³ Rubriky *Co se kde hraje*, později *Žebříky a S Melodií po světě*, nabídnou stručný přehled prvních pozic v zemích jako USA, Velká Británie, nikoli však u nás (viz kapitola o heuristice), ale i v těch méně zásadních pro vývoj populární hudby (Austrálie, Rumunsko, Holandsko, Itálie, Rumunsko, Švédsko, Rakousko). Pravidelné rubriky s názvem *Nové singly očima kritiků* (později *Očima kritiků*) pomocí bodového systému prezentovaly recenze singlů i alb napříč hudebním spektrem, což vytváří přehled o hudebním dění, nicméně netvoří statistiku prodejů ani žebříčky hitparád.

¹⁷⁴ „*Roku 1991 Bratislavská lýra nabudola iný charakter. Nebola už súťažou o ceny, ale skladala sa zo série vystúpení domácich i zahraničných kapiel. [...] Preto sme sa aj my rozhodli, podľa vzoru svetových organizácií, napríklad MIDEEM vo Francúzsku, urobiť z Lýry viac prehliadku s obchodným jako umelackým charakterom.*“

SZABÓ, Ivan. *Bratislavská lýra*. Bratislava: Marenčin PT, 2010, s. 309. ISBN 9788081140570.

¹⁷⁵ V letech 1994–1995 byla *Bratislavská lýra* přerušena, následně obnovena v letech 1996–1998 a poté ukončena.

¹⁷⁶ Kritérií pro řazení žebříčků existovalo více. Například nejoblíbenější singly, nejoblíbenější alba (dle průzkumu trhu), *Diskožebříček* (hodnocení prof. DJ dle ohlasu na diskotékách), později *žebříček nakladatelství Panton a Opus*. Pro získání receptce posluchačů v osmdesátých letech volíme sondu v informačně dostupných letech 1988 a 1989, a to vždy v měsících leden a červen. Z periodika lze získat data s měsíční frekvencí, nepřináší však zásadnější informace.

¹⁷⁷ Zahraniční scénu devadesátých let a její trendy je možno sledovat například v publikaci *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* na stranách 469–528.

COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 469–528. ISBN 9780393624144.

Tabulka 2: Zlatý slavík (1980 – hlasovalo 25 871 lidí).¹⁷⁸

	zpěvačky	zpěváci	skupina
1	HANA ZAGOROVÁ	KAREL GOTT	KATAPULT
2	MARIKA GOMBITOVÁ	VÁCLAV NECKÁŘ	OLYMPIC
3	HELENA VONDRÁČKOVÁ	JIRÍ KORN	ORCHESTR LADISLAVA ŠTAIDLA
4	MARIE ROTTROVÁ	VÍTĚZSLAV VÁVRA	MODUS
5	PETRA JANŮ	PETR REZEK	BANJO BAND IVANA MLÁDKA
6	PETRA ČERNOCKÁ	PETR NOVÁK	PLAVCI
7	JANA KRATOCHVÍLOVÁ	PAVEL BOBEK	BACILY
8	JITKA ZELENKOVÁ	PETR SPÁLENÝ	MODRÝ EFEKT
9	NAĎA URBÁNKOVÁ	LADISLAV ŠTAIDL	SKUPINA KARLA VÁGNERA
10	LENKA FILIPOVÁ	VLADIMÍR MIŠÍK	ETC. . .

Tabulka 3: Bratislavská lýra (1980).¹⁷⁹

Výsledky 15. ročníku Bratislavská lýra			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	JAN HÁLA, LUCIE BOROVCOVÁ	MONOGRAM D + M	MARCELA KRÁLOVÁ
Stříbrná BL	VÁCLAV PATEJDL, LUBOŠ ZEMAN	KASKADÉR	ELÁN
Bronzová BL	JÁN LEHOTSKÝ, KAMIL PETERAJ	TAJOMSTVO HIER	MARIKA GOMBITOVÁ, JÁN LEHOTSKÝ
Mezinárodní autorsko-interpretáční soutěž			
	autor	skladba	interpret

¹⁷⁸ Vzhledem k tomu, že na oficiálních stránkách ankety Zlatý/Český slavík jsou v archivu prezentovány pouze první tři pozice, bylo nutné dohledat výsledky i z knižních zdrojů. Ve výsledcích pro rok 1980 publikace nezveřejňuje počty hlasů pro jednotlivé interprety na prvních pěti pozicích, jak tomu je u následujících let.

KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque,

¹⁷⁹ SZABÓ, Ivan. *Bratislavská lýra*. Bratislava: Marenčin PT, 2010, s. 219–222. ISBN 9788081140570.

Zlatá BL	JAN HÁLA, LUCIE BOROVCOVÁ	MONOGRAM D + M	MARCELA KRÁLOVÁ (ČSSR)
Stříbrná BL	G. SIEBHOLZ, D. SCHNIGIDER	TAK VELA SA HOVORÍ O LÁSKE	UVE JANSEN (NDR)
Bronzová BL	R. RYNKOWSKI, T. TAYER	BANÁNOVÝ SONG	VOX (PL)
Ceny zahraničním umělcům za interpretaci české nebo slovenské písně			
	autor	skladba	interpret
1	V. MATUŠÍK	KÝM ZASPÍM	VOX (POLSKO)
2	LIDOVÁ PÍSEŇ	IŠEL MACEK DO MAUVACEK	J. BOLOGIN (ZSSR)
3	J. LEHOTSKÝ	LÚČENIE	NOVI FOSILI (JUGOSLÁVIE)

Tabulka 4: Zlatý slavík (1985 – hlasovalo 88 132 lidí).¹⁸⁰

	zpěvačky	hlasy	zpěváci	hlasy	skupina	hlasy
1	HANA ZAGOROVÁ	18160	PETER NAGY	17009	ELÁN	29876
2	PETRA JANŮ	9802	DALIBOR JANDA	12223	OLYMPIC	8015
3	HEIDI JANKŮ	8069	KAREL GOTT	10760	TURBO	4216
4	HELENA VONDRÁČKOVÁ	7767	MIROSLAV ŽBIRKA	10366	KROKY FRANTIŠKA JANEČKA	4109
5	LENKA FILIPOVÁ	6851	MICHAL DAVID	5217	SKUPINA KARLA VÁGNERA	3719
6	MARIKA GOMBITOVÁ		PAVEL HORŇÁK		CITRON	
7	IVETA BARTOŠOVÁ		PETR KOTVALD / STANISLAV HLOŽEK		INDIGO	
8	MARIE ROTTROVÁ		STANISLAV PROCHÁZKA ml.		ORCHESTR LADISLAVA ŠTAIDLA	
9	DARINA ROLINCOVÁ		PETR REZEK		TANGO	
10	MARKÉTA MUCHOVÁ		JAROMÍR NOHAVICA		LIMIT	

¹⁸⁰ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epocha, 2003, s. 176–177. ISBN 8086328279.

Tabulka 5: Diskoslavík (1985).¹⁸¹

	domáci zpěvačky	zahraniční zpěvačky	domáci zpěváci	zahraniční zpěváci	domáci skupiny	zahraniční skupiny	nejuznávanější domáci skladby	nejuznávanější zahraniční skladby
1	ZAGOROVÁ	NENA	NAGY	LIM AHL	ELÁN	ALPHAVILLE	ZAHRADA TICHÁ (Roth)	SELFCONTROL (Branigan)
2	JANŮ	LAUPEROVÁ	ŽBIRKA	JACKSON	OLYMPIC	QUEEN	KRISTÍNKA IBA SPÍ (Nagy)	I WANT TO BREAK FREE (Queen)
3	VONDRÁČKOVÁ	WILDEOVÁ	GOTT	STEWARD	OK BAND	DEPECHE MODE	JEDEME DÁL (Janda/Janů)	I JUST CALLED TO SAY I LOVE YOU (Wonder)
4	JANKŮ	BRANIGANOVÁ	DAVID	WONDER	ABRAXAS	DURAN DURAN	KNOFLÍKY LÁSKY (Batrošová/Sepeši)	PURPLE RAIN (Prince)
5	FILIPOVÁ	ROSSOVÁ	SEPEŠI	STEVENS	TURBO	JUDAS PRIEST	ČAS JE PROTI NÁM (Vondráčková)	SOUNDS LIKE A MELODY (Alphaville)

Tabulka 6: Bratislavská lýra (1985).¹⁸²

Výsledky 20. ročníku Bratislavská lýra			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	PETR JANDA, PAVEL VRBA	CO JE VŮBEC V NÁS	P. JANDA a skupina OLYMPIC
Stříbrná BL	VAŠO PATEJDL, EUBOŠ ZEMAN	CHLAPČENSKÝ ÚSMEV	VAŠO PATEJDL
Bronzová BL	ALI PREZOVKÝ, DANIEL MIKLETIČ	OD PIESNE K PIESNI	MIRKA BREZOVSKÁ a skupina MONA LISA
Mezinárodní autorsko-interpretací soutěž			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	W. KORCZ, J. CYGAN	AKÁ RUŽA, TAKÝ TRŇ	EDITA GEPPERTOVÁ (POLSKO)
Stříbrná BL	---	---	MARIA CHRISTIANOVÁ (IRSKO)
Bronzová BL	---	---	MIRABELA DAUEROVÁ (RUMUNSKO)

¹⁸¹ K anketě Diskoslavík uvádí periodikum Melodie následující: „*Sedmý ročník této ankety byl vyhodnocen během diskoték v pražských klubech mládeže, Paláci kultury Lucerně, ÚKDŽ a KD Barikádníků. Diskohrátky v uvedených kulturních zařízeních pravidelně uvádějí discjockey Josef Šrámek a hudební dramaturg Čs. televize Jožka Zeman.*“

¹⁸² SZABÓ, Ivan. *Bratislavská lýra*. Bratislava: Marenčin PT, 2010, s. 260. ISBN 9788081140570.

Z tabulek 2–6 lze vysledovat značnou popularitu interpretů působících nejen v osmdesátých a již dřívějších letech.¹⁸³ Jména jako Hana Zagorová, Helena Vondráčková, Iveta Bartošová, Petra Janů, Karel Gott, Dalibor Janda, Miroslav Žbirka, Michal David či Peter Nagy se v žebříčcích z osmdesátých let objevují opakovaně.¹⁸⁴

Jsme si vědomi faktu, že divácká anketa nemusí zcela korespondovat s tvrdými daty prodeje nosičů či jinak řazených hitparád. Nicméně ani rok 1988, ani odlišný způsob řazení významněji nezměnil poměr prominentních interpretů osmdesátých let oproti novým, svobodněji smýšlejícím projektům (viz tabulky 7–8).

Tabulka 7: Rok 1988 (žebříčky Supraphonu – konec ledna).¹⁸⁵

	SP (desky – 10 nej)	Diskožebříček (hodnocení prof. DJ dle ohlasu na diskotékách)	LP (desky podle průzkumu trhu)	Televizní rolnička 87	
1	Kráska a Radegast CITRON	Hráč TURBO	I. BARTOŠOVÁ	i.	K. GOTT
				s.	ELÁN
2	Viš láska I. BARTOŠOVÁ	Vždycky jsem to já D. JANDA	Magická flétna R. BALL	i.	I. BARTOŠOVÁ
				s.	Orch. L. ŠTAIDLA
3	Hráč TURBO	V tahu P. KOTVALD	Kde jsi D. JANDA	i.	D. JANDA
				s.	Orch. K. VÁGNERA
4	Říkej mi P. JANŮ	Šéf M. PENK	S kytarou po velké řece	i.	P. NAGY
				s.	TURBO
5	Vždycky jsem to já D. JANDA	Příběh S. TOFI	Potměsilý host H. HEGEROVÁ	i.	P. JANŮ
				s.	INDIGO
6	Až na vrcholky hor V. MARTINOVÁ	Až se ti jednou bude zdát J. SMOLÍK	Čau láska KAREL SVOBODA	i.	H. ZAGOROVÁ
				s.	PROTOTYP

¹⁸³ Zaměstnání „profesionálního hudebníka“ nabízelo své finanční benefity i v době totalitního režimu: „Many bands from Eastern Europe had to content themselves with playing in small to medium size clubs, where they earned relatively little in comparison to their western counterparts. However, due to the high exchange rate of western currency on the black market, back home their earnings were significant and allowed them a standard of living which was much higher than the population average.“

MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity, s. 9. ISBN 9781137592729.

¹⁸⁴ Režimem podporovaní interpreti jako Pavel Hornák, Markéta Muchová, obdobně jako zprofanované hudební skupiny Kroky Františka Janečka, Orchestr Ladislava Štáidla v tabulkách rovněž tvoří nezastupitelné místo. Z hudebních skupin, které se v anketě Zlatý Slavík umístily navzdory jisté nepřízni doby, je nutno uvést skupiny ETC..., Modrý efekt, Abraxas, které utvářely alternativu k popové scéně osmdesátých let.

¹⁸⁵ *Melodie*. 1988, č. 3, s. 12.

7	Šéf M. PENK	Poslední zvonění EXTRA BAND	Kousek cesty s tebou J. ZMOŽEK	i.	H. VONDRÁČKOVÁ
				s.	Orch. ČST
8	Zapomeň P. HORŇÁK	Šarlota M. PENK	Hurikán D. JANDA	i.	D. ROLINCOVÁ
				s.	BACILY
9	Zas tu jsou TANJA	Cesta na měsíc M. DAVID	Hráč TURBO	i.	M. DAVID
				s.	PLAVCI
10	Mám plán H. ZAGOROVÁ	Levandulová H. HEGEROVÁ	Story II K. GOTT	i.	M. ROTTROVÁ
				s.	KROKY

Tabulka 8: Rok 1988 (žebříčky Supraphonu – konec června).¹⁸⁶

	SP (desky – 10 nej)	Diskožebříček (hodnocení prof. DJ dle ohlasu na diskotékách)	LP (desky podle průzkumu trhu)	Žebříček Pantonu (průzkum poptávky v reprezentační prodejně v Praze, Karlova ulice)	
1	Levandulová H. HEGEROVÁ	Padá hvězda D. JANDA	I. BARTOŠOVÁ	LP	Do bačkor ne YO YO BAND
				SP	BETULA PENDULA
2	Padá hvězda D. JANDA	Je v tahu S. KOTVALD	Kde jsi D. JANDA	LP	BITTOVÁ a FAJT
				SP	PAVEL DOBEŠ
3	Tichá píseň I. BARTOŠOVÁ	Říkej mi P. JANŮ	Magická flétna R. BALL	LP	Žár trvá LAURA A JEJÍ TYGŘI
				SP	Z KOPCE
4	Hráč TURBO	Gejzír P. KOTVALD	Pasu, pasu písničky D. PATRASOVÁ		
5	Bratříčku můj A. HÁLOVÁ	Hráč TURBO	Hráč TURBO		
6	Až na vrcholky hor V. MARTINOVÁ	Vždycky jsem to já D. JANDA	Potměšilý host H. HEGEROVÁ		
7	Už mi láska není 20 let J. ZMOŽEK	Pár přátel M. DAVID	S láskou P. JANŮ		
8	Vizitka J. CÉZAR	Blízko nás KERN	Úplně všechno HEIDI JANKŮ		

¹⁸⁶ *Melodie*. 1988, č. 8, s. 12.

9	Fotka HEIDI JANKŮ	Bláznivá noc M. DAVID	Vítr W. DANĚK
10	Třináctá komnata KATAPULT	Máš se líp než já D. JANDA	Radegast CITRON

Tabulka 9: Bratislavská lýra (1988).¹⁸⁷

Výsledky 23. ročníku Bratislavská lýra			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	P. KVASSAY, M. KOZELOVÁ	FARBAMI DÝCHA NOC	BERCO BALOH
Stříbrná BL	O. SOUKUP, P. VRBA	JABLKO LÁSKY	HANA KŘÍŽKOVÁ
Bronzová BL	P. HAMMEL, J. A. ŠTEFÁNIK	DNES JE LÁSKA PŘÍTAŽ	S. HORŇÁKOVÁ a skupina NIKE
Mezinárodní autorsko-interpretační soutěž			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	M. LOWE, ALLIES	SMUTNÝ POCIT	skupina ALLIES (IRSKO)
Stříbrná BL	P. KVASSAY, M. KOZELOVÁ	FARBAMI DÝCHA NOC	BERCO BALOH (ČESKOSLOVENSKO)
Bronzová BL	H. THYNSSEN, M. DASEN, M. DE GROOT	ZACHRÁŇME NAŠU PLANĚTU	H. THYNSSEN (HOLANDSKO)

Přímočarý, ale i jednostranný názor na hodnotu populární hudby osmdesátých let a její unylost nalezneme v článku Farida Starmana z roku 2002, ze kterého cituje Jan Krůta: „Každá dekáda, alespoň ty, na které si jakž takž vzpomínáme, vyvažuje svoje nedostatky pozitivní stránkou. Ovšem nikdo netuší, proč jsou zrovna osmdesátá léta výjimkou: Nejprůšernější móda, nejděsivější společenská atmosféra, a především populární hudba slizká jako svítivé růžové želé. [...] Chovy přiblblých popových loutek beze stopy talentu a s myšlenkovým potencionálem nula nula nic, to byla oblíbená kratochvíle mnoha hitmakerů.“¹⁸⁸ Na straně druhé je vidět, že do tabulek 2–9 pronikají i jména zahraničních interpretů (Alphaville, Depeche Mode, Queen), případně česká alternativa (Citron).

V roce 1989 již ale zaznamenáváme znatelné uvolnění hudební scény. Kromě populárních osobností osmdesátých let, dlouhodobě se pohybujících na hudební scéně,

¹⁸⁷ SZABÓ, Ivan. *Bratislavská lýra*. Bratislava: Marenčin PT, 2010, s. 288. ISBN 9788081140570.

¹⁸⁸ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epocha, 2003, s. 204–205. ISBN 8086328279.

přináší jistý „svěží“ vítr v oblasti rocku a alternativy skupiny Kern, Arakain, Laura a její tygři, Betula Pendula, Precedens, Hudba Praha, Nová růže, Tublatanka, Vitacit, projekt Ivy Bittové a Pavla Fajta, Michaela Kocába, Balada pro banditu a Hipodrom (jeden z prvních projektů taneční hudby u nás). Pomyslné nůžky hudební scény ale na druhé straně rozvírají alba Šmoulů, dětské písně Dády Patrasové, Jan Cézár, Sagvan Tofi, Petr Kotvald a další (viz tabulky 10 a 11).

Tabulka 10: Rok 1989 (žebříčky Supraphonu – konec ledna).¹⁸⁹

	SP (desky – 10 nej)	Diskožebříček	LP (dle průzkumu trhu)	Žebříček Pantonu		Žebříček Opusu	
				LP	EP	LP	SP
1	Šmoulí ráj I. BARTOŠOVÁ	S cizí ženou v cizím pokoji M. KOCÁB	Šmoulové	LP	Věž z písku PRECEDENS	LP	Žeravé znamenie osudu TUBLATANKA
				EP	HUDBA PRAHA	SP	Prvá M. ŽBIRKA
2	Šmoulí kapela válí J. MOLAVCOVÁ	Holky bláznivý J. CÉZAR	Pasu, pasu písničky D. PATRASOVÁ	LP	Povídali, že mu hráli M. KOCÁB	LP	TEAM
				EP	Vybraná slova V. MERTA	SP	Smrtka na pražském orloji ELÁN
3	Dva roky prázdnin I. BARTOŠOVÁ	Dávej, ber S. TOFI	Magická flétna R. BALL	LP	Šibeničky SPIRITUÁL KVINTET	LP	Nechajte si ju! VIDIEK
				EP	Balada pro banditu	SP	Černoch a Lipa K. ČERNOCH / P. LIPA
4	Má daleká M. PENK	A pak, že je to hřích P. JANŮ	Deset prstů pro život D. JANDA				
5	S cizí ženou v cizím pokoji M. KOCÁB	Gejzír P. KOTVALD	Potměšilý host H. HEGEROVÁ				
6	Olé, olé, olé, olé F. ČECH / K. WÁGNER / F. SALAVA	Šťěstí je krásná věc R. MÜLLER	I. BARTOŠOVÁ				
7	Dávej, ber S. TOFI	Vizitka J. CÉZAR	S láskou P. JANŮ				

¹⁸⁹ *Melodie*. 1989, č. 3, s. 76.

8	A pak, že je to hřích P. JANŮ	Dva roky prázdnin I. BARTOŠOVÁ	Proměny L. BRABEC / K. VÁGNER
9	S tebou i bez tebe P. HORŇÁK	Olé, olé, olé, olé F. ČECH / K. VÁGNER / F. SALAVA	Country kolotoč
10	Dotek lásky VIANA BARTOŠOVÁ	Má daleká M. PENK	Šel jsem světem J. ZMOŽEK / P. KOPTA

Tabulka 11: Rok 1989 (žebříčky Supraphonu – konec června).¹⁹⁰

	SP (desky – 10 nej)	Diskožebříček	LP (dle průzkumu trhu)	Žebříček Pantonu		Žebříček Opusu	
				EP	LP	SP	LP
1	Láska prý P. DVORSKÝ / K. ČERNOCH	Pražský haus HIPODROM	Dál jen vejdi V. MARTINOVÁ	EP	OLDŘICH JANOTA	SP	Van Goghovo ucho ELÁN
				LP	... Se nezblázni P. SKOUMAL	LP	TEAM
2	Miss Moskva J. KORN	Kdekdo je dál P. KOTVALD	Petra 88 P. JANŮ	EP	Špatná pověst J. DĚDEČEK	SP	Lietam v tom tiež TEAM
				LP	Pár tónů V. HRABĚ / V. MIŠÍK / M. KOVÁŘÍK	LP	Žeravé znamenanie osudu TUBLATANKA
3	V sobotu ne KERN	Miss Moskva J. KORN	V penziónu svět	EP	VITACIT (SP)	SP	Šachy robia človeka P. NAGY
				LP	Snad nám naše děti M. PROKOP	LP	Nechajte si ju! VIDIEK
4	Ten stroj seš ty NOVÁ RŮŽE	Štěstí je krásné věc R. MÜLLER	Rockmapa 1				
5	S cizí ženou v cizím pokoji M. KOCÁB	S cizí ženou v cizím pokoji M. KOCÁB	Magická flétna R. BALL				
6	Proč? ARAKAIN	Odpusťte nám M. PENK	Šmoulové				

¹⁹⁰ *Melodie*. 1989, č. 8, s. 236.

7	Dva roky prázdnin I. BARTOŠOVÁ	Vůně ženy M. DAVID	Country kolotoč
8	Má daleká M. PENK	Stoletý stařec D. JANDA	Pasu, pasu písničky D. PATRASOVÁ
9	Krev toulavá K. GOTT	Ten stroj seš ty NOVÁ RŮŽE	S láskou P. JANŮ
10	Rozvíjej se poupátko I. BARTOŠOVÁ	Ztracený ráj H. JANKŮ / V. PATEJDL	Proměny L. BRABEC / K. VÁGNER

Tabulka 12: Bratislavská lýra (1989).¹⁹¹

Výsledky 24. ročníku Bratislavská lýra			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	R. MÜLLER, K. PETERAJ	AJ TY!	R. MÜLLER a skupina BANKET
Stříbrná BL	J. BALÁŽ, B. FILAN	VAN GOGHOVO UCHO	ELÁN
Bronzová BL	ŽENTOUR	PROMILUJEM CELOU NOC	JANEK LEDECKÝ a skupina ŽENTOUR
Mezinárodní autorsko-interpretační soutěž			
	autor	skladba	interpret
Zlatá BL	M. LOWE, ALLIES	SMUTNÝ POCIT	skupina ALLIES (IRSKO)
Stříbrná BL	P. KVASSAY, M. KOZELOVÁ	FARBAMI DÝCHA NOC	BERCO BALOH (ČESKOSLOVENSKO)
Bronzová BL	H. THYNSSEN, M. DASEN, M. DE GROOT	ZACHRÁŇME NAŠU PLANĚTU	H. THYNSSEN (HOLANDSKO)

Tendence, které předznamenal rok 1989, kulminují v roce 1990 a pokračují i v první polovině devadesátých let, které se v žánrových preferencích diametrálně liší od druhé poloviny dekády. Řada interpretů dominujících hudební kultuře totalitního režimu stála před otázkou, jak naložit se svou minulostí. V prodeji nosičů pozorujeme znatelný propad prominentů předlistopadové populární hudby. Kromě divácké ankety Zlatý slavík, která svými výsledky odporuje statistikám prodejů nosičů i cenám Anděl, nenalezneme v první

¹⁹¹ SZABÓ, Ivan. *Bratislavská lýra*. Bratislava: Marenčin PT, 2010, s. 294. ISBN 9788081140570.

polovině devadesátých let v žebříčcích (výjimku tvoří Karel Gott¹⁹²) téměř žádnou osobnost působící v letech totalitního režimu.¹⁹³ V našem výzkumu podkládáme toto tvrzení níže prezentovanými tabulkami.¹⁹⁴ Identickou myšlenku o propadu prominentů v první polovině devadesátých let předkládá ve své studii i Elafski: „*Those officially sanctioned pop performers who were formally scions of the state now represented the past and, as such, their identity carried the baggage of a time and experience most wanted to immediately leave behind.*“¹⁹⁵

Na druhé straně praxe i studie ukazují, že není jednoduché odpoutat se od svých oblíbených interpretů či hudebních žánrů. Autoři Andy Bennett a Jodie Taylor ve své studii *Popular music and the aesthetics of ageing* vyslovují obdobnou myšlenku: „*Sociological studies of musical taste, participation and ageing often suggest that, for a large proportion of ageing subjects, musical tastes narrow and an investment in popular music activities commonly lessens as one ages. [...] it was noted how people's taste in music commonly increases from youth to middle age, declining from middle age onwards into later life. Moreover, what middle-aged and older people commonly liked did not include those musics that had strong youth appeal.*“¹⁹⁶

Prostor dříve obsazený prominenty hudební scény se otevřel interpretům potíraných během totality. V roce 1990 obsadili perzekuovaní interpreti dokonce první čtyři pozice prodejů nosičů¹⁹⁷: Karel Kryl s albem *Bratříčku, zavírej vrátka* (stěžejní skladba – *Bratříčku, zavírej vrátka*) a s albem *Rakovina* (nejznámější píseň – *Rakovina*), Marta Kubišová s albem

¹⁹² Role Karla Gotta v populární hudbě je dodnes vnímána rozporuplně. Na jedné straně zastával pozici nedotknutelné ikony, na straně druhé pro část populace představoval symbol komerce a nevkusu. Petr A. Bílek ve své studii uvádí: „*In Kundera's semi-autobiographical account, Gott appears for just two brief moments to be labelled as the 'idiot of music'. Such a definite description carries, nevertheless, a large amount of universality, too. For Kundera's narrator, Gott becomes the embodiment of kitsch, of the decline of the art of music, compromised by commercialism in the West and totalitarian political power in the East.*“ MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. *Pop music, culture and identity*, s. 219. ISBN 9781137592729.

¹⁹³ Jistý comeback zažily kdysi slavné pěvecké osobnosti dob totalitního režimu až ve druhé polovině devadesátých let v muzikálech v pražských divadlech (*Jesus Christ Superstar* 1994, *Dracula* 1995, které „odstartovaly“ následující boom muzikálových děl).

¹⁹⁴ Kromě názvů alb se pokusíme uvádět i názvy konkrétních skladeb (nejen titulních písní z alba), které ve své době mezi posluchači rezonovaly.

¹⁹⁵ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 100. ISBN 9780415603454

¹⁹⁶ BENNETT, Andy a Jodie TAYLOR. *Popular music and the aesthetics of ageing*. *Popular Music* [online]. 2012, 31(2), s. 232 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143012000013.

¹⁹⁷ Díl pořadu *Hitparáda* reflektující prosincové prodeje v roce 1990 (IDEC: 291 355 15002, vysílaný 23. 2. 1991 na ČT1) zaznamenává výraznou osobnost české populární hudby z let totality. Nicméně album Karla Gotta s názvem *Písmo lásky*, umístěné na 14. příčce, v souhrnu prodejů za období leden až listopad roku 1990 nedosáhlo výše prodejů, které by album nominovalo do TOP 10 v ročním souhrnu.

Songy a balady (dobový hit – Modlitba pro Martu) a Waldemar Matuška s albem Trezor (hity – Slavíci z Madridu, Sbohem lásko). Tony Mitchell ve své studii *Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution* popisuje význam návratu pěveckých osobností: „*The Velvet Revolution has re-instated banned Czech folk singers of the 1960s: records by Marta Kubišová and Karel Kryl are sold by students in Prague from street stalls, along with books by Havel and Josef Škvorecký. Kubišová, the most famous 'silenced singer' of the 1960s, is enjoying a comeback at the age of fifty, and her most famous song, 'Prayer for Marta', an anthem for peace and freedom used as the signature tune for a clandestine programme broadcast on Czech television in the autumn of 1968, is once again popular.*“¹⁹⁸

3.3.1 Rok 1990

Tabulka 13: prodeje nosičů: 1990 (Hitparáda ČT: leden až listopad).¹⁹⁹

	Interpret	Album
1	KAREL KRYL	BRATŘÍČKU ZAVÍREJ VRÁTKA
2	KAREL KRYL	RAKOVINA
3	MARTA KUBIŠOVÁ	SONGY A BALADY
4	WALDEMAR MATUŠKA	TREZOR
5	ARAKAIN	TRASH THE TRASH
6	ŽENTOUR	OO3
7	SAMPLER/KOMPILÁT	TOM & JERRY, PÍSNÍČKY
8	KERN	OD NAROZENÍ
9	TEAM	PRICHYTENÝ PŘI ŽIVOTE
10	IVO JAHELKA	VESELÁ REVOLUCE

¹⁹⁸ MITCHELL, Tony. Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution. *Popular Music* [online]. 1992, 11(2), s. 192 [cit. 2021-09-20]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114300004992.

¹⁹⁹ Data získána z pořadu Hitparáda produkovaného Českou televizí. Moderátor pořadu v úvodu relace uvádí informaci, že žebříček je sestaven na základě prodeje nosičů v období leden až listopad roku 1990. Identifikační číslo pořadu: IDEC: 291 355 15001. Vysíláno 25. 1. 1991 ČT1.

Jména jako Karel Kryl, Marta Kubišová, Waldemar Matuška se prokreslila v prodejích nosičů. Novou situaci však příliš nereflektuje anketa Zlatý slavík, v níž kromě několika nových jmen zůstávají osobnosti osmdesátých let. Objevila se tak trhlina mezi interprety, kteří žili v povědomí veřejnosti, a tím, jaká alba se v roce 1990 skutečně prodávala.²⁰⁰

Tabulka 14: Zlatý slavík: 1990 (hlasovalo 12 186 lidí).²⁰¹

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	body
1	IVETA BARTOŠOVÁ	9719	KAREL GOTT	6248	TEAM	9063
2	PETRA JANŮ	8311	LADISLAV KRÍŽEK	6166	ŽENTOUR	6008
3	TANJA KAUFEROVÁ	7177	PETR KOTVALD	5292	TUBLATANKA	5088
4	MARTA KUBIŠOVÁ	5957	DALIBOR JANDA	3945	LUCIE	2808
5	BÁRA BASIKOVÁ	5825	PAVOL HABERA	2892	OCEÁN	2656
6	VĚRA MARTINOVÁ		PETER NAGY		ELÁN	
7	LENKA FILIPOVÁ		MARTIN ĎURINDA		Orch. KARLA GOTTA	
8	HEIDI JANKŮ		JIŘÍ KORN		NOVÁ RŮŽE	
9	HANA ZAGOROVÁ		MICHAL PENK		ARAKAIN	
10	LUCIE BÍLÁ		MICHAEL KOCÁB		OLYMPIC	

²⁰⁰ Rozpor je zřejmě dán i možnou odlišnou demografií hlasujících a kupujících, rovněž jako relativně malým počtem hlasujících v anketě Zlatý Slavík v letech 1990 (12 186 hlasujících) a 1991 (4 991 hlasujících).

²⁰¹ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epocha, 2003, s. 206–207. ISBN 8086328279.

Tabulka 15 shromažďuje projekty, které se v roce 1990 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodejích nosičů (TOP 20).²⁰² Kompletní soupisy pozic uvádíme v přílohách práce.

Tabulka 15: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1990.

Interpret	Album
ARAKAIN	TRASH THE TRASH
ARNETOVÁ HELENA, PROKOP MICHAL	V NIJAKÉM MĚSTĚ
BARTOŠOVÁ IVETA	P. S. (THE WAY TO YOUR HEART) / MOST HLEDÁNÍ (SP)
	ZPÍVÁME S IVETOU
ELÁN	NEBEZPEČNÝ NÁKLAD
FEŠÁCI	HVĚZDA COUNTRYON
FILIPOVÁ LENKA	POCIT 258
GOMBITOVÁ MARIKA	KAM IDÚ EUDIA?
GOTT KAREL	PÍSMO LÁSKY
GRIGOROV ROGO	NOHY
HIPODROM	PRAŽSKÝ HAUS
JAHELKA IVO	VESELÁ REVOLUCE
JANDA DALIBOR	JEN TA SAMOTNÁ A JÁ
JOHN MARKÝZ	1991
KERN	OD NAROZENÍ
KOCÁB MICHAEL, KEMR JOSEF	HAPKA, HORÁČEK – V PENZIONU SVĚT
KORN JIŘÍ	PŘED ODCHODEM VYPNI PROUD
	SISYFOS (TO ZNÁM) / DNESKA BERU (SP)
KOTVALD PETR	GEJZÍR

²⁰² Data získány z pořadu Hitparáda, produkovaného Českou televizí.

1. DÍL – IDEC: 290 340 76745.
2. DÍL – IDEC: 290 320 74109.
3. DÍL – IDEC: 290 340 76720.
4. DÍL – IDEC: 290 320 74140.
5. DÍL – IDEC: 290 340 76722.
6. DÍL – IDEC: 291 355 15001 – není v tabulce zahrnut, jelikož se jedná o souhrnný přehled pořadí pro měsíce leden až listopad 1990. Informace z tohoto dílu využíváme pro evidenci prodejů nosičů v kategorii album roku.
7. DÍL – IDEC: 291 355 15002.

KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
KRYL KAREL	DĚKUJI
	TEKUTÉ PÍSKY
	BRATŘÍČKU ZAVÍREJ VRÁTKA
	RAKOVINA
KUBIŠOVÁ MARTA	SONGY A BALADY
	LAMPA
LAURA A JEJÍ TYGŘI	ŽÁR TRVÁ
LUCIE	LUCIE
MARTINOVÁ VĚRA	NEJSME SI CIZÍ
MATUŠKA WALDEMAR	TREZOR
METALINDA	METALINDA
MIŠÍK VLADIMÍR a ETC	20 DEKA DUŠE
MOPED	MUSÍM ZAS DÁL / ZLÁ NOC (SP)
NAGY PETER	HRAJME SA NA PETRA
NAGY PETER, INDIGO	ŠACHY ROBIA ČLOVEKA
NOVÁ RŮŽE	TEN STROJ SEŠ TY / NENAPRAVITELNÝ HRŮCH (SP)
	NOVÁ RŮŽE
NOVÍ ZELENÁČI MIRKA HOFFMANNA	PÍSNĚ STARÝCH KOVBOJŮ
OCEÁN	DÁVNÁ ZEM
ORLÍK	ORLÍK OI!
PENK MICHAEL, SING SING	MICHAEL PENK – SING SING
PRECEDENS, BASIKOVÁ BÁRA	UŽ SE ZA ZLÝM JEJÍM STÍNEM / STŮL (SP)
SAMPLER	ULTRAMETAL
	TOM & JERRY, PÍSNÍČKY
	ROCK MAPA
SVATÝ VINCENT	SVATÝ VINCENT
TEAM	PRICHYTENÝ PŘI ŽIVOTĚ
	TEAM 3
TITANIK	ÁBEL
TOFI SAGVAN	VEČÍREK
TŘI SESTRY	NA KOVÁRNĚ TO JE NÁŘEZ

TUBLATANKA	NEBO – PEKLO – RAJ
TUČNÝ MICHAL	MEDICINMAN
VITACIT	STRACH / POUTNÍK ŽIVOTEM (SP)
VYČÍTAL HONZA	SEMTEX
ZMOŽEK JIŘÍ	UŽ MI LÁSKO NENÍ DVACET LET
	ZA ROK ZA DVA VRÁTÍŠ SA MI
ZOO	ČAS SLUHŮ
ŽENTOUR	OO3

3.3.2 Rok 1991

Kromě dílů pořadu Hitparáda reflektujících měsíční prodeje zařadila od roku 1991 Česká televize do programu modifikaci pořadu s názvem Galahitparáda, který evidoval prodeje v ročním souhrnu (viz tabulku 16).

Tabulka 16: prodeje nosičů: 1991 (Galahitparáda ČT).²⁰³

	Interpret	Album
1	KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
2	TEAM	TEAM 3
3	LUCIE	LUCIE
4	PAVOL HABERA	PAVOL HABERA
5	ORLÍK	OI!
6	JIŘÍ ZMOŽEK	UŽ MI LÁSKO NENÍ DVACET LET
7	OCEÁN	PYRAMIDA SNŮ
8	TŘI SETRY	NA KOVÁRNĚ TO JE NÁŘEZ
9	HONZA VYČÍTAL	SEMTEX
10	KAREL KRYL	TEKUTÉ PÍSKY

²⁰³ Data získána z pořadu Galahitparáda, produkováného Českou televizí. Identifikační číslo pořadu: IDEC: 291 355 15073. Vysíláno 31. 12. 1991 ČT1.

Tabulka 17: Zlatý slavík: 1991 (hlasovalo 4 991 lidí).²⁰⁴

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	body
1	IVETA BARTOŠOVÁ	3215	PAVOL HABERA	3612	TEAM	4090
2	BÁRA BASIKOVÁ	2594	KAREL GOTT	2808	KREYSON	2329
3	PETRA JANŮ	2240	DALIBOR JANDA	2781	KERN	1770
4	LENKA FILIPOVÁ	1888	LADISLAV KŘÍŽEK	2754	OCEÁN	1653
5	VĚRA MARTINOVÁ	1756	PETR KOTVALD	1177	LUCIE	1244
6	MARTA KUBIŠOVÁ		MICHAEL KOCÁB		ŽENTOUR	
7	TANJA KAUEROVÁ		KAREL KRYL		PROTOTYP	
8	HANA ZAGOROVÁ		PETER NAGY		ORLÍK	
9	HELENA VONDRÁČKOVÁ		PETR MUK		Orch. KARLA GOTTA	
10	INA URBANOVÁ		JAROSLAV ALBERT KRONEK		TUBLATANKA	

Tabulka 18: cena Anděl: 1991.²⁰⁵

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	sňh slávy	producent
1	BÁRA BASIKOVÁ	PAVOL HABERA	LUCIE	LUCIE: IN THE SKY	ZOO	KAREL GOTT	JÚLIUS KINČEK

Rok 1991 přináší v prodeji významné změny. Poprvé se objevuje tvorba skupiny Orlik s Danielem Landou, která je charakteristická nacionalistickou tematikou (dobový hit – Čech), a punková stálice devadesátých let, skupina Tři sestry, s albem Na kovárně to je nářez (dobový hit – Život je takovej), jejímž frontmanem je Lou Fanánek Hagen. Rovněž skupina Lucie s albem Lucie (dobový hit – Šrouby do hlavy) se od roku 1991 pravidelně umisťuje v žebříčcích prodeji nosičů a sbírá různá hudební ocenění. Kromě zesilující rockové scény, kterou reprezentují skupina Kreyson a album Anděl na útěku (dobový hit – Vzdálená) a částečně i Team s albem Team 3 (dobový hit – Držim ti miesto), se otevírá cesta pro „novoromantiky“, zastoupené skupinou Oceán s albem Pyramida snů (dobový hit – Naděje).²⁰⁶

²⁰⁴ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 213–214. ISBN 8086328279.

²⁰⁵ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

²⁰⁶ Za „novoromantiky“ označujeme představitele hudebního žánru, který spadá zejména do osmdesátých let. Zvukově hojně využívá syntezátorových zvuků v různých plochách a vrstvách a pracuje s elektronickými

Obdobně jako v roce 1990 i v roce následujícím lze pozorovat určité diskrepance mezi prodeji nosičů a anketami Zlatý slavík a cenou Anděl. Vyjma Marty Kubišové, Michaela Kocába, skupiny Orlík, Kreyson a Tublatanky výsledková listina reflektuje spíše osmdesátá léta. Zlatý slavík byl roku 1991 ukončen.²⁰⁷ Tabulka 19 shromažďuje projekty, které se v roce 1991 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodejích nosičů (TOP 20).²⁰⁸

Tabulka 19: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1991.

Interpret	Album
AG FLEK	TRAMTÁRIE
ALARM	ROCK'N'ROLL V PATÁCH
ARAKAIN	SCHIZOFRENIE
BARTOŠOVÁ IVETA	NATUR
BASIKOVÁ BÁRA	BÁRA BASIKOVÁ

bicími a basovou linkou. Místy je novoromantismus spojován s termínem synthpop: „A style of popular music in which the synthesizer dominates. [...] Artists do not use synthesizers to imitate acoustic instruments, but instead exploit unique electronic sounds. Vocals may be void of emotion to complement the machine-made sounds. Rhythms tend to be mechanical and ostinato patterns are common. Synthpop was dominated by such British artists as Soft Cell, OMD, Ultravox, the Human League, Depeche Mode, Erasure, Talk Talk, the Thompson Twins, Bronski Beat, Howard Jones, and the Eurythmics. Synthpop artists are usually linked to the New wave movement. [...] In the early 1980s music videos by a number of British synthpop groups (often identified as New Romantics) were aired on the music channel.“

SIMONOT, Colette. Synthpop. In: *Grove music online* [online], 2016 [cit. 2021-06-25]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002289542>.

²⁰⁷ Vzhledem ke klesajícímu počtu hlasujících (počty uvádíme v tabulkách) se jednalo o nevyhnutelný krok, což do našeho výzkumu bohužel přináší jistou informační trhlinu. Redakce časopisu Mladý svět, který anketu zaštiťoval, uvádí následující: „Sbohem, Slavíku! Nemá cenu to protahovat. Anketa o nejpobláznější interprety československé populární hudby, zvaná Zlatý Slavík, dospěla k třicátému ročníku a konci. [...] Československá pop-music je dnes co do zájmu okrajovou záležitostí, která navíc nepříliš vzrušuje současnou čtenářskou obec Mladého světa. [...] netřeba ji stále mapovat způsobem, který ztratil smysl.“

KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 213. ISBN 8086328279.

²⁰⁸ Data získána z pořadu Hitparáda, produkovaného Českou televizí.

ID pořadů:

8. DÍL – IDEC: 291 355 15003.
9. DÍL – IDEC: 291 355 15004.
10. DÍL – IDEC: 291 355 15005.
11. DÍL – IDEC: 291 355 15006.
12. DÍL – IDEC: 291 355 15007.
13. DÍL – IDEC: 291 355 15008.
14. DÍL – IDEC: 291 355 15009.
15. DÍL – IDEC: 291 355 15010.
16. DÍL – IDEC: 291 355 15011.
17. DÍL – IDEC: 291 355 15012.

ČESKÉ SRDCE	ČESKÉ SRDCE
ČOK VILÉM, BALÁŽ OTA, STŘIHAVKA KAMIL	PÍSNÍČKY Z ROSY
DEBUSTROL	NEUROPATHOLOG
DOBEŠ PAVEL	V ZÁTÍŠÍ S ČERVY
FEŠÁCI	HVĚZDA COUNTRYON
FILIPOVÁ LENKA	POCIT 258
GOTT KAREL	PÍSMO LÁSKY
GREENHORNS	TO TENKRÁT V ČTYŘICÁTOM PÁTOM
	ZLATÁ ÉRA
HABERA PAVOL	PAVOL HABERA
HRDINOVÉ NOVÉ FRONTY	VÁLEČNÉ ÚZEMÍ
JAHELKA IVO	VÝPIS Z REJSTRÍKŮ LÁSEK
JASNÁ PÁKA	JASNÁ PÁKA
JOHN MARKÝZ	MARKÝZ JOHN 1991
KERN	LOVCI ŽEN
KOTVALD PETR	HYDE PARK
KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
KRYL KAREL	TEKUTÉ PÍSKY
	RAKOVINA
KRYPTOR	KLÁŠTERNÍ TAJEMSTVÍ
	SEPTICAL ANAESTHESIA
KŘÍŽEK LADISLAV	ZLATEJ CHLAPEC
LINHART TONY A PŘÁTELÉ	VANDR DO PADESÁTEJCH...
LUCIE	LUCIE
MARTINOVÁ VĚRA	NEJSME SI CIZÍ
MASTER'S HAMMER	RITUÁL
METALINDA	ZA VŠETKY PRACHY
NAGY PETER	HRAJME SA NA PETRA
NOHAVICA JAROMÍR	V TOM ROCE PITOMÉM
NOVÁK PETR	12 NEJ...
NOVÍ ZELENÁČI MIRKA HOFFMANNA	PISNĚ STARÝCH KOVBOJŮ
OCEÁN	DÁVNÁ ZEM

	PYRAMIDA SNŮ
ORLÍK	ORLÍK OI!
	DEMISE
PATRASOVÁ DÁDA	ŠKOLA ZVÍŘÁTEK
PENK MICHAEL, SING SING	MICHAEL PENK, SING SING
PEPA NOS	ŽÁDNÝ STRACHY
PETERKA & SPOL.	DRBY
	DRBY II
PILAROVÁ EVA, MATUŠKA WALDEMAR	NEJLEPŠÍ DUETA 1961–1971
PSÍ VOJÁCI	NALEJ ČISTÉHO VÍNA POKRYTČE
ROOT	ZJEVENÍ
RYVOLA MIKI	BEDNA OD WHISKY
SAMPLER	ULTRAMETAL
	ROCKABILLY GO!
	ULTRAMETAL
	REBELIE II
SAX	ZÓNA STRACHU
SCHELINGER JIŘÍ	HOLUBÍ DŮM
SOUBOR OSADY ÚDOLÍ DĚSU	VLAJKA VZHŮRU LETÍ
SVATÝ VINCENT	SVATÝ VINCENT
TEAM	TEAM 3
TOFI SAGVAN	SAGI
TÖRR	INSTITUT KLINICKÉ SMRTI
TŘI SESTRY	NA KOVÁRNĚ TO JE NÁŘEZ
TUBLATANKA	NEBE – PEKLO – RAJ
TUČNÝ MICHAL	MEDICINMAN
VISACÍ ZÁMEK	START 02
VITACIT	VZHŮRU PŘES OCEÁN
VYČÍTAL HONZA	SEMTEX
WANASTOWI VJECY	TAK MI TO TEDA NANDEY
ZMOŽEK JIŘÍ	UŽ MI LÁSKO NENÍ DVACET LET
ZOO	ČAS SLUHŮ

ŽALMAN A SPOL.	HODINA USMÍŘENÍ
ŽENTOUR	OO3

3.3.3 Rok 1992

Tabulka 20: prodeje nosičů: 1992 (IFPI).²⁰⁹

	Interpret	Album	Počet ks
1	SHALOM	SHALOM	130130
2	PALEČEK A JANÍK	NA ČS. ROZVODU 1	112254
3	PAVOL HABERA	PAVOL HABERA 2	83054
4	JIŘÍ ZMOŽEK	ZDÁ SE, ŽE OBRŮSTÁ...	81645
5	BRONTOSAURI	SEDMIKRÁSKA	75490
6	KAREL GOTT	KDYŽ MUŽ SE ŽENOU SNÍDÁ	72137
7	RŮZNÍ	ŽELVY NINJA	58808
8	LUCIE	IN THE SKY	55075
9	JAN NEDVĚD	JAKUB	54441
10	OCEÁN	2 1/2	54032

Tabulka 21: cena Anděl: 1992.²¹⁰

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	sňh slávy	producent
1	LUCIE BÍLÁ	PETR MUK	SHALOM	LUCIE BÍLÁ: MISSARIEL	BURMA JONES	PETR JANDA	ONDŘEJ SOUKUP
	klip	obal	zvláštní cena	jazz	folk & country		
1	LUCIE BÍLÁ: LÁSKA JE LÁSKA	WANASTOWI WIECY: LŽI, SEX A PRACHY	LES MISERABLES	JIŘÍ GEORGE MRAZ: CATCHING UP	ROBERT KŘEŠŤAN: REVIVAL (album)		

Rok 1992 je neodmyslitelně spojen s rozpadem federace. Hudebně politickou satirou se v té době zabývalo například duo Paleček – Janík, které svým albem Na Československém rozvodu (dobový hit – Sbohem Slovensko, bude ti líp) zasáhlo do TOP 10.²¹¹ V témže roce

²⁰⁹ Data byla získána komunikací s IFPI. Pro rok 1992 bylo možné získat i informace o počtech prodaných kusů nosičů.

²¹⁰ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

²¹¹ Z dnešního pohledu již úsměvné skladby jako Sbohem Slovensko, bude ti líp, Závidím vám manžela, paní Havlová, přestože je po hudební stránce nelze řadit mezi nejzajímavější projekty dané doby, mezi veřejností silně rezonovaly.

zaznamenaly mezi posluchači úspěch hudební projekty spojené se jménem Jana Nedvěda – skupina Brontosauři s albem Sedmikráska (dobový hit – Tma, Sedmikráska) a album Jana Nedvěda s názvem Jakub (dobový hit – Podvod). Vlna popularity novoromantické hudby (skupina Shalom, zpěvák Petr Muk – ocenění cenou Anděl) v prodeji kulminuje právě v roce 1992, načež velmi rychle upadá. Na druhé straně projekty spojené s Janem Nedvědem zasahují do prodejů kontinuálně od roku 1992 až do roku 1999.

Po určité odmlce v letech 1990–1991 se do žebříčků vrací i Karel Gott s autorským albem Když muž se ženou snídá (hit – Když muž se ženou snídá).²¹² Kromě skupiny Lucie a výše zmíněných projektů v tabulce nacházíme spíše hudbu mainstreamu. Nivelizaci žánrové plurality vůči předchozím dvou letům pozorujeme nejen v žebříčcích, ale obdobnou myšlenku vyslovili i Marián Varga²¹³, Mikoláš Chadima²¹⁴ a hudební publicista Vojtěch Lindaur během rozhovoru v pořadu České televize Ladí neladí, kde mimo jiné zmiňují, že alternativa v pravém slova smyslu v devadesátých letech v podstatě umírá příchodem vizualizace populární hudby. Termínem „šťastná doba“ označují éru hudebních projektů založených na skutečnosti, že posluchači hudbu „pouze poslouchali“.²¹⁵ Obdobně hovoří Andrew Goodwin: „*There is some evidence to suggest that music video colors our memory and visualization of pop songs. Apart from independent and funded market surveys, academic research has shown that exposure to music video is widespread and is prevalent among pop music consumers.*“²¹⁶ Tabulka 22 shromažďuje projekty, které se v roce 1992 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodeji nosičů (TOP 20).²¹⁷

²¹² „*However, during the Velvet Revolution that led to the collapse of state socialism, Gott appeared on a balcony in front of a rally of two hundred thousand anti-communist protesters and sang the Czechoslovak anthem along with the folk singer Karel Kryl, who had just returned from a twenty-year emigration in Germany. Later on, Kryl regretted his willingness to sing with Gott, while for Karel Gott it became another moment of stardom. He gained back his lead in different popularity polls, keeping it to this day.*“ MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity, s. 235. ISBN 9781137592729.

²¹³ Představitel české alternativní scény, hráč na klávesové nástroje (Hammondovy varhany), frontman projektu Collegium Musicum. Jako hráč vydal jak sólová alba, ale spolupracoval například i s hudebníky jako Pavel Hammel.

²¹⁴ Výrazná osobnost alternativní scény. Lze jej označit za multiinstrumentalistu, který – mimo vlastní projekt MCH Band – spolupracuje s řadou hudebních projektů.

²¹⁵ Ladí neladí. *Česká televize*, 1996–2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097296883-ladi-neladi/>.

²¹⁶ GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992, s. 9. ISBN 0816620628.

²¹⁷ Data získána z pořadu Hitparáda, produkovaného Českou televizí.

19. DÍL – IDEC: 292 355 15200.

20. DÍL – IDEC: 292 355 15201.

21. DÍL – IDEC: 292 355 15202.

22. DÍL – IDEC: 292 355 15203.

Tabulka 22: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1992.

Interpret	Album
ALKEHOL	ALKEHOL
ARAKAIN	HISTORY LIVE
B. S. P.	O. BALAGE FOR K. STŘIHAVKA ...
	B. S. P.
BARTOŠOVÁ IVETA	VÁCLAVÁK
	TOP 13
BOBEK PAVEL	THE BEST OF
BRONTOSAUŘI	SEDMIKRÁSKA
ČOK VILÉM	DELIRIUM TREMENS
ČOK VILÉM, BALÁŽ OTA, STŘIHAVKA KAMIL	PÍSNÍČKY Z ROSY
DAVID MICHAL	DISCOPŘÍBĚH Č. 2
DOLEŽAL DODO MILOŠ	DRÁŽDIVÝ DOTEK
ELÁN	NETVOR Z ČIERNEJ HVIEZDY Q7A
FILIPOVÁ LENKA	1982–1992
GLADIATOR	DESIGNATION
GOTT KAREL	NEJROMATIČTĚJŠÍ
	KDYŽ MUŽ SE ŽENOU SNÍDÁ
HABERA PAVOL	PAVOL HABERA
	PAVOL HABERA 2
JAHELKA IVO	VÝPIS Z REJSTŘÍKŮ LÁSEK
	IN FLAGRANTI
JANDA DALIBOR	CO SE MÁ STÁT, TO SE STANE
KABÁT	MÁ JI MOTOROVOU
KALOUSEK JAN	ŘEKA V PLAMENECH

23. DÍL – IDEC: 292 355 15204.

24. DÍL – IDEC: 292 355 15205.

25. DÍL – IDEC: 292 355 15206.

26. DÍL – IDEC: 292 355 15207.

27. DÍL – IDEC: 292 355 15208.

28. DÍL – IDEC: 292 355 15209.

29. DÍL – IDEC: 292 355 15210.

30. DÍL – IDEC: 292 355 15211.

KOTVALD PETR	MŮJ HLAS
KRABATHOR	ONLY OUR DEATH IS WELCOME
KRYL KAREL	MAŠKARY
KRYPTOR	TIME 4 CRIME
KŘÍŽEK LADISLAV	ZLATEJ CHLAPEC
LOU FANÁNEK HAGEN	HAGEN BADEN
LUCIE	IN THE SKY
METALINDA	ZA VŠETKY PRACHY
MÜLLER RICHARD	NAUČ VTÁKA LIETAŤ
NAGY PETER	JAMAICA RUM
NEDVĚD JAN	JAKUB
NOVÁ RŮŽE	NOVÁ RŮŽE '91
OCEÁN	PYRAMIDA SNŮ
	2 1/2
ORLÍK	DEMISE
PALEČEK A JANÍK	NA ČESKOSLOVENSKÉM ROZVODU
	NA ČESKOSLOVENSKÉM ROZVODU II
PENK MICHAL	O BLÁZNECH
PETERKA & SPOL.	DRBY II
PLÍHAL KAREL	TAKHLE NĚJAK TO BYLO...
RAPMASTERS	SI UPAD
SAMPLER	NA POSLEDNÍM VANDRU
	NA POSLEDNÍM VANDRU II
	MÁŠ MÁ OVEČKO DÁVNO SPÁT
SHALOM	SHALOM
SCHELINGER JIŘÍ	HOLUBÍ DŮM
	HRRR NA NĚ...
	JIŘÍ SCHELINGER
SPIRITUAL KVINTET	RAJSKÁ ZAHRADA
TANJA	PÁD DO NEBE
TEAM	TEAM 4
TERMINÁTOR	PROBABILITY OF DOOM

TŘI SESTRY	ALKÁČ JE NEJVĚTŠÍ KOCOUR
TUČNÝ MICHAL	ODJÍŽDÍM V DÁL
V. A. R.	PERSONAL DESTRUCTION
VYČÍTAL HONZA	KDYŽ JSME OPUSTILI PRAHU
WANASTOWI VJECY	TAK MI TO TEDA NANDEY
ZMOŽEK JIŘÍ	UŽ MI LÁSKO NENÍ DVACET LET
	ZDÁ SE, ŽE OBRŮSTÁ MĚ MECH
ZOO	ČAS SLUHŮ
ŽENTOUR	ŽENTOUR 005

3.3.4 Rok 1993

Tabulka 23: prodeje nosičů: 1993 (IFPI).²¹⁸

	Interpret	Album	Počet ks
1	YO YO BAND	KARVINÁ	66280
2	J. A F. NEDVĚDOVI	FRANTIŠEK	54133
3	WANASTOWI VJECY	LŽI, SEX A PRACHY	53327
4	KABÁT	DĚVKY TY TO ZNAJ	50530
5	BRONTOSAURÍ	SEDMIKRÁSKA	45757
6	JAKUB SMOLÍK	NEJVĚTŠÍ HITY COUNTRY	35414
7	JAN NEDVĚD	KAMÍNKY	33695
8	SBOR CARMEN	VÁNOČNÍ KOLEDY	32694
9	JAN NEDVĚD	JAKUB	32641
10	DOLEŽAL A SPOL.	ZEMĚTŘESENÍ	32028

²¹⁸ Data byla získána komunikací s IFPI. Pro rok 1992 bylo možné získat i informace o počtech prodaných kusů nosičů.

Tabulka 24: cena Anděl: 1993.²¹⁹

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	siň slávy	producent
1	LUCIE BÍLÁ	IVAN HLAS	YO YO BAND	YO YO BAND: KARVINÁ	ILONA CSÁKOVÁ	VLADIMÍR MIŠÍK	ONDŘEJ SOUKUP
	klip	obal	zvláštní cena	jazz	folk & country	skladba	zvuková nahrávka
1	WANASTOWI VJECY: NAHÁ	ONDŘEJ SOUKUP: HIERONYMUS BOSH	IVAN HLAS: HUDBA K FILMU ŠAKALÍ LÉTA	KAREL RŮŽIČKA: GOING HOME	JAN A FRANTIŠEK NEDVĚDOVI: FRANTIŠEK	YO YO BAND: RYBITVÍ	DAVID KOLLER: DAVID KOLLER

V roce 1993 vstupují do povědomí interpreti, kteří výrazným způsobem ovlivní devadesátá léta. Skupina Yo Yo Band s albem Karviná (dobový hit – Rybitví, Karviná) dosáhla první pozice v prodeji alb bez dřívějších umístění v žebříčku TOP 10. Rovněž i cena Anděl v kategorii skupina a album roku dokládají raketový vzestup popularity této skupiny. Za projekty s dlouhodobějším dopadem v devadesátých letech lze považovat skupiny Kabát s albem Děvky ty to znaj (dobový hit – Žízeň), Wanastowi vjecy s albem Lži, sex a prachy (dobový hit – Sběrka zvadlejších růží), které oživovaly jinak poklidné vody středního proudu a folku, dominujících v roce 1993. Položky neobjevující se v prodeji, nýbrž v anketě cena Anděl, a to hned v několika kategoriích (zpěvák, zvláštní cena), spojuje jméno Ivana Hlase. Ocenění týkající se jeho hudby k muzikálovému filmu Šakalí léta (dobový hit – Na kolena) svým způsobem předznamenávalo novou éru muzikálové scény v devadesátých letech.

V roce 1993 statisticky výrazně poklesl celkový počet prodaných nosičů. Rozdíl v prodaných kusech projektu umístěného na první příčce v roce 1992 (130 130 kusů) a 1993 (66 280 kusů) je téměř dvojnásobný. Že se nejedná pouze o extrémní úspěch projektu skupiny Oceán, která v roce 1992 dosáhla první pozice, dokazuje výrazný rozdíl v hodnotách na naší poslední sledované pozici – desáté: 54 032 kusů v roce 1992, 32 028 kusů v roce 1993. Rozdíl dosahuje opět téměř dvojnásobku (srovnej tabulky 20 a 23).

²¹⁹ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

Tabulka 25 shromažďuje projekty, které se v roce 1993 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodeji nosičů (TOP 20).²²⁰

Tabulka 25: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1993.

Interpret	Album
ALKEHOL	S ÚSMĚVEM SE PIJE LÍP
ANNA K.	JÁ NEZAPOMÍNÁM
ARAKAIN	BLACK JACK
ARGEMA	POPRVÉ
B. S. P.	B. S. P.
BARTOŠOVÁ IVETA	VÁCLAVÁK
	TOP 13
	TOBĚ
BASIKOVÁ BÁRA	VIKTORIE KRÁLOVSKÁ
BÍLÁ LUCIE	MISSARIEL
BOBEK PAVEL	ZVLÁŠTNÍ VĚC
BRONTOSAUŘI	SEDMIKRÁSKA
BURMA JONES	EVRYBADYS DENSINK
ČERNÝ MIROSLAV	BALÍČEK KARET
ČESKÉ SRDCE	SRDCE Z AVALONU
ČOK VILÉM	12 FLÁKŮ
DEBUSTROL	SVĚT CO ZATOČÍ S TEBOU
DOBEŠ PAVEL	ZPÁTKY DO TRENEK

²²⁰ Data získána z pořadu Hitparáda, produkovaného Českou televizí.

32. DÍL – IDEC: 293 355 15488.

33. DÍL – IDEC: 293 355 15489.

34. DÍL – IDEC: 293 355 15490.

35. DÍL – IDEC: 293 355 15491.

36. DÍL – IDEC: 293 355 15492.

37. DÍL – IDEC: 293 355 15493.

38. DÍL – IDEC: 293 355 15494.

39. DÍL – IDEC: 293 355 15495.

40. DÍL – IDEC: 293 355 15496.

41. DÍL – IDEC: 293 355 15497.

42. DÍL – IDEC: 293 355 15498.

43. DÍL – IDEC: 293 355 15499.

DOLEŽAL DODO MILOŠ	DRÁŽDIVÝ DOTEK
GOTT KAREL	KDYŽ MUŽ SE ŽENOU SNÍDÁ
	VĚCI BLÍZKÉ MÉMU SRDCI
HLAS IVAN	L. P. '93
HUDBA PRAHA	MAELSTRŮM
KABÁT	ŽIVĚ
	DĚVKY TY TO ZNAJ
KALOUSEK JAN	ŘEKA V PLAMENECH
KARYA	KARYA
KOLLER DAVID	DAVID KOLLER
KRABATHOR	COOL MORTIFICATION
KREYSON	KŘÍŽÁCI
KŘÍŽEK LADISLAV	KLÍČ K MÉ DUŠI
LANDA DANIEL	VALČÍK
LEDECKÝ JANEK	NA PTÁKY JSME KRÁTKÝ
	PRÁVĚ TEĎ
LORIEN	LORIEN
LOU FANÁNEK HAGEN	HAGEN BADEN
	AHOJ KLUCI
LUCIE	LIVE I
MARTINOVÁ VĚRA	PŮLNOČNÍ SLUNCE
MŇÁGA A ŽĎORP	FURT ROVNĚ
	RADOST AŽ NA KOST
NEDVĚD HONZA	20 LET PÍSNÍČEK
NEDVĚD JAN	JAKUB
NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNÍČEK
NOHAVICA JAROMÍR	MIKYMAUZOLEUM
OCEÁN	2 1/2
OLYMPIC	THE BEST OF
PATRASOVÁ DÁDA	NAROZENINY S DÁDOU
PENK MICHAL	O BLÁZNECH
PETERKA & SPOL.	DRBY IV

RAPMASTERS	SKANDÁL
SAMPLER	DEJ MI VÍČ ... OLYMPIC
	ŽELVY NINJA
SEBASTIANS	BLUE BY
SHALOM	SHALOM
	OLYMPICTURES
SCHELINGER JIŘÍ	SINGLY 1972–1978
SMOLÍK JAKUB	NEJVĚTŠÍ HITY COUNTRY
SMOLÍK JAKUB, TOMANOVÁ ŠÁRKA	NEJVĚTŠÍ HITY COUNTRY II
TORR	KLADIVO NA ČARODĚJNICE
TŘI SESTRY	ŠVÉDSKÁ TROJKA
	25:01
TUČNÝ MICHAL	SNÍDANĚ V TRÁVĚ
VISACÍ ZÁMEK	TRAKTOR
VÍTEK PAVEL	MÁM RÁD VŮNI TVÝ KŮŽE
VONDRÁČKOVÁ HELENA	THE BRODWAY ALBUM
VOZÁRY DUŠAN	DÉVA
WANASTOWI VJECY	LŽI, SEX A PRACHY
	DIVNOALBUM
YO YO BAND	KARVINÁ
ZEMĚTŘESEŇÍ	ZEMĚTŘESEŇÍ

3.3.5 Rok 1994

Tabulka 26: prodeje nosičů: 1994 (IFPI).²²¹

	Interpret	Album
1	J. a F. NEDVĚDOVI	FRANTIŠEK
2	BRONTOSAUŘI	ZAHRÁDKY
3	KABÁT	COLORADO
3	LUCIE	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY

²²¹ Data byla získána komunikací s IFPI. Pro tento ani následující roky bohužel nedisponujeme daty o počtech prodaných kusů nosičů.

5	RŮZNÍ	ŠAKALÍ LÉTA
6	YO YO BAND	KARVINÁ
7	KAREL KRYL	TO NEJLEPŠÍ
8	KAREL GOTT	'95
9	VĚRA MARTINOVÁ	V. MARTINOVÁ A PŘÁTELÉ
10	JAN NEDVĚD	KAMÍNKY

Tabulka 27: cena Anděl: 1994.²²²

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	siň slávy	producent
1	LUCIE BÍLÁ	DAN BÁRTA	LUCIE	LUCIE: ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY	BUTY	KAREL KRYL	IVAN KRÁL
	klip	obal	zvláštní cena	jazz	folk & country	skladba	zvuková nahrávka
1	LUCIE BÍLÁ: ZAHRADA RAJSKÝCH POTĚŠENÍ	ŠUM SVISTU: RYTMY Z RAJE	MUZIKÁL: JESUS CHRIST SUPERSTAR	RUDOLF DAŠEK	VLASTA REDL	LUCIE: AMERIKA	LUCIE: ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY

O oblíbenosti folkového žánru svědčí umístění na prvním, druhém a desátém místě v prodejích nosičů spojené se jménem Jan Nedvěd, které se poprvé v TOP 10 objevilo v roce 1992. Takto významného umístění v kategorii prodeje nosičů se nepodařilo dosáhnout žádnému jinému interpretovi v devadesátých letech. Cenu Anděl v kategorii folk & country získali bratři Nedvědové již o rok dříve (1993), nikoli v roce, kdy zasáhli do statistiky prodejů třemi alby. Ivana Hlase, který byl roku 1993 rovněž oceněn (cena Anděl za hudbu k Šakalím létům), můžeme v tomto roce nalézt v prodejích na páté pozici. Rychlé reakce hudebních producentů dokazuje sedmá pozice písničkáře Karla Kryla, který zemřel 3. března 1994 a ještě v témže roce vyšlo album s jeho čtyřiadvaceti skladbami s názvem To nejlepší. Karel Kryl v tomto roce rovněž vstoupil do síně slávy cen Anděl.

Cena Anděl okamžitě reagovala na rozbíhající se éru muzikálů, v nichž dostávají prostor nová jména (Dan Bárta, Kamil Střihavka, Lucie Bílá, Daniel Hůlka aj.) a zároveň mají šanci na comeback interpreti z osmdesátých let (Jiří Korn, Bára Basiková, Aleš Brichta, Pavel Vítěk aj.) Muzikál Jesus Christ Superstar v tomto roce získal první místo v kategorii zvláštní cena. Dan Bárta, spojený s rolí Jidáše, byl oceněn v kategorii zpěvák. Titulem objev

²²² *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

roku porota ocenila skupinu Buty. Tabulka 28 shromažďuje projekty, které se v roce 1994 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodejích nosičů (TOP 20).²²³

Tabulka 28: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1994.

Interpret	Album
ALICE	ÚSTA HROMŮ
ALKEHOL	ALKEHOLISM
	S ÚSMĚVEM SE PIJE LÍP
ARAKAIN	SALTO MORTALE
ARGEMA	POPRVÉ
	Z PRLOVA DO NEW YORK CITY
B. S. P.	BSP II
BATROŠOVÁ IVETA	TOBĚ
BRICHTA ALEŠ	RŮŽE PRO ALGERNON
BURMA JONES	ŘÍMSKÁ 2
BUTY	PPOOMMAALLUU
CSÁKOVÁ ILONA	KOSMOPOLIS
DEBUSTROL	CHYTRÁ PAST
DOBEŠ PAVEL	LIVE
DOLEŽAL DODO MILOŠ	M. DODO. D. – G. M. DUDE
FEŠÁCI	DOKUD MŮŽEM
GOLDEN KIDS	GOLDEN KIDS
GOTT KAREL	ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY

²²³ Data získána z pořadu Hitparáda, produkovaného Českou televizí.

45. DÍL – IDEC: 294 355 15786.
46. DÍL – IDEC: 294 355 15787.
47. DÍL – IDEC: 294 355 15788.
48. DÍL – IDEC: 294 355 15789.
49. DÍL – IDEC: 294 355 15790.
50. DÍL – IDEC: 294 355 15791.
51. DÍL – IDEC: 294 355 15792.
52. DÍL – IDEC: 294 355 15793.
53. DÍL – IDEC: 294 355 15794.
54. DÍL – IDEC: 294 355 15795.
55. DÍL – IDEC: 294 355 15796.

	VĚCI BLÍZKÉ MÉMU SRDCI
HAGEN A SAHULA	STARÁ KOVÁRNA
HOP TROP	VESELÁ BÍDA
J. A. R.	MYDLI-TO!
JANDA DALIBOR	V LÁSCE NEJSOU MAPY
KABÁT	COLORADO
	DĚVKY TY TO ZNAJ
KALANDRA PETR & BLUES SESSION	PETR KALANDRA & BLUES SESSION
KALOUSEK JAN	ALBUM
KAMELOT	DUHOVÁ CESTA
KATAPULT	HIT ALBUM 2
KRÁL DAVID	ŘÍKAL JÍ HOLČÍČKO
KREYSON, KŘÍŽEK LÁĎA	ELIXÍR ŽIVOTA
KRYL KAREL	OCELÁRNA
	TO NEJLEPŠÍ
KŘEŠŤAN ROBERT	STARODÁVNÝ SVĚT
LANDA DANIEL	VALČÍK
LEDECKÝ JANEK	JENOM TAK
LORIEN	LORIEN
LOU FANÁNEK HAGEN	AHOJ KLUCI
LUCIE	AMERIKA
	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
MARTINOVÁ VĚRA	A PŘÁTELÉ
MÍŠÍK VLADIMÍR	JEN SE SMĚJ
MŇÁGA A ŽĎORP	RADOST AŽ NA KOST
NAČEVA	MOŽNOSTI TU JSOU
NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNÍČEK
NEDVĚDOVI JAN A FRANTIŠEK	FRANTIŠEK
NOHAVICA JAROMÍR	MIKYMAUZOLEUM
P. B. CH.	P. B. CH.
PATRASOVÁ DÁDA	NAROZENINY S DÁDOU
PROUD	PROUD

PŘÍBUZNÍ	HRNEK
REDL VLASTA	VLASTA REDL A HRADIŠŤAN
SAMPLER	JESUS CHRIST SUPERSTAR
	ŠAKALÍ LÉTA
SHALOM	BRÁNY VZKAZŮ
SCHELINGER JIŘÍ	SINGLY 1972–1978
SKOUMAL PETR	JAK SE LOVÍ GORILA
SMOLÍK JAKUB	AŽ SE TI JEDNOU BUDE ZDÁT
SPIRITUÁL KVINTET	HANBA NÁM
ŠUM SVISTU	TANČÍRNA
TICHÁ DOHODA	TICHÁ DOHODA 1994
	UNPLUGGAG
TUČNÝ MICHAL	JÍŽANSKÝ ROK
VLTAVA	MLÁDÍ I TAK VELKOU LÁSKU BERE S HUMOREM
VONDRÁČKOVÁ LUCIE	MARMELÁDA
WANASTOWI VJECY	DIVNOALBUM
XIII. STOLETÍ	GOTIKA
YO YO BAND	KARVINÁ
	THE BEST OF
ZMOŽEK JIŘÍ	TO BÝVAL RÁJ
	UŽ MI, LÁSKO, NENÍ 20 LET 2

3.3.6 Rok 1995

Tabulka 29: prodeje nosičů: 1995 (IFPI).²²⁴

	Interpret	Album
1	KAREL GOTT	ZÁZRAK VÁNOČNÍ
2	DANIEL LANDA	CHCÍPLY DOBRÝ VÍLY
3	LUCIE	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
4	KABÁT	ZEMĚ PLNÁ TRPASLÍKŮ

²²⁴ Data byla získána komunikací s IFPI.

5	BRONTOSAURI	ZAHRÁDKY
6	MICHAL TUČNÝ	SNÍDANĚ V TRÁVĚ
7	VĚRA MARTINOVÁ	THE BEST OF
8	DÁDA PATRASOVÁ	ŠKOLIČKA S DÁDOU
9	JAROMÍR NOHAVICA	TŘI ČUNÍCI
10	PREMIER	HROBAŘ

Tabulka 30: cena Anděl: 1995.²²⁵

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	siň slávy	producent
1	LUCIE BÍLÁ	KAMIL STRÍHAVKA	BUTY	BUTY: DŘEVO	ALICE SPRINGS	HANA HEGEROVÁ	IVAN KRÁL
	klip	obal	zvláštní cena	folk & country	skladba	zvuková nahrávka	
1	ONDŘEJ HAVELKA: DĚKUJI, BYLO TO KRÁSNE	IVAN KRÁL: NOSTALGIA	MUZIKÁL: JESUS CHRIST SUPERSTAR	BRATŘI EBENOVÉ	BUTY: FRANTIŠEK	NO GUITARS! NO GUITARS!	

Rok 1995 udržuje trend oblíbenosti žánru folk & country (čtyři pozice z deseti). Kromě stálic na tomto hudebním poli, které se v prodejích objevují opakovaně (projekty spojené s bratry Nedvědovými, Věrou Martinovou), zde nově evidujeme (rovněž dlouhodobě působící) zpěváky Michala Tučného s albem Snídaně v trávě (dobový hit – Báječná ženská, Tam u nebeských bran) a Jaromíra Nohavicu s albem Tři čuníci (dobový hit – Hlídač krav, Tři čuníci).

Obdobně silnou pozici v prodejích nosičů zastává rocková a punková tvorba. Daniel Landa dosáhl v tomto roce s albem Chcíply dobrý víly (dobový hit – Holky a mašiny, Motýlek) svého největšího úspěchu devadesátých let. Rockové skupiny Kabát a Lucie nově doplňuje skupina Premier s albem Hrobař (dobový hit – Hrobař). Krizi poptávky interpretů spojených s předchozí érou prolomil Karel Gott, který se umístil na první příčce v prodejích s částečně cover albem Zázrak vánoční.²²⁶ Skupina Buty zazářila v ceně Anděl v kategoriích

²²⁵ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

²²⁶ „His popularity not only survived shifts in music style and new generations but also the changing political climates and régimes in Czechoslovakia and other Eastern countries. [...] The main reason for his long career was Gott's willingness to adapt to the norms of each era in both its fashions and its ideological precepts. He was able to wrap up his music production in a package that isolated him from the political agenda by stressing his music's entertainment value and professionalism. Both his music performances and his media image would carefully avoid any potentially conflicting attitudes, mainly political messages or the subversion of mainstream values.“

MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity, s. 220. ISBN 9781137592729.

skupina a skladba roku. Muzikál Jesus Christ Superstar získal podruhé v řadě ocenění v kategorii zvláštní cena. Tabulka 31 shromažďuje projekty, které se v roce 1995 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodeji nosičů (TOP 20).²²⁷

Tabulka 31: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1995.

Interpret	Album
ALKEHOL	NA ZDRAVÍ!
ARAKAIN	LEGENDY
ARGEMA	POMALÁČE
	TOHLE JE RÁJ
BAMBINI DI PRAGA	JÁ PÍSNÍČKA II
BARTOŠOVÁ IVETA	MALÉ BÍLÉ COSI
BASIKOVÁ BÁRA	60-TÁ
BÍLÁ LUCIE	ALBUM
BRICHTA ALEŠ	RŮŽE PRO ALGERNON
BRONTOSAURI	NA KAMENI KÁMEN
	PTÁČATA
	SEDMIKRÁSKA
	ZAHRÁDKY
BUTY	DŘEVO
	PPOOMMAALLUU (JÍZDA)
CSÁKOVÁ ILONA	AMSTERDAM
DOBEŠ PAVEL	NĚCO O AMERICE
GOTT KAREL	'95
	ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 60. LET
	ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 70. LET
	ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 80. LET

²²⁷ Od roku 1995 čerpáme informace o pořadí prodeji nosičů z periodika Melodie, kde ho až do konce námi sledovaného období v různých modifikacích řazení prezentovala organizace IFPI (z dřívějších let data z IFPI nejsou dostupná – viz kapitolu o heuristice). Důvodem změny zdroje je rovněž změna koncepce pořadu České televize Hitparáda a jeho následné ukončení.

	VĚCI PŘÍBUZNÉ MÉMU SRDCI
GREENHORNS	PÍSNĚ AMARICKÉHO ZÁPADU
HABERA PAVOL	ZHASNI A SVIEŤ
HAPKA, HORÁČEK	V PENZIÓNU SVĚT
HEGEROVÁ HANA	LÁSKO PROKLETÁ
	POTMĚŠILÝ HOST
CHŘESTÝŠ ANKA	ADIOS POSLEDNÍ KOVBOJI
IMPERIO	VENI VIDI VICI
JÍŠOVÁ PAVLA	PAVLA JÍŠOVÁ A DRUHÁ TRÁVA
KABÁT	COLORADO
KAMELOT	ZLATÁ RYBA
KATAPULT	CHODNÍKOVÝ BLUES
KLÍČ	VĚTRNÉ MLÝNY
KRÁL DAVID	POSLEDNÍ PRÁZDNINY
KRYL KAREL	PLAVÁČEK
	TO NEJLEPŠÍ
KŘEŠŤAN RUDOLF A DRUHÁ TRÁVA	LIVE
LANDA DANIEL	CHCÍPLÝ DOBRÝ VÍLY
	VALČÍK
LEDECKÝ JANEK	JENOM TAK
	NĚKTERÉ VĚCI JSOU JENOM JEDNOU
LUCIE	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
	IN THE SKY
MADUAR	SPACE
MARTINOVÁ VĚRA	THE BEST OF
	VĚRA MARTINOVÁ A PŘÁTELÉ
MAXIM TURBULENC	TURBULANCE DANCE
MC ERIK & BARBARA	U CAN'T STOP / THE ALBUM
MINESENGŘI	ČERT ABY MUZIKANTY VZAL
MŇÁGA a ŽĎORP	RYZÍ ZLATO
NEDVĚD JAN	JAKUB
	KAMÍNKY

NEDVĚDOVI JAN, FRANTIŠEK	FRANTIŠEK
NOHAVICA JAROMÍR	DOBRODĚJ
NOVÁK PETR	12 NEJ
NOVÍ ZELENÁČI MIRKA HOFFMANNA	I SEE AMERICA
OLYMPIC	DÁVNO
	ROCK'N'ROLL
PATRASOVÁ DÁDA	ŠKOLIČKA S DÁDOU
PERGNEROVÁ TEREZA	RECHOT
PREMIER	HROBAŘ
PŘÍBUZNÍ	HRNEK
RAPMASTERS	3 NA 3
REDL VLASTA	VLASTA REDL + HRADIŠŤAN + AG FLEK
SAMPLER	BATTLEDRESS
	COUNTRY KOLOTOČ II
	ČÁGO BELO ŠÍLENCI
	ČÁGO BELO ŠÍLENCI 2
	JESUS CHRIST SUPERSTAR
	LÁSKÁM
	NÁVRAT ARABELY
	PÍSEŇ SEVERU
SPIRITUÁL KVINTET	HANBA NÁM
STŘIHAVKA, MAZAČ	NO GUITARS!
SVĚRÁK, UHLÍŘ	ABY BYLO PŘÍMO VESELO
ŠLAPETO	ČERVENÁ SEDMA A JINÉ TRUMFY
ŠUM SVISTU	RYTMY Z RÁJE
TAXMENI	ZLATÁ ÉRA
TŘI SESTRY	HUDBA Z MARSU
TUČNÝ MICHAL	NA CESTÁCH TOULAVÝCH
	ODJÍŽDÍM V DÁL
	POSLEDNÍ KOVBOJ
VITACIT	NAVOSTRO
VYČÍTAL HONZA	MODLITBA ZA WYMPIHO A WABIHO

YO YO BAND	JENOM KOUŘ
ZAGOROVÁ HANA	MALUJ ZASE OBRÁZKY
ZAGOROVÁ HANA, MARGITA ŠTĚPÁN	AVE
ZELENÁČI MIRKA HOFFMANN	ROMANTIKA STARÝCH KOVBOJŮ
ŽALMAN	POCESTNÝ DO SEDMÉHO NEBE
ŽLUTÝ PES	YELLOW DOG

3.3.7 Rok 1996

Tabulka 32: prodeje nosičů: 1996 (IFPI).²²⁸

	Interpret	Album
1	ŠMOULOVÉ	ŠMOULÍ-SUPER-DISCO-ŠOU
2	NEDVĚDOVI	PASÁČEK HVĚZD
3	RŮZNÍ	DRACULA – MUZIKÁL
4	DANIEL LANDA	VALČÍK
5	MICHAL TUČNÝ	SNÍDANĚ V TRÁVĚ
6	DÁDA PATRASOVÁ	ŠKOLA ZVÍŘÁTEK
7	RŮZNÍ	JESUS CHRIST SUPERSTAR
8	KABÁT	ZEMĚ PLNÁ TRPASILÍKŮ
9	BUTY	DŘEVO
10	LUCKA VONDRÁČKOVÁ	MARMELÁDA

Tabulka 33: cena Anděl: 1996.²²⁹

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	sňh slávy	producent
1	IVA BITTOVÁ	JANEK LEDECKÝ	ŽLUTÝ PES	JAREK NOHAVICA: DIVNÉ STOLETÍ	COLORFACTORY	JIRÍ SUCHÝ	IVAN KRÁL
	klip	folk	country	jazz	střední proud	skladba	zvuková nahrávka
1	LUCIE BÍLÁ: AVE MARIA	BRATŘI EBENOVÉ	ROBERT KŘEŠTAN	ONDŘEJ HAVELKA	ILONA CSÁKOVÁ	LUCIE BÍLÁ: JSI MŮJ PÁN	DRACULA
	pop & rock	taneční hudba	alternativní scéna	lidová a dechová hudba			
1	BUTY	CHAOZZ	IVA BITTOVÁ	ŠLAPETO			

²²⁸ Data byla získána komunikací s IFPI.

²²⁹ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

Druhá polovina dekády je ve srovnání s první polovinou devadesátých let v žánrových preferencích značně odlišná. Perzekuované a alternativnější projekty z prodejů pozvolna ustupují a začíná se více prosazovat taneční hudba a covery skladeb (covery písní obsadily první pozice prodejů v letech 1996, 1997, 1999 i 2000). V roce 1996 vévodil žebříčku projekt Šmoulové s albem Šmoulí-super-disco-šou. Hudební producenti a finanční motivace ke konci devadesátých let prokazatelně ovlivnili hudební průmysl. Kromě jmen, která se objevila již v dřívějších ročnících, stojí za pozornost album Dřevo skupiny Buty (dobový hit – František) a písně z muzikálu Dracula (premiéra 1995 – hraný dodnes). O značném úspěchu muzikálu Dracula vypovídá i jeho umístění v cenách Anděl v kategoriích zvuková nahrávka a skladba (Lucie Bílá s písní Jsi můj pán). Ve dvou kategoriích (zpěvačka, alternativní scéna) ocenila komise Ivu Bittovou. Folková scéna, která je v tuzemsku silná, zaznamenala ocenění tří osobností: Bratři Ebenové (rovněž i v roce 1995), Robert Křesťan a Jaromír Nohavica. Sílicí vliv taneční hudby, jenž bude kulminovat koncem dekády, v roce 1996 přinesl novou kategorii ceny Anděl, ve které zvítězil projekt Chaozz.

Tabulka 34: Český slavík: 1996 (hlasovalo 137 179 lidí).²³⁰

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	body
1	LUCIE BÍLÁ	204705	KAREL GOTT	159842	OLYMPIC	89746
2	ILONA CSÁKOVÁ	64988	JANEK LEDECKÝ	77374	BUTY	76472
3	HELENA VONDRÁČKOVÁ	58298	JAN NEDVĚD	53560	LUCIE	52239
4	VĚRA MARTINOVÁ	49803	DANIEL LANDA	44574	YO YO BAND	47408
5	IVETA BARTOŠOVÁ	49255	KAMIL STŘIHAVKA	33654	BRONTOSAUŘI	41274
6	BÁRA BASIKOVÁ		FRANTIŠEK NEDVĚD		SPIRITUÁL KVINTET	
7	PETRA JANŮ		DAVID KOLLER		ŠLAPETO	
8	LENKA FILIPOVÁ		LADISLAV KRÍŽEK		ARGEMA	
9	HANA ZAGOROVÁ		DALIBOR JANDA		RANGERS	
10	MARTA KUBIŠOVÁ		DAN BÁRTA		ORIGINÁLNÍ PRAŽSKÝ SYNKOPICKÝ ORCHESTR	

²³⁰ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epocha, 2003, s. 218–219. ISBN 8086328279.

V roce 1996 došlo k obnovení ankety Zlatý slavík a k jejímu přejmenování na Český slavík. Změn doznal i systém hlasování. Respondenti mohli svůj hlas přiřadit trojici interpretů v každé kategorii s bodovacím systémem tři, dva, jeden bod. Anketní lístky byly vydávány nejen v časopise Mladý svět, jak tomu bylo doposud, ale i v různých jiných tiskovinách. V prvním ročníku obnovené ankety byl počet zaslaných hlasů vysoký.²³¹ Za významný fenomén, který odkryl popularitu interpretů u hlasujících, považujeme diametrální propad v bodech mezi první a druhou příčkou v kategoriích zpěvák a zpěvačka. Rozdíl tvoří více než trojnásobek v případě zpěvaček a více než dvojnásobek v kategorii zpěvák.²³²

Pětileté přerušování ankety jako by výsledkovou listinu v kategorii zpěvačka vrátilo opět do osmdesátých let. Pokud bychom z tabulky vyňali Lucii Bílou a Ilonu Csákovou, zůstanou v tabulce pouze jména z dob totalitního režimu. V kategorii zpěvák a skupiny je poměr „nových a starých“ interpretů objevujících se v TOP 10 zcela opačný. Z dob totality v evidenci zůstávají pouze jména Karel Gott, Dalibor Janda a Olympic. Tabulka 35 shromažďuje projekty, které se v roce 1996 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodejích nosičů (TOP 20).²³³

Tabulka 35: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1996.

Interpret	Album
BRATŘI EBENOVÉ	TICHÁ DOMÁCNOST
BUTY	DŘEVO
CEJNAR ROMAN	VÁNOČNÍ KOLEDY
ČERNÝ MIROSLAV	CHLAP ZUZANKA
GOTT KAREL	ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 80. LET
	ZÁZRAK VÁNOČNÍ
HANNIG PETR	HOSPŮDKO ZNÁMÁ
KABÁT	ZEMĚ PLNÁ TRPASÍKŮ

²³¹ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 218. ISBN 8086328279.

²³² Lucie Bílá si udržela takto výrazný náskok před konkurenty až do konce námi sledovaného období, na rozdíl od Karla Gotta, který v následujícím roce (1997) první pozici obhájil před Danielem Hůlkou velmi těsně. V roce 1998 naopak těsným poměrem zvítězil Daniel Hůlka. Zbylé sledované ročníky získal cenu Český slavík vždy Karel Gott.

²³³ Pro měsíce leden a únor roku 1996 vycházely v periodiku Melodie prodeje nosičů ve formě TOP 20, které prezentovala organizace IFPI (obdobně jako v roce 1995).

KRYL KAREL	DĚKUJI
LANDA DANIEL	CHCÍPLY DOBRÝ VÍLY
LEDECKÝ JANEK	NĚKTERÝ VĚCI JSOU JENOM JEDNOU
LUCIE	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
MADUAR	SPACE
MARTINOVÁ VĚRA	THE BEST OF
MC ERIK & BARBARA	U CAN'T STOP / THE ALBUM
NOHAVICA JAROMÍR	TŘI ČUNÍCI
OLYMPIC	UNPLUGGED
PATRASOVÁ DÁDA	BABY STUDIO
	MALOVÁNÍ S DÁDOU
	PASU, PASU PÍSNÍČKY
	ŠKOLIČKA S DÁDOU
PŘÍBUZNÍ	ZVONĚNÍ
ROTTROVÁ MARIE	JEŘABINY
SAMPLER	CZ SUPERHITY 95
	DRACULA
	JESUS CHRIST SUPERSTAR – LIVE
STROMBOLI	STROMBOLI
SVĚRÁK ZDĚNEK, UHLÍŘ JAROSLAV	HLAVNĚ NESMÍ BÝTI SMUTNO
VONDRÁČKOVÁ HELENA	VÁNOCE S HELENOU
ZAGOROVÁ HANA	MALUJ ZASE OBRÁZKY

V roce 1996 změnilo periodikum Melodie parametry řazení žebříků. Rubriku o prodeji nosičů nahradila hitparáda s názvem Nejúspěšnější hity v českých rádiích (viz tabulku 36).²³⁴

Tabulka 36: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích v roce 1996.

Interpret	Skladba
ARGEMA	KOČIČÍ
	ŠAPITÓ
BATROŠOVÁ IVETA	MŮŽEŠ LHÁT
BÍLÁ LUCIE	JSI MŮJ PÁN
BRICHTA ALEŠ	NEMÁM
BUTY	DEMÁČEK
	FRANTIŠEK
CSÁKOVÁ ILONA	PINK
	BYLO BY TO KRÁSŇ
	LÉTO
ČERNOCKÁ PETRA	TENNESSEE WHISKEY
ČOK VILÉM	NÁ NÁ NÁ
DOCTOR P. P.	AŽ MĚ JEDNOU POVĚSEJ
	BERÁNCI
HLAS IVAN	ARANKA UMÍ HOLA HOP
JANDA DALIBOR	KRÁSŇ ŠÍLENÁ
KABÁT	DÁVÁM TI JEDEN DEN
KAMELOT	LEVNEJ HOTEL
	RIO
KAPITÁNOVÁ PAVLA	NEVĚŘÍM
KOREDA DAN	NOČNÍ NÁDRAŽÍ

²³⁴ Od března 1996 byla do periodika Melodie zařazena rubrika Nejúspěšnější hity v českých rádiích, která prezentovala prvních 40 pozic české i zahraniční hudby v jedné hitparádě. V listopadu 1996 byla zřízena i rubrika České hity TOP 15. Prezentovaná tabulka obsahuje informace z obou kategorií, jelikož rubrika České hity TOP 15 je selektivní podmnožinou kategorie Nejúspěšnější hity v českých rádiích. V častých případech, kdy v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích nefigurovalo 15 českých skladeb, uvádíme i následující pořadí.

KORN JIŘÍ	DUNY
KOTVALD PETR	A TAK DÁL
	EXPLODUJ
KUBIŠOVÁ MARTA	BŮH VÍ
LEDECKÝ JANEK	JAK STAREJ PES
	TEJDEN MÁ JENOM 7 DNÍ
MARKOVÁ DENISA	PÍSEŇ POZDIMNÍ
MARKOVÁ DENISA	TOULAVÝ SNY
MARTINOVÁ VĚRA	JAK KDY
MAXIM TURBULENC	MACH A ŠEBESTOVÁ
MC ERIK & BARBARA	KEŽ PRIDE LÁSKA
MIŠÍK VLADIMÍR	CO JSEM SI VZAL
MŇÁGA a ŽĎORP	I CESTA MŮŽE BÝT CÍL
NAGY PETER	WAIKIKI RAGA
NOVÁK PETR	SÁM A SÁM
	VANESSA
OLYMPIC	JEDNOU
PET	PŮJDEME TANČIT DO NEBE
PŘIBYL PETR	KULHAVÍ POUTNÍCI
RANGERS	NÁKLAĐÁK
RAPMASTER	SKLAPNI BABY
SHALOM	STÍN KATEDRÁL
SLABÁ LENKA	LÁSKY ZA 150
SPRINGS ALICE	JÍZDA
	PONDĚLÍ
	ZVLÁŠTNÍ SVĚT
STYLE	KRÁSNÝ LÉTO PŘIJDE
SUCHÝ JIŘÍ	PRAMÍNEK VLASŮ
SVĚRÁK ZDENĚK	CHVÁLÍM TĚ, ZEMĚ MÁ
TĚŽKEJ POKONDR	RAKEŤÁK
VÍTEK PAVEL	LÁSKA
	NEBE PLNÝ HVĚZD

WANASTOWI VJECY	ANDĚLÉ
ŽLUTÝ PES	ŠALA-HŮ

3.3.8 Rok 1997

Tabulka 37: prodeje nosičů: 1997 (IFPI).²³⁵

	Interpret	Album
1	ŠMOULOVÉ	PRVNÍ ZIMNÍ ŠMOULYMPIÁDA
2	K. GOTT / L. BÍLÁ	DUETY
3	JAN NEDVĚD	HONZA
4	DANIEL HŮLKA	DANIEL HŮLKA
5	ŠMOULOVÉ	VELKÁ ŠMOULÍ PRÁZDNINOVÁ PÁRTY
6	HAPKA / HORÁČEK	CITOVÁ INVESTICE
7	PETR NOVÁK	SINGLY
8	DANIEL LANDA	POZDRAV Z FRONTY
9	J. A F. NEDVĚDOVI	PASÁČEK HVĚZD
10	KABÁT	ČERT NA KOZE JEL

Tabulka 38: cena Anděl: 1997.²³⁶

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	siň slávy	zvuková nahrávka
1	LUCIE BÍLÁ	DANIEL HŮLKA	BUTY	RŮZNÍ INTERPRETI: CITOVÁ INVESTICE	DANIEL HŮLKA	PETR NOVÁK	DRACULA KOMPLET
	klip	folk	country	jazz	střední proud	skladba	pop & rock
1	BUTY: KRTEK	JAROMÍR NOHAVICA	ROBERT KŘEŠTAN	JIRÍ STIVÍN	LENKA FILIPOVÁ	HAPKA/BÍLÁ: DÍVÁM SE DÍVÁM	BUTY
	taneční hudba	alternativní scéna	hard & heavy	lidová a dechová hudba			
1	LIQUID HARMONY	IVA BITTOVÁ	KABÁT	ŠLAPETO			

V roce 1997 ve statistice prodejů (stejně jako v roce 1996) zvítězil projekt cover písní Šmoulové s albem První zimní šmoulympiáda. Součástí koncertu v rámci ankety Český slavík v roce 1997 bylo i udělení cen IFPI. Alba roku se prodalo rekordních 246 995

²³⁵ Data byla získána komunikací s IFPI.

²³⁶ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

prodaných kusů.²³⁷ Druhé album Šmoulů (Velká šmoulí prázdninová párty) skončilo na páté pozici. Bizarní výsledky prodeje narušuje autorské album dvojice Hapka a Horáček s názvem Citová investice, které rovněž získalo cenu Anděl v kategoriích album a skladba (Lucie Bílá: Dívám se dívám). Nově v prodeji evidujeme zpěváka Daniela Hůlku (doposud známého především z hlavní role v muzikálu Dracula), který získal dvě ceny Anděl – v kategoriích zpěvák a objev. V prodeji pro rok 1997 dále zaznamenáváme pouze jména, která se již v předchozích letech ve statistikách pravidelně objevovala. Anketa Český slavík ve srovnání s předchozím rokem rovněž nedoznává výraznějších změn.

Tabulka 39: Český slavík: 1997 (hlasovalo 240 166 lidí).²³⁸

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	body
1	LUCIE BÍLÁ	557676	KAREL GOTT	278987	OLYMPIC	205056
2	ILONA CSÁKOVÁ	99469	DANIEL HŮLKA	272829	BUTY	149582
3	HELENA VONDRÁČKOVÁ	90400	JANEK LEDECKÝ	153564	LUCIE	145153
4	IVETA BARTOŠOVÁ	85784	JAN NEDVĚD	74531	YO YO BAND	83929
5	BÁRA BASIKOVÁ	63013	DANIEL LANDA	62042	BRONTOSAUŘI	68939
6	LENKA FILIPOVÁ		KAMIL STŘIHAVKA		SPIRITUÁL KVINTET	
7	LEONA MACHÁLKOVÁ		DAVID KOLLER		ARAKAIN	
8	VĚRA MARTINOVÁ		FRANTIŠEK NEDVĚD		WANASTOWI VJECY	
9	PETRA JANŮ		JIRÍ KORN		ŽLUTÝ PES	
10	HANA ZAGOROVÁ		ALEŠ BRICHTA		ŠLAPETO	

²³⁷ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 224. ISBN 8086328279.

²³⁸ Tamtéž, s. 222–223.

Tabulka 40 shromažďuje projekty, které se v roce 1997 umístily v hitparádě v kategoriích Nejúspěšnější hity v českých rádiích a České hity TOP (15–5).²³⁹

Tabulka 40: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a České hity v roce 1997.

Interpret	Skladba
ALIAS	NEDĚLE
	ŘEKNI MI PROČ
ARGEMA	E 55
ARGEMA	ŠAPITÓ
BALAGE OTA, BASIKOVÁ BÁRA	JESUS
BÍLÁ LUCIE	AVE MARIA
BÍLÁ LUCIE, HAPKA PETR	DÍVÁM SE, DÍVÁM
BRICHTA ALEŠ	V UNIFORMĚ LOKAJE
BUTY	KRTEK
CSÁKOVÁ ILONA	VZPOMÍNKÁM DAŇ SPLÁCÍM
ČOK VILÉM	NÁ, NÁ, NÁ
DANĚK WABI	LAS PALMAS
DOCTOR P. P.	AŽ MĚ JEDNOU POVĚSEJ
FILIPOVÁ LENKA	BLÁZNI SE RADUJOU
GABRIELA	HLEDEJ LÁSKU
GOTT EMANUEL KAMIL	CHVASTOUN
HRUBÝ JAN, PROKOP MICHAL	NÁDRAŽÍ
HŮLKA DANIEL	RÁJ
CHINASKI	DLOUHEJ KOUŘ
JANDA DALIBOR	KRÁSNE ŠILENÁ
KABÁT	LÁĎA
KAMELOT	LEVNEJ HOTEL
	O VÁNOCÍCH NIKDO NEMÁ BÝT
KORN JIŘÍ, BÍLÁ LUCIE	BYL BY HŘÍCH

²³⁹ Od února 1997 redakce periodika Melodie omezuje počet uváděných pozic v rubrice České hity TOP 15 na prvních 10 příček. V červenci téhož roku evidujeme další redukci téže rubriky, jejímž výsledkem je pořadí České hity TOP 5. Od srpna už není zveřejňována ani kategorie České hity TOP 5. Paralelně po celou dobu však nalézáme žebříček Nejúspěšnější hity v českých rádiích.

KOSINOVÁ LENKA	PÍSEŇ PÍSNÍ
LEDECKÝ JANEK	LAJ, LAJ
	RYBA RYBĚ
LEŠEK SEMELKA	TY
LUCIE	KLOBOUK VE KŘOVÍ
	POHYBY
	VŠECHNO TI DÁVÁM
MARKOVÁ DENISA	PÍSEŇ PODZIMNÍ
	SMOLNEJ DEN
MARTINOVÁ VĚRA	JAK KDY
MIŠÍK VLADIMÍR	CO JSEM SI VZAL
MUK PETR	LOŤ KE HVĚZDÁM
	PŘICHÁZÍŠ S LÁSKOU
NEDVĚDI (BRATŘI)	JABLKO
	KOHOUT
	LOUČÍM SE S TMOU
NOHAVICA JAROMÍR	STARÝ MUŽ
	TEŠÍNSKÁ
OLYMPIC	GIORDANO BRUNO
PET	KRÁSNEJ DEN
PLÍHAL KAREL	Z MINULA
PREMIER, TEREZA	HLUPÁKU NAJDU TĚ
PŘÍBUZNÍ	HORO, HORO
RAPMASTERS	BEZ TEBE
REDL VLASTA	PŘÍTELI
SEMELKA LEŠEK	ZTRACENÁ VÍRA
SMOLÍK JAKUB	VÍŠ
STŘIHAVKA KAMIL	RÁDA SE LOUČÍŠ
ŠPINAROVÁ VĚRA	JDU SPÁT NĚKAM JINAM
TĚŽKEJ POKONDR	ŠOPÁK
VOJTEK ROMAN, EŠLER JAROSLAV	VLASY
WANASTOWI VJECY	VLKODLAK

YO YO BAND	GEJZA
ZAGOROVÁ HANA, MAGRITA ŠTĚPÁN	SVÍTÍŠ MI V TMÁCH
ŽBIRKA MIRO	JÁ NA TEBE DÁM
ŽLUTÝ PES	TRÁVA

3.3.9 Rok 1998

Tabulka 41: prodeje nosičů: 1998 (IFPI).²⁴⁰

	Interpret	Album
1	FRANTIŠEK NEDVĚD	NEVÁHEJ A VEJDI
2	LUNETIC	CIK-CAK (plat. edice)
3	ILONA CSÁKOVÁ	MODRÝ SEN
4	LUCIE	VĚTŠÍ NEŽ MALÉ MNOŽSTVÍ
5	MAXIM TURBULENC	NOVÉ ZPÍVÁNKY
6	LUCIE BÍLÁ	HVĚZDY JAKO HVĚZDY
7	K. GOTT & E. URBANOVÁ	SVÁTEK SVÁTKŮ
8	ŠMOULOVÉ	UFONI A MARĀANI
9	IVETA BARTOŠOVÁ	VE JMĚNU LÁSKY
10	TĚŽKEJ POKONDR	VÍC NEŽ GOTTZILLA

Tabulka 42: cena Anděl: 1998. ²⁴¹

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	síň slávy	producent
1	LUCIE BÍLÁ	DAN BÁRTA	LUCIE	LUCIE: VĚTŠÍ NEŽ MALÉ MNOŽSTVÍ LÁSKY	SEXY DANCERS	MARTA KUBIŠOVÁ	IVAN KRÁL
	klip	folk	country	taneční scéna, rap a hip-hop	skladba	záznam hudby	pop & rock
1	LUCIE: MEDVÍDEK	JAROMÍR NOHAVICA	ROBERT KŘEŠŤAN	OHM SQUARE	LUCIE: MEDVÍDEK	NOC NA KARLŠTEJNĚ	LUCIE
	taneční hudba	lidová a dechová hudba	tvorba pro děti				
1	SEXY DANCERS	ŠLAPETO	SVĚRÁK/UHLÍŘ: HODINA ZPĚVU				

²⁴⁰ Data byla získána komunikací s IFPI.

²⁴¹ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

Trend komercializace a vlivu producentů v druhé polovině devadesátých let dokazuje popularita nově vzniklé chlapecké skupiny Lunetic s albem Cik-Cak (dobový hit – Máma), produkující hudbu pro teenagery. Rovněž úspěch dua Maxim Turbulenc (remixy a covery dětských písní) posouvají hudbu pro děti z esteticky hodnotné roviny (cena Anděl pro duo Uhlíř/Svěrák v kategorii tvorba pro děti) do oblasti komerce spojené s taneční hudbou. Stálíci šmoulích cover alb doplňuje nově vzniklá dvojice Těžkej Pokondr s albem Víc než gottzilla, která si se svými texty postavenými na coverech celosvětově známých hitů zajistila dlouholetou úspěšnou kariéru. Plejádu komerce doplňují dvojice Karel Gott a Eva Urbanová se svým vánočním albem Svátek svátků a Iveta Bartošová s albem Ve jménu lásky, kde nalezneme například remix velkého hitu osmdesátých let Léto nebo skladbu Tři oříšky atd. Pozici autorských počínů obhajují skupina Lucie s albem Větší než malé množství lásky (dobový hit – Medvídek) a František Nedvěd s albem Neváhej a vejdi (dobový hit – Kočovní herci). Cena Anděl patřila ve dvou kategoriích (skupina, album) skupině Lucie a jako objev roku byli vybráni Sexy Dancers v čele s Romanem Holým. V divácké anketě Český slavík poprvé evidujeme zpěvačku Alici Springs a dodnes působící skupinu Chinaski.

Tabulka 43: Český slavík: 1998 (hlasovalo 294 950 lidí).²⁴²

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	body
1	LUCIE BÍLÁ	579971	DANIEL HŮLKA	405488	OLYMPIC	291604
2	ILONA CSÁKOVÁ	206326	KAREL GOTT	399762	LUCIE	193651
3	BÁRA BASIKOVÁ	139465	JANEK LEDECKÝ	83900	BUTY	106089
4	HELENA VONDRÁČKOVÁ	112082	FRANTIŠEK NEDVĚD	82838	CHINASKI	91819
5	LEONA MACHÁLKOVÁ	99252	KAMIL STŘIHAVKA	62205	WANASTOWI VJECY	73600
6	IVETA BARTOŠOVÁ		JAN NEDVĚD		ŽLUTÝ PES	
7	LENKA FILIPOVÁ		DANIEL LANDA		ŠLAPETO	
8	VĚRA MARTINOVÁ		DAVID KOLLER		YO YO BAND	
9	PETRA JANŮ		PETR JANDA		SPIRITUÁL KVINTET	
10	ALICE SPRINGS		ONDŘEJ HAVELKA		LUNETIC	

²⁴² V roce 1998 anketu Český slavík vyhláší soukromá agentura Musica Bohemica, týdeník Květy a Art Production K./2.

KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 225–226. ISBN 8086328279.

Tabulka 44 zaznamenává projekty, které se v roce 1998 umístily v hitparádě v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000.²⁴³

Tabulka 44: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000 v roce 1998.

Interpret	Skladba
BASIKOVÁ BÁRA	VENI DOMINE
BARTOŠOVÁ IVETA	NEKONEČNÁ
BÍLÁ LUCIE	AMOR MAGOR
	TROUBA
BURMA JONES	VÍM, KDO TĚ NEMÁ RÁD
CSÁKOVÁ ILONA	KDYŽ ZBÝVÁ PÁR SLOV
	LA ISLA BONITA
	PROČ MĚ NIKDO NEMÁ RÁD
FILIPOVÁ LENA	DOBŘÝ BŮH TO VÍ
GOTT KAREL, BÍLÁ LUCIE	CO SUDIČKY PŘÁLY NÁM
GOTT KAREL, DJ BOBO	THIS WORLD IS MAGIC
HŮLKA DANIEL	DĚŠŤ, VŮZ A PLÁČ
	PÁN DÉMONŮ
CHINASKI	DLOUHEJ KOUŘ
	STEJNĚ JAKO JÁ
KALOUSEK JAN	BÍLÝ KRAJ
KRÁL IVAN	MÁM TVŮJ STÍN
KRATOCHVÍLOVÁ JANA	HEJ, HEJ, NEVÁHEJ
LUCIE	SVÍTÁNÍ
MACHÁLOVÁ LEONA	LÁSKO MÁ, JÁ STŮŇU
NO GUITARS!	ČERNÁ RŮŽE
POSPÍŠIL LUBOŠ	MŮŽEM SI ZA TO OBA
SEXY DANCERS	SLIM JIM
	SOME PEOPLE

²⁴³ Od března 1998 zaznamenáváme „novou“ hitparádu s názvem RÁDIO 2000. Systematika řazení pozic rubrik Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000 ale zůstává neměnná. Šlo tedy o pouhé přejmenování hitparády.

SPRINGS ALICE	PUSU MI DEJ
WANASTOWI WJECI	KOUZLO
ŽBIRKA MIROSLAV	BAHAMY
	LETÍM TMOU ZA TEBOU
	TY A JÁ
ŽLUTÝ PES	MODRÁ

Již na první pohled je tabulka českých projektů pro rok 1998 výrazně kratší než v předchozích letech. Pro ilustraci zařazujeme scan hitparády, z nějž je patrné, že poměr českých vůči zahraničním skladbám vyznívá v neprospěch domácí tvorby (značíme zeleně, viz obrázky 1 a 2).²⁴⁴

KVĚTEN		Nejúspěšnější hity v českých rádiích	
ifpi RÁDIO 2000			
Vyhláše Česká národní skupina Mezinárodní federace fonografického průmyslu - IFPI ČR. Tel./fax: 02/24 14 23 75. Pořadí nehranějších skladeb je sestaveno na základě hlášení 50 rádií z ČR. Tato hitparáda je součástí oficiálního žebříčku Mezinárodní federace fonografického průmyslu IFPI. Publikuje INTERNET http://www.capitol.cz			
1	My Heart Will Go On Sony Classical/Sony Music Bonton	20	Out Of The Dark EMI Electrola/Monitor-EMI FALCO
1	CELINE DION	21	Take Me Where The Sun Is Shining WEA/Warner Music COLESKE
2	Frozen Maverick-WEA/Warner Music MADONNA	22	Weird Mercury/PolyGram HANSON
3	My Father's Eyes Reprise/Warner Music ERIC CLAPTON	23	At The Beginning Atlantic/Warner Music RICHARD MARX & DONNA LEWIS
4	Stop Virgin/Monitor-EMI SPICE GIRLS	24	My Oh My Universal/BMG AQUA
16	High Wild Card-Polydor/PolyGram LIGHTHOUSE FAMILY	25	Together Again Virgin/Monitor-EMI JANET JACKSON
3	Life Is A Flower Mega Records-Polydor/PolyGram ACE OF BASE	26	Letim tmou za tebou Polydor/PolyGram MIRO ŽBIRKA
5	Trouba Monitor-EMI LUCIE BÍLÁ	27	Angels Chrysalis/Monitor-EMI ROBBIE WILLIAMS
9	Truly Madly Deeply Columbia/Sony Music Bonton SAVAGE GARDEN	28	Read My Sign Ariola/BMG BELL BOOK & CANDLE
9	When Susannah Cries Universal/BMG ESPEN LIND	30	Cose Della Vita DDD/BMG EROS RAMAZZOTTI/TINA TURNER
10	Proč mě nikdo nemá rád Monitor-EMI ILONA ČÁKOVÁ	14	I'll Be There For You EMI/Monitor-EMI MOFFATTS
8	Never Ever London/PolyGram ALL SAINTS	31	My Side Of Town Polydor/PolyGram LUTRICIA McNEAL
11	Ameno Mercury/PolyGram ERA	32	Laura Non C'E WEA/Warner Music NEK
7	All I Have To Give Jive/Monitor-EMI BACKSTREET BOYS	34	Show Me Love Ariola/BMG ROBYN
18	The Blue Cafe eastwest/Warner Music CHRIS REA	35	I Do RCA/BMG LISA LOEB
10	Torn RCA/BMG NATALIE IMBRUGLIA	36	Rescue Me Ariola/BMG BELL BOOK & CANDLE
5	You're Still The One Mercury/PolyGram SHANIA TWAIN	17	La Primavera Byte Blue/PolyGram SASH!
17	Hard Times Come Easy Mercury/PolyGram RICHIE SAMBORA	37	Save Tonight Superstudio-Polydor/PolyGram EAGLE EYE CHERRY
28	Gettin' Jiggy Wit It Columbia/Sony Music Bonton WILL SMITH	38	You're My Heart, You're My Soul Ariola/BMG MODERN TALKING '98
29	Gimme Love Dance Pool/Sony Music Bonton ALEXIA	39	La Cops De La Vida Columbia/Sony Music Bonton RICKY MARTIN
19		40	

Obrázek 1: květen: RÁDIO 2000.

ŘÍJEN		Nejúspěšnější hity v českých rádiích	
ifpi RÁDIO 2000			
Vyhláše Česká národní skupina Mezinárodní federace fonografického průmyslu - IFPI ČR. Tel./fax: 02/24 14 23 75. Pořadí nehranějších skladeb je sestaveno na základě hlášení 50 rádií z ČR. Tato hitparáda je součástí oficiálního žebříčku Mezinárodní federace fonografického průmyslu IFPI. Publikuje INTERNET http://www.capitol.cz			
1	I Don't Want To Miss A Thing Columbia/Sony Music Bonton	20	Crowned World/Substitute For Love Maverick/Sire/Warner Music MADONNA
3	AEROSMITH	21	Looking For Love Manifesto-Mercury/PolyGram KAREN RAMIREZ
2	Life Dusted Sound/Sony Music Bonton DES'REE	22	Question Of Faith Wild Card-Polydor/PolyGram LIGHTHOUSE FAMILY
3	Viva Forever Virgin/Monitor-EMI SPICE GIRLS	23	Man In The Rain WEA/Warner Music MIKE OLDFIELD/CARA
4	Curel Summer Mega Records-Polydor/PolyGram ACE OF BASE	24	I'm Still Waiting WEA/Warner Music SASHA/DEENAY
6	C'est La Vie Epic/Sony Music Bonton B'WITCHED	25	The Boy Is Mine Atlantic/Warner Music BRANDY & MONICA
5	Immortality Epic/Sony Music Bonton CELINE DION & BEE GEES	26	No Matter What Polydor/PolyGram BOYZONE
7	La De Da Mercury US/PolyGram RINGO STARR	27	Sweet Summer Day eastwest/Warner Music CHRIS REA
10	You're A Woman '98 Coconut/BMG BAD BOYS BLUE	19	This World Is Magic Popron Music DJ BOBO & KAREL GOTT
3	Brother Louie '98 Ariola/BMG MODERN TALKING	20	Stranded CNR Music-Arcade/Popron Music LUTRICIA McNEAL
10	Mysterious Times Step By Step-Mighty/PolyGram SASH/TINA COUSINS	27	Ghetto Supastar Universal/BMG PRAS MICHEL/ODB & MYA
13	Stand By Me RCA/BMG 4 THE CAUSE	31	Lucky For You RCA/BMG ESPEN LIND
8	I Could Be The One Atlantic/Warner Music DONNA LEWIS	30	Bailando Motor/PolyGram LOONA
17	Invisible Sun Elektra/Warner Music STING & ASWAD	32	Lady Marmelade PolyGram ALL SAINTS
14	The Air That I Breathe WEA/Warner Music SIMPLY RED	26	Scatmambo RCA/BMG SCATMAN JOHN
15	Ocean Of Light RCA/BMG IN MOOD/JULIETTE	35	Oye Epic/Sony Music Bonton GLORIA ESTEFAN
12	Let The Music Heal Your Soul WEA/Warner Music BRAVO ALL STARS	36	Just The Two Of Us Columbia/Sony Music Bonton WILL SMITH
11	Hello, How Are You MCI/BMG NO MERCY	48	Circus Reprise/Warner Music ERIC CLAPTON
16	Dej mi pus PolyGram ALICE SPRINGS	38	Rendez Vous Dance Pool/Sony Music Bonton CULTURE BEAT
17	Dreams Lava-Atlantic/Warner Music THE CORRS	40	Heaven's What I Feel Epic/Sony Music Bonton GLORIA ESTEFAN
18		28	

Obrázek 2: říjen: RÁDIO 2000.

²⁴⁴ Zdroje obrázků:

Melodie. 1998, č. 5, s. 36.

Melodie. 1998, č. 10, s. 36.

3.3.10 Rok 1999

Tabulka 45: prodeje nosičů: 1999 (IFPI).²⁴⁵

	Interpret	Album
1	TĚŽKEJ POKONDR	VYPUSŤTE KRAKENA!
2	LUCIE	VŠE NEJLEPŠÍ ('88 – '99)
3	JAN NEDVĚD	VAŠEK
4	LUNETIC	NOHAMA NA ZEMI – edice 2000
5	LUNETIC	NOHAMA NA ZEMI
6	CHINASKI	PRVNÍ SIGNÁLNÍ
7	ILONA CSÁKOVÁ	BLÍZKÁ I VZDÁLENÁ
8	BUTY	KAPRADÍ
9	HOLKI	S LÁSKOU
10	LUCIE BÍLÁ	ÚPLNĚ NAHÁ

Tabulka 46: cena Anděl: 1999.²⁴⁶

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	síň slávy
1	ANNA K.	DAN BÁRTA	BUTY	BUTY: KAPRADÍ	-123MIN	WALDEMAR MATUŠKA
	folk & country	jazz	taneční scéna, rap a hip-hop	skladba	Etnická a alternativní scéna	hard & heavy
1	ROBERT KŘEŠŤAN & DRUHÁ TRÁVA	JAN SPÁLENÝ	OHM SQUARE	ANNA K.: NEBE	UNIJAZZ	ARAKAIN
	cena hudebních publicistů					
1	ROCK FOR PEOPLE					

Trend cover verzí, nastolený v roce 1996, pokračuje i v tomto roce. Projekt Těžkej Pokondr, který se v loňském roce umístil na posledním místě v TOP 10, dosáhl v roce 1999 zlaté pozice, kterou si udržel i v roce 2000. Po vzoru úspěšné chlapecké skupiny Lunetic s alby Nohama na zemi a Nohama na zemi – edice 2000 vznikla alternativa ve formě dívčí skupiny Holki, která se s albem S láskou (dobový dobový hit – Už mi nevolej) poprvé objevuje ve statistice prodeje. Skupina Chinaski, bodující v roce 1998 pouze v divácké anketě, zaznamenává úspěch i na poli prodeje s albem První signální (dobový hit – 1. signální).

²⁴⁵ Data byla získána komunikací s IFPI.

²⁴⁶ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

Stabilně se umísťující jména jako Lucie a Jan Nedvěd doplňuje skupina Buty s albem Kapradí (dobový hit – Nad stádem koní), která získala dvě nominace na ceny Anděl – v kategoriích skupina a album.

Tabulka 47: Český slavík: 1999 (hlasovalo 180 984 lidí).²⁴⁷

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	Body
1	LUCIE BÍLÁ	278726	KAREL GOTT	216995	LUCIE	170764
2	IVETA BARTOŠOVÁ	118879	DANIEL HŮLKA	189310	OLYMPIC	130908
3	ILONA CSÁKOVÁ	97845	JANEK LEDECKÝ	49731	LUNETIC	109543
4	LEONA MACHÁLKOVÁ	83667	FRANTIŠEK NEDVĚD	49006	CHINASKI	78844
5	BÁRA BASIKOVÁ	72169	DAVID KOLLER	38480	BUTY	50305
6	HELENA VONDRÁČKOVÁ		LADISLAV KŘÍŽEK		ŠLAPETO	
7	ANNA K.		JAN NEDVĚD		MAXIM TURBULENC	
8	LENKA FILIPOVÁ		DALIBOR JANDA		YO YO BAND	
9	VĚRA MARTINOVÁ		PETR MUK		KABÁT	
10	HANA ZAGOROVÁ		KAMIL STRÍHAVKA		SPIRITUÁL KVINTET	

Anketa Český slavík kromě zpěvačky Anny K., která rovněž získala cenu Anděl v kategorii zpěvačka a skladba (píseň Nebe), nepřináší žádná jména, která by se již nevyskytla v předchozích ročnících. Tabulka 48 shromažďuje projekty, které se v roce 1999 umístily v hitparádě v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000.²⁴⁸

Tabulka 48: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000 v roce 1999.

Interpret	Skladba
ANNA K.	NEBE
	NELÍTÁM NÍZKO
BASIKOVÁ BÁRA	NEBEM LETÍ
BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN

²⁴⁷ „Do ankety přispěli tentokrát svými hlasy 180984 čtenáři časopisů, které kupóny otiskly, z toho téměř 68 % žen, největší počet hlasujících byl ve věku 21–30 let.“

KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 230–231. ISBN 8086328279.

²⁴⁸ V měsících červen a červenec hitparády v periodiku chyběly.

BÍLÁ LUCIE	PRŮHLEDNÁ NOC
BOHOUŠ JOSEF	LÁSKA JENOM LÁSKA
BURMA JONES	SUNNY
	VÍM, KDO TĚ NEMÁ RÁD
BUTY	TATA
CSÁKOVÁ ILONA	TORNERO
	ZAVŘI OČI, KDYŽ SE ČERVENÁM
DAIM	ČERNÁ A BÍLÁ
DAMIENS	MÁM TĚ RÁD
	CO MÁŠ, TO MÁŠ
ENKLÁVA	ČERNÁ KOČKA
FILIPOVÁ LENKA	ČAS JE JEN MODREJ DÝM
HLAS IVAN	AŽ PŘELEZEM PLOT
CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
	JAXE
J. A. R.	UŽ MIZÍ PRYČ JE... HANKA
J. A. R. A VONDRÁČKOVÁ HELENA	BULHAŘI
KOTVALD PETR	PLAČKY
KRÁL IVAN	PUMPIN' FOR JILL
LUCIE	MEDVÍDEK
	PANIC
	S TEBOU
LUNETIC	DOTYKY
MACHÁLKOVÁ LEONA	GALAXIE PŘÁNÍ
	ZATMĚNÍ
MŇÁGA A ŽĐORP	SPASTE SVOJE DUŠE
MUK PETR	LÁSKA TÍŽÍ
RÁŽ JOŽO	VODA, ČO MA DRŽÍ NAD VODOU
SLEZÁČEK BOŘEK a RAKETA	ŘÍKÁŠ PROSÍM
SPRINGS ALICE	PUSU MI DEJ
	STOKRÁT

TESAŘÍCI (BRATŘI)	KDYŽ TANČÍŠ
VONDÁČKOVÁ HELENA	TAM, KDE JSI TY
ŽLUTÝ PES	HARAŠENÍ
	NEZÁVISLÁ

Tabulka 49 shromažďuje projekty, které se v roce 1999 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodejích nosičů v žebříčku Nejprodávanější alba.²⁴⁹

Tabulka 49: nejprodávanější alba v roce 1999.

Interpret	Album
ANNA K.	NEBE
ARAKAIN	FARAO
ARGEMA	MILION SNŮ
BASIKOVÁ BÁRA	NOVÁ GREGORIANA
BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
BÍLÁ LUCIE	ÚPLNĚ NAHÁ
BUTY	KAPRADÍ
CITRON	BEST OF CITRON
CSÁKOVÁ ILONA	BLÍZKÁ I VZDÁLENÁ
DAMIENS	KŘÍDLA
DAN BÁRTA	DAN BÁRTA &...
FILIPOVÁ LENKA	ZA VŠECHNO MŮŽE ČAS
HOLKI	S LÁSKOU
HŮLKA DANIEL	ŽIVÉ OBRAZY
CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
J. A. R.	HOMU FONKIANZ
KABÁT	MEGAHU
KAMELOT	VĚTRNÉ MÍSTO
LUCIE	VĚTŠÍ NEŽ MALÉ MNOŽSTVÍ LÁSKY

²⁴⁹ V roce 1999 nalezneme v periodiku Melodie kromě hitparády RÁDIO 2000 obnovenou statistiku prodeje nosičů s názvem Nejprodávanější alba, která začala vycházet v září téhož roku. Evidovala prvních 25 nejprodávanějších českých i zahraničních alb.

LUNETIC	CIK-CAK (Platinová edice)
	NOHAMA NA ZEMI
MACHÁLKOVÁ LEONA	FILM A MUZIKÁL
MAXIM TURBULENC	MEJDAN STOLETÍ (NE)JENOM PRO DĚTI
MIŠÍK VLADIMÍR a E. T. C...	NŮŽ NA HRDLE
MÜLLER RICHARD	KONIEC SVETA
NEDVĚD FRANTIŠEK	DRUHÉ PODÁNÍ
NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNÍČEK
SPÁLENÝ PETR	NEJVĚTŠÍ HITY / DÍKY
SUCHÝ JIŘÍ, ŠLITR JIŘÍ	TO NEJLEPŠÍ
SVĚRÁK ZDENĚK, UHLÍŘ JAROSLAV	NEMÍT PRACHY, NEVADÍ!
ŠMOULOVÉ	NEJSLAVNĚJŠÍ ŠMOULEDY A ŠMLOULANDY
TĚŽKEJ POKONDR	VYPUSŤTE KRAKENA!
	VÍC NEŽ GOTTZILA (PLATINOVÁ EDICE)
TOM a JERRY	V RYTMU DISCO
TŘI SESTRY	SOUBOR KRETĚNŮ
ŽLUTÝ PES	HIMALÁJE

3.3.11 Rok 2000

Tabulka 50: prodeje nosičů: 2000 (IFPI).²⁵⁰

	Interpret	Album
1	TĚŽKEJ POKONDR	JEŽEK V PECI
2	LUCIE	SLUNEČNICE
3	JAREK NOHAVICA	MOJE SMUTNÉ SRDCE
4	HOLKI	PRO TEBE
5	RICHARD MÜLLER	...A HOSTÉ
6	LUNETIC	ČASOPROSTOR
7	CHINASKI	NA NA NA A JINÉ POPJEVKY
8	MAXIM TURBULENC	VESELÉ ZPÍVÁNKY

²⁵⁰ Data byla získána komunikací s IFPI.

9	LUCIE	VŠECHNO NEJLEPŠÍ 1988 – 99
10	TĚŽKEJ POKONDR	VYPUSŤTE KRAKENA! (multipl. edice)

Tabulka 51: cena Anděl: 2000.²⁵¹

	zpěvačky	zpěváci	skupina	album	objev	siň slávy
1	LENKA DUSILOVÁ	DAN BÁRTA	MONKEY BUSINESS	DAN BÁRTA: ILLUSTRATOPHERE	MONKEY BUSINESS	MILAN HLAVSA
	klip	folk & country	jazz & blues	taneční scéna, rap a hip-hop	skladba	Etnická a alternativní scéna
1	DAN BÁRTA: PŘEDPOKLÁDÁM	KAREL PLÍHAL	ROMAN POKORNÝ	OHM SQUARE	BUTY: NAD STÁDEM KONÍ	RALE
	hard & heavy					
1	SILENT STREAM OF GODLESS ENERGY					

V roce 2000 v prodeji koexistovaly cover verze a taneční hudba (Těžkej Pokondr se dvěma alby, Holki, Lunetic, Maxim Turbulenc) s autorským projektem zpěváka Richarda Müllera ...A hosté (dobový hit – Srdce jako kníže Rohan) a se skupinou Lucie, zasahující do TOP 10 dvěma alby – Slunečnice (dobový hit – Ona ví) a Všechno nejlepší 1988 – 99 (kompilát dřívějších hitů – Dotknu se ohně, Oheň, Amerika). Úspěšná je rovněž skupina Chinaski s albem Na na na a jiné popjevky (hit – Klára) a Jaromír Nohavica s albem Moje smutné srdce (hit – V jednom dumku na Zarubku). Konec milénia potvrzuje pozvolný ústup folkové scény a vzestup taneční hudby. Mezi „nové“ projekty řadíme Monkey Business, kteří získali cenu Anděl v kategorii objev roku.

Tabulka 52: Český slavík: 2000 (hlasovalo 148 865 lidí).²⁵²

	zpěvačky	body	zpěváci	body	skupina	body
1	LUCIE BÍLÁ	202582	KAREL GOTT	179933	LUCIE	148472
2	IVETA BARTOŠOVÁ	89781	DANIEL HŮLKA	117154	OLYMPIC	109500
3	HELENA VONDRÁČKOVÁ	80699	JANEK LEDECKÝ	46748	LUNETIC	83391
4	LEONA MACHÁLKOVÁ	66708	PETR MUK	46359	BUTY	55758

²⁵¹ *Ceny Anděl 2021*. 2021 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online na: <https://andelceny.cz/>.

²⁵² „Poprvé se pro tento rok využívalo k hlasování i internetu.“

KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003, s. 233–234. ISBN 8086328279.

5	ILONA CSÁKOVÁ	52518	JAREK ŠIMEK (SHIMI)	34365	CHINASKI	43865
6	BÁRA BASIKOVÁ		DAVID KOLLER		HOLKI	
7	ANNA K.		FRANTIŠEK NEDVĚD		DAMIENS	
8	MAGDA MALÁ		DAN BÁRTA		TĚŽKEJ POKONDR	
9	LENKA FILIPOVÁ		DALIBOR JANDA		ŠLAPETO	
10	DENISA MARKOVÁ		LADISLAV KRÍŽEK		MAXIM TURBULENC	

V anketě Český slavík se kromě již stálých interpretů objevují z dnešního pohledu nepříliš známá jména – Jarek Šimek (Shimi), Denisa Marková a Magda Malá. Nově evidujeme projekt Ladislava Křížka, který se svým bratrem Miroslavem Křížkem založil skupinu Damiens. Paradoxem zůstává i projekt Šlapeto, který se v anketě Český slavík kontinuálně objevuje již od roku 1996, nicméně nikdy nezasáhl do statistiky prodejů alb. Tabulka 53 zaznamenává projekty, které se v roce 2000 umístily v hitparádě v kategorii RÁDIO 2000.²⁵³

Tabulka 53: projekty umístěné v kategorii RÁDIO 2000 v roce 2000.

Interpret	Skladba
ANNA K.	CHVÍLI NAD VODOU
A-TAK	UŽ JE TO TAK
BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
BÍLÁ LUCIE	ČARODĚJKA
	MOST PŘES MINULOST
	PRŮHLEDNÁ NOC
BOHOUŠ JOSEF	TICHÁ NOC
BROŽOVÁ KATEŘINA	SLÍBILS VÍC
BUTY	NAD STÁDEM KONÍ
	TATA
CSÁKOVÁ ILONA	NEPOČÍTEJ
DAMIENS	STÝSKÁ SE MI
DECLINE	DEN SE OTOČÍ

²⁵³ V srpnu roku 2000 bylo ukončeno vydávání periodika Melodie.

CHINASKI	JAXE
	KUTIL
KALOUSEK JAN	HVĚZDY SE MĚNÍ
KEČUP	DĚJINY
KIRSCHNER JANA	MODRÁ
	V CUDZOM MESTE
KOTVALD PETR	FRANCOUZ
	TAM, KDE JSEM JÁ, TAM NEJSI TY
	VÁNOCE HRAJOU GLORIA
LEDECKÝ JANEK	BÝT NEBÝT
LUCIE	KENGI
MACHÁLKOVÁ LEONA	DEJ ZPÁTKY ČAS
	KOMETA
MUK PETR	ZRCADLO
MÜLLER RICHARD	SRDCE JAKO KNÍŽE ROHAN
NEDVĚD JAN MLADŠÍ	JSME TU CIZÍ
OK BAND	SNAD ZA TO MŮŽE LÁSKA
	ZTRACENEJ SVĚT
PATEJDL VAŠO	AK NIE SI MOJA
RÁŽ JOŽO	VODA, ČO MA DRŽÍ NAD VODOU
VONDRÁČKOVÁ HELENA	JÁ PŮJDU DÁL
VONDRÁČKOVÁ LUCIE	MANON
WANASTOWI VJECY	OTEVŘI OČI
ŽLUTÝ PES	NEZÁVISLÁ

Tabulka 54 shromažďuje projekty, které se v roce 2000 (řazeno abecedně – bez ohledu na pozici) umístily v prodejích nosičů v žebříčku Nejprodávanější alba.²⁵⁴

Tabulka 54: nejprodávanější alba v roce 2000.

Interpret	Album
ANNA K.	NEBE
A-TAK!	A-TAK!
BÍLÁ LUCIE	ÚPLNĚ NAHÁ
BUTY	KAPRADÍ
ČERNÝ JOŽKA	S ÁRIÍ MLÁDNOUT SMÍŠ
DAMIENS	KŘÍDLA – ZLATÝ BONUS
	SVĚT ZÁZRAKŮ
HOLKI	S LÁSKOU
	S LÁSKOU (vánoční edice)
CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
J. A. R.	ŤO TI TO – JEMIXES
KIRSCHNER JANA	V CUDZOM MESTE + BONUSY
KNEDLO A ZELO	MASOVÉ PÍSNĚ
LANDA DANIEL	KONEC
LUCIE	VŠE NEJLEPŠÍ ('88 – '99)
LUNETIC	S NOHAMA NA ZEMI (edice 2000)
MACHÁLKOVÁ LEONA	FILM A MUZIKÁL 2
MONKEY BUSINESS	WHY BE IN WHEN YOU COULD BE OUT
MÜLLER RICHARD	MÜLLER RICHARD A HOSTÉ
NEDVĚD FRANTIŠEK	DRUHÉ PODÁNÍ
NEDVĚD JAN	VAŠEK
NOHAVICA JAROMÍR	MOJE SMUTNÉ SRDCE
PLÍHAL KAREL	KLUZIŠTĚ
RÁŽ JOŽO	JOŽO
SAMPLER	JOHANKA Z ARKU

²⁵⁴ V srpnu roku 2000 bylo ukončeno vydávání periodika Melodie.

SPÁLENÝ PETR	DÁMA PŘI TĚLE / NEJVĚTŠÍ HITY
SUCHÝ JIŘÍ, ŠLITR JIŘÍ	TO NEJLEPŠÍ
ŠMOULOVÉ	NEJSLAVNĚJŠÍ ŠMOULEDY A ŠMLOULANDY
TĚŽKEJ POKONDR	VIC NEŽ GOTTZILA (platinová edice)
	SUPER TĚŽKEJ POKONDR
	VYPUŠŤTE KRAKENA
	VYPUŠŤTE KRAKENA (multiplatinová edice)
TOM a JERRY	V RYTMU DISCO
VLTAVA	KDYŽ BOZI ZESTÁRNOU
VONDRÁČKOVÁ HELENA	ZLATÁ HELENA
WANASTOWI VJECY	HRAČKY

Pokud srovnáme první a druhou polovinu devadesátých let, prokazatelně pozorujeme větší míru svobodné intencionality i žánrové plurality v první polovině dekády; ty po roce 1995 pozvolna podléhají tlaku hudebních producentů.²⁵⁵ Vyvstává otázka, čím je tento fenomén způsoben. Elavsky postuluje myšlenku o zvyšujícím se tlaku na dceřiné hudební společnosti působící u nás, což pozvolna zapřičiňuje podporu interpretů disponujících větším komerčním potencionálem a zvýšení investic do hudebních žánrů přinášejících zaručený finanční zisk: „*Simply put, most well-paying professional opportunities for Czech musical performers generally go to the same established and long-standing names (artists/performers) that have been in the industry for years, if not decades.*“²⁵⁶ Svou roli sehrává i stereotypní vnímání hudby postkomunistických zemí jako něčeho bizarního, zastaralého (např. český rock), jako něčeho, co není připraveno na globální trh.²⁵⁷

Potřebná jistota finančního zhodnocení investice do umělcovy tvorby s sebou zákonitě přináší nivelizaci plurality hudebních žánrů, návrat k mainstreamu, úspěch cover

²⁵⁵ Sledovatelný pokles hudební názorové plurality zaznamenáváme v hitparádách a statistikách prodeje, a především v mainstreamové hudbě. Objevují se cover verze, na scénu se vrací interpreti z doby totalitního režimu, úspěšně se rozvíjí muzikálová tvorba atd. Oblast hudební subkultury tak výraznou nivelizací neprochází, jelikož nikdy nebyla tolik svázána s myšlenkami komerčních zisků.

²⁵⁶ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 105–108. ISBN 9780415603454

²⁵⁷ ELAVSKY, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), s. 6 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074.

verzí²⁵⁸, comeback interpretů z dřívější doby i masivnější nástup taneční hudby.²⁵⁹ Hudebníci ve výsledku podřizují komerci svou uměleckou kreativitu, jelikož prosadit se v hudební branži je složitější kvůli množství interpretů a konkurenčnímu prostředí.²⁶⁰

²⁵⁸ Produkovat cover verze kdysi úspěšných písní lze z pohledu producenta označit za sázku na jistotu. Výběr té „správné“ písně podstatně usnadní marketingovou strategii celého alba, včetně souvisejících prodejů s projektem souvisejících předmětů (fanshop, reklama, oblečení atd.). „*Interpret si obyčejně vyberie zahraničnú skladbu a radšej ju bude imitovať, jako sa pokúsiť nájsť dobrého autora hudby a textu.*“ DANKO, Štefan. *Od praveku k rokenrolu: ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál, 2012, s. 132. ISBN 9788086995205.

Jedná se jakési urychlení přijetí projektu u posluchačů, které akceleruje i finanční zisk. „*Lidé už na třetí poslech zjistí, že ten song prostě milují, protože k tomuto zjištění došli dávno před tím, než jste vy vůbec začali přemýšlet o natočení [...].*“

CAUTY, Jimmy a Bill DRUMMOND. *Manuál: (jak se dostat na vrchol hitparády)*. České Budějovice: Jiří Březina, [2010], s. 60. ISBN 9788025465295.

²⁵⁹ Zvukový ideál rockové kytary postavené na zkráceném zvuku (overdrive, distortion a jiné zvukové efekty) postupně mizí. V nahrávkách znějí elektronické bicí, baskytaru nahrazuje elektronický zvuk různých syntezátorů, klávesové nástroje a syntezátory začínají v nahrávkách zvukově dominovat. Smyslem není neotřelým zvukem imitovat zažité postupy, které s oblibou užívají „živi“ hudebníci, nýbrž hledat nové možnosti. „*For some critics, the rock era was effectively over with the death of punk and, throughout the earlier 1980s with the speedy development of the synthesizer, the electric guitar was clearly seen as an anachronism.*“

MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series, s. 151. ISBN 9781409428640.

²⁶⁰ ELAVSKY, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), s. 20 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074.

4 SOCIOLOGICKÉ VÝZKUMY

Naše bádání přineslo celou řadu výsledků, které se opírají o statistiky prodejů nosičů a žebříčky hitparád. Přestože se jedná o „anonymní“ vzorek (neznáme věkovou skupinu, pohlaví, vzdělání, sociální zařazení atd.), disponujeme informacemi o oblíbenosti jednotlivých hudebních žánrů, jež můžeme srovnat se sociologickými průzkumy, které časově lícují s vymezeným obdobím výzkumu. Počátek devadesátých let mapuje *Výzkum hudebnosti 1990* Jaroslava Kasana (publikován v roce 1991)²⁶¹, horní hranici devadesátých let reprezentuje Mikuláš Bek ve své knize *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti* (publikováno v roce 2003).²⁶² Aktuálnost Bekova výzkumu je pro naši práci naprosto relevantní, jelikož reflektuje stav k podzimu roku 2001.²⁶³ Srovnání obou výzkumů ale považujeme za problematické, přestože se oba z jistého pohledu zabývají hudebními preferencemi, pracují však s odlišnými vstupními daty.

Vezmeme-li v úvahu, že výzkumy jsou od sebe vzdáleny zhruba deset let a pracují s odlišným vzorkem respondentů, je zřejmé, že data z jednotlivých výzkumů nelze srovnat v plném rozsahu a všech parametrech, jelikož například cílová skupina kupující audio nosiče nemusí odpovídat respondentům zapojených do šetření Kasana či Beka. Rovněž kategorizace jednotlivých žánrů se u obou výzkumů liší.²⁶⁴ Co je však možné provést zcela korektně, je spárování jmen konkrétních hudebních projektů, které jsme zaznamenali v našem výzkumu na základě prodejů nosičů, a doplnit tak zvukový dotazník Kasana a všeobecné pojmové kategorie (folk, pop apod.) hudebních žánrů v práci Mikuláše Beka.

4.1 Jaroslav Kasan: Výzkum hudebnosti 1990

Jaroslav Kasan si jako předmět svého výzkumu vybral reprodukovanou hudbu a pomocí vybraných ukávek hudby se pokusil vysledovat řadu aspektů.²⁶⁵ Pro srovnání s našimi daty nejlépe vyhovuje první bod jeho výzkumu: „Zjistit postoje respondentů k nejširšímu spektru hudebních žánrů, vyjádřené jak ve svém celku, tak podle jednotlivých socioekonomických

²⁶¹ KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).

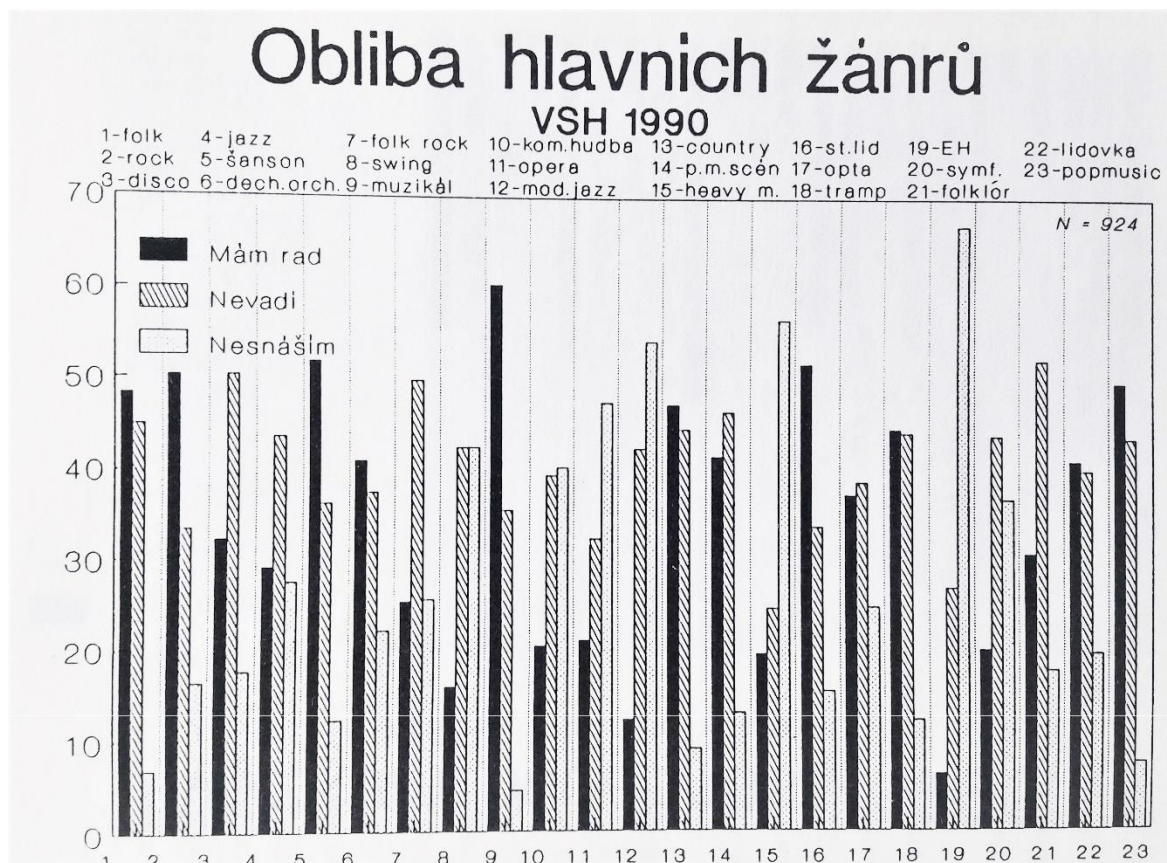
²⁶² BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz. ISBN 8085917998.

²⁶³ Tamtéž, s. 31.

²⁶⁴ Kasan ve svém dotazníku rozděluje nahrávky do více než 20 hudebních žánrů. Rovněž Bek pracuje s více než 20 kategoriemi. Nicméně v obou výzkumech se objevují rozdílné položky. V naší statistice prodejů nosičů v řazení TOP 10 se naopak řada kategorií figurujících ve výzkumech Kasana a Beka nevyskytuje vůbec.

²⁶⁵ KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991, s. 7–8. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).

kategorii.²⁶⁶ Do výzkumu bylo zapojeno 928 respondentů ve věku od 15 let až do kategorie 60 let a starší.²⁶⁷ Pořadí oblíbenosti hudebních žánrů dle Kasana prezentuje graf 15.²⁶⁸



Graf 15: muzikál jako nejoblíbenější žánr v roce 1990 dle Kasana.

Ke grafu 15 doplňujeme informace o pořadí oblíbenosti jednotlivých hudebních žánrů v sestupném pořadí, a to dle procentuální hodnoty položky „mám rád“, které nejsou v textu Kasana zaneseny do grafu (viz tabulku 55).²⁶⁹ Názvy konkrétních skladeb zařazených do zvukového dotazníku zařazujeme pro větší přehlednost do stejné tabulky jako pořadí hudebních žánrů.²⁷⁰

²⁶⁶ KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991, s. 7. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).

²⁶⁷ Tamtéž, s. 19.

²⁶⁸ Tamtéž, graf 1b.

²⁶⁹ Tamtéž, příloha č. 2.

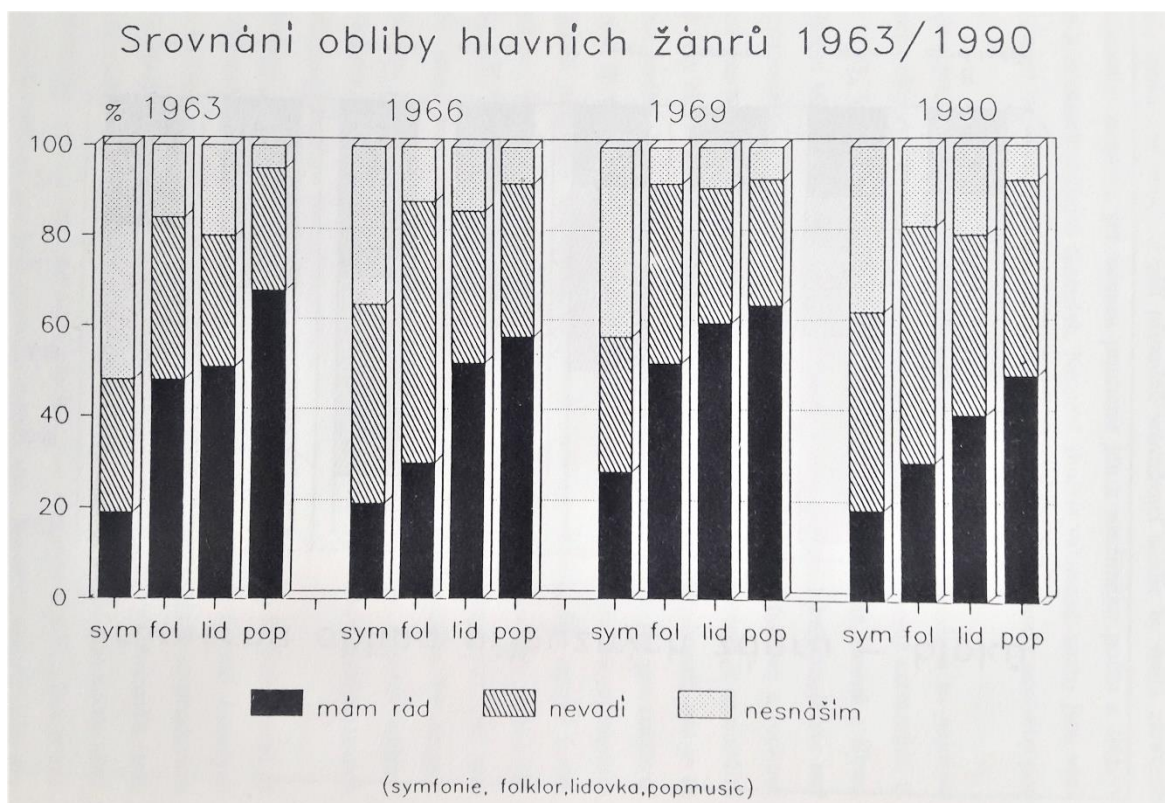
²⁷⁰ Tamtéž, příloha č. 1.

Tabulka 55: obliba hudebních žánrů v roce 1990 dle Kasana.

Obliba	Hudební žánr	%	Skladby zařazené do zvukového dotazníku	Označení v grafu
1	Muzikál	60,6	Muzikál: píseň: Bažant, Malásek: Milenci v texaskách	9
2	Šanson	51,7	Šanson: Hapka: Píseň o malíři (Hegerová)	5
3	Moravanka	51,4	Populární stylizace lidových písní: Moravanka: Vinohrady naše	16
4	Rock	50,3	Rock: Janda: Želva (Olympic)	2
5	Popmusic	49,3	Popmusic: Pitney: Hello Mary Lou (M. Chladil)	23
6	Folk	48,3	Folk: Plíhal: Prší	1
7	C + western	46,9	Country + western: R. Křest'an: Komu mám lhát (Poutníci)	13
8	Tramp. písně	44,2	Trampské písně: T. Hořínek: Někdy však přece jen (Setleři)	18
9	Semafor	41,2	Písně malých scén: J. Suchý: Mamutí nos	14
10	Trad. dech.	40,9	Trad. dech. orchestr: Kmoch: Jenom ty mne můj koničku	6
11	Lidovka	40,7	Lidovková píseň: K. Valdauf: Koukol v obilí	22
12	Opereta	37	Opereta: R. Pískáček: Perly panny Serafinky (duet)	17
13	Disco	32,3	Discosound: P. Orm: Colorado	3
14	Folklor	30,4	Chodievali chlapi (súbor Ipeľ Lúčenec)	21
15	Jazz	29	Tradiční jazz: Pražský dixieland: South Rampart St. Parade	4
16	Folk rock	25,1	Folk rock: Kalandra: Postavím si dům (Marsyas)	7
17	Kom. hudba	20,9	Komorní hudba: A. Dvořák: Dumka Es (1. věta)	10
18	Opera	20,7	Opera: B. Smetana: Libuše (závěr)	11
19	Symfonie	19,8	Symfonická tvorba:	20

			J. H. Vorišek: Symfonie in D (III Scherzo)	
20	H. metal	19,2	Heavy metal: Citron: Hon na bluda	15
21	Swing	15,3	Swing orchestrální: Artistry in rhythm (orch. Krautgartner)	8
22	Mod. jazz	11,9	Moderní jazz: K. Velebný: Životní rozhodnutí	12
23	El. hudba	6,2	Elektronická hudba: H. Eimert: Epitaph für Aikichi Kuboyama	19

O dlouhodobé oblíbě populární hudby mezi obyvateli naší země svědčí informace v grafu 16. Populární hudba dosahovala prvních pozic již od roku 1963.²⁷¹

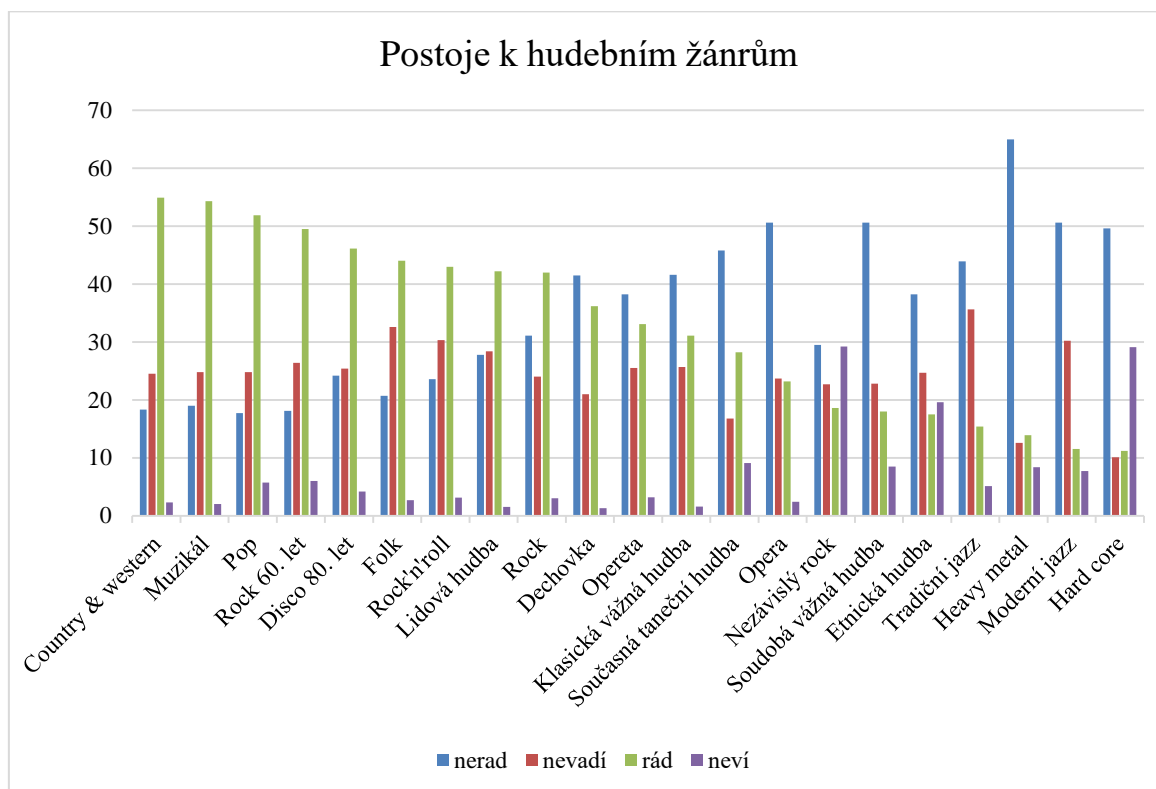


Graf 16: umístění populární hudby mezi zbylými žánry dle Kasana.

²⁷¹ KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991, graf 2. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).

4.2 Mikuláš Bek: Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti

Výzkum Mikuláše Beka se zaměřil na populární hudbu a analýzu hudebních preferencí; věkové rozmezí respondentů bylo 18–75 let.²⁷² Graf 17 prezentuje výsledné pořadí oblíbenosti hudebních žánrů.²⁷³



Graf 17: country a western jako nejoblíbenější žánr v roce 2001 dle Beka.

²⁷² BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz, s. 31. ISBN 8085917998.

²⁷³ Graf byl sestaven na základě: BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz, s. 90. ISBN 8085917998.

Obdobně jako u výsledků výzkumu Kasana přikládáme tabulku 56 s výsledky výzkumu Beka v procentech.²⁷⁴

Tabulka 56: pořadí hudebních žánrů v roce 2001 dle Beka (v procentech).

Obliba	Žánr	Nerad	Nevadí	Rád	Neví
1	Country & western	18,3	24,5	54,9	2,3
2	Muzikál	19	24,8	54,3	2
3	Pop	17,7	24,8	51,9	5,7
4	Rock 60. let	18,1	26,4	49,5	6
5	Disco 80. let	24,2	25,4	46,1	4,2
6	Folk	20,7	32,6	44	2,7
7	Rock'n'roll	23,6	30,3	43	3,1
8	Lidová hudba	27,8	28,4	42,2	1,5
9	Rock	31,1	24	42	3
10	Dechovka	41,5	21	36,2	1,3
11	Opereta	38,2	25,5	33,1	3,2
12	Klasická vážná hudba	41,6	25,7	31,1	1,6
13	Současná taneční hudba	45,8	16,8	28,2	9,1
14	Opera	50,6	23,7	23,2	2,4
15	Nezávislý rock	29,5	22,7	18,6	29,2
16	Soudobá vážná hudba	50,6	22,8	18	8,5
17	Etnická hudba	38,2	24,7	17,5	19,6
18	Tradiční jazz	43,9	35,6	15,4	5,1
19	Heavy metal	65	12,6	13,9	8,4
20	Moderní jazz	50,6	30,2	11,5	7,7
21	Hard core	49,6	10,1	11,2	29,1

²⁷⁴ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz, s. 90. ISBN 8085917998.

4.3 Spárování interpretů s hudebními žánry ve výzkumech Kasana a Beka

Tabulka 57 srovnává hudební žánry dle oblíbenosti na základě zkombinovaných výsledků výzkumů Jaroslava Kasana (1990) a Mikuláše Beka (2001). V řazení TOP 10 (které užíváme v naší práci) nalezneme položky figurující v obou výzkumech (muzikál, country & western, rock, pop, folk, dechovka); ty jsou značeny tučně.

Tabulka 57: srovnání výsledků výzkumů Kasana a Beka.

Obliba	Jaroslav Kasan 1990		Mikuláš Bek 2001	
	Žánr	%	Žánr	%
1	Muzikál	60,6	Country & western	54,9
2	Šanson	51,7	Muzikál	54,3
3	Moravanka	51,4	Pop	51,9
4	Rock	50,3	Rock 60. let	49,5
5	Popmusic	49,3	Disco 80. let	46,1
6	Folk	48,3	Folk	44
7	C + western	46,9	Rock'n'roll	43
8	Tramp. písně	44,2	Lidová hudba	42,2
9	Semafor	41,2	Rock	42
10	Trad. dech.	40,9	Dechovka	36,2
11	Lidovka	40,7	Opereta	33,1
12	Opereta	37	Klasická vážná hudba	31,1
13	Disco	32,3	Současná taneční hudba	28,2
14	Folklor	30,4	Opera	23,2
15	Jazz	29	Nezávislý rock	18,6
16	Folk rock	25,1	Soudobá vážná hudba	18
17	Kom. hudba	20,9	Etnická hudba	17,5
18	Opera	20,7	Tradiční jazz	15,4
19	Symfonie	19,8	Heavy metal	13,9
20	H. metal	19,2	Moderní jazz	11,5
21	Swing	15,3	Hard core	11,2
22	Mod. jazz	11,9		
23	El. hudba	6,2		

Téměř identické kategorie nalezneme i v našich statistikách ročních prodejů nosičů (pop, folk, rock, country, muzikál, taneční hudba, punk). Na základě individuálního poslechu umístěných alb ve statistice prodejů jsme se pokusili zařadit jednotlivé hudební projekty do pojmových kategorií hudebních žánrů (pořadí stanovujeme dle počtu přiřazených projektů; konkrétní projekty pak řadíme abecedně).²⁷⁵

- Pop:
Bartošová Iveta, Bílá Lucie, Buty, Csáková Ilona, Gott Karel, Gott/Bílá, Gott/Urbanová, Habera Pavol, Hapka/Horáček, Hůlka Daniel, Chinaski, Müller Richard, Novák Petr, Oceán, Patrasová Dáda, Sbor Carmen, Shalom, Team, Tom & Jerry, Yo Yo Band, Zmožek Jiří, Želvy Ninja, Žentour
- Folk:
Brontosauři, Jahelka Ivo, Kryl Karel, Kubišová Marta, Nedvěd František, Nedvěd Jan, Nedvědovi Jan a František, Nohavica Jaromír, Paleček/Janík
- Rock:
Arakain, Doležal a spol., Kabát, Lucie, Kreyson, Kern, Premier, Wanastowi Vjegy
- Taneční hudba:
Holki, Lunetic, Maxim Turbulenc, Šmoulové, Těžkej pokondr, Vondráčková Lucie
- Country:
Martinová Věra, Matuška Waldemar, Smolík Jakub, Tučný Michal, Vyčítal Honza
- Punk:
Daniel Landa, Orlík, Tři sestry
- Muzikál:
Dracula, Jesus Christ Superstar, Šakalí léta

Pro výstižnost a doklad o oblíbenosti jednotlivých hudebních žánrů přikládáme i tabulku 58 s kompletním výpisem, kolikrát se jednotlivé hudební projekty objevily ve statistice prodejů během námi sledovaného období (roční prodeje TOP 10).

²⁷⁵ Počet hudebních žánrů pro přiřazení projektů ze statistiky prodejů nosičů jsme stanovili tak, aby byl co nejvíce v souladu s položkami s TOP 10 ve výzkumech Kasana a Beka, přestože by bylo možné též detailnější dělení. Část interpretů se ve statistice prodejů objevuje ve více projektech současně (např. jako zpěváci hudebních skupin, či jako sólisté). Tyto položky chápeme jako samostatné hudební projekty.

Tabulka 58: projekty umístěné v devadesátých letech v TOP 10.

pop	folk	rock	taneční hudba	country	punk	muzikál
BARTOŠOVÁ IVETA	BRONTOSAUŘI	ARAKAIN	HOLKI	MARTINOVÁ V.	DANIEL LANDA	DRACULA
BÍLÁ LUCIE	BRONTOSAUŘI	DOLEŽAL A SPOL.	HOLKI	MARTINOVÁ V.	DANIEL LANDA	JESUS CHRIST
BÍLÁ LUCIE	BRONTOSAUŘI	KABÁT	LUNETIC	MATUŠKA W.	DANIEL LANDA	ŠAKALÍ LÉTA
BUTY	BRONTOSAUŘI	KABÁT	LUNETIC	SMOLÍK JAKUB	ORLÍK	
BUTY	JAHELKA IVO	KABÁT	LUNETIC	TUČNÝ MICHAL	TŘI SESTRY	
CSÁKOVÁ ILONA	KRYL KAREL	KABÁT	LUNETIC	TUČNÝ MICHAL		
CSÁKOVÁ ILONA	KRYL KAREL	KABÁT	MAXIM TURBULENC	VYČÍTAL HONZA		
GOTT KAREL	KUBIŠOVÁ M.	LUCIE	ŠMOULOVÉ			
GOTT KAREL	NEDVĚD F.	LUCIE	ŠMOULOVÉ			
GOTT KAREL	NEDVĚD JAN	LUCIE	ŠMOULOVÉ			
GOTT/BÍLÁ	KRYL KAREL	KREYSON	ŠMOULOVÉ			
GOTT/URBANOVA	KRYL KAREL	KERN	MAXIM TURBULENC			
HABERA PAVOL	NEDVĚD JAN	LUCIE	TĚŽKEJ POKONDR			
HABERA PAVOL	NEDVĚD JAN	LUCIE	TĚŽKEJ POKONDR			
HAPKA/HORÁČEK	NEDVĚD JAN	LUCIE	TĚŽKEJ POKONDR			
HŮLKA DANIEL	NEDVĚD JAN	LUCIE	TĚŽKEJ POKONDR			
CHINASKI	NEDVĚD JAN	LUCIE	VONDRÁČKOVÁ L.			
CHINASKI	NEDVĚDOVI	PREMIER				
MÜLLER RICHARD	NEDVĚDOVI	WANASTOVI VJECY				
NOVÁK PETR	NEDVĚDOVI					
OCEÁN	NEDVĚDOVI					
OCEÁN	NOHAVICA J.					
PATRASOVÁ DÁDA	NOHAVICA J.					
PATRASOVÁ DÁDA	PALEČEK/ JANÍK					
SBOR CARMEN						
SHALOM						
TEAM						
TEAM						
TOM & JERRY						
YO YO BAND						
YO YO BAND						
ZMOŽEK JIŘÍ						
ZMOŽEK JIŘÍ						

ŽELVY NINJA
ZENTOUR

Pro srovnání, jakým směrem se proměnily preference hudebních žánrů od devadesátých let k současnosti, uvádíme výsledky výzkumu Radima Bačuvčíka, který ve své knize *Hudba a my* prezentuje výsledky šetření aktuální k roku 2014.²⁷⁶ V tabulce 59 (TOP 10 je značeno zeleně) pozorujeme obdobný výskyt hudebních žánrů jako u výzkumů Kasana a Beka. Novou položkou figurující mezi hudebními žánry je „filmová hudba“.²⁷⁷

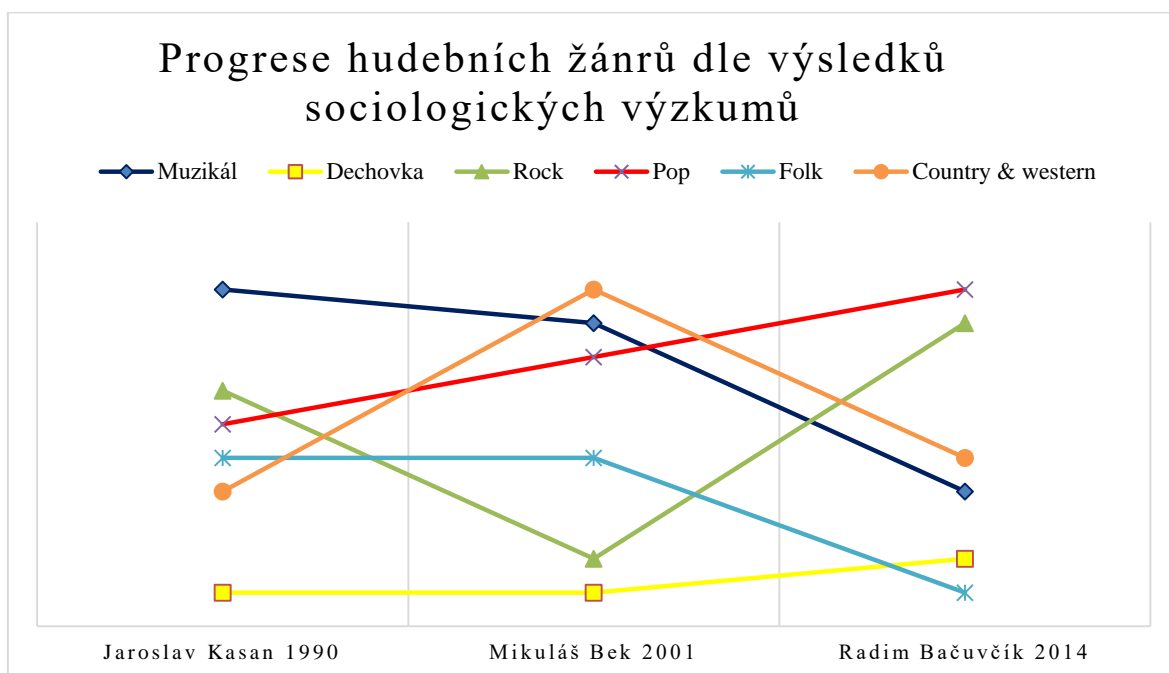
²⁷⁶ BAČUVČÍK, Radim. *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015*. Zlín: Radim Bačuvčík – VeRBuM, 2016, s. 24. ISBN 9788087500842.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 155.

Tabulka 59: pořadí hudebních žánrů dle Bačuvčika v roce 2014.

	C	Věk (%)									
		12	15	20	25	30	40	50	60	70	v_x
Pop	41,2	60,4	55,5	51,1	51,3	52,6	47,1	37,9	21,6	5,7	41,0
Rock	41,1	38,0	52,5	53,2	58,9	62,4	53,8	30,2	13,2	3,6	48,1
Lidová hudba	19,2	1,7	3,1	3,7	5,6	6,1	12,5	21,0	43,9	63,0	106,0
Rock 60. let (oldies)	18,3	2,7	7,1	14,7	15,1	14,7	16,6	32,4	25,8	11,1	46,3
Disco 80. let	18,1	3,7	8,0	16,3	21,2	25,0	26,3	22,1	12,1	1,8	48,0
Country, bluegrass	16,2	2,6	2,4	3,9	5,2	10,8	16,7	28,4	29,2	19,3	62,5
Muzikál	15,9	9,0	8,6	12,2	12,8	16,5	18,4	20,6	16,8	13,9	24,3
Filmová hudba	15,9	18,3	23,7	24,5	21,7	20,7	15,7	14,2	7,2	3,2	43,7
Dechovka	14,7	0,4	1,4	1,1	1,6	1,2	6,6	14,9	38,5	60,7	137,5
Folk	13,6	2,8	5,2	6,4	6,6	10,7	17,0	22,8	18,8	11,3	47,5
Rock'n'roll	11,6	4,4	9,3	11,9	11,2	10,1	15,3	15,7	12,1	4,5	32,7
Hard rock	10,9	9,3	13,4	14,9	12,0	14,3	20,6	8,1	2,2	0,4	55,0
Hip-hop	9,4	43,9	33,0	24,3	18,1	7,6	3,5	1,7	0,0	0,0	161,8
Elektronika	9,2	22,1	20,6	21,5	23,8	10,2	5,3	3,1	1,3	0,1	102,0
Heavy metal	8,1	7,8	9,5	12,8	7,6	11,5	15,6	5,4	0,7	0,3	60,0
Tradiční jazz	7,9	1,4	3,4	5,0	5,0	6,3	6,3	11,1	11,4	14,5	50,9
R&B	7,6	22,4	20,8	17,8	17,6	9,0	4,0	1,5	0,3	0,0	115,3
Symfonická hudba	7,6	0,9	4,0	6,3	7,2	6,4	7,9	7,5	9,6	14,4	45,8
Klavírní hudba	7,2	2,3	6,5	4,7	4,5	6,2	6,7	6,6	9,8	15,4	49,0
Rap	6,8	28,1	25,8	17,2	12,5	6,1	3,1	0,5	0,2	0,1	153,3
Blues	6,8	1,0	1,7	3,1	3,6	5,7	6,7	9,6	11,1	9,6	51,1
World music	6,7	7,9	10,4	7,2	13,6	10,2	6,3	4,5	2,2	1,5	55,9
Punk	5,4	9,1	10,4	14,4	10,7	8,0	2,9	2,8	0,0	0,0	90,6
Opera	4,8	0,9	1,2	2,7	4,5	2,3	3,6	4,5	9,7	11,1	70,9
Reggae	4,7	6,2	10,8	10,5	11,9	5,7	3,6	1,4	0,8	0,4	90,4
Moderní jazz	4,7	2,0	2,2	6,7	5,1	5,6	6,0	5,5	3,3	2,4	36,7
Swing, dixieland	4,6	0,9	2,3	3,9	3,5	3,7	4,4	5,1	5,9	9,3	48,4
Komorní hudba	4,4	0,2	1,2	1,7	2,4	2,9	4,0	4,0	7,4	12,9	84,1
Alternativa, indies	4,1	2,2	7,9	9,2	8,3	5,1	3,3	2,5	1,6	0,0	76,3
Latina	3,9	2,6	3,9	6,6	6,2	6,1	3,0	2,6	2,9	0,9	47,7
Ska	3,6	4,5	8,2	11,5	13,6	3,5	1,4	0,3	0,3	0,0	134,0
Opereta	3,5	0,2	0,4	0,3	0,5	0,8	2,5	4,3	9,7	9,2	102,7
Sborová hudba	3,5	2,1	2,2	1,0	2,6	2,5	1,1	2,4	6,8	11,7	93,0
Thrash metal	3,2	3,5	4,7	8,0	2,8	4,6	4,0	1,9	0,5	0,1	71,6
Hardcore	3,0	4,0	5,1	5,0	5,1	5,5	3,0	1,3	0,3	0,1	67,1
Etnická hudba	2,7	1,0	2,4	2,0	3,9	3,7	4,2	2,3	1,7	1,1	41,2
Funk	2,6	2,0	3,2	3,7	9,8	3,6	1,9	0,7	0,5	0,6	106,6
Stará hudba	2,4	0,2	0,8	1,1	2,8	3,6	3,0	1,9	2,3	1,8	44,2
Soudobá v. hudba	2,0	0,2	1,1	0,6	1,2	1,9	1,5	2,5	2,8	4,0	57,2
Grunge	1,8	0,4	3,1	4,0	4,5	2,8	2,1	0,5	0,0	0,0	91,9
Ambient	1,1	0,4	1,2	1,3	2,8	2,4	1,1	0,4	0,1	0,1	80,5
Noise	0,7	0,5	1,4	0,8	1,7	1,5	0,1	0,3	0,1	0,0	92,1
Emo	0,6	4,6	3,7	1,3	0,6	0,2	0,1	0,0	0,0	0,0	269,0
Počet	5767	457	617	897	661	830	742	630	474	459	
Test χ^2		0,0	0,0	0,0	0,0	1,8	16,3	0,2	0,0	0,0	77,5
Index		0,89	1,06	1,13	1,16	1,05	1,02	0,96	0,90	0,84	

Zanesením hodnot z jednotlivých výzkumů do grafu 18 (sledujeme hudební žánry, které se objevují ve všech třech výzkumech) zjišťujeme, že hudební žánr označovaný jako „pop“ (značeno červeně) se vyznačuje stoupající tendencí (popová hudba dle našich dat zaznamenávala v námi sledovaném období rovněž nejvyšší prodeje nosičů). Naopak kategorie muzikál a country & western, které v devadesátých letech v oblíbenosti hudebních žánrů dominovaly, vykazují po roce 2000 klesající tendenci (značeno tmavě modře a oranžově). Vzestup vůči dekádě devadesátých let zaznamenává rocková hudba (značeno zeleně).



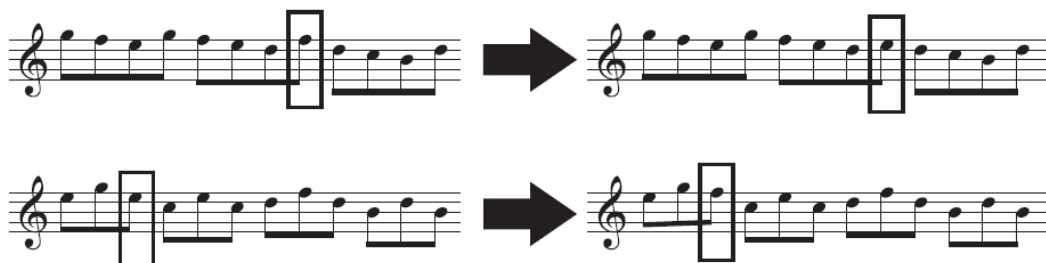
Graf 18: obliba hudebních žánrů dle Kasana, Beka, Bačuvčíka v letech 1990–2014.

Po prostudování hudebních preferencí dekády devadesátých let vyvstává otázka, proč je mezi širší veřejností oblíbená převážně populární hudba, která neklade vyšší nároky na posluchačskou zkušenost. Projekty, které lze označit jako „náročnější“ a alternativní a u nichž je soustředěný poslech nutností, se v prezentovaných žebříčcích umísťovaly spíše na spodních pozicích. Řada projektů vybočujících ze středního proudu (část z nich podrobíme hudební analýze v kapitole Projekty mimo mainstream) se ale do žebříčků nedostala vůbec.

Možná odpověď se skrývá ve výzkumu, který publikovali Stefanie Acevedo, David Temperley a Peter Q. Pfordresher ve své studii *Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition*. Jedním z možných důvodů, proč širší veřejnost preferuje spíše méně komplikovanou hudbu, je fakt, že pro identifikaci a recepci složitějších hudebních struktur je potřebná jistá posluchačská zkušenost. Výzkumníci respondentům pouštěli vybrané „motivické patterny“ (jejichž přehled lze nalézt v textu studie)²⁷⁸, přičemž zkoumali reakce

²⁷⁸ ACEVEDO, Stefanie, David TEMPERLEY a Peter Q. PFORDRESHER. Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition. *Music Perception* [online]. 2014, 31(4), s. 377 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2014.31.4.372.

respondentů na provedené změny (provedené změny jsou vyznačeny rámečkem v notovém zápisu – viz notovou ukázkou 1).²⁷⁹



Notová ukáзка 1: melodické změny v patternech pouštěných respondentům ve výzkumu *Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition*.

Badatelé došli k závěru, že lidé s posluchačskou zkušeností dokázali prováděné změny v hudebních ukázkách rozlišit lépe než laici, kterým rozpoznávání změn činilo značné potíže: „[...] *musical experts were more accurate in identifying whether a change had occurred in the melody when it occurred in a compatible metrical context [...]. By contrast, musical novices in our first experiment showed no such effect; they had difficulty with the task, performing only slightly (though significantly) above chance.*“²⁸⁰

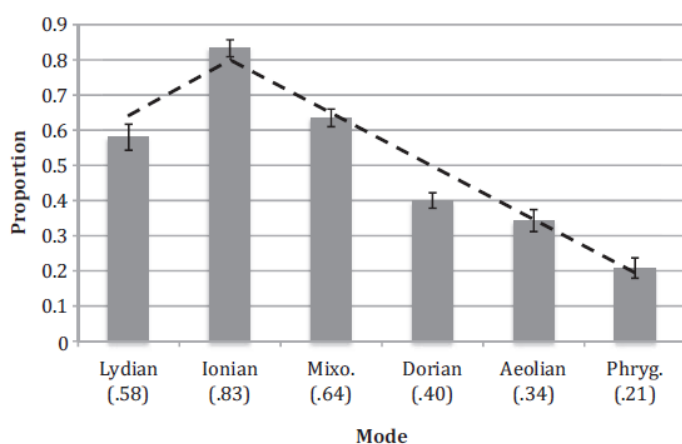
Recepci skladby mezi posluchači ovlivňuje rovněž celková „atmosféra/nálada“. David Temperley a Daphne Tan ve studii *Emotional Connotations of Diatonic Modes* vyzvali respondenty k určení, který z modů hodnotí jako „nejpříjemnější/nejšťastnější“. Jednoznačná odpověď (83 %) svědčí o preferenci jónského modu. Závěry studie potvrzují i žebříčky prodejů a poslouchanosti skladeb, kde se kompozice založené na modalitě v podstatě nevyskytují²⁸¹ (viz graf 19): „*Listeners also respond quite consistently to the emotional connotations of diatonic modes, and specifically to their perceived degree of happiness. The ‘happiest’ mode in our study, Ionian (major mode), was favored in 83 % of the trials that involved it, while the least happy mode, Phrygian, was favored in only 21 % of trials. Listeners’ judgments also reflect a clear and consistent pattern; generally,*

²⁷⁹ BAČUVČÍK, Radim. *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015*. Zlín: Radim Bačuvčík – VeRBuM, 2016, s. 378. ISBN 9788087500842.

²⁸⁰ Tamtéž, s. 382.

²⁸¹ TEMPERLEY, David a DAPHNE TAN. *Emotional Connotations of Diatonic Modes*. *Music Perception* [online]. 2013, 30(3), s. 249 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2012.30.3.237.

*happiness increases as scale-degrees are raised, though Lydian (with a raised fourth) is less happy than Ionian.*²⁸²



Graf 19: pořadí módů ve výzkumu *Emotional Connotations of Diatonic Modes*.

Adrian Renzo tuto myšlenku potvrzuje ve své studii, kde uvádí, že „běžný každodenní posluchač“ vnímá hudbu spíše jako celek – preferuje „náladu“ skladby, aniž by měl potřebu hudbu detailněji analyzovat. Z hlediska muzikologického zkoumání je tak možné, že se posluchač zabývá spíše efemérními aspekty hudby:²⁸³ „[...] *it is possible to privilege the banal, the stupid, the smutty, and the ephemeral in popular music rather than only seeking the innovative, the virtuosic, or the structurally sophisticated.* [...] *While it is true that audiences may listen to music in a variety of contexts and while undertaking various everyday tasks, this does not necessarily guarantee that those people are listening in a ‘distracted’ way. In fact, such everyday listening may be the very context in which key Moments stand out.*“²⁸⁴

Výzkumy i žebříčky poukazují na fakt, že lidi preferující hudbu devadesátých let lze označit za „běžné posluchače“ mainstreamu, kteří v populární hudbě nemusejí hledat hlubší vazby a přistupují k poslechu spíše konzumním způsobem. Nezbývá než souhlasit s myšlenkou, kterou ve své studii *Analysing popular music: theory, method and practice* vyslovil Philip Tagg: „*Firstly, it seems wise to select an analysis object which is conceived*

²⁸² TEMPERLEY, David a Daphne TAN. Emotional Connotations of Diatonic Modes. *Music Perception* [online]. 2013, 30(3), s. 255 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2012.30.3.237.

²⁸³ RENZO, Adrian. Musicology Meets Samantha Fox: Exploring an Everyday Aesthetics of Popular Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2018, 49(2), s. 333.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 348.

*for and received by large, socioculturally heterogeneous groups of listeners rather than music used by more exclusive, homogeneous groups, simply because it is more logical to study what is generally communicable as a 'rule' before trying to understand particularities or 'exceptions to the rule'.*²⁸⁵

²⁸⁵ TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [online]. 1982, 2, s. 7 [cit. 2021-03-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000001227.

5 KONCEPCE HUDEBNÍCH ANALÝZ

5.1 Smysl hudební analýzy

Vzrůstající počet muzikologických prací zabývajících se populární hudbou z různých pohledů dokládá aktuálnost tohoto tématu. Philip Tagg se ve své studii zabývá smyslem analýzy populární hudby a poukazuje na fakt, že se jedná o poměrně mladou hudebněvědní disciplínu, která nemusí být považována za kompatibilní s akademickými zájmy.²⁸⁶ Argumenty, proč by nemělo být možné analyzovat populární hudbu tradičními muzikologickými nástroji, však nejsou příliš silné – většinou se poukazuje na její čistě komerční význam, heterogenní posluchačstvo či neexistenci fixního zápisu.²⁸⁷

Cílem hudební analýzy není samoúčelný rozbor či pojmenování zřejmých atributů skladby, ale indikace signifikantních znaků či anomálií v kompozici, které způsobují její výjimečnost. Obdobnou myšlenku vyslovuje i Miloš Hons.²⁸⁸ Rozbor skladby tak vždy znamená i její výklad, interpretaci.²⁸⁹ Autoři analýz často zaměřují pozornost především na hudebně-teoretické disciplíny (harmonie, melodika, forma, tektonika atd.), které jsou v populární hudbě často složitě provázané.²⁹⁰ Vezmeme-li v potaz například duratu, formu či harmonický průběh některých populárních písní (často mívají obdobné rysy), jsme schopni analýzou výhradně hudebně-teoretických jevů získat signifikantní rezultáty. Trevor de Clercq a David Temperley ve své studii uvádí: „[...] *it is surely uncontroversial to state that harmony is one important aspect of rock, and that an understanding of this aspect necessary for a full understanding of the style as a whole.*“²⁹¹

Vedle rozboru, který je orientován na hudebně-teoretické fenomény, je však třeba brát v úvahu i sociokulturní kontext doby, lingvistický aspekt textu a přijetí skladby

²⁸⁶ TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [online]. 1982, 2, s. 38 [cit. 2021-04-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114300001227.

²⁸⁷ Tamtéž, 2, s. 41.

²⁸⁸ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga), s. 13. ISBN 9788087258286.

²⁸⁹ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 468.

MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series, s. 5. ISBN 9781409428640.

²⁹⁰ GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992, s. 56. ISBN 0816620628.

²⁹¹ DE CLERCQ, Trevor a David TEMPERLEY. A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music* [online]. 2011, 30(1), s. 47 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114301000067X.

posluchačem.²⁹² Studium hudby je tak dobrým příkladem interdisciplinárního bádání²⁹³ a právě mimohudební kontexty propůjčují populární hudbě hodnotu, kterou mohou muzikologové, jsou-li příliš zaměřeni na formální aspekty rozboru, opomíjet.²⁹⁴ Jsme proto přesvědčeni, že syntéza analytického přístupu (rozbor formy, harmonie atd.) a sociokulturních a jazykových aspektů představuje komplexní přístup, který může vést k celistvé a fundované charakteristice hudby dané epochy.

5.2 Kompoziční paradigma populární hudby pohledem hudebně-teoretických disciplín

V následujícím textu představíme charakteristické znaky a postupy, které se ve skladbách populární hudby pravidelně vyskytují. Jedná se o cizelované hudební formy, často užívané harmonické progrese, typickou melodicko-rytmickou stavbu melodie, groove skladby, hook a další.

5.2.1 Tektonika a forma

Hudba probíhající v reálném čase souvisí s pojmy jako tempo²⁹⁵, rytmus a metrum²⁹⁶, hybnost²⁹⁷, které ovlivňují základní charakter skladby. Tektoniku a nauku o formách řadíme

²⁹² MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series, s. VIII. ISBN 9781409428640.

²⁹³ TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [online]. 1982, 2, s. 40 [cit. 2021-05-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000001227.

²⁹⁴ ROJEK, Chris. *Popular music. Volume 1*. Los Angeles: SAGE, 2011. SAGE benchmarks in culture and society, s. 109. ISBN 9781849207584.

²⁹⁵ „Literally, the ‘time’ of a musical composition, but more commonly used to describe musical speed or pacing. Tempo may be indicated in a variety of ways. Most familiar are metronomic designations that link a particular durational unit (usually the beat unit of the notated metre) with a particular duration in clock time (e.g. crotchet = 80 beats/minute). Also familiar are conventionalized descriptions of speed and gestural character – *andante*, *allegro*, *langsam* etc.“

LONDON, Justin. Tempo (i). In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-26]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027649>.

²⁹⁶ „I. The distinction between rhythm and metre. A series of events (whether musical notes or the blows of a hammer) is commonly characterized as ‘rhythmic’ if some or all of those events occur at regular time intervals. But being ‘rhythmic’ is not the same thing as being ‘a rhythm’. For a musician or musicologist ‘rhythm’ signifies a wide variety of possible patterns of musical duration, both regular and irregular. A musician is apt to observe that a regular rhythm exhibits metric properties – or, to put it directly, regular rhythms involve metre. While all music involves some type or rhythm, not all music involves metre.“

LONDON, Justin. Rhythm. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-26]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963>.

²⁹⁷ „Pojmem hybnost se rozumí reálná frekvence hudebních impulsů. Čím delší je trvání not a pauz, tím menší je hybnost a naopak. Z toho vyplývá, že ke zvyšování nebo snižování hybnosti může docházet buď pomocí změny tempa anebo pomocí zkracování či prodlužování notových délek.“

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga), s. 113. ISBN 9788087258286.

k základním pilířům hudebně-teoretických disciplín.²⁹⁸ V populární hudbě za nositele hudební myšlenky považujeme nejen konkrétní melodi, ale často i krátké motivy a riffy²⁹⁹, či hudební plochy, jejichž bázi tvoří jistá barva zvuku, zvukový účín. Zvukové změny skladbu tektonicky rozdělují do dílčích částí.³⁰⁰ Stavební zvukové bloky, které jsou v jazzu a populární hudbě určitým způsobem standardizované, se mohou dále dělit, například na melodické fráze nebo typické harmonické progresse.³⁰¹

5.2.1.1 Forma AABA

Pomocí tektonických principů řadíme jednotlivé části skladby do celku, který tvoří formu písně.³⁰² Již od počátků populární hudby nalézáme osvědčená schémata řazení částí skladby. V 50. a 60. letech byla velmi často využívána forma AABA – jednalo se o schéma o dvaatřiceti taktech, přičemž první, druhá a poslední osmitaktová fráze byly velmi podobné, kdežto třetí v pořadí byla kontrastní. Pokud se tato forma opakuje, jde o plnou reprízu; pokud se opakuje jen její část, pak jde o reprízu částečnou.³⁰³ Beatles tuto formu naplnili i specifickou sémantikou – fráze verse (např. A) u nich odpovídají tvrzení („statement“), opakovanému tvrzení („restatement“), odklonu („departure“) a závěru („conclusion“).³⁰⁴ Formu s částečnou reprízou AABAABA, velmi často využívanou v písních populární hudby, lze demonstrovat na jejich písni From Me to You z roku 1963 (viz obrázek 3 a notovou ukázkou 2).³⁰⁵

²⁹⁸ Pojmem tektonika se v našem prostředí zabývá vícero hudebních teoretiků ve svých publikacích: JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Editio Supraphon, 1968. KRESÁNEK, Jozef. *Tektonika*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994. RISINGER, Karel. *Nauka o hudební tektonice 20. století*. Praha: Akademie múzických umění, 1998. ISBN 8085883341. TICHÝ, Vladimír. *Úvod do hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Fakulta hudební, 2002, c1992. ISBN 8073318970.

²⁹⁹ „In jazz, blues and popular music, a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern.“

ROBINSON, J. Bradford. Riff. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-26]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453>.

³⁰⁰ JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Editio Supraphon, 1968, s. 95.

³⁰¹ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 181 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>.

³⁰² „Formou se v hudební teorii rozumí především celkové rozvržení hudební skladby a uspořádání jejích jednotlivých částí.“

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 15.

³⁰³ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 14. ISBN 9780393624144.

³⁰⁴ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 120-121.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 122-123.

(Intro)

A { s If there's anything that you want
r If there's anything I can do
d Just call on me, and I'll send it along
c With love, from me to you

A { s I've got everything that you want
r Like a heart that's oh, so true
d Just call on me, and I'll send it along
c With love, from me to you

B { I got arms that long to hold you
and keep you by my side
I got lips that long to kiss you
and keep you satisfied (ooh)

A { s If there's anything that you want
r If there's anything I can do
d Just call on me, and I'll send it along
c With love, from me to you

A (harmonica solo)

B I got arms that long to hold you...

A If there's anything that you want...

(Outro)

Obrázek 3: forma AABAABA ve skladbě From Me to You.

S C Am R C G
8 If there's a - ny - thing that you want, ___ if there's a - ny - thing I can do, ___ just

D F Am C G C
5 8 call on me ___ and I'll send it a long with love, ___ from me ___ to you. ___

Notová ukázka 2: vnitřní členění části A ve skladbě From Me to You (S = tvrzení, R = opakované tvrzení, D = odklon, C = závěr).

Vnitřní stavba frází (ve formách AABA případně jejich modifikací) může, ale nemusí být zcela pravidelná (viz notovou ukázkou č. 3). Anomálie mohou nastat v melodice, harmonii, ale i v počtu taktů. Povšimněme si čtyřtaktí v částech značených jako „S/R“ (tvrzení

a opakované tvrzení), a naopak dvojtaktí s označením „D“ (odklon) ve skladbě A Hard Day's Night od skupiny The Beatles z roku 1964.³⁰⁶

Notová ukázka 3: disproporční vnitřní členění části A ve skladbě A Hard Day's Night.

5.2.1.2 Forma verse–chorus

Přestože forma AABA nabízí smysluplné řazení jednotlivých bloků hudby, je pochopitelné, že písně populární hudby nelze komponovat pouze v jedné formě. Dle Drew F. Nobileho forma AABA modifikovala do formy verse–prechorus–chorus. Spojení kratších frází „S/R“ vytvořilo část označovanou jako verse (sloka). Kontrastní část „D“ utvořila prechorus a původní závěr „C“ se stala chorem (refrémem). Odlišnost vůči původní verzi frází „S+R+D+C“ tkví především v proporcí odlišnosti částí „D“ a „C“, které doznaly rozšíření a svým rozsahem se vyrovnaly části „S/R“. Ve skladbě Invisible Touch od skupiny Genesis z roku 1986 pozorujeme proporční vyrovnanost, což ale není podmínkou (viz notovou ukázku č. 4).³⁰⁷

³⁰⁶ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 131–132.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 174–175.

- Verse (původně „S/R“) = 8 taktů
- Prechorus (původně „D“) = 8 taktů
- Chorus (původně „C“) = 8 taktů
- Celá forma = 24 taktů

Verse
 Well I've been wai-ting, wai-ting here so long But thin-king no-thing.

Prechorus
 no-thing could go wrong well now I know she has a built-in a-bi-li-ty
 to take e-very-thing she sees And now it seems I'm fal-ling, fal-ling for her

Chorus
 She seems to have an in - vi - si - ble touch, yeah. She rea-ches in and grabs right hold of your heart.
 She seems to have an in - vi - si - ble touch, yeah. It takes con-trol and slow - ly tears you a-part

Notová ukázka 4: rovnoměrné rozložení částí verse–prechorus–chorus ve skladbě Invisible Touch.

Části formy verse–prechorus–chorus byly samy o sobě dostatečně kontrastní, proto nevyžadovaly práci s přemostěním (bridgem).³⁰⁸ Rozšířením první části (verse) na 16 taktů se z prezentovaného členění po osmi taktech stává forma o 32 taktech.³⁰⁹

- Verse (původně „S/R“) = 16 taktů
- Prechorus (původně „D“) = 8 taktů
- Chorus (původně „C“) = 8 taktů
- Celá forma = 32 taktů

³⁰⁸ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 182.

³⁰⁹ Samozřejmostí je, že existuje řada mutací v počtu taktů v jednotlivých frázích.

Následným propořčným srovnáním částí verse–chorus získala populární hudba flexibilní platformu, která svojí symetřicitou nabízí největší možnosti pro tektonickou stavbu písní.³¹⁰

Od padesátých let do současnosti cizelovala forma písní v oblasti populární hudby do osvědčených schémat.³¹¹ Za základní kameny formy populární písně tak považujeme kombinace slok a refrénů (versí a chorusů), často postavených na principu otázky a odpovědi.³¹² Vzhledem k průměrné duratě populární písně, pohybující se v rozmezí 3–4 minut, je možné skladbu tektonicky ozvláštnit zařazením přede hry (intro)³¹³, mezihry (bridge)³¹⁴ a do hry (outro/coda)³¹⁵; tím lze dosáhnout smysluplného rozložení hudebních myšlenek do celé skladby a vystavění funkční formy populární písně (viz obrázek 4).³¹⁶

³¹⁰ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 206.

³¹¹ „Form is the constructive organizing element in music, governing the presentation, development, and interrelationship of ideas.[...] Popular songs usually have two sections: a verse, which is often through-composed (i.e., having no repeated phrases) and ends on the dominant; and a refrain (also called a chorus).[...] The refrain is usually 16 or 32 bars long and made up of four- or eight-bar phrases grouped into designs such as aaba (or aa'ba', or aaa'a), abac (or abab'), aabc, or abcd.“

OWENS, Thomas. Forms. In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000154400>.

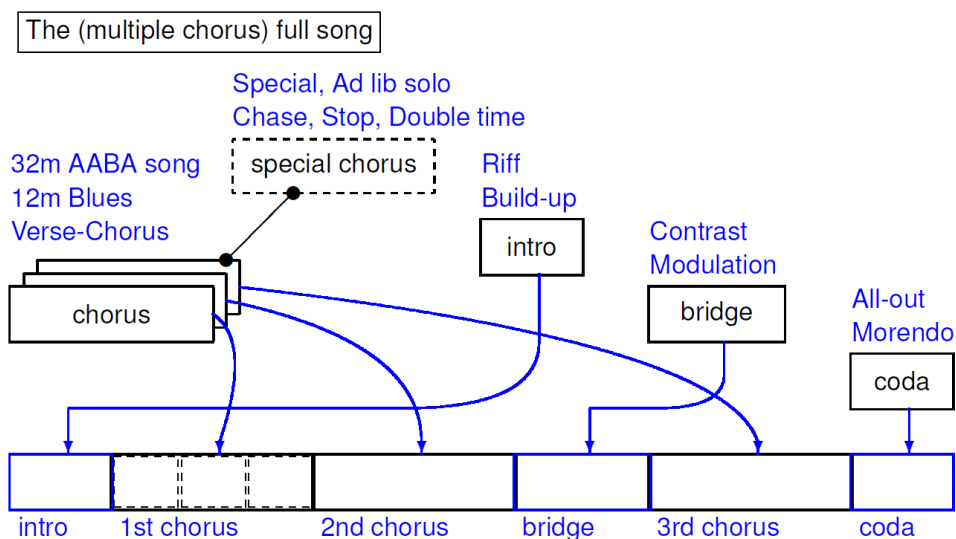
³¹² ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 194 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>.

³¹³ Intro(duction) (i). In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000217300>.

³¹⁴ Bridge (ii). In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049255>.

³¹⁵ BULLIVANT, Roger a James WEBSTER. Coda. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006033>.

³¹⁶ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 186 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>.



Obrázek 4: možná stavba formy populární písně.³¹⁷

Dle zákona o kontrastu je poměrně častým jevem, že část označovaná jako bridge bývá kontrastní a často moduluje do odlišné tóniny. Morwaread M. Farbood ve studii *Memory of a Tonal Center After Modulation* podrobil 50 hudebně vytrénovaných respondentů testu, který zkoumal vnímání harmonického napětí během různých harmonických progresí. Dochází k předpokládanému závěru, že záleží na délce a hudebním průběhu během modulace, což podporuje význam bridgeové části písně.³¹⁸

Z tóniny skladby však nemusí vybočovat pouze bridge. Nalezneme rovněž případy jisté tonální ambivalence, u nichž v podstatě tóninu „nelze“ jednoznačně určit. Na tento jev se své studii *Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music* upozorňuje Guy Capuzzo. V tabulce 60 lze pozorovat, jak píseň skupiny Beatles *Good Day Sunshine* z roku 1966 prochází vícero tóninami; lze ji tedy označit za sekčně tonální.³¹⁹

³¹⁷ „The full song form with typical duration of 3–5 minutes, consisting of a number of building blocks, juxtaposed with additional elements such as the introduction, bridge and coda.“

ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 187 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>.

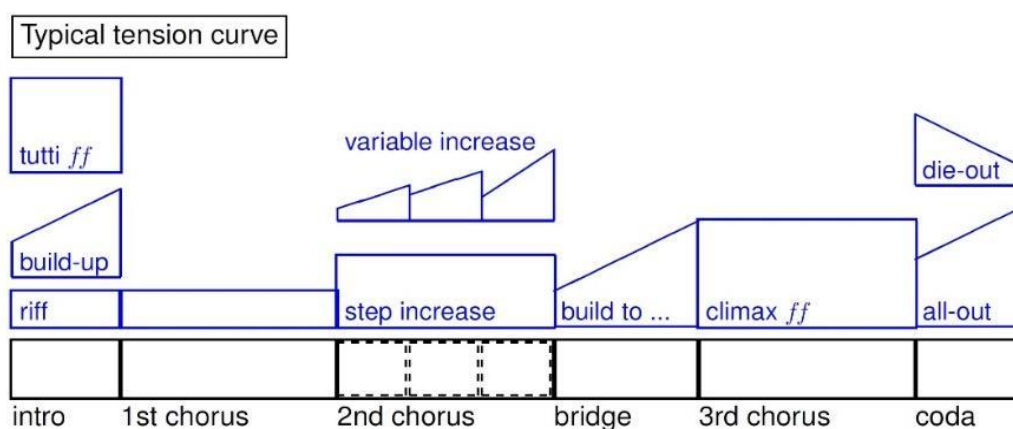
³¹⁸ FARBOOD, Morwaread M. *Memory of a Tonal Center After Modulation*. *Music Perception* [online]. 2016, 34(1), 89 [cit. 2021-8-25]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2016.34.1.71.

³¹⁹ CAPUZZO, Guy. *Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music*. *Music Theory Spectrum* [online]. 2009, 31(1), 158 [cit. 2021-8-25]. ISSN 0195-6167. Dostupné z: doi:10.1525/mts.2009.31.1.157.

Tabulka 60: tonální ambivalence ve skladbě Good Day Sunshine.

Form: A-B-A-B-C-A-B-A-D					
Section	Chorus (A)		Verse (B)	Bridge (C)	Coda (D)
Key	B major		A major	D major	C major
Roman	I-V ⁷ -IV ⁷		I-V ⁷ /V/V- V ⁷ /V-V ⁷ -I	I-V ⁷ /V/V- V ⁷ /V-V ⁷ -I	IV ⁷
Numerals	A: V ⁷	D: V			

Tektonickou soudržnost nepodporuje pouze vhodné řazení jednotlivých částí (bloků hudby³²⁰) písně, nýbrž také implementace kompozičních technik ovlivňujících tenzi v konkrétní části skladby. Různé intenzity napětí dosahujeme například vhodným užitím harmonických funkcí a jejich obrátů, střídáním konsonancí s disonancemi, použitím unison, dynamickou koncepcí, pestrou instrumentací s cílem podpořit zvukovou plasticitu, změnou hybnosti atd. Rozvržení tenze ve skladbě demonstruje Frans Absil ve své knize *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* (viz obrázek 5).³²¹



Obrázek 5: možné rozvržení tektoniky pomocí tenzí ve skladbě.

³²⁰ Možnosti stavby písně pomocí bloku hudby popisuje Karel Janeček.

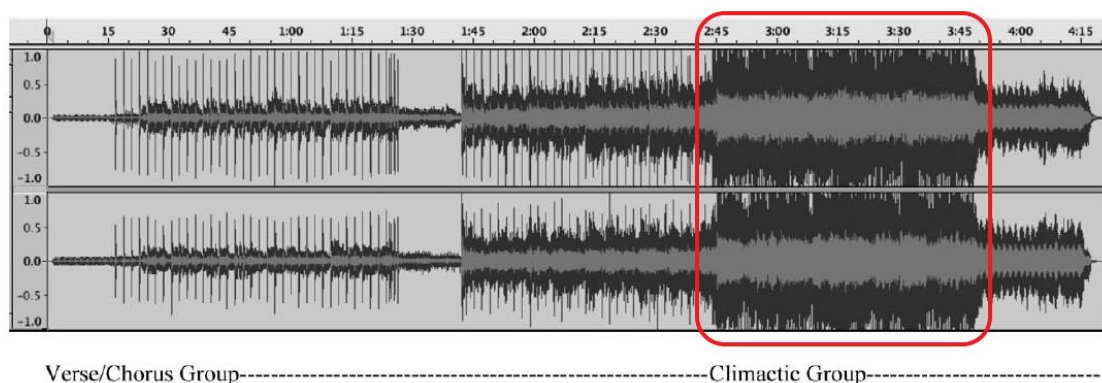
JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Editio Supraphon, 1968, s. 183.

³²¹ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 193-194 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z:

<https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>. Na druhé straně Janeček označuje introdukci, mezihru a dohru za vedlejší tektonické funkce.

JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Editio Supraphon, 1968, s. 143.

Všimněme si označení „climax“ ve třetím refrénu, kde skladba vrcholí. Případ, kdy jsou části verse a chorus na stejné úrovni a skladba kulminuje v závěru, označuje Brad Osborn ve své studii *Subverting the Verse–Chorus Paradigm: Terminally Climactic Forms in Recent Rock Music* jako „terminally climactic forms“ (formy se závěrečným vyvrcholením): „*These forms, which appear frequently in rock songs after 1990, are characterized by their balance between the expected memorable highpoint (the chorus) and the thematically independent terminal climax, the song’s actual high point, which appears only once at the end of the song.*“³²² Ve svém textu rovněž popisuje, jakým způsobem lze vrcholu skladby dosáhnout na příkladu relativně delší skladby *Table for Glasses* z roku 1999 od skupiny Jimmy Eat World (v ukázce označujeme červeně, viz obrázky 6 a 7). Takovýto speciální klimaktický závěr skladby, který se vyznačuje změnou harmonie či dynamiky, většinou představuje i její posluchačsky přitažlivou část – hook (např. ve skladbě *Hey Jude* skupiny Beatles).³²³



Obrázek 6: grafické znázornění vrcholu (climax) ve skladbě *Table for Glasses*.

Section Group	Section	Clock Time	Description
Verse/Chorus I	Intro	0:01	Sustained open fifth in organ, solo drum set
	Verse 1	0:23	[D ^{add9} /A–D ^{add9} /G–D ^{add9}] (bass=A–G–D)
	Chorus 1	0:55	[Em–G]
	Transition	1:26	Glockenspiel, cello, and ride cymbal only
II	Verse 2	1:42	Recap verse, strings and bass added
	Chorus 2	2:13	Recap chorus, crescendo into climax
Climactic	A	2:45	[D–Bm–GMaj ⁷] “feed my skeptic side”
	A’ (TC)	3:16	Polyphony over continued A-section melody
	Outro	3:49–4:22	Verse fragment over D (pitch-class) pedal

Obrázek 7: prostředky, kterými bylo dosaženo vrcholu ve skladbě *Table for Glasses*.

³²² OSBORN, Brad. *Subverting the Verse–Chorus Paradigm*. *Music Theory Spectrum* [online]. 2013, 35(1), s. 23 [cit. 2021-08-25]. ISSN 01956167.

³²³ Tamtéž.

John Covah shrnuje formy populárních písní do čtyř nejčastěji používaných modifikací (viz tabulka 61).³²⁴

Tabulka 61: čtyři nejpoužívanější formy – John Covah.

Four Common Formal Types	
Simple verse	All verses based on same music, no chorus.
Simple verse-chorus	Verses and choruses based on same music.
Contrasting verse-chorus	Verses and choruses based on different music.
AABA	Verses and bridge based on different music; can employ full or partial reprise.

12-bar blues or the doo-wop progression may occur as the basis for any of the sections in these forms. Simple verse, simple verse-chorus, and contrasting verse-chorus forms may also employ a bridge.

Identické rozdělení hudebních forem užívá například také David Temperley v korpusových analýzách v knize *The Musical Language of Rock*.³²⁵ Lze predikovat, že v tvorbě devadesátých let nové formy vznikají spíše nebudou. Je ale možné sledovat, jakými prostředky autoři dosahují tektonické sevřenosti, a pokusit se nalézt autorovy typické postupy při práci s tektonikou. Iveta Betsa s odkazem na Johanna Wolfganga von Goetheho uvádí: „Materiál vidí každý, obsah uvidí len ten, kto hudbe rozumie, forma však pre mnohých ostane tajomstvom.“³²⁶

5.2.2 Harmonie

Obdobně významnou měrou jako tektonika či forma ovlivňuje strukturu písně i harmonie.³²⁷

Při komponování písní v oblasti populární hudby nelze nauku o tvorbě a spojování akordů

³²⁴ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 18. ISBN 9780393624144.

³²⁵ TEMPERLEY, David. *The musical language of rock*. New York, NYY, United States of America: Oxford University Press, [2018], s. 153. ISBN 9780190870522.

³²⁶ BETSA, Iveta. Popularita ako fenomén hudobného umenia: Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2007, s. 57. ISBN 9788089135196.

³²⁷ STRUNK, Steven. Harmony (i). In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-01-31]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000990085>. Pro východiska teoretických přístupů k harmonii viz FUKAČ, Jiří a Jiří VOLEK. Nauka o harmonii. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 609-611. ISBN 8070584629.

opomenout.³²⁸ Janeček o harmonii mluví jako o nepostradatelném prostředku pro hudební kompozici.³²⁹ Materiálů řešících harmonii existuje celá řada a tvoří významnou část hudebně-teoretických knih.³³⁰ Harmonie vtiskuje skladbě nezaměnitelný charakter. Pomocí reharmonizací lze identický motiv zpracovat při každém znění odlišným způsobem, podpořit vybrané části textu, udržet ve skladbě napětí atd. Na základě harmonie lze tektonicky správně vytvářet fráze a podporovat periody, chápané v hudbě jako „[...] *souměrně vybudované souvětí s předvětím a vysvětlujícím závětím*.“³³¹

5.2.2.1 Kadence a dominantní jádro

Přestože možnosti harmonizací neznají hranic, nacházíme v populární hudbě fenomény (například harmonické spoje), jež jsou zavedené, na které však lze nahlížet různým způsobem: „*Harmonies are grouped into three categories of tonic (I), pre-dominant (IV and II) and dominant (V and VII) (the status of VI and III in this scheme is dependent on context); generally speaking, pre-dominants move to dominants, dominants move to tonics, and tonics can move to any category. Another widely accepted principle is that certain root motions are particularly favoured, especially ascending motion by fourths.*“³³²

³²⁸ MATZNER, Antonín. Moderní populární hudba. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 118–128.

³²⁹ JANEČEK, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982, s. 9.

³³⁰ V zahraniční literatuře například:

CACAVAS, John. *Music arranging and orchestration*. Miami: Warner Bros. Publication, 1975. ISBN 079257720. FELTS, Randy. *Reharmonization techniques*. Boston, Mass.: Distributed by H. Leonard, c2002. ISBN 0634015850. GROVE, Dick. *Arranging concepts complete*. Los Angeles: Alfred publishing, c1972. ISBN 0882844849. MULHOLLAND, Joe a Tom HOJNACKI. *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press, 2013. ISBN 9780876391426. RUSSO, William, Jeffrey AINIS a David STEVENSON. *Composing music: a new approach*. Chicago and London: The university of Chicago press, 1983. ISBN 0226732169.

V českojazyčné literatuře například:

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii: Methodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. JANEČEK, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973. JANEČEK, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982. KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Páté, nezměněné vydání. Praha: Supraphon, 1978. RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978. RISINGER, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014. ISBN 9788087132265. TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Třetí vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. ISBN 9788073315191. VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 1. 2. rozšířené vydání*. Praha: Panton, 1983. VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 2*. Praha: Panton, 1978.

³³¹ VYSLOUŽIL, Jiří. Perioda. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 687. ISBN 8070584629.

³³² Studie *A corpus analysis of rock harmony* prezentuje několik kontradiktorních názorů na podstatu rockové harmonie, především ve vztahu k hudbě tonálního období (common-practice era, 1650–1900). Viz DE CLERCQ, Trevor a David TEMPERLEY. *A corpus analysis of rock harmony*. *Popular Music* [online]. 2011, 30(1), s. 48–49 [cit. 2021-06-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114301000067X.

V písních populární hudby nalezneme zcela běžně akordické postupy založené na kadenci (T→S→D→T) často bez jakýchkoli modifikací. Četnost akordických spojů zkoumali ve studii *A corpus analysis of rock harmony* autoři Trevor de Clercq a David Temperley; ze vzorku 100 skladeb použitých pro analýzu uvádíme ty, které autoři vybrali z devadesátých let (na základě žebříčku magazínu *Rolling Stone*³³³), a spadají tak do časového rámce našeho výzkumu³³⁴.

Tabulka 62: písně devadesátých spadající do korpusu zkoumaného z hlediska četnosti harmonických spojů.

Pořadí	Interpret	Skladba
9	Nirvana	Smells Like Teen Spirit
36	U2	One
162	Sinead O'Connor	Nothing Compares 2 U
169	R.E.M.	Losing My Religion
200	Beck	Loser
256	Radiohead	Paranoid Android
259	Jeff Buckley	Hallelujah
286	Pavement	Summer Babe
331	Bonnie Raitt	I Can't Make You Love Me
346	Dr. Dre and 2Pac	California Love
353	Eric Clapton	Tears in Heaven
376	Radiohead	Fake Plastic Trees
382	The Verve	Bitter Sweet Symphony
399	Metallica	Enter Sandman
406	R. Kelly	I Believe I Can Fly
407	Nirvana	In Bloom
419	Dr. Dre	Nuthin' But a 'G' Thang
445	Nirvana	Come As You Are

³³³ „As a corpus, we used *Rolling Stone* magazine's list of the '500 Greatest Songs of All Time'; we took the 20 top-ranked songs from each decade (the 1950s through the 1990s), creating a set of 100 songs.“

DE CLERCQ, Trevor a David TEMPERLEY. *A corpus analysis of rock harmony*. *Popular Music* [online]. 2011, 30(1), s. 47 [cit. 2021-8-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114301000067X.

³³⁴ Tamtéž, s. 53–54.

455	Nirvana	All Apologies
475	The Beastie Boys	Sabotage

Frekvence harmonických spojů ve zkoumaných skladbách prezentuje tabulka 63.³³⁵ Zaměříme pozornost na kombinace I a IV stupně (označujeme červeně) ve srovnání se spoji V a I stupně (značíme zeleně). Z výsledků je patrné, že dominanta a subdominanta se typicky pohybují u tóniky, přičemž subdominanta je v těsné blízkosti tóniky častější. Třetím nejčastějším je pak snížený sedmý stupeň (bVII).³³⁶

Tabulka 63: nejčastěji užívané harmonické spoje v populární hudbě (Trevor de Clercq a David Temperley).

Chord transitions in the RS 5 × 20 corpus. Cells indicate the number of occurrences from one chord (the 'antecedent') to another (the 'consequent').

Ant	Cons											
	I	bII	II	bIII	III	IV	#IV	V	bVI	VI	bVII	VII
I	0	25	132	94	44	1052	2	710	104	302	470	16
bII	31	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	12
II	120	1	0	2	20	58	0	97	0	24	10	0
bIII	50	6	6	0	0	64	2	2	67	0	41	0
III	16	0	39	0	0	46	0	6	0	60	3	4
IV	1,162	14	30	98	45	0	4	514	57	72	90	4
#IV	7	0	0	6	0	10	0	0	0	0	0	0
V	788	0	36	6	17	392	4	0	6	191	48	0
bVI	208	0	1	20	0	22	6	22	0	10	78	0
VI	144	0	87	0	32	260	0	124	21	0	3	0
bVII	386	0	0	11	2	188	2	26	114	6	0	0
VII	18	0	0	0	12	0	4	0	0	3	0	0

Akordické stupně typicky tvoří delší harmonické řetězce. Z tabulky 64 je patrné, že nejčastěji užívané progrese s rozvodem do tóniky jsou postupy IV→V→I a V→IV→I (značíme červeně).

³³⁵ DE CLERCQ, Trevor a David TEMPERLEY. A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music* [online]. 2011, 30(1), s. 61 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z:

doi:10.1017/S026114301000067X.

³³⁶ Tamtéž.

Tabulka 64: nejčastěji užívané progrese (kadence) v populární hudbě (Trevor de Clercq a David Temperley).

Harmonic 'trigrams' ending in tonic (and not beginning in tonic) in descending order of frequency.

Trigram	Instances
IV V I	352
V IV I	292
bVII IV I	146
VI IV I	126
bVII bVI I	103
bIII bVI I	66
II V I	63
bVI bVII I	60
V VI I	42
IV bVII I	39

Za použití stejného korpusu podrobil David Temperley zkoumání i melodiku písní. Melodické stupně v případě, že se konkrétní tón v písni vyskytl alespoň jednou, vytvořily 5 nejčastěji užívaných řad (viz obrázek 8).³³⁷

Table 2.1 THE FIVE MOST COMMON SCALES IN THE MELODIES IN THE *ROLLING STONE* CORPUS

Scale	Number of occurrences
1 2 3 4 5 6 7	24
1 2 ♭3 3 4 5 6 ♭7	18
1 2 ♭3 3 4 #4 5 6 ♭7	13
1 2 ♭3 3 4 #4 5 6 ♭7 7	12
1 2 ♭3 3 4 5 6 7	8

Obrázek 8: 5 nejčastěji užívaných melodických řad.

V případě, že se konkrétní tóny opakovaly více než třikrát, výsledek pěti nejčastěji používaných melodických řad se mírně modifikuje (viz obrázek 9).³³⁸ V obou případech se prokázala jako nejčastěji užívaná melodická řada jónský mód, jenž byl vyhodnocen

³³⁷ TEMPERLEY, David. *The musical language of rock*. New York, NYY, United States of America: Oxford University Press, [2018], s. 27. ISBN 9780190870522.

³³⁸ Tamtéž.

respondenty výzkumu, který provedli David Temperley a Daphne Tan ve studii *Emotional Connotations of Diatonic Modes*, též jako „nejšťastnější“ (viz výše).

Table 2.2 THE FIVE MOST COMMON SCALES IN THE MELODIES IN THE *ROLLING STONE* CORPUS, INCLUDING ONLY SCALE DEGREES THAT OCCUR MORE THAN THREE TIMES

Scale	Number of occurrences
1 2 3 4 5 6 7	30
1 2 ♭3 3 4 5 6 ♯7	17
1 2 3 4 5 6	13
1 2 ♭3 3 4 5 6 ♯7 7	8
1 2 ♭3 3 4 5 6	7

Obrázek 9: 5 nejčastěji užívaných melodických řad s výskytem tónů alespoň třikrát.

Je nabíledni, že musí existovat nespočet odchylek, kdy se se subdominantou a dominantou pracuje odlišným způsobem (typický spoj $IV \rightarrow V \rightarrow I$ je různě modifikován, dominantanta i subdominantanta jsou nahrazovány jinými funkcemi, případně zcela schází), a přitom pocit kadence není zvukově oslaben. Ve skladbě *Lyin' Eyes* od skupiny *The Eagles* z roku 1975 si povšimněme použití spoje $V \rightarrow I$ (respektive $II \rightarrow V \rightarrow I$, akordicky $Am \rightarrow D \rightarrow G$) v předvětí (5.–8. takt), a naopak substituce dominanty subdominantou v závětí $II \rightarrow IV \rightarrow I$ (akordicky $Am \rightarrow C \rightarrow G$), v taktech 13–15 (viz notovou ukázkou 5).³³⁹

³³⁹ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 23.

Verse

♩ = 132

8 Ci - ty girls just seem to find out ear - ly how to o - pen

6 doors with just a smile. A rich old man, and she won't have to worry;

12 she'll dress up all in lace and go in style.

Notová ukázka 5: substituce dominanty subdominantou ve skladbě *Lyn' Eyes*.

Vzhledem k nespočtu možností modifikací kadence je v populární hudbě běžným fenoménem, že kadenci netvoří kombinace I., IV. a V. stupně. Rozdíl mezi principem značení kadence jako $T \rightarrow PD \rightarrow D \rightarrow T$ (z anglického „tonic“, „pre-dominant“, „dominant“, „tonic“³⁴⁰) a užitím striktního spoje $T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$ tkví v populární hudbě především v tom, že jednotlivé harmonické funkce v řetězci $T \rightarrow PD \rightarrow D \rightarrow T$ mohou být různým způsobem substituovány. Nejedná se tedy výhradně o spoj na stupních $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$ ($T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$).³⁴¹ Níže můžeme sledovat, jakými stupni je řešena „kadence“ $T \rightarrow PD \rightarrow D \rightarrow T$ v písni *Nowhere Man* od skupiny Beatles z roku 1965 (viz notová ukázka 6).³⁴²

³⁴⁰ NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 38.

³⁴¹ Pocit kadence může tvořit i melodika. „In this definition, any progression from syntactical dominant to tonic that closes a functional circuit represents an authentic cadence, even if there is no $V \rightarrow I$ motion. Yet a cadence is not exclusively a harmonic phenomenon; in order to have a true cadence, the melody must complete some structural motion as well. In general, this melodic motion involves an interval of the tonic triad composed out linearly, such as $3 \rightarrow 2 \rightarrow 1$, $5 \rightarrow 4 \rightarrow 3$, or $5 \rightarrow 6 \rightarrow 7 \rightarrow 8$.“
Tamtéž, s. 76.

³⁴² Harmonická redukce předpokládá určitý pohyb akordů. Autor textu zdůrazňuje, že některé akordy zprvu směřují nejdříve do méně významných akordů, které následně jako celek směřují do nějakého „podstatnějšího“ akordu. Významně tak lze hierarchizovat harmonickou strukturu, jelikož takto je možné seskupovat i řadu spojů. Jedná se o jakousi „tonikalizaci“.
Tamtéž, s. 47.

he's a nowhere sitting in nowhere making nowhere for no - body
 real man his land all his plans

I → V IV → I APT

"syntax divorce"
 (Chap. 3)

I II IV[♯] I
 T PD D T

prolongational

Notová ukázka 6: modifikace kadence ve skladbě *Nowhere Man*.

Obdobný příklad nalezneme v následující ukázce ve skladbě Take Me to the River z roku 1978 od skupiny The Talking Heads. Pozornost věnujme červeně označeným taktům, které v řetězci T→PD→D→T signalizují užití akordu Em⁷ (první stupeň) s rolí tzv. syntaktické dominanty (značíme červeně, viz notovou ukázkou 7).³⁴³

Verse
 ♩ = 100
 Em
 I don't know why I love you like I do All the chan-ges you put me through Take my mo-ney,
 organ
 bass
 guitar

Prechorus
 C G
 my ci-ga-rettes I ha-ven't seen the worst of it yet and I wan-na know, can you tell me, an

Chorus
 A Em7 Em
 I in love to stay! Take me to the ri-ver Drop me in the wa-ter
 8^{va} 8^{va}

17
 Take me to the ri-ver Dip me in the wa-ter wa-shing me down wa-shing me down
 8^{va} 8^{va} 8^{va}

Notová ukáзка 7: modifikace kadence – užití prvního stupně s rolí syntaktické dominanty.

³⁴³ Termín syntaktická dominanta užívá Drew F. Nobile ve své disertační práci. NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 58–59.

Kromě skladeb založených na kadenci $T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$ ³⁴⁴ opakovaně zaznamenáváme v populární hudbě harmonické postupy založené na spoji označovaném jako dominantní jádro (kombinace II. a V. stupně).³⁴⁵ V hudební praxi dominantní jádro chápeme jako jeden akord (před každý stupeň „lze vložit“ mollový akord postavený o kvintu níže). Pregnantní příklad harmonizace užitím dominantního jádra je skladba *Satin Doll* od Duka Ellingtona. Vyjma jednoho rozvodu do tóniky nalézáme dominantní jádro užitě v sekvencích pětkrát v řadě (viz notovou ukázkou 8).

Notová ukáзка 8: užití dominantního jádra ve skladbě *Satin Doll* od Duka Ellingtona.

³⁴⁴ Kromě písní založených na T, S, D (v durové i mollové tónině) nalézáme v populární hudbě hojně užívanou rozšířenou kadenci (např. s využitím šestého stupně). V durové tónině se harmonický postup objevuje často v kombinaci $I \rightarrow V \rightarrow VI \rightarrow IV$; vyjádřeno pomocí akordických značek v C dur: C, G, Am, F. V mollové tónině zaznamenáváme často užívanou harmonickou progresi založenou na postupu dle kvartového kruhu: $I \rightarrow IV \rightarrow bVII \rightarrow III \rightarrow VI \rightarrow II \rightarrow V$; vyjádřeno pomocí akordických značek v a moll: Am⁷, Dm⁷, G⁷, Cmaj⁷, Fmaj⁷, Bm^{7/5}, E⁷.

³⁴⁵ „Převážně dominantní akordy vytvářejí potřebné napětí, akordy tónické uvolnění akordy subdominantní jsou jakýmsi mezičlánkem, často předcházejí dominantám a spojují se s nimi v tzv. dominantní jádra (II–V).“ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014, s. 28. ISBN 9788087132265.

Modifikací dominantního jádra existuje celá řada a nabízejí nepřebornou škálu možností harmonizace (viz tabulku 65).³⁴⁶

Tabulka 65: možné modifikace dominantního jádra.

Dominantní jádro v C		
na počátku taktu nebo dvoutaktí	na konci taktu nebo dvoutaktí	na počátku taktu nebo dvoutaktí
AKORD II. STUPNĚ	DOMINANTA	TONIKA
D mi	G ⁷	C nebo C mi
nebo jeho zástupce	nebo její zástupce	nebo její zástupce
D mi ⁷ D mi ⁷ ^b F mi F mi ⁷ (ne do C dim) A ^b A ^b mi A ^b mi ⁷	D ^{b7} B ^{b9} F mi C dim	E mi ⁷ A mi ⁷ A ^b C mi ⁷ C mi ⁷ ^b a výjimečně C dim C ⁷
} } jen do G ⁷ } nebo D ^{b7}	} →	} netonické } akordy } vyžadující } pokračování

Až na uvedené výjimky (A^b, A^b mi, A^b mi⁷) lze spojit kterýkoliv akord z prvního sloupce s kterýmkoliv akordem druhého sloupce a rozvést do kteréhokoliv akordu třetího sloupce. Akordy C mi⁷, C mi⁷^b, C dim a C⁷ nejsou akordy tónické (závěrečné) a vyžadují proto pokračování.

Přestože ve studii *A corpus analysis of rock harmony* se četnost užití dominantního jádra výrazněji neprojevila (autoři vycházeli převážně z rockových skladeb), v oblasti popu nalezneme dominantní jádro velmi často, obdobně jako například mimotonální dominanty, paralelismy či progresi mezi hudebníky slangově zvanou „kolečko“ (I→VI→II→V, alternativně I→VI→IV→V). V písni Sbohem galánečko od Vlasty Redla značíme ustálenou progresi (I→VI→II→V) červeně, dominantní jádro s rozvodem do tóniky zeleně (viz notovou ukázkou 9).

³⁴⁶ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 54.

G Em Am D G A
 Sbo-hem ga-lá - neč - ko, já už mu-sím jí - ti.

D Bm Em A D
 Sbo-hem ga-lá - neč - ko, já už mu-sím jí - ti.

Am D → G Am D →
 Ky - se - lé ví - neč - ko, ky - se - lé ví - neč - ko,

→ G Am D → G
 po - da - la's mně k pi - tí.

Notová ukázka 9: užití progresse (I→VI→II→V) a dominantního jádra ve skladbě Sbohem galánečko.

Píseň To nic Jaroslava Wykrenta využívá jak dominantního jádra (značeno červeně), tak mimotonálních dominant (značeno zeleně, viz notovou ukázkou 10).

→ A E Bm7 E →

To nic, to jen tak do o - čí mi pad - lo a - si zrn - ko pra - chu.

→ A E Bm7 E7 →

To nic, to jen tak, vždyť to ne - ní sl - za a - ni kap - ka stra - chu.

→ A A/C# D B/D# E E/D

Jen ro - sa mých přá - ní, jen in - koust mých zpráv. Tak mi

A/C# D Bm E → F#m

řek - ni co ti vla - stně ješ - tě brá - ní — pro - jít ko - lem pyš - ně ja - ko páv. Tak mi

A/C# D E A C#/G# F#m →

řek - ni co ti vla - stně ješ - tě brá - ní — pro - jít ko - lem pyš - ně ja - ko páv.

Notová ukázkou 10: užití mimotonálních dominant a dominantního jádra ve skladbě To nic.

Paralelismy septrakordů stojících na VI., V. a IV. stupni využívá Radek Pastrňák v písni Tata (viz notovou ukázkou 11).

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: "Mu-sí - me za - jet na cha - tu, mu-sím se po - dí - vat na ta - tu,". Above the staff are chord symbols: Ebmaj7 (bars 1-2), VI→V (bars 3-4), Dm7 (bars 5-6), and V→IV (bars 7-8). The second staff contains the melody for the second line of lyrics: "chtěl bych se za ním po - dí - vat, tra - la - la - la - la - la - la - la." Above the staff are chord symbols: V→IV Cm7 (bars 1-4) and Gm (bars 5-8).

Notová ukáзка 11: paralelismy v písni Tata.

5.2.2.2 Bluesové schéma

Harmonické progrese užívané v populární hudbě postupně cizelovaly do ustálených kombinací, jako je například dvanáctitaktové bluesové schéma s typickým užitím subdominanty po dominantě³⁴⁷ (viz obrázek 10). Dvanáctitaktové blues se skládá ze tří čtyřtaktových částí (frází). Sémantická struktura skladby odpovídá půdorysu „otázka–otázka–odpověď“; dvanáct taktů se pravidelně opakuje, ale může být osvěženo instrumentálním sólem nebo novým textem.³⁴⁸

bars:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
chords:	I	(IV)	I	I	IV	IV	I	I	V	(IV)	I	(V)
	1st phrase				2nd phrase				3rd phrase			
	(question)				(question)				(answer)			

Obrázek 10: dvanáctitaktové bluesové schéma.

³⁴⁷ „The most limited definition of blues is as a specific sequence of chords, the ‘12-bar blues,’ which consists of four measures of the tonic (I), two measures of the subdominant (IV), two of the tonic, one of the dominant seventh (V7), one of the subdominant, and two of the tonic.“

WALD, Elijah. Blues. In: *Grove music online* [online], 2012 [cit. 2021-03-11]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223858>.

³⁴⁸ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 11–12. ISBN 9780393624144.

Nepřeborné množství kombinací dvanáctitaktového schématu naznačuje následující přehled (i zde tvoří dominantní jádro značnou část reharmonizací původního schématu; viz obrázek 11).³⁴⁹

Read from left to right!		EXAMPLES OF BLUES PROGRESSIONS (In the Key of F)										by Dan Haerle	
Measure No.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
1.	F7	F7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	F7	C7	C7	F7	F7	
2.	F7	F7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	F7	C7	Bb7	F7	C7	
3.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	F7	G7	C7	F7	C7	
4.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	D7	G7	C7	F7	C7	
5.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	D7	Gmi7	C7	F7	Gmi7 C7	
6.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Eb7	F7	D7	Db7	C7	F7	Db7 C7	
7.	F7	Bb7	F7	Cmi7 F7	Bb7	Eb7	F7 Ami7	D7	Gmi7	C7	Ami7 D7	Gmi7 C7	
8.	F7	Bb7	F7	Cmi7 F7	Bb7	Eb7	A-7	D7	Gmi7	C7	Ami7 D7	Gmi7 C7	
9.	F7	Bb7	F7	Cmi7 F7	Bb7	Bmi7 E7	F7 E7	Eb7 D7	Gmi7	C7 Bb7	Ami7 D7	Gmi7 C7	
10.	FM7	Emi7 A7	Dmi7 G7	Cmi7 F7	Bb7	B ^o 7	A-7 D7	Ab-7 Db7	Gmi7 C7	Db-7 Gb7	F7 D7	Gmi7 C7	
11.	FM7	Emi7 Eb-7	Dmi7 Db-7	Cmi7 Cb7	BbM7	Bbmi7	Ami7	Ab-7	Gmi7	C7	Ami7	A ^o -7 Gmi7 Gb	
12.	FM7	BbM7	A-7 G-7	Gb-7 Cb7	BbM7	Bbmi7	Ami7	Ab-7	Gmi7	Gb7	FM7	Ab-7 Gmi7 Gb	
13.	FM7	BbM7	A-7 G-7	Gb-7 Cb7	BbM7	Bbmi7 Eb7	AbM7	Ab-7 Db7	GbM7	Gmi7 C7	Ami7 D7	Dbmi7 Gb	
14.	FM7	Emi7 A7	Dmi7 G7	Cmi7 F7	BbM7	Bbmi7 Eb7	Ami7	Ab-7 Db7	Gmi7	C7	Ami7 D7	Gmi7 C7	
15.	FM7	Emi7 A7	Dmi7 G7	Gbmi7 Cb7	BbM7	Bmi7 E7	Ami7	Ab-7 Db7	Gmi7	C7 Bb7	Ami7 D7	Gmi7 C7	
16.	F#mi7 B7	Emi7 A7	Dmi7 G7	Cmi7 F7	BbM7	Bbmi7 Eb7	AbM7	Ab-7 Db7	GbM7	Gmi7 C7	Ami7 D7	Gmi7 C7	
17.	FM7	F#mi7 B7	EM7	EbM7 DbM7	BM7 BbM7	Bmi7 E7	AM7	Ami7 D7	GM7	GbM7	FM7	AbM7 GM7 Gb	

Obrázek 11: ukázka modifikací dvanáctitaktového bluesového schématu.

V pozdních padesátých letech a ranných šedesátých letech byla z nejpoužívanějších harmonických progresí na základě dvanáctitaktového schématu nejčastěji užívána kombinace stupňů I→vi→IV→V→I, alternativně I→vi→ii→V→I.³⁵⁰

Píseň Rock'n'roll pro Beethovena Ivana Hlase z filmu Šakalí léta z roku 1993 představuje typické dvanáctitaktové bluesové schéma (viz notovou ukázkou 12). V melodice nalezneme charakteristické užití „blue notes“ (značeno modře).³⁵¹

³⁴⁹ AEBERSOLD, Jamey. *Jazz Handbook: 50 years of jazz education*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, c2000–2017, s. 35.

³⁵⁰ TEMPERLEY, David. *The musical language of rock*. New York, NYY, United States of America: Oxford University Press, [2018], s. 55. ISBN 9780190870522.

³⁵¹ „A concept used by jazz critics and musicians from the early decades of the 20th century onwards to theorize African American music, notably in Blues and Jazz, to characterize pitch values perceived as deviating from the western diatonic scale.“

KUBIK, Gerhard. Blue note. In: *Grove Music Online*. [online], 2013 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002234425>.

C

Vče - ra v no - ci měl jsem div - nej sen.

F7 C

V no - ci ke mně při - šel Beet - ho - ven a - bych

G7 F7 C

prej si s ním šel za - hrát rock - 'n' - roll. ó

C

je rock - 'n' - roll. ó je rock - 'n' - roll. ó

F7 C

je rock - 'n' - roll. ó je rock - 'n' - roll. a - bych

G7 F7 C

prej si s ním šel za - hrát rock - 'n' - roll.

Notová ukázka 12: dvanáctitaktové bluesové schéma v písni Rock'n'roll pro Beethovena.

Dvanáctitaktový harmonický postup (slangově „dvanáctka“) není užíván výhradně v bluesové hudbě, nýbrž prochází napříč hudebními žánry populární hudby. Lze nalézt skladby striktně se držící „dvanáctky“, ale změnou groove, odlišnou melodikou a barvou zvuku posluchač ztratí pocit, že se jedná o dvanáctitaktové bluesové schéma. Příkladem je světový hit Black or White od Michaela Jacksona z roku 1991 (viz notová ukázka 13).³⁵²

³⁵² NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York, s. 75.

Verse

They print my mes - sage in the Sa - tur - day Sun. I had to tell them I ain't
se - cond to none, and I told a - bout e - qua - li - ty, and it's true, ei - ther you're wrong or you're right. ___
But if you're thin - kin' a - bout my ba - by, it don't mat - ter if you're black or white. ___

Notová ukázka 13: bluesové harmonické schéma neobsahující typické melodické postupy hudby blues.

5.2.2.3 Tenze v harmonii

Harmonie v populární hudbě však kromě ustálených struktur přináší i „nové“ zvukové možnosti. Jednotlivé akordy jsou modifikovány inkluzí neakordických tónů, s nimiž pracujeme vertikálním způsobem.³⁵³ Karel Risinger hovoří o těchto tónech jako o zahuštění akordu.³⁵⁴ Odlišný přístup k neakordickým tónům je všeobecně znám pod termínem „chord scales“ (volně přeloženo jako akordické stupnice), který nacházíme například v publikaci *Arranging For Large Jazz Ensemble*, jejímiž autory jsou Dick Lowell a Ken Pullig.³⁵⁵ Obdobně neakordické tóny pojímá i Mark Levine ve své knize *The Jazz Theory Book*.³⁵⁶

Principiálně lze ke každému akordu přiřadit konkrétní stupnici vyjadřující zařazené tenze (neakordické tóny). Zrovnoprávněním vertikální a horizontální složky (akordu a příslušné stupnice) získáme paletu potenciálních tenzí.³⁵⁷ Přidávání neakordických tónů lze sledovat i na základě chromatické řady vyplňující prostor mezi akordickými tóny septakordu (1, 3, 5, 7). Milan Svoboda ve své publikaci, odkud notové ukázky 14 a 15

³⁵³ Akordická značka nese informaci o přidávaných tenzích ve zkratce „add“ (anglicky přidat). Například $X^{\text{add}(2,9 \text{ a jiné})}$.

³⁵⁴ RISINGER, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 30–36.

³⁵⁵ LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003, s. 15–24. ISBN 0634036564.

³⁵⁶ LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995, s. 31–89. ISBN 9781883217044.

³⁵⁷ LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003, s. 16. ISBN 0634036564.

přebíráme, uvádí: „Tenze je logické rozšíření septakordu o přidaný tón. Charakter akordu a jeho funkce se přitom nemění.“³⁵⁸

Notová ukázka 14: ukázka tenzí pro durové akordy.

Notová ukázka 15: ukázka tenzí pro mollové akordy.

Zařazování neakordických tónů často nalézáme v kytarových doprovodech. Na četnost užití aditivních tónů mají značný vliv konkrétní kytarové hmaty (jejich pohodlná hratelnost). Svou „disonantností“ – přidáním tenzí – dodávají skladbě neotřelou zvukovou barvu, aniž by narušily její harmonický význam. Užití často nepodléhá opodstatnění z kompozičního hlediska, zahuštěné akordy v podstatě nahrazují původní hmaty (viz notovou ukázku 16).³⁵⁹

	C(add9)	D2	Em9	F maj7(add 9)	G(add9)	A m9	G 13/B
T	0	0	0	0	3	3	0
A	3	3	3	1	0	1	3
B	2	2	0	0	2	4	0
B	3	0	4	3	0	2	3
B			2			0	
B			0	1	3		2

Notová ukázka 16: kytarové hmaty se zařazenou tenzí.

³⁵⁸ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014, s. 14–15. ISBN 9788087132265.

³⁵⁹ ZAHRAVNÍK, Miroslav. *Tradičné a progresívne harmonické postupy v súčasnom jazeze*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2018, s. 152. ISBN 9788022346603.

Jedná se o případ, kdy dispozice hudebního nástroje formuje harmonii. Kombinací znějících volných strun a konkrétního kytarového hmatu, s nímž lze libovolně posunovat po kytarovém hmatníku, vznikají zvukové struktury, které rovněž chápeme jako synonyma základních harmonických funkcí (viz notovou ukázkou 17).³⁶⁰

The image displays six guitar chord voicings: E, F#7, G6, A(add2), B, and Cmaj7. Each chord is shown with its TAB notation (top row) and standard musical notation (bottom row). The TAB notation uses numbers 0-10 to indicate fret positions on strings 1-6. The musical notation shows the notes on a treble clef staff. Annotations with arrows point to specific notes in the voicings: 'zahuštěno kvartou' (thickened quartet) for the E and B chords, and 'zdvojená tercie pomocí prázdné struny' (doubled third using an open string) for the F#7 and Cmaj7 chords. Dashed lines connect the root notes of the chords across the fretboard.

Notová ukázkou 17: proměny harmonických funkcí pomocí posunu konkrétního kytarového hmatu.

Přestože kytara nabízí poměrně širokou škálu zvukových barev, kytarové hmaty disponují omezeným tónovým ambitem i počtem současně znějících not. Konkrétní sazba (voicing) odpovídá počtu reálně existujících hmatů. Rovněž princip doporučující zařazovat základní intervaly akordu (3, 5, 7) pod případné tenze je pro kytaru nedosažitelný.³⁶¹ V důsledku toho nelze plnohodnotně respektovat nauku o spojování akordů (viz notovou ukázkou 18).

³⁶⁰ V ukázce značíme volné struny pomocí čárkovaných obloučků. Konkrétní kytarový hmat, s nímž lze libovolně manipulovat, značíme svorkou s šipkou. Odlišnou zvukovou kvalitu především při použití zkresleného zvuku kytary (overdrive, distortion atd.) nabízí zvukové struktury označované jako „power chords“ – kytarové hmaty založené na vynechání tercie, využívající pouze základní tón a kvintu akordu a jejich oktávové transpozice (značíme zeleně). Prozkoumáme-li ukázkou 17, zjistíme, že tři nejnižší tóny z popisovaných zvukových struktur tvoří právě power chords (základní tón – kvinta – základní tón v oktávové transpozici; značíme zeleně).

³⁶¹ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 109.

Notová ukázka 18: ukázka voicing u klávesových nástrojů.

Zvuková variabilita kytarových doprovodů navíc ovlivňuje ostatní nástroje rytmické sekce. Proniká do klavírních doprovodů s cílem imitovat zvuk kytary zavedením obdobně řešených zvukových struktur. V ukázce 19 prezentujeme voicing imitující zvuk prázdných strun kytary při hře doprovodů.³⁶² Rytmizací uvedeného tónového materiálu lze poměrně věrně imitovat zvuk kytarového doprovodu.

Notová ukázka 19: imitace kytarových hmatů v klavírní faktuře.

Odchyly vůči pravidlům harmonie však zaznamenáváme nejen u kytary, ale i u klávesových nástrojů, které nejsou při tvorbě voicingu nijak omezeny. Prioritu tvoří dosažená barva zvuku. V ukázce 20 předkládáme běžně užívanou sazbu klavírního doprovodu, jenž by z pohledu klasicko-romantické harmonie obsahoval vybočení z pravidel o spojování akordů.

³⁶² Imitaci volně znějících prázdných strun kytary naznačujeme obdobně jako v předchozí ukázce pomocí čárkovaných obloučků.

Notová ukázka 20: nerespektování pravidel klasické harmonie v klavírním doprovodu.

Harmonii lze v populární hudbě vyjádřit mnohými způsoby, které se odvíjejí především od nástrojového složení – od rytmizace (rozklady, figurace, rytmizování vertikálních struktur atd.) harmonických funkcí jednoho doprovodného nástroje až po rozložení dílčích funkcí jednotlivých nástrojů mezi „klasické“ obsazení rytmické skupiny.³⁶³ Přestože harmonii vyjadřuje více nástrojů (zejména basový part je veden samostatněji), považujeme fakturu většiny populární písní za homofonní.³⁶⁴ Méně často se setkáváme s polyfonní sazbou, kde harmonické vazby odvozujeme z přediva jednotlivých hlasů.

Vzhledem k převažující homofonii zaměříme v hudebních analýzách pozornost především na harmonický průběh skladby a vedení basové linky. Určení harmonického průběhu provedeme pomocí sluchové analýzy, jež by měla být součástí kompetence každého muzikologa.³⁶⁵

5.2.3 Melodie, rytmus, práce s motivem písně

Původ slova melodie/melodika můžeme hledat v řeckém výrazu „melos“ = zpěv, nápěv. Již Eduard Hanslick považuje melodii za základní podobu hudební krásy a označuje ji za nevyčerpatelnou.³⁶⁶ Jedná se o koherentní útvar, který je časově ohraničený a má významnou sémantickou váhu.³⁶⁷

³⁶³ Za nejpoužívanější obsazení rytmické skupiny doprovázející sólové nástroje či zpěváka považujeme v různých modifikacích bicí nástroje (bicí sada, cajon, djembe a jiné perkusní nástroje), klavír (el. piano, rhodes, syntezátory, workstationy), kytary (akustická, elektrická), basy (kontrabas, basová kytara).

³⁶⁴ „I tady však platí, že basová kytara je součástí rytmické skupiny, které dodává rytmický puls, podporuje a udržuje harmonické funkce a měla by mít vlastní melodickou linku.“

HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 30.

³⁶⁵ JANEČEK, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982, s. 11.

³⁶⁶ HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973, s. 60.

³⁶⁷ VOLEK, Jaroslav a Jiří VYSLOUŽIL. Melodie. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 544. ISBN 8070584629.

5.2.3.1 Hook

V populární hudbě je melodie nejčastěji nositelem hlavních myšlenek – hudebních motivů, ale i obsahového sdělení textu. Nejen John Seabrook (v překladu Sylvy Ficové) hovoří o těchto melodicko-rytmických úsecích jako o „hooks“: „[...] hook: krátká zpívaná hudební linka, která se svými melodickými drápy zmocní rytmu a vzlétne do nebes. Těmito chytlavými linkami, pečlivě vytvořenými tak, aby hrály do noty zálibě mozku v melodii, rytmu a opakování, se písňe jen hemží.“³⁶⁸ Termín hook lze považovat v cizojazyčném prostředí za zažitý výraz označující výrazný rytmicko-melodický motiv.³⁶⁹ V české terminologii se tento výraz teprve pozvolna etabluje. Svě paralely však nachází v publikacích řešících populární hudbu: „Charakter melodií v komponované (nikoliv improvizované) moderní populární hudbě a jazzu i jejich zapamatovatelnost (často se hovoří o zvl. v souvislosti s hitovou produkcí o tzv. nápaditosti či ‘chytlavosti’ melodie) jsou podmíněny výrazným, několikatakotvým motivem, podle něhož lze příslušnou skladbu okamžitě definovat.“³⁷⁰

Náznaky přijetí termínu hook, ovšem s postřehnutelnou ironií, najdeme i ve studii Jana Vičara s názvem *Metoda „háku“ aneb jak se také komponuje*, která striktně vychází z publikace *Songwriting: A complete guide to the craft*, jejímž autorem je Stephen Citron.³⁷¹ Jan Vičar k termínu hook uvádí: „Živý ohlas u studentů nedávno vyvolala informace o jednom způsobu taky-komponování v oblasti populární hudby, který jsem pracovním nazval metodou ‚háku‘. [...] Domnívám se, že i takové kuriozity by nás zajímat měly, neboť paradigmatu a zvukové struktury z oblasti populární hudby vstoupily do posluchačské

³⁶⁸ SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017, s. 17. ISBN 9788087506868.

³⁶⁹ Hook tvoří například i základ reklamního spotu označovaný jako jingle. „A short musical composition designed to promote a product, normally with text but sometimes purely instrumental. A jingle typically combines a simple couplet or quatrain of easily remembered, rhyming advertising copy with a melodic ‘hook’ that will implant itself in the listener’s memory and carry its commercial message with it. For that reason, in most jingles, the product’s name strategically coincides with the catchiest element of the hook.“ STILWELL, J. Robynn. Jingle. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040612>.

³⁷⁰ Matzner uvádí, že takovýto výrazný motiv může tvořit například pouze jeden interval. Jako příklad prezentuje skladby Moon River (H. Mancini) a Tonight (L. Bernstein) – obě obsahující charakteristický interval pro danou skladbu.

MATZNER, Antonín. Melodika. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 225.

³⁷¹ V práci používáme edici z roku 2000 vydané v New Yorku (Jan Vičar pracuje s vydáním z roku 1986 v Londýně).

CITRON, Stephen. *Songwriting: A complete guide to the craft*. New York: Limelight Editions, 2000. ISBN 0879101377.

recepce. *Formují individuální posluchačské povědomí i ‚celosvětový‘ hudební názor a stále více vytěsňují melodické struktury hudby klasické i avantgardní.*³⁷²

Rozšířené parametry, které by měl hook obsahovat, shrnuje ve studii *A typology of ‘hooks’ in popular records* Gary Burns. Dle Burnse je hook to, co dělá z písně hit; může jít i o triviální věc (např. o zvuk), současně však bývá časté, že hook obsahuje konkrétní rytmus, melodii, která se zapíše do paměti, případně text, který rozvíjí děj skladby, prezentuje úvahu, nebo popisuje místo či osobu (přinejmenším pak disponuje jedním z těchto rysů). Úsporně lze říci, že jde o hudební/textovou frázi, která vyčnívá a snadno se zapamatuje.³⁷³

Autor dále rozděluje prvky, které mohou tvořit hook skladby, na texturní – tedy ty, které obsahuje píseň sama o sobě (melodie, harmonie, rytmus, text) – a netexturní: tedy ty, které jsou do písně implementovány většinou interprety (instrumentace, tempo, dynamika, improvizace, výraz).³⁷⁴ Pokud tak za hook považujeme příkladně text písně, může stát na anomáliích, absurditách, zvláštních slovech, neobvyklých obratech, cizojazyčném lexiku, obscénnosti, případně na slovech se zvláštními fonetickými/lingvistickými vlastnostmi (slova jednoslabičná, nebo naopak mnohoslabičná), neotřelých rýmech, zvukomalbě, či skrytém významu textu (s metaforami a přirovnáními) atd.³⁷⁵

Pokud se autorovi písně podaří vytvořit „silný“ motiv/nápad/nápěv, je možno ho dále rozvíjet dle doporučení Stephena Citrona, který extrahuje motivickou práci pro úspěšné složení „hitu“ v populární hudbě do několika bodů:³⁷⁶

1. *repeat the motiv exactly as you created it (with different or same lyrics)*
2. *repeat it exactly but on higher pitches*
3. *repeat it exactly but on lower pitches*
4. *(if the motiv is long enough) repeat only a part of it*
5. *repeat it as before, but change the intervals slightly*
6. *put it aside for a few measures while you announce another motive, and return to the original motive*

³⁷² VIČAR, Jan. „Metoda ‚háku‘ aneb jak se také komponuje“. *Musicologica olomucensia* 9. Olomouc, 2007, s. 231–239.

³⁷³ BURNS, Gary. A typology of ‘hooks’ in popular records. *Popular Music* [online]. 1987, 6(1), s. 1 [cit. 2022-03-16]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000006577

³⁷⁴ Tamtéž, s. 3.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 13.

³⁷⁶ CITRON, Stephen. *Songwriting: A complete guide to the craft*. New York: Limelight Editions, 2000, s. 187. ISBN 0879101377.

5.2.3.2 Hook a melodika populární hudby

Autoři Cauty a Drummond ve své knize *The Manual (How To Have A Number One The Easy Way)* vyjadřují důležitou myšlenku. Historie i současnost bluesové hudby čítá statisíce bluesových skladeb založených na kadenčním spoji T→S→D – a přesto existují skladby, které se „něčím“ vymykají a svou popularitou ovlivnily vývoj populární hudby 20. století.³⁷⁷ Stephen Citron ve své publikaci *Songwriting: A complete guide to the craft* zastává obdobný názor, který podporují citace konkrétních osobností.³⁷⁸ Je pravděpodobné, že tyto stěžejní skladby disponují právě silným hookem.

Za nejdůležitější část skladby v populární hudbě lze označit refrén – chorus. Jde o úsek, do něhož autor vkládá hudebně nejsilnější myšlenku, snadno zapamatovatelnou hudebně, a nejlépe i textově. Jedná se o středobod skladby, ke kterému skladatel směřuje i navrací posluchačovu pozornost při uvedení či reminiscenci melodie.³⁷⁹ Těchto několik klíčových taktů může rozhodnout o celé skladbě: „*Skvělá popová píseň by měla být nějak zajímavá. To znamená, že někdo ji bude okamžitě nesnášet a jiným se bude moc líbit [...]*“.³⁸⁰

Přestože melodika populární hudby staví na známých principech (periodicita, předvěti a závěti atd.), vykazuje vůči jiným hudebním druhům jisté odlišnosti: „*Specifickým rysem melodiky jazzu a moderní populární hudby je její ‚rytmická průkaznost‘ (termín J. Kapra), daná svéráznou rytmičností uvažovaných stylově-žánrových druhů.*“³⁸¹ V melodiích populární hudby budeme poměrně hojně nacházet synkopické útvary, trioly, rytmické „předrážení“ a akcentaci not na rozličných dobách. V následující ukázce skladby Don't You Worry 'Bout a Thing (Stevie Wonder), lze pozorovat četnost „předražených dob“ v melodice populární hudby (značeno šipkou vlevo, viz notovou ukázkou 21).

³⁷⁷ CAUTY, Jimmy a Bill DRUMMOND. *Manuál: (jak se dostat na vrchol hitparády)*. České Budějovice: Jiří Březina, [2010], s. 57. ISBN 9788025465295.

³⁷⁸ CITRON, Stephen. *Songwriting: A complete guide to the craft*. New York: Limelight Editions, 2000, s. 180. ISBN 0879101377.

³⁷⁹ CAUTY, Jimmy a Bill DRUMMOND. *Manuál: (jak se dostat na vrchol hitparády)*. České Budějovice: Jiří Březina, [2010], s. 69. ISBN 9788025465295.

³⁸⁰ SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017, s. 46. ISBN 9788087506868.

³⁸¹ MATZNER, Antonín. Melodika. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 222.

Em B+ Em A7
 Ev - ry - bod - y's got a thing, but
 Dm7 G7 Cmaj7 B+ Em B+
 some don't know how to han - dle it. Al - ways reach in' out
 Em A7 Dm7 G7 Cmaj7
 in vain ac - cept - ing the things not worth hav - ing.
 G F# F E
 When you check it out
 Eb D G G F#
 when you get off
 F E Eb D G
 your trip.

Notová ukázka 21: synkopace melodie na čtvrté době, typické pro melodiku v populární hudbě.

Kromě rytmicky výrazných útvarů, které mohou fungovat jako hooky, najdeme v melodice i zvýšenou četnost určitých intervalů, především „zpěvných“ (velká sekunda, malá tercie a velká tercie). Frekvence intervalů „nezpěvných“ (zmenšená kvinta a velká septima) jsou statisticky zanedbatelné.³⁸² Matzner své tvrzení podkládá intervalovou analýzou dvanácti světových evergreenů, na kterých dokazuje frekvenci užití zpěvných intervalů menšího rozsahu (viz tabulku 66).³⁸³

³⁸² MATZNER, Antonín. Melodika. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 225.

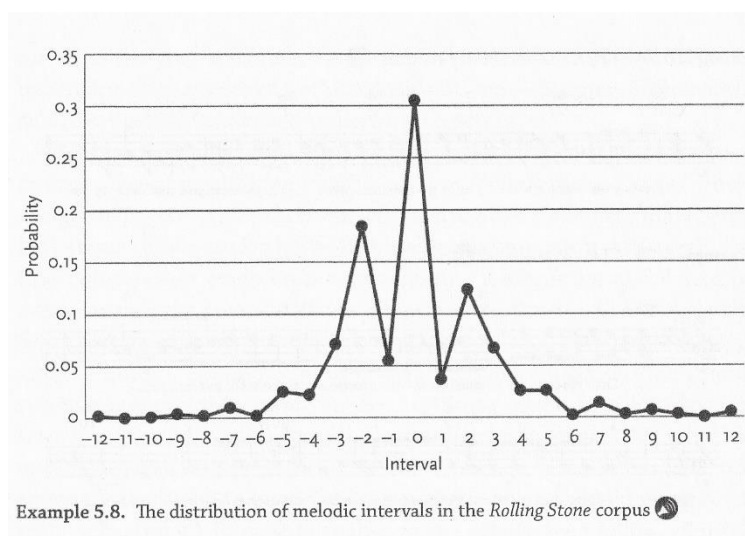
³⁸³ Tamtéž, s. 224.

Tabulka 66: sekundy a tercie jako neužívanější intervaly tvořící melodii v populární hudbě (Matzner).

Tabulka II: Evergreen – intervalová skladba

Interval	All of Me			I'm Confessin' That I Love You			I Wonder Where My Baby Is			Me and My Shadow			I Can't Get Started			Taking A Chance On Love			You Stepped Out of a Dream			There Goes My Heart			How About You			In the Still of the Night			All the Things You Are			White Christmas			CELKEM			P %	Skupina	
	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑	C	↓	↑						
m2	17	14	3	28	13	15	1	1	-	13	15	8	15	-	15	14	10	4	5	1	4	15	11	4	11	6	5	27	12	15	13	8	5	22	9	13	181	90	91	22,93	II.	
v2	17	13	4	41	15	26	14	12	2	12	7	5	24	4	20	21	15	6	11	8	3	31	25	6	25	9	16	29	10	19	9	8	1	25	11	14	259	137	122	32,76	I.	
m3	12	6	6	5	2	3	8	3	5	10	-	10	29	13	16	6	-	6	4	-	4	10	2	8	9	8	1	16	9	7	3	-	3	-	-	112	43	69	14,12	III.		
v3	7	3	4	24	11	13	7	3	4	8	1	7	21	4	17	2	-	2	-	-	4	1	3	8	7	1	-	-	2	1	1	-	-	2	1	1	83	31	52	10,47	IV.	
č4	5	3	2	-	-	-	12	6	6	4	1	3	12	11	1	5	5	-	-	-	3	3	-	-	-	-	-	-	4	1	3	15	6	9	4	-	4	64	33	31	8,07	V.
zm5	2	-	2	2	2	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	1	-	-	-	7	4	3	0,88	IX.			
č5	1	1	-	1	1	-	2	-	2	3	3	-	3	1	2	-	-	-	-	-	2	2	-	4	1	3	-	-	1	-	1	4	3	1	21	12	9	2,65	VI.			
m6	2	-	2	-	-	-	4	4	-	1	1	-	2	2	-	1	1	1	-	-	2	1	1	1	-	1	-	-	1	-	1	-	-	15	9	6	1,89	VII.				
v6	1	-	1	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	7	4	3	2	-	2	4	-	4	2	-	2	1	1	-	3	2	1	-	-	21	8	13	2,65	VI.			
m7	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	2	-	2	-	-	-	1	1	-	2	1	1	4	2	2	4	2	2	1	1	-	15	7	8	1,89	VII.		
v7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	1	1	-	1	-	0,13	X.	
č8	-	-	-	-	-	-	7	2	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	3	2	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	14	7	7	1,76	VIII.			
C	64	40	24	101	44	57	56	31	25	53	20	33	106	35	71	58	34	24	28	13	15	70	42	28	63	33	30	83	36	47	54	29	25	57	25	32	793	382	411			

Matznerovo zjištění nejčastěji užívaných intervalů potvrzuje rovněž David Temperley ve své knize *The musical language of rock* (viz graf 20).³⁸⁴



Graf 20: distribuce intervalů v melodice rockových skladeb.

Na druhé straně existují světové hity, které popírají nutnost užití převážně zpěvných intervalů, přesto lze jednoznačně hovořit o melodice vytvářející silný hook. Ve skladbě *The Winner Takes It All* (Benny Anderson, Björn Ulvaeus) melodika pracuje s nezpěvným intervalem septimy jako hookem skladby (značeno červeně) a v sekvencovitěm postupu jej

³⁸⁴ TEMPERLEY, David. *The musical language of rock*. New York, NYY, United States of America: Oxford University Press, [2018], s. 98. ISBN 9780190870522.

ostinátně repetuje (značeno zeleně). Sekvence mezi vzorem a druhým obrazem tvoří rozpínání motivu (viz notovou ukázkou 22).

The musical notation consists of two staves in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff shows the melody for 'The winner takes it all, the loser standing small'. A red box highlights the interval of a seventh (G4 to F#5) in the first measure. Green arrows point to the same interval in the fifth measure. Chords are indicated above the staff: D \flat , G \flat , G \flat , B \flat 7/D, and E \flat m. The second staff shows the melody for 'be-side the vic-tory that's her destiny'. A red box highlights the interval of a seventh (G4 to F#5) in the first measure. Chords are indicated below the staff: E \flat m, E \flat 7/G, and A \flat m.

Notová ukáзка 22: nezpěvný interval septimy tvořící hook ve skladbě The Winner Takes All.

5.2.3.3 Rytmický hook

Pojem hook však nelze vztahovat výhradně na melodii. Existují případy, kdy samotná rytmická složka melodie zastává natolik zásadní roli, že ji lze označit za důležitější než složku melodickou. Ukázkou může být například Beethovenova 5. symfonie. Hlavní motiv tvoří dvě za sebou následující tercie, což je z pohledu melodiky zcela běžný postup. Naopak rytmický model v motivu hraje významnou roli. Terminologií užívanou v populární hudbě lze říci, že složka určující hook skladby je spíše rytmická, nikoli melodická (viz notovou ukázkou 23).

The musical notation shows the first five notes of the main motif in Beethoven's 5th Symphony. The notes are G4, A4, B4, G4, and F#4. The first note has a strong accent. The rhythm is a quarter note followed by two eighth notes, then a quarter note, and finally a half note.

Notová ukáзка 23: rytmus tvořící hook v motivu Beethovenovy páté symfonie.

Signifikantní role rytmu, která utváří hook skladby, může být založena i na komplikovaných synkopách. Melodie v následující ukázce skladby One Note Samba (A. C. Jobim) obsahuje pouze jednu notu (potažmo noty dvě, pokud vezmeme v úvahu i druhou frázi), podloženou

měnící se harmonií (viz notovou ukázkou 24).³⁸⁵ Skladatelskou invenci podtrhuje vtipný text, který na fenomén „jedné noty“ rovněž poukazuje.³⁸⁶ Silný pocit hooku zprostředkovává rovněž návrat původního rytmu po rytmicky odlišně řešené pasáži písně.³⁸⁷ Pokud tedy skladba obsahuje rytmicky kontrastní části (verse/chorus), je hook ještě markantnější.

chromatický postup
Dm7 → Db7 → Cm7 → B7(b5)

Dm7 → Db7 → Cm7 → B7(b5)

postup po kvintovém kruhu
Fm7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

Dm7 Db7 Cm7 B7(b5) Bb

This is just a lit - tle sam - ba built up - on a sin - gle note. O - ther
notes are bound to fol - low but the root is still that note. Now this
new one is the con - se - quence of the one we're just been through as I'm
bound to be the un - a - void - a - ble con - se - quence of you.

Notová ukáзка 24: komplikovaný rytmus tvořící hook ve skladbě One Note Samba.

Odlíšný a poněkud extrémní přístup k rytmickému uvažování představuje skladba s názvem *Mám v p... na lehátku* od skupiny Horkýže Slíže. Přestože rytmus melodie postupuje ostinátne pouze v osminových notách a doprovodné nástroje podporují zpěv výhradně unisonem, lze i zde rytmickou složku označit za prvek, který vytváří/podporuje hook skladby (viz notová ukáзка 25).

³⁸⁵ Harmonie první fráze: sestupně chromaticky řazené septakordy Dm⁷, Db⁷, Cm⁷, B^{7/5}- (značeno šipkami vpravo). Harmonie druhé fráze: septakordy řazené po kvintovém kruhu: Fm⁷, Bb⁷, Ebmaj⁷, Ab⁷ (značeno svorkami).

³⁸⁶ Text skladby One Note Samba, poukazující na užití jedné noty v melodii: „*This is just a little samba built upon a single note. Other notes are bound to follow but the root is still that note. Now this new one is the consequence of the one we've just been through. As I'm bound to be the unavoidable consequence of you.*“

³⁸⁷ BURNS, Gary. A typology of ‘hooks’ in popular records. *Popular Music* [online]. 1987, 6(1), 8 [cit. 2022-03-16]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114300006577.

Žá - dny pro - blem, žá - dne stre - sy fut - bal, Ro - nal - di - no, Me - ssi.

Ja tu va - rim, že - hlím, pe - rem, či sa na - to ne - vy - se - rem? Ty tu ku - kaš na zá - pa - sy,

mňa tu mô - že dr - bnúť a - si, kým na te - ba ne - na - kri - čím. Mám v pi - či. Máš v pi - či?

Notová ukážka 25: osminové notové hodnoty tvořící hook ve skladbě Mám v p... na lehátku.

5.2.3.4 Hook mimo melodii

Z pohledu hudební analýzy populární hudby lze sledovat hook nejen v melodii. Oblastí, kde samostatné vedení hlasu považujeme za nadměru důležité, je basová linka – sled nejnižších not ve skladbě, které podporují další části a převážně stojí za harmonickou progresí písně.³⁸⁸

Kvalitní basová linka obsahuje rytmicky či melodický výrazný motiv, obdobně jako tomu je u hlavní melodie skladby: „*The bass player’s job is to “lock in” with the drummer rhythmically, and to provide the important bass notes to the chord progressions played by the guitar and/or keyboards. Within the rhythm section, the bassist is a kind of bridge between the rhythmic and harmonic (or chord-based) dimensions of the music. Often the bass player will create her part around the rhythmic pattern played on the bass drum, stressing those notes rhythmically while filling in other notes to provide an interesting bass line.*“³⁸⁹

Ve skladbě Another One Bites The Dust (John Deacon – skupina Queen) představujeme basovou linku tvořící hook, jejíž rytmický vzorec i melodický postup posluchače zaujmou na první poslech (viz notovou ukážku 27). Na nahrávce zní basová linka nejprve samostatně (pouze s bicími, které po celou dobu hrají jen elementární beatový rytmus), posléze zazní jako doprovod ke zpěvu (nejprve zcela bez harmonického doprovodu kytary). I přesto je harmonie poměrně jasně definována kombinací melodií znejších v base

³⁸⁸ Bass line. In: *Grove Music Online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002265>.

³⁸⁹ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 19. ISBN 9780393624144.

a zpěvu. Výrazný rytmický vzorec nalezneme v první frázi basové linky (značeno červeně). V basové figurě zaznívá ostré staccato tónů na první třech dobách v kombinaci s portamentem hraných not končících předraženou šestnáctinovou hodnotou (značeno šipkou vlevo). Rovněž frázování not definuje charakteristický riff – hook.

Druhý výrazný rytmický model, který nalzáme v pátém taktu (modifikovaný v taktech 6–8), využívá synkopického rytmu (kombinace šestnáctinových a čtvrtových rytmických hodnot) na druhé době taktu (značeno zeleně). Z melodického hlediska obsahuje basová linka v první frázi (takty 1–4) tónový materiál pentatonické stupnice, postupující vždy k základním tónům harmonických funkcí. V druhé frázi nalezneme chromatické průchodné tóny, které vyplňují melodii basové linky mezi jednotlivými harmonickými funkcemi (značeno modře). V taktech 5–7 jde o spoje C→G (VI→III stupeň) a v osmém taktu o spoje Am⁷→B (IV→V stupeň).

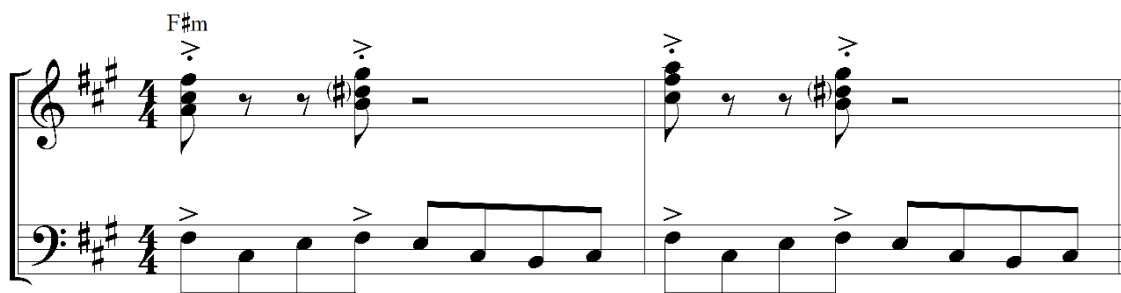
The image displays four staves of musical notation for the bass line of 'Another One Bites The Dust' in E minor, 4/4 time. The first staff shows a red box highlighting a rhythmic pattern in measures 1-4, with an arrow pointing left to a sixteenth note in measure 5. The second staff shows a green box highlighting a syncopated rhythm in measure 5. The third and fourth staves show blue boxes highlighting chromatic passing notes between chords: C to G in measure 5, and Am7 to B in measure 8. Chord symbols (Em, Am7, C, G) are placed above the staves.

Notová ukázka 26: hook v basové lince založený na výrazném rytmickém modelu ve skladbě Another One Bites The Dust.

Na druhé straně existují basové linky, které neobsahují výraznější rytmický ani melodický moment, přesto v kombinaci s rytmickou skupinou držící harmonii dokáží vytvořit nepřeslechnutelný basový riff, který skladbu celosvětově proslaví. Jako příklad uvádíme basovou figuru ve skladbě Billie Jean od Michaela Jacksona (viz notová ukázka 27). Basovou kytaru ve skladbě doplňuje syntezátor. Koncept nahrazování tradičně používaných

hudebních nástrojů syntetickými zvuky souvisí s neustálým technickým vývojem, který přináší nové zvukové možnosti.³⁹⁰

Basový part využívá výhradně osminové noty složené z tónové řady pentatonické stupnice. Základní tóny (fis) jsou vždy akcentovány (značeno artikulačním znaménkem), čímž basová linka dosahuje rytmicko-melodické stability. Při změně harmonické funkce je melodie transponována vůči aktuálně znějícímu akordu.



Notová ukázka 27: hook v basové lince bez výrazného rytmického modelu ve skladbě Billie Jean.

Groove basové linky – její motoričnost a monotónní charakter – podporují bicí nástroje, jelikož téměř po celou dobu hrají (kromě několika breaků) jednoduchý ostinátní rytmus, založený na pravidelné pulsaci basového bubnu³⁹¹ (kopáku): „*In its proper cultural context, the four-to-the-floor pattern invites specific responses both on and off the dance floor, and head-nodding, foot-tapping, upper-body-bouncing, and other undulating body movement patterns represent the first step in a form of ‘participatory’ music listening that leads directly to the urge to dance.*“³⁹² O významu basové linky v populární hudbě a smysluplnosti hledat v ní hook nelze pochybovat. Nalezneme i řadu textů zabývajících se tvorbou a vedením

³⁹⁰ GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992, s. 31. ISBN 0816620628.

³⁹¹ Pro pravidelnou pulsaci basového bubnu je v zahraniční literatuře používán pojem „four-to-the-floor“. Pravidelné čtyři údery na každé době v taktu velkého/basového bubnu (kopák) nalezneme již ve swingové éře. V taneční hudbě je tento jev například spojen s hudebním žánrem zvaným „trance music“ (kombinace house music, techno a dance music). „*American genre of electronic dance music that gained popularity in the early 1990s. Trance shares some rhythmic similarities with techno—it operates at a similar tempo (120 to 140 beats per minute) and features a “four on the floor” pulse, with a kick drum on every beat.*“ DAYAL, Geeta. Trance. In: *Grove music online* [online], 2014 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257396>.

³⁹² MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series, s. 122. ISBN 9781409438021.

basového hlasu. Jonh Covach dokonce považuje basovou linku za elementární základ populární hudby.³⁹³

Kromě melodie a basové linky obsahuje většina písní v populární hudbě i další vrstvy, ve kterých lze sledovat hook. Ve skladbě Jednou ráno od skupiny Buty se objevují postupy (včetně melodie) znějící současně v jednom časovém pásmu, přičemž každý z nich lze považovat za hook skladby (viz notovou ukázkou 28). Hook melodie tvoří po celou skladbu ostinatně opakovaná kvinta, která je vůči předešlé (kde zazní stejně jako v prvních čtyřech taktech) vždy rytmicky modifikovaná dle deklamace textu (značíme modře). Hook ve vnitřních hlasech zajišťuje doprovodná kytara (zapsáno menšími notami), která hraje synkopický, rytmicko-melodický motiv vyjadřující harmonii. Kytarový riff prochází celou skladbou, bez ohledu na melodii (místy se objevuje malá sekunda vůči melodii – značíme červeně – či zdvojená tercie v durovém akordu, kterou tvoří kytara a violoncello – značíme oranžově). Violoncello naopak využívá pauzy mezi rytmickými modely melodie (psáno v druhém řádku – nožičky směrem dolů a značíme zeleně). Melodický motiv violoncella je svou konturou v inverzi vůči zpěvu, vyjma posledního taktu, kde se na poslední osminové době setkají melodie violoncella a kytary i všechny zbylé nástroje v ostrém staccatu a fráze končí generálpauzou (slangově „stopem“ – značíme modře). Melodii a předivo vnitřních hlasů kytary a violoncella lze jednoznačně považovat za samostatné fenomény tvořící hook v dané písni.³⁹⁴

³⁹³ COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018, s. 19. ISBN 9780393624144.

³⁹⁴ Harmonicky poutavým místem je pak odlišné řešení identické melodie (v první frázi F[#]m⁷, v dalších A^{maj7} – značeno červenou šipkou) a durová subdominanta vzhledem k mollové tónině (značeno červenou elipsou).

Je-dnou rá - no při-šel ví - tr

vzal si stře-chu i spo-krý - va - čem

i s klem - pí - řem i s ko-mi - ní - kem

je-nom dlaž - dič zůs - tal do-le

Notová ukázka 28: různé motivy samostatně tvořící hook ve skladbě Jednou ráno.

Obdobně jako jsme schopni identifikovat hook v melodii, v basové lince či vnitřních hlasech (případně v melodiích typu fill-in), považujeme za nutné zaměřit pozornost na rytmickou sekci.³⁹⁵ Většinu úspěšných skladeb – hitů – identifikujeme poslechem již během několika taktů, aniž zazní melodie. Rozpoznatelnost skladby spočívá v typickém rytmicko-

³⁹⁵ „A term applied to the rhythm, or accompanying, instruments (i.e., piano or organ, guitar or banjo, tuba or double bass (later electric bass guitar), and drums) within a band.“

Rhythm section. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-06-12]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000377900>.

melodickém modelu (většinou je hrán doprovodnou sekcí skupiny), tzv. groove skladby.³⁹⁶ Z nepřeborného množství možných kombinací doprovodů rytmické sekce se postupně etablovaly groovey charakteristické pro jistý hudební žánr: „*Patterns v jazze a rocku sú zviazané s konkrétnymi hudobnými štýlmi v určitých štýlových obdobiach. Platí zásada, že ak sa vykryštalizuje pre daný štýl určitý pattern, stáva sa pre neho záväzný a typický, aj keď tento štýl už nie je progresívnym trendom vo vývoji jazzu alebo rocku.*“³⁹⁷

Groove je charakteristickým rysem nejen jednotlivých hudebních žánrů, ale v určitých případech je prokazatelně spojitelný i s konkrétními skladbami. Lze konstatovat, že hook skladby může tvořit pouze samotný groove (významnou roli hraje rovněž tempo skladby a barva zvuku). Skladba *Street of Philadelphia* (Bruce Springsteen, notová ukázka 29) představuje případ, kdy je skladba rozpoznatelná ihned po zaznění bicí sady, která v prvních třech taktech hraje samostatně (groove, který je s touto skladbou neodmyslitelně spjatý, vyznačujeme červeně). Kombinaci groove bicí sady a zvuku kláves (v intru atypický spoj I→III; značíme zeleně), jsme schopni označit jako hook skladby.

³⁹⁶ Obdobně jako kombinace za sebou jdoucích tónů v určitém rytmu vytvoří konkrétní melodii, lze zjednodušeně říci, že kombinace harmonických postupů, basové linky a doprovodu rytmické sekce vytvoří rozpoznatelný vzorec skladby – groove. „*Groove is the result of a musical process that is often identified as a vital drive or rhythmic propulsion. It involves the creation of rhythmic intensity appropriate to the musical style or genre being performed. Groove is created within a piece of music by shifting timing and dynamic elements away from the expected pulse or dynamic level. A musician’s sense of pulse is subjective, not objective; musicians interpret and perform the passage of time and the presence of the pulse in slightly different ways. As musicians perform, the push and pull of those subjective interpretations adds tension to a performance and produces a sense of groove.*“

WHITTALL, Geoffrey. Groove. In: *Grove music online* [online], 2015 [cit. 2021-07-10]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>.

Přestože groove považujeme za určující faktor pro úspěch skladby, autorské právo na groove pohlíží podstatně svobodněji než například na melodii písně. Vzhledem k volnému užití oblíbených harmonických postupů s často obdobným grooveem nalézáme řadu podobných písní. O jednotlivých složkách melodie (melodická, harmonická, kinetická, témbrová) detailně pojednává Václav Kramář.

KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva: Musical work and plagiarism in a scope of musicology and copyright*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, katedra muzikologie, 2014, s. 213–238. ISBN 9788024442839.

³⁹⁷ Kajanová užívá pro popis rytmiky termín „pattern“. „[...] *hudebníci pracují s rytmickými modelmi – patternami* [...]“

KAJANOVÁ, Yvetta. *K dějinám rocku*. Bratislava: Coolart, 2010, s. 11. ISBN 9788096908066.

Kajanová ve svých dvou publikacích (*K dějinám jazzu*, *K dějinám rocku*) detailně řeší rytmiku doprovodné sekce hudebních skupin ve snaze postihnout charakteristické prvky jednotlivých odnoží hudebních žánrů rocku a jazzu. „*Preskúmali sme celkovo 823 rytmických patternov, z toho 403 v jazzovej hudbe, 420 v rockovej hudbe.*“

KAJANOVÁ, Yvetta. *K dějinám jazzu*. Bratislava: Coolart, 2010, s. 12. ISBN 9788096908059.

groove: bicí

F Am F Am

groove: bicí + pad

F: I iii I iii I was

F Am

bruised and bat-tered I could-n't tell what I felt. I was un-rec-og-niz - a-ble to my self. Saw my

I iii

Notová ukázka 29: charakteristický groove tvořící hook ve skladbě Street of Philadelphia.

Hook lze vysledovat i v instrumentaci. Může se například projevovat na základě zpěvákovy výkonu (řev, glissando, recitace, rychlý zpěv, scat), případně může spočívat ve využití neobvyklých nástrojů (smyčcový kvartet, těremin, orchestr). Hookem může být ale i hráčská virtuosita, extrémně rychlé tempo (např. v punku), případně změny tempa v rámci jedné písně, crescendo či decrescendo.³⁹⁸

Populární hudba od svých počátků do dnešní doby prošla poměrně dramatickým vývojem zvukového ideálu. Využívá širokou paletu zvukových barev, které se opírají o technický vývoj používaných hudebních nástrojů, neustále nové a dokonalejší zvukové samplý, či pokrok v oblasti recordingu či masteringu. Dle Honse je složitý úkol definovat případně hodnotit použité zvuky v konkrétních skladbách, vzhledem k tomu, že se nejedná o exaktní parametr: „*Hudební barva je, na rozdíl od složek souvisejících s výškou, délkou a zvukovou intenzitou, parametr neměřitelný. Analýza zvukové barvy má tedy v konečné*

³⁹⁸ BURNS, Gary. A typology of 'hooks' in popular records. *Popular Music* [online]. 1987, 6(1), 14–16 [cit. 2022-03-16]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114300006577.

verbalizaci metaforický charakter, při němž se hudebním projevům přisuzuje určitý vizuální i hmatový efekt (pocit světlosti či temnosti, měkkosti či ostrosti, hustoty a řídkosti atp.).“³⁹⁹

Za další a nepřehlédnutelný prvek, který prochází všemi hudebními analýzami a je zároveň faktorem rozhodujícím o úspěchu skladby v populární hudbě, lze bez pochyb považovat pěvecký projev zpěváka. Jeho charisma (v pozitivním i negativním smyslu), interpretační schopnosti a hlas⁴⁰⁰ mohou mít na recepci posluchače značný vliv. Zvuku v oblasti populární hudby se věnuje řada dalších textů.⁴⁰¹ Rovněž hudba devadesátých let zaznamenala určité zvukové trendy/ideály, které dokládají, že zvolená barva použitého nástroje případně sampl zvuku mohou podpořit hook skladby.⁴⁰²

Ať už skladba vzniká jakýmkoli kompozičním principem, předpoklad úspěchu zaručí silný hook podložený textem s nosným sdělením, nebo alespoň rozpoznatelný hook v groove rytmičké sekce, případně nepřeslechnutelný zvuk konkrétního nástroje či celé skladby. Analýzu melodiky skladby (nalezení signifikantních prvků tvořících či podporujících hook) a zaměření pozornosti na vedení basové linky a roli rytmičkého doprovodu považujeme za neoddelitelnou součást kvalitní hudební analýzy populární hudby.

5.2.4 Problematika notového zápisu

Komplikaci hudební analýzy představuje diskutabilní dostupnost notově fixovaných skladeb populární hudby všeobecně, natož české populární hudby devadesátých let.⁴⁰³ Lze zvolit vlastní metody zápisu, zvážit grafické vyjádření průběhu skladby, použití blokových schémat atd. Při analýzách určitých složek hudby (harmonie, melodika atd.) se naopak nelze

³⁹⁹ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga), s. 174. ISBN 9788087258286.

⁴⁰⁰ CAUTY, Jimmy a Bill DRUMMOND. *Manuál: (jak se dostat na vrchol hitparády)*. České Budějovice: Jiří Březina, [2010], s. 77. ISBN 9788025465295.

⁴⁰¹ Zvukovou stránku skladeb, kde se text zabývá pouze jedním elementárním zvukem (zde konkrétně zvukem velkého bubnu – kopáku), řeší např. studie *Moved by the Groove: Bass Drum Sounds and Body Movements in Electronic Dance Music* z pera Hanse T. Zeinera-Henriksena.

MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series, s. 121. ISBN 9781409438021.

⁴⁰² Příkladem, kdy barva zvuku podporuje hook, je například hudební směr označovaný jako „novoromantismus“ (Oceán – skladba Rachel, Shalom – skladba Až jednou, navazující na skupiny jako Depeche mode, Duran Duran atd.) a „synthpop“. „Hitmakeři tvoří pomocí technologicky pokročilého vybavení a digitálních komprimačních technik akusticky podmanivější a působivější zvuky než ti nešchopnější instrumentalisté.“

SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017, s. 16. ISBN 9788087506868. V rockové hudbě může jako hook působit naopak zvuk zkreslené kytary (overdrive, distortion a řada jiných zvukových efektů).

⁴⁰³ TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. *Popular Music* [online]. 1982, 2, s. 41 [cit. 2021-8-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114300001227.

vyhnout užití tradiční notace. Na trhu existují materiály sdružující populární písně do různých zpěvníků, buď multižánrových⁴⁰⁴, nebo věnovaných konkrétním osobnostem či hudebním tělesům.⁴⁰⁵ Kvalita zpracování jednotlivých edicí však výrazně kolísá. Kromě materiálů obsahujících zápis na profesionální úrovni mnohdy v notovém zápise nalézáme řadu nepřesností, simplifikovanou harmonii a rytmickou složku melodie či transpozice do „přijatelnějších“ tónin vzhledem k zaměření na laickou veřejnost.⁴⁰⁶

V zahraniční literatuře nacházíme řadu materiálů obsahujících kvalitní zápis melodie i harmonie. Jedním z takových zdrojů jsou „sborníky“ označované jako Fake book.⁴⁰⁷ Rovněž lze nalézt i kvalitně zpracované skladby ve formě leadsheet⁴⁰⁸, případně klavírního

⁴⁰⁴ Ukázka zpěvníků zveřejňující notové zápisy různých interpretů:

České a slovenské hity 20. století. Cheb: G+W, 2001. ISMN M706509211. *Hity přelomu tisíciletí*. České Budějovice: František Dřevíkovský, 2002. *Hity do 3. tisíciletí*. Cheb: G+W, 2003. ISMN M706509402. *Velký zpěvník: 100 hitů republiky: 1918 – 2017*. Cheb: G+W, 2018. V letech 1995–1999 vycházel časopis *Hitbox*, jenž můžeme částečně řadit mezi zpěvníky, jelikož zveřejňoval notové zápisy skladeb.

⁴⁰⁵ Ukázka zpěvníků zaměřených na jednotlivé osobnosti a hudební tělesa:

Jarek Nohavica: Komplet. Cheb: G+W, 2005. ISMN 9790706509594. UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚŘÁK. *Zpěvník*. Praha: Fragment, 2008. Největší hity. ISBN 9788025306666. X, Xindl. *Xpěvník*. Praha: Galén, 2012. ISBN 9788072629336. *Marek Eben a jeho bratři*. Praha: Folk & Country, 1997. *Žlutý pes*. Praha: Super Noty, 2020. ISMN 9790706575001. HAVLÍK, Ferdinand, Jiří SUCHÝ a Jiří ŠLITR. *Velký zpěvník Semafor 1959–2019: první autorizovaný zpěvník k 60. letům Divadla Semafor: 250 písní (50 zdarma)*. Praha: Galén, 2019. ISBN 9788074924545.

⁴⁰⁶ Příklad simplifikace reprezentuje řada zpěvníků Já, písnička, materiál určený primárně pro výuku hudební výchovy ve školských zařízeních. Jako její nedostatek vnímáme nedostatečnou detailnost rytmického zápisu melodie, který rezignuje na dodržení synkopických útvarů. Zápis rovněž nevyužívá možnosti latentní harmonie v písních autorsky nechráněných (lidové písně, tradicionály atd.).

Viz *Já, písnička: zpěvník pro žáky základních škol: pro 1.–4. třídu*. Druhé, přepracované vydání. Cheb: Music, 1995. ISBN 808592501x.

⁴⁰⁷ „An informal collection of scores used by performing musicians and as a tool for learning. A fake book presents (either in loose-leaf or bound form) the music to standards and popular tunes, and the contents may range in number from a few dozen pieces to well over a thousand.“

WITMER, Robert a Barry KERNFELD. Fake book. In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000144800>.

Vysokou úroveň zpracování spatřujeme v detailním zápise rytmu melodie a v akordických značkách, které se neomezují pouze na základní tvary akordů, nýbrž vystihující i harmonické tenze. Níže představujeme pouze malý zlomek dostupných publikací:

The ultimate jazz fake book: over 625 standards and jazz classics. Milwaukee: Hal Leonard, 1988. ISBN 0881889792. *The ultimate pop rock fake book: 1955 to 2000*. 4th ed. Milwaukee: Hal Leonard, 2001. ISBN 079357000X. *The Ultimate Pop/Rock Fake Book*. 4th edition. Milwaukee: Hal Leonard, 1997. ISBN 9780793570003. *The Ultimate Fake Book*. Milwaukee: Hal Leonard, 1994. ISBN 9780793529391. *Classic Rock Fake Book: Over 250 Great Songs of the Rock Era*. Milwaukee: Hal Leonard, 1999. ISBN 9780793578566. *The Ultimate Christmas Fake Book*. 5th edition. Milwaukee: Hal Leonard, 1992. ISBN 9780793585410. *The Disney Fake Book*. 3rd edition. Milwaukee: Hal Leonard, 1996. ISBN 9780634025785.

⁴⁰⁸ „A score, in manuscript or printed form, that shows only the melody, the basic harmonic structure, and the lyrics (if any) of a composition. [...] Many performances of jazz are realized from lead sheets, which may be collected and bound together to form a Fake book.“

WITMER, Robert. Lead sheet. In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000262200>.

zpracování.⁴⁰⁹ Vzhledem k množství populárních písní v celosvětovém měřítku i cizojazyčnosti webů predikujeme nízkou dostupnost notového materiálu české populární hudby devadesátých let. Nenahraditelnou fází procesu hudební analýzy tak představuje individuální fixace konkrétní skladby samotným analytikem.⁴¹⁰

Pokud nalezneme (případně sami vytvoříme) kvalitní zápis melodie včetně rytmické složky, pro potřeby hudební analýzy považujeme za nevyhnutelné zaznamenat i harmonii. V české muzikologii užívaná systematika zápisu harmonie (číslovaný bas) sice nabízí detailní a výstižné značení, nicméně pro účely fixace harmonie v populární hudbě přináší spíše komplikace. Ukázka 31 prezentuje tři možné zápisy téže modulace (jako průpravné cvičení ji ve své učebnici předepisuje Zdeněk Hůla – viz notovou ukázkou 30).⁴¹¹

182. úloha. Průpravná cvičení.
1. C - Fis

Notová ukázkou 30: průpravné cvičení Zdeňka Hůly – výchozí zápis pro tři odlišné způsoby fixace modulace.

Možné zápisy téhož hudebního postupu:

- Zápis pomocí akordických značek (značíme zeleně)
- Značení číslovaným basem (značíme červeně)
- Užití římských číslic označujících stupně (značíme modře)

⁴⁰⁹ Ukázka serverů nabízejících notové zápisy skladeb (nejen) populární hudby: *Muse Score*. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://musescore.com/>, *Musicnotes*. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.musicnotes.com/>, *Sheet Download*. 2020 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://sheetdownload.com/>, *Sheetmusicdirect*. N. d. [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.sheetmusicdirect.com/>, *Free Sheet Music*. *8notes*, 2000–2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.8notes.com/>, *Free Sheet Music*. *Musopen*, n. d. [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://musopen.org/sheetmusic/>, KOLÁČEK, Jan. *Easy Piano*. N. d. [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://easypiano.cz/>, *Free Scores*. *Victor Reny – Création Internet*, 2000–2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: https://www.free-scores.com/index_uk.php.

⁴¹⁰ Pro účely disertace byly některé notové zápisy melodií užitých v analýzách vytvořeny studenty muzikologie (FF UP v Olomouci) v rámci předmětu Sluchová analýza, kterou na katedře muzikologie vyučuje autor disertace Marcel Pastirčák. Harmonii, formu jsme analyzovali na základě poslechu nahrávek skladeb, které podrobujeme hudební analýze.

⁴¹¹ HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii: Úlohy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 84.

C	F [∅]	F [°]	F#	B [△]	F#	C#7	F#
---	----------------	----------------	----	----------------	----	-----	----

6	7	5#	7#	13#	12#	8#
4	5	#	5#	11#	10#	#
3	3#	#	#	8#	7	

C:	I	VII [∅]	VII [∅]	I	IV [△]	I	V7	I
		F#:	VII [∅]					

Notová ukázka 31. tři odlišné způsoby fixace jedné modulace dle předlohy Zdeňka Hůly.

Přestože všechny zápisy zaznamenávají identický notový zápis, již na první pohled je zřejmá „nečitelnost“ číslovaného basu. Přestože tedy se v textu snažíme užívat existující českou muzikologickou terminologii, v případě analýzy populární hudby se jednoznačně přikláníme ke značení pomocí akordických značek, případně užití římských číslic, pokud vystihují jev, o kterém budeme v analýze pojednávat. Kombinaci zaznamenání stupňů a notového zápisu využívá například i muzikolog John Covach ve své studii *Pangs of history in late 1970s new-wave rock*.⁴¹²

5.2.5 Analýza hudebních textů

Analýza hudebních textů je natolik obsáhlé téma, že jsme nuceni přistoupit k selektivnímu přístupu. Je zřejmé, že od textu – snad až s příliš přímočarou důvěrou – očekáváme, že je nositelem myšlenky písně a vstupuje do složitých vztahů s hudební složkou. Naším cílem je vyzorovat, zda je hook skladby opravdu spjat s klíčovými slovy textu. Jimmy Cauty a Bill Drummond vyslovují myšlenku, že text písně se pro řadu lidí slévá v jedno se zvukem nahrávky a tvrdí, že podstatný je pouze refrén.⁴¹³ Situaci, kdy hitparádu ovládne píseň s příběhovým textem, dokonce označují za malý zázrak.⁴¹⁴

⁴¹² MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. New York: Cambridge University Press, 2003, s. 183. ISBN 9780521771207.

⁴¹³ CAUTY, Jimmy a Bill DRUMMOND. *Manuál: (jak se dostat na vrchol hitparády)*. České Budějovice: Jirí Březina, [2010], s. 78. ISBN 9788025465295.

⁴¹⁴ Tamtéž.

Z pohledu hudební teorie má význam zabývat se spíše konkrétními částmi textu a sledovat jakými hudebními prostředky jsou podloženy – zda tedy tyto nějakým způsobem reflektují význam textu. Nelze však přehlížet ani sociologický rozměr hudebních textů. Dai Griffiths se příkladně zamýšlí nad tím, zdali může existovat text písně bez svého hudebního podkladu a na čem stojí jeho úspěšné šíření kulturním prostorem.⁴¹⁵

V českém kulturním prostoru znamenala polistopadová doba zvýšenou poptávku nejen po domácí, ale i po zahraniční hudbě. Pro západní posluchače však zůstává česká hudba stejně neznámá a abstraktní jako před rokem 1989⁴¹⁶, k čemuž ovšem přispívá i fragmentace globálního trhu jako takového.⁴¹⁷ České texty musely odolávat nejen novému prostředí anglických textů, ale i snahám českých interpretů vytvářet anglické cover verze svých původně česky nazpívaných skladeb. Mladší generace inklinovala k populární hudbě kopírující světové hudební trendy, jelikož snáze akceptovala i jazykovou složku zahraniční tvorby.⁴¹⁸ Současní čeští interpreti zcela běžně komponují své texty v češtině i angličtině. Zpěv v angličtině dnes v Česku již není vnímán jako kontroverzní⁴¹⁹, ačkoli v 90. letech tomu tak bylo.⁴²⁰

Přestože se tedy české populární hudbě – a zejména pak té s českými texty – nepodařilo proniknout do zahraničí, v našem prostředí a v populární hudbě devadesátých let mají české texty stále klíčový význam. Dokladem je fakt, že žádná ze skladeb, která byla dle našeho preferenčního klíče zařazena do hudebních analýz, neobsahuje anglický text.

5.2.5.1 Metodologie analýzy hudebních textů

Zkoumání tematického základu písňových textů provádíme na základě analýzy klíčových slov (keywords). Tato metoda vychází z principů kvantitativní lingvistiky⁴²¹

⁴¹⁵ „What bothers sociologists about the words of pop songs is any presupposition that songs ‘have inherent meanings which can be objectively identified, that the meaning of lyrics can be defined independently of their music, and that such cultural messages are effectively transmitted and received.’“

MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. New York: Cambridge University Press, 2003, s. 39. ISBN 9780521771207.

⁴¹⁶ ELAVSKÝ, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), s. 20 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074.

⁴¹⁷ MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75, s. 111. ISBN 9780415603454.

⁴¹⁸ Tamtéž, s. 104.

⁴¹⁹ Tamtéž, s. 100.

⁴²⁰ ELAVSKÝ, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), s. 8 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074

⁴²¹ V oboru kvantitativní lingvistiky jsme veškeré kroky týkající se analýz hudebních textů konzultovali s Mgr. Michal Místeckým, Ph.D., který se tomuto oboru aktivně věnuje. Rovněž i následné párování

a začíná se využívat i v mainstreamové jazykovědě.⁴²² Klíčová slova textu zjišťujeme na základě jeho srovnání s jiným textem (častěji souborem textů), který se nazývá referenční korpus. Výraz je považován za kandidáta na klíčové slovo, jestliže je mezi jeho četností ve zkoumaném textu a v referenčním korpusu zjištěn statisticky signifikantní rozdíl. Vyhodnocení provádějí statistické testy, například chí-kvadrát, který funguje na principu srovnání skutečných a očekávaných četností.⁴²³

Pokud je tato diference signifikantní, je třeba dále zjistit, zdali je rozdíl mezi frekvencemi dostatečně velký (tzv. relevance, effect-size). Program KWords, který byl vyvinut Ústavem Českého národního korpusu⁴²⁴ a jež budeme v naší analýze využívat, pracuje s mírou DIN (Difference Index), jejímž maximem je hodnota 100 (slovo se vyskytuje pouze ve zkoumaném textu, v referenčním korpusu zcela chybí). Pro potřeby našeho výzkumu považujeme za klíčová slova ta, která mají hodnotu DIN vyšší než 90 – tuto hodnotu lze považovat v kvantitativní lingvistice za smluvený zlatý standard.

Z výzkumu jsme vyloučili synsémantické slovní druhy (předložky, spojky, částice), citoslovce, zájmena a čísla. Jako referenční korpus byl ponechán defaultně nastavený SYN2015, který obsahuje české texty s paritním zastoupením publicistiky, beletrie a odborné tvorby. Obsah korpusu, který má za cíl reprezentovat současnou českou slovní zásobu, je asi 100 milionů slov (120 milionů pozic, včetně interpunkce).⁴²⁵ Pro statistické vyhodnocení jsme zvolili chí-kvadrátový test s hladinou významnosti 0,001 (viz dále); protože jsou zkoumané texty spíše menší délky, považujeme za dostatečné tři výskyty daného slova ve zkoumaném textu. Skutečnost, že program KWords pracuje se slovoformami (nepřevádí tedy výrazy do základních, slovníkových tvarů – jednotky „žena“, „ženy“ a „ženě“ tak vyhodnocuje jako tři různá slova), považujeme vzhledem k účelu výzkumu za výhodu.

klíčových slov s hudebními motivy, které obsahují námi detekovaný hook, procházelo korekturou Michala Místeckého. Vhled lingvisty do muzikologické práce poskytl nové možnosti, jak lze hudební analýzu provádět.

⁴²² DAVIDOVÁ GLOGAROVÁ, Jana a Miroslav KUBÁT. „Srovnávací frekvenční analýza exilových projevů Klementa Gottwalda a Edvarda Beneše z let 1939–1945“. *Slovo a slovesnost*, 81(1), 2020, s. 65–77; RADKOVÁ, Lucie a Michal MÍSTECKÝ. „Words of Warfare: Life of Mission Soldiers in the Perspective of Quantitative Linguistics“. *Bohemistika*, 21(1), 2021, s. 7–26.

⁴²³ CHRÁSKA, Miroslav. *Metody pedagogického výzkumu. Základy kvantitativního výzkumu. 2.*, aktualizované vydání. Praha: Grada, 2016.

⁴²⁴ FIDLER, Masako a Václav CVRČEK. *KWords*. Praha: ÚČNK. [online], 2016 [cit. 2021-08-19].

Dostupné z: <https://kwords.korpus.cz/>.

⁴²⁵ CVRČEK, Václav, ČERMÁKOVÁ, Anna a Michal KŘEN. „Nová koncepce synchronních korpusů psané češtiny“. *Slovo a slovesnost*, 77(2), 2016, s. 83–101.

Klíčová slova zkoumáme celkem ve 28 písních (slovenské písně vylučujeme, jelikož pracujeme s českým referenčním korpusem). Analyzované texty obsahují všechny refrény a repetice, byla z nich však odstraněna interpunkce a v případě prodloužení slabik došlo k jejich úpravě tak, aby byla slova zapsána standardně (např. braaannej > brannej). Odstraněny byly také duplikace slabik (např. du-du-duje > duje).

Postup stanovení klíčových slov si vysvětlíme na příkladu slova „právě“ v písni Janka Ledeckého Právě teď. Hypotézu, že se nejedná o klíčové slovo, označíme jako nulovou. Z tabulky 67 můžeme vyvodit, že zatímco výraz „právě“ tvoří 7 % textu písně (= 12 / 168), v referenčním korpuse je jeho četnost mizivá – 0,06 % (= 68 148 / 100 838 568). Intuitivně cítěný rozdíl potvrzuje i chí-kvadrátový test, jehož vysoká hodnota (v našem případě 1237; viz tabulka 99) indikuje, že mezi frekvencemi výrazu „právě“ v obou korpusech je na hladině významnosti 0,001 statisticky významný rozdíl. Nulovou hypotézu proto zamítáme. Hodnota hladiny významnosti pak říká, že existuje pouze 0,1% šance, že jsme nulovou hypotézu zamítli neoprávněně.

Tabulka 67: frekvence výrazu „právě“ a velikosti zkoumaných korpusek.

	Janek Ledecký	SYN 2015
Frekvence „právě“	12	68 148
Velikost korpusu (ve slovech)	168	100 838 568
Procentuální zastoupení	7 %	0,06 %

To, že mezi frekvencemi výrazu existuje statisticky signifikantní rozdíl, však ještě neznamená, že ho můžeme bez dalšího zkoumání přijmout za klíčové slovo. Chí-kvadrátový test má tu vlastnost, že vyhodnocuje rozdíly jako statisticky signifikantní i tehdy, pokud se pracuje s velmi frekventovanými slovy. Proto je třeba vedle signifikance zkoumat i relevanci (effect-size) – tedy to, jak velký účinek daný zjištěný rozdíl má. KWords používá pro zjištění relevance míru DIN (diferenční index), kterou lze vyjádřit vzorcem:⁴²⁶

⁴²⁶ Vzorec pro výpočet byl graficky zjednodušen a převzat ze stránek Ústavu Českého národního korpusu. CVRČEK, Václav. DIN. *Wiki Český národní korpus* [online]. 2019 [cit. 2022-08-08]. Dostupné z:

$$DIN = 100 \times \frac{f_r(t) - f_r(k)}{f_r(t) + f_r(k)}$$

$f_r(t)$ označuje relativní frekvenci slova ve zkoumaném textu (v našem případě jde o 0,07 – viz výše) a $f_r(k)$ relativní frekvenci slova v referenčním korpusu (asi 0,000 6). Hodnota DIN výrazu „právě“ vychází 98, což značí jeho vysokou prominenci v textu. Slovo lze proto pro Ledeckého píseň považovat za klíčové. Identickým způsobem provádíme analýzu všech písňových textů v hudebních analýzách.

6 HUDEBNÍ ANALÝZY SKLADEB

Text hudebních analýz rozdělujeme do dvou částí. V první prezentujeme pohled zejména dobových hudebních publicistů, kde cíleně využíváme vyšší počet citací ve snaze co nejlépe vystihnout kontext autorovy tvorby. Naším cílem není dobový kontext zpracovat popularizačním způsobem, nýbrž zachytit souvislosti, atmosféru dekády, recepci hudebních projektů pohledem hudebních kritiků i samotných interpretů a hudebních skupin – zachytit, jak se o daném hudebním projektu psalo v námi zkoumaném časovém období.

Rozsah textů, které v historiografické části analýz o jednotlivých interpretech předkládáme, je jistou reflexí, nakolik se hudební publicisté jejich tvorbou zabývali. Prioritně čerpáme z dobových periodik, která rychleji a citlivěji reagovala na hudební dění než později vzniklé publikace.⁴²⁷ Jelikož texty řešící jednotlivá témata jsou rozložena do periodik v řádu deseti let, naším cílem bylo data zkompilevat do jednoho celku. Cíleně nekomentujeme výroky dobových hudebních publicistů na základě dnešního nazírání na věc; vlastní pohledy na tvorbu jednotlivých projektů koncentrujeme do druhé části hudebních analýz, kde předkládáme pohled autora práce – především se řídíme optikou hudebněteoretických disciplín.

Pro zmapování tvorby přikládáme výběrovou diskografii, do níž zařazujeme pouze alba, která daný hudební projekt vytvořil v období devadesátých let.⁴²⁸ Dále sledujeme alba, která pocházela z dřívější doby, nicméně v devadesátých letech vyšla jako reedice (v případě vícenásobného vydání uvádíme první reedici v devadesátých letech). Rovněž zaznamenáváme diskografii paralelních hudebních aktivit analyzovaných osobností a sólová alba frontmanů skupin (z doby, kdy v nich působili).⁴²⁹ Část položek z diskografie autorů, které ve své době prošly individuálními recenzemi hudebních kritiků, srovnáváme s kolektivním hodnocením z jiných recenzí (např. Hvězdičky zveřejňované v časopise Rock & pop, společné hodnocení alb v periodiku Melodie s názvem Pět je nejvíc), ve kterých alba společně hodnotili hudební publicisté. Recenze alb nabízí cenné autentické informace o tom,

⁴²⁷ Obdobně jako dobové informace o české hudbě přelomu 19. a 20. století řada badatelů čerpá například z časopisu Dalibor, v oblasti populární hudby devadesátých let považujeme za nejrelevantnější zdroj dobových informací periodika Rock & Pop a Melodie (viz kapitola Heuristika).

⁴²⁸ Nejedná se tedy o kompletní diskografii projektu, nýbrž o výseč ve zkoumané dekádě. Zdrojem informací o vydaných albech jsou především dobová periodika Rock & Pop a Melodie, internetové stránky konkrétních projektů a portál Discogs.

Discogs. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.discogs.com/>.

⁴²⁹ Z přehledu vynecháváme nepodstatné hudební aktivity, které jsme v dobových materiálech zachytili, nicméně nemají na kontext či námi zkoumaný subjekt zásadnější vliv – například narázová hostování v jiných projektech, než je domovská skupina, přizvání do studia k nahrávání určitého hudebního partu s odlišným hudebním projektem, sbory a vokály s jinými skupinami atd.

kteřé písně v nami zkouman době mezi posluchači rezonovaly, staly se hity, mely pro svou dobu určitou vypovídající hodnotu.

Jednou z vyzkumnch otazek, kteřou jsme si polořili, je, zda musí uspěšn skladba splnovat urit estetick kritéria korespondující se zavedenými pravidly hudebněteoretických disciplín. Ve skladbách, kteře se umístily v TOP 10, a byly tedy povařovny za „poutav, lbiv, chytlav“, chceme analyzovat a nalézt konkretn muzikologick fenomény, kteře za jejich uspěchem stály. V hudebních analýzách se chceme zabývat především měřitelnými parametry, kteře netenduj k subjektivním superlativm a lyrickm popisům skladby (barva zvuku, charisma frontmana, drive skladby atd.). Zaměřujeme se na prostředky formující tektoniku kompozice, komentujeme tonln plán skladby, typick/atypick harmonick postupy, tenze atd. Klíčovou oblastí pozorování jsou prvky tvořící, případně podporující hook (nejen) melodie, motivick práce, charakteristick riffy ve skladbě a groove. V neposlední řadě chceme sledovat i hudebn texty, zejména spjatost klcovch slov s prvky tvořícími hook skladby.

6.1 Vyběr hudebních projektů

Kritéria pro stanoven jednotlivých kategorií uvádíme v metodologickm uvodu. Bylo nezbytn provést dodatečnou selekci vuči preferenčnímu klíči tak, abychom našli smyslupln počet hudebních projektů/skladeb. Do výběru zařazujeme projekty, kteře se prokreslily ve zvolených kategoriích – nejlépe tak postihneme hudbu, kteří měla v devadesátých letech největší uspěch u posluchačů. Paraleln výskyt projektů v jednotlivých kategoriích chápeme jako potvrzení uspěšnosti interpreta, nikoli jako důvod zařadit polořku do výběru opakovaně a věnovat j samostatnou analýzu.

Preferenn klíč zahrnuje tři kategorie: nejprodávanější album roku, TOP 10 (z pohledu délky umstěn projektu/alba/skladby v řebřcch prodejů alb a hranosti v rdch) a projekty mimo mainstream. Následující tabulky (vřdy uvádíme prvních 10 pozic v kařd kategorii) jsou výchozím materiálem pro selekci. Projekty, kteře do výběru třiceti analýz zařazujeme, vyznačujeme tučnm psmem.

6.1.1 Nejprodávanější album roku

V této kategorii vybíráme 8 polořek, kteře reprezentují hudebn projekty s největším prodejnm uspěchem v devadesátých letech (značíme tučn, viz tabulku 68). Opakující se polořky do výběru nezařazujeme.

Tabulka 68: vybraná nejprodávanější alba roku v devadesátých letech.

1990	KAREL KRYL	BRATŘÍČKU ZAVÍREJ VRÁTKA
1991	KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
1992	SHALOM	SHALOM
1993	YO YO BAND	KARVINÁ
1994	J. A F. NEDVĚDOVI	FRANTIŠEK
1995	KAREL GOTT	ZÁZRAK VÁNOČNÍ (částečně cover)
1996	ŠMOULOVÉ	ŠMOULÍ-SUPER-DISCO-ŠOU (cover)
1997	ŠMOULOVÉ	PRVNÍ ZIMNÍ ŠMOULYMPIÁDA (cover)
1998	FRANTIŠEK NEDVĚD	NEVÁHEJ A VEJDI
1999	TĚŽKEJ POKONDR	VYPUSŤTE KRAKENA! (cover)
2000	TĚŽKEJ POKONDR	JEŽEK V PECI (cover)

6.1.2 Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10⁴³⁰

V této kategorii vybíráme 7 hudebních projektů, které se sice nestaly nejprodávanějším albem roku, nicméně svou délkou umístění v prodejích nosičů (udáváno v měsících) hrály v hudbě devadesátých let významnou roli (viz tabulku 69). Vyřazeny byly pouze projekty, které již figurují v kategorii nejprodávanější album roku.

⁴³⁰ Pořadí pro období červen 1990 – únor 1996, září 1999 – srpen 2000.

Z důvodu nedostupnosti informací evidujeme pro období březen 1996 – srpen 2000 hitparádu v rádiích.

Zdroje:

TOP 10 prodeje – pořad České televize Hitparáda (1990–1994).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (1995 – únor 1996).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (září 1999 – srpen 2000).

Kompletní soupis položek pro devadesátá léta uvádíme v přílohách (viz přílohu č. 1).

Tabulka 69: kategorie Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Měsíce	Hudební projekt	Album
39	LUCIE	AMERIKA
		ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
		IN THE SKY
		LUCIE
		VĚTŠÍ NEŽ MALÉ MNOŽSTVÍ LÁSKY
		VŠE NEJLEPŠÍ ('88 – '99)
24	KABÁT	COLORADO
		DĚVKY TY TO ZNAJ
		MÁ JI MOTOROVOU
		MEGAHU
		ZEMĚ PLNÁ TRPASLÍKŮ
24	NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNÍČEK
		JAKUB
		KAMÍNKY
		VAŠEK
23	WANASTOWI VJECY	DIVNOALBUM
		HRAČKY
		LŽI, SEX A PRACHY
		TAK MI TO TADA NANDEY
21	GOTT KAREL	'95
		KDYŽ MUŽ SE ŽENOU SNÍDÁ
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 60. LET
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 70. LET
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 80. LET
		PÍSMO LÁSKY
		VĚCI BLÍZKÉ MÉMU SRDCI
		ZÁZRAK VÁNOČNÍ

19	BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
		MALÉ BÍLÉ COSI
		NATUR
		P. S. (THE WAY TO YOUR HEART) / MOST HLEDÁNÍ (SP)
		TOBĚ
		TOP 13
		VÁCLAVÁK
19	HABERA PAVOL	PAVOL HABERA
		PAVOL HABERA II
		ZHASNI A SVIEŤ
18	KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
		ELIXÍR ŽIVOTA
		KŘIŽÁCI
18	LEDECKÝ JANEK	JENOM TAK
		NA PTÁKY JSME KRÁTKÝ
		NĚKTERÝ VĚCI JSOU JENOM JEDNOU
		PRÁVĚ TEĎ
17	LANDA DANIEL	CHCÍPLÝ DOBRÝ VÍLY
		VALČÍK

6.1.3 Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10⁴³¹

V rámci kategorie TOP 10 (délky umístění v měsících) vybíráme 7 hudebních projektů, které se sice neprokreslily do prodejů nosičů, nýbrž si své posluchače našly v rádiovém vysílání (viz tabulku 70). Vyřazujeme pouze položky, které jsou do hudebních analýz již zařazeny na základě prodejů nosičů.

Tabulka 70: kategorie Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Měsíce	Projekt	Skladba
17	LUCIE	KENGI
		KLOBOUK VE KŘOVÍ
		MEDVÍDEK
		PANIC
		POHYBY
		S TEBOU
		SVÍTÁNÍ
		VŠECHNO TI DÁVÁM
15	BUTY	DEMÁČEK
		FRANTIŠEK
		KRTEK
		NAD STÁDEM KONÍ
		TATA
15	CSÁKOVÁ ILONA	KDYŽ ZBÝVÁ PÁR SLOV
		LA ISLA BONITA
		NEPOČÍTEJ
		PROČ MĚ NIKDO NEMÁ RÁD

⁴³¹ Pořadí pro období březen 1996 – srpen 2000.

Zdroje:

Březen 1996 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDÍÍCH.

Listopad 1996 – ČESKÉ HITY TOP 15.

Únor 1997 – ČESKÉ HITY TOP 10.

Červenec 1997 – ČESKÉ HITY TOP 5.

Srpen 1997 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDÍÍCH.

Březen 1998 – RÁDIO 2000.

Kompletní soupis položek pro devadesátá léta uvádíme v přílohách (viz přílohu č. 2).

		TORNERO
		VZPOMÍNKÁM DAŇ SPLÁCÍM
		ZAVŘI OČI, KDYŽ SE ČERVENÁM
		LÉTO
14	BÍLÁ LUCIE	AMOR MAGOR
		AVE MARIA
		ČARODĚJKA
		JSI MŮJ PÁN
		MOST PŘES MINULOST
		PRŮHLEDNÁ NOC
		TROUBA
14	CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
		DLOUHEJ KOUŘ
		JAXE
		KUTIL
		STEJNĚ JAKO JÁ
14	ŽLUTÝ PES	HARAŠENÍ
		MODRÁ
		NEZÁVISLÁ
		ŠALA-HŮ
		TRÁVA
13	WANASTOWI VJECY	ANDĚLÉ
		OTEVŘI OČI
		VLKODLAK
		KOUZLO
10	SPRINGS ALICE	JÍZDA
		PONDĚLÍ
		PUSU MI DEJ
		STOKRÁT
		ZVLÁŠTNÍ SVĚT

9	MUK PETR (zařazeno v projektu Shalom)	LÁSKA TÍŽÍ
		LOŤ KE HVĚZDÁM
		PŘICHÁZÍŠ S LÁSKOU
		ZRCADLO
9	ŽBIRKA MIROSLAV	BAHAMY
		JÁ NA TEBE DÁM
		LETÍM TMOU ZA TEBOU
		TY A JÁ

6.1.4 Pořadí alb (prodeje) dle délky umístění v TOP 10⁴³²

Z této kategorie nezařazujeme žádnou položku, jelikož všechny zachycené projekty (uváděno v měsících) figurují již v předchozích kategoriích a jsou do hudebních analýz zařazeny (viz tabulku 71).

Tabulka 71: kategorie Pořadí alb (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Měsíce	Hudební projekt	Album
15	NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNÍČEK
14	NEDVĚDOVI JAN A FRANTIŠEK	FRANTIŠEK
14	YO YO BAND	KARVINÁ
13	KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
12	HABERA PAVOL	PAVOL HABERA
12	LANDA DANIEL	VALČÍK
12	LUCIE	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
10	LUCIE	IN THE SKY
10	WANASTOWI VJECY	LŽI, SEX A PRACHY
9	SHALOM	SHALOM

⁴³² Pořadí pro období červen 1990 – únor 1996, září 1999 – srpen 2000).

Z důvodu nedostupnosti informací evidujeme pro období březen 1996 – srpen 2000 hitparádu v rádiích.

Zdroje:

TOP 10 prodeje – pořad České televize Hitparáda (1990–1994).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (1995 – únor 1996).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (září 1999 – srpen 2000).

Kompletní soupis položek pro devadesátá léta uvádíme v přílohách (viz přílohu č. 3).

6.1.5 Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10⁴³³

Rovněž konkrétní skladby, které se držely na prvních pozicích v hudebním éteru devadesátých let (uváděno v měsících), jsou vypovídajícím faktorem o české populární hudbě. Vybíráme 4 projekty, které se nevyskytly v žádné z předchozích kategorií (viz tabulku 72).

Tabulka 72: kategorie Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Měsíce	Hudební projekt	Skladba
8	RÁŽ JOŽO	VODA, ČO MA DRŽÍ NAD VODOU
5	CHINASKI	JAXE
4	BASIKOVÁ BÁRA	VENI DOMINE
4	BRICHTA ALEŠ	V UNIFORMĚ LOKAJE
4	BUTY	KRTEK
4	BUTY	NAD STÁDEM KONÍ
4	HŮLKA DANIEL	RÁJ
4	SHALOM	STÍN KATEDRÁL
4	SPRINGS ALICE	PUSU MI DEJ
4	WANASTOWI VJECY	ANDĚLÉ

6.1.6 Projekty mimo mainstream

Při výběru skladeb pro hudební analýzy jsme v předchozích kategoriích došli k 26 hudebním projektům, které dle rozličných kritérií reprezentují posluchačsky nejžádanější hudbu devadesátých let. Česká populární hudba je však příliš pestrá na to, aby ji komplexně

⁴³³ Pořadí pro období březen 1996 - srpen 2000.

Zdroje:

Březen 1996 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDIÍCH.

Listopad 1996 – ČESKÉ HITY TOP 15.

Únor 1997 – ČESKÉ HITY TOP 10.

Červenec 1997 – ČESKÉ HITY TOP 5.

Srpen 1997 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDIÍCH.

Březen 1998 – RÁDIO 2000.

Kompletní soupis položek pro devadesátá léta uvádíme v přílohách (viz přílohu č. 4).

definoval pouze mainstreamový směr. Pokusili jsme se z nepřehledného množství hudby dané dekády vyselektovat alespoň několik hudebních počínů, které sice nefigurují na předních pozicích prodejů či hitparád, přesto (dle nás) hrály nezastupitelnou roli na tehdejší hudební scéně. Do hudebních analýz zařazujeme pouze čtyři takové projekty, jelikož jsme vzhledem k rozsahu práce stanovili maximální počet hudebních analýz na 30.

6.2 Analýzy dle hudebních žánrů

6.2.1 Pop

Abecedně řazený seznam interpretů a projektů hudebního žánru pop: Bartošová Iveta, Basiková Bára, Bílá Lucie, Buty, Csáková Ilona, Gott Karel, Habera Pavol, Hůlka Daniel, Chinaski, Ledecký Janek, Ráž Jožo, Shalom, Springs Alice, Yo Yo Band, Žbirka Miroslav, Žlutý pes.

6.2.1.1 Bartošová Iveta

Zařazení do analýz: 19 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Iveta Bartošová svou hudební kariéru zahájila v osmdesátých letech. Do povědomí se dostala díky pěvecké dvojici s Petrem Sepešim, se kterým natočila svoji první desku Petr & Iveta – Knoflíky Lásky (dobové hity Červenám, Knoflíky lásky). Po tragickém úmrtí Sepeših (1985) se Bartošová vydala na sólovou dráhu.

Album Blízko nás, které vyšlo původně v roce 1989 a v reedici pak v roce 1990, recenzovala Hana Pinknerová. Poukazuje na to, že některé písně jsou zdařilé, jiné méně; rovněž považuje za standard, že hudebníci ovládají své nástroje stejně jako zpěvačka svůj hlas. Pinknerová předestírá, že album je dozajista práce celého týmu, nicméně předpokládá, že Bartošová jako zpěvačka s písněmi alespoň částečně souhlasí: „*Proč to dělá, co tím chce říci, o čem zpívá?*“⁴³⁴ Bartošová na albu pracuje s texty v různých polohách (milostná, tesklivá, vyzývavá, erotická, nostalgická, budovatelská, ekologická, moudrá i kritická). Pinknerová se však ke spojení interpretky a textů staví rezervovaně a oceňuje alespoň, že Bartošová je nejsilnější v pomalých písních, kde lze s textem pracovat: „*Rozpačité rozvažování o lásce – jako třeba Dej mi ruku, Útoč láskou, Když láska schází – považuji za strašnou povrchnost vzhledem ke zpěvaččině věku málem za nedůstojné. [...] Naléhavost*

⁴³⁴ *Melodie*. 1990, č. 1, s. 28.

osobní výpovědi je bohužel až do komičnosti strhávána neobratně stylizovanými texty – ‘portrét duše ve vlastních rukou máš’ (prosím vás, jak vypadá duše?), ‘posedlá svůj den žít’, ‘kořeny mých zítřků nic nevyvrátí’ atd. [...] Žádný konkrétní postoj, samé náznaky, fráze, kompromisy.⁴³⁵

Jedno z prvních alb Bartošové, vydaných na začátku devadesátých let, byla deska Zpívání s Ivetou, která nabízí 24 známých lidových písní. Album recenzoval Petar Zapletal, který oceňuje technicky dobře odvedenou práci hudebníků, kteří dle něj hrají citlivě (místy až opatrně) a aranžérů (místy jsou však písně harmonizovány zbytečně bohatě). Písně a jejich aranžmá staví Bartošovou do specifické pěvecké pozice: „[...] v podstatě je tu za skromnou, hodnou a plachou dívku s jasným úzkým hláskem, která poslušně a po technické stránce spolehlivě interpretuje co jí zadáno. Intonace nikde neskřípe, hlas nezná forzi, rytmus je vyrovnaně přesný.“⁴³⁶ Nakolik je dle Zapletala technicky na jedné straně vše slušně zvládnuté, na straně druhé mu na albu schází určitý výrazový kontrast. Zpěvaččin projev označuje za jednotejný, aranžmá tvořená podle bezpečné šablony. Pozastavuje se nad tím, proč by tyto písně měla právě teď – v dané době – zpívat Bartošová a v prezentované podobě: „Ale vydání celého alba by se mi zdálo dostatečně oprávněné, kdyby ty drobné skvosty tvořily celek něčím zajímavým, kdyby to bylo nějaké ozvláštňení, nějaké jiskření, napětí (třeba provokující) – prostě cokoli, co by posluchače zvedlo ze židle svou – řekněme – jedinečností (nebo třeba nepřijatelností).“⁴³⁷

Album Natur patří rovněž k prvotinám zpěvačky (Bartošové bylo pouhých 25 let), získalo ovšem v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop pouze podprůměrnou známku (1,5).⁴³⁸ Obdobné hodnocení získala deska v periodiku Melodie, kde byla v kolektivním hodnocení posouzena podprůměrně (známka 1,6).⁴³⁹ Obdobně negativně recenzoval album Vladimír Vlasák, který předznamenává, že album je jakýsi pokus o žánrový hybrid šansonů a popových písní, který ovšem nevyšel: „Šansonům schází hodnověrnost: hlubší texty, opravdovější muzika a citlivější přednes. Předpokládané pop hity nivelizuje strojová dusavost orchestru Ladislava Štáidla, jakási plastická studiová chemie, nehledě na titěrnost většiny melodických či aranžérských nápadů.“⁴⁴⁰ Rovněž pro kompozice Michala Davida

⁴³⁵ Melodie. 1990, č. 1, s. 28.

⁴³⁶ Melodie. 1991, č. 2, s. 26.

⁴³⁷ Tamtéž.

⁴³⁸ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1991, č. 15, s. 21.

⁴³⁹ Hodnotili: Dvořák, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1991, č. 8, s. 31.

⁴⁴⁰ Rock & Pop. 1991, č. 22, s. 29.

Vlasák nachází spíše negativní slova („maestro disco“, „slyšitelně vykonstruované“). Za výjimku a osvěžení jsou považovány skladby Ondřeje Soukupa (např. O lásce – zařazujeme do hudebních analýz), které autor sám i aranžoval.

Pouze o rok později vychází kompilát TOP 13, který je ovšem rovněž přijat negativně. Pavel Klusák v recenzi srovnává pěvecký projev Bartošové: „*V novějších snímčích zpívá Iveta Bartošová o poznání líp než v takovém Červenám, ale o tom vůbec nemá cenu mluvit, protože ta macha, kterou si vybrala za repertoár, smazává veškeré případné kvality kolem.*“⁴⁴¹ Klusák také vyslovuje myšlenku, že album není cíleným přiznáním kýče poslouchaného v osmdesátých letech, ale že lidé kupují a chtějí neustále poslouchat skladby, které znají a jsou jim blízké: „*Spíš se tu počítá s tím, že stokrát opakovaná schémata se našemu posluchači nakonec opravdu podařilo imprintovat do mozku a teď se dá z toho těžit: chtějí to dál.*“⁴⁴² Kritizován je i zvuk alba, především v kontextu faktu, že na počátku devadesátých let je na trhu dostatek kvalitnější populární hudby: „*[...] ten sound je opravdu děsný [...] mnoho lidí se přeorientovalo na snesitelnější kýče.*“⁴⁴³

František Fiala v recenzi alba Natur pro periodikum Melodie nahlíží na tvorbu Bartošové obdobně. Tvrdí, že pokud se interpreti rozhodnou ignorovat měnící se požadavky hudebního trhu a budou pouze „*vyčucávat dědictví minulosti*“, poškozují tím především sami sebe. Jako protiklad a určitý vzor pro odvržení starého a pokus o radikální změnu uvádí Fiala například Jiřího Korna, zatímco Bartošová zůstává v ideálu dřívější doby; předesílá i to, jak důležitá může být pro hudební kariéru zpěváka role hudebního producenta: „*[...] zavedená image, svým způsobem i hudebně, textově i výrazově dokonale propracovaná [...] JEŠTĚ zabírá u věrného publika, ale to bude JEŠTĚ víc atakováno přívalem novinek a začne pochybovat.*“⁴⁴⁴

Kompilace TOP 13 získala v periodiku Melodie mírně podprůměrné hodnocení (2,1).⁴⁴⁵ Karel Peniš v recenzi sice hodnotí zpěv Bartošové jako dobrý, jelikož dle něj vzorně intonuje (ačkoli dodává, že nižší polohy má poněkud labilní a vyšší polohy „úzké“), kompilátu však vytýká stejný problém, o kterém v souvislosti s tvorbou Bartošové hovořili Klusák a Fiala (viz výše): „*Jenže texty psali většinou zdatní padesátníci a skladby vybírali*

⁴⁴¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 18, s. 29.

⁴⁴² Tamtéž.

⁴⁴³ Tamtéž.

⁴⁴⁴ *Melodie*. 1991, č. 12, s. 30.

⁴⁴⁵ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 10, s. 39.

*zkušení čtyřicátníci, to vše pro zdatně nezkušené dorostenky. Iveta zpívala slušně a poslušně, smála se mile a setrvale, nescetněkrát vyslovila slovo láska, aniž bych měl pocit, že o ní vůbec zpívá (třetina písní pro jistotu zaklíná tímto heslem už v názvu).*⁴⁴⁶ Peniš Bartošovou popisuje jako interpretku s určitým hudebním potenciálem, která má studiovou i pódiovou praxi a u níž doufá ve vymanění se z dřívější tvorby a hudebního zařazení. Avizuje však, že kompilát TOP 13 rozhodně nepatří k počínům, které by Bartošovou hudebně posunuly dopředu: *„Top 13 je ovšem výtečný výběr zbytečných písní s nějakou cizí paní na fotografii. Stará sláva, stará témata, staré zvuky – dobu zrodu to zaslouženě nepřežilo.*⁴⁴⁷

Rovněž kategorie singlů či kompilací neznamenalala dle dobových recenzí pro Ivetu Bartošovou na počátku devadesátých let kvalitativní posun v autorském týmu. Singl Václavák získal v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop silně podprůměrnou známku (1,4).⁴⁴⁸ Obdobně negativně byl Václavák hodnocen ve formě dlouhohrající desky, která získala v kolektivním hodnocení periodika Melodie rovněž podprůměrné hodnocení (2,0).⁴⁴⁹ František Fiala naopak nachází na albu určité pozitivní momenty a Bartošovou považuje za talentovanou zpěvačku: *„Možná to nevíte, ale Iveta ráda poslouchá černou taneční muziku, a že tak činí poctivě, zjistíte právě tady.*⁴⁵⁰ Fiala hlavní problém alba nevidí ve výkonu interpreta, nýbrž v nedostatečné producentské práci, která její hudební potenciál příliš nepodporuje a nevhodným výběrem písní (většinu zkomponoval Michal David) ji jako interpreta svazuje: *„Protože, přátelé, ten soulový feeling tam občas vykoukne!*⁴⁵¹ Přestože po zvukové stránce Fiala albu vytýká především nadužívání automatického bubeníka, hodnotí album jako celek ve srovnání s její předešlou tvorbou spíše pozitivně: *„[...] je to Ivetina zatím nejlepší deska a zároveň jenom první krůček správným směrem.*⁴⁵²

V druhé polovině devadesátých let vychází album Čekám svůj den, jež recenzoval Miloš Skalka, který předestírá, že pro Bartošovou není snadné překročit svůj hudební stín, kvůli kterému u některých hudebních publicistů nemá šanci na pozitivní kritiku: *„Jejím Kainovým znamením je pro ortodoxně rockově naladěné kritiky jednoznačný příklon k melodickému popovému mainstreamu, kterému se na novém albu (po nepřilíš vyvedeném předchozím disku Malé bílé cosi) věnuje v rámci žánru s vkusem a elegancí. Čtrnácti písňové*

⁴⁴⁶ Melodie. 1992, č. 12, s. 31.

⁴⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁴⁸ Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1992, č. 20, s. 29.

⁴⁴⁹ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1993, č. 1, s. 39.

⁴⁵⁰ Melodie. 1993, č. 3, s. 36.

⁴⁵¹ Tamtéž.

⁴⁵² Tamtéž.

*kolekci prospělo rozšíření autorské soupisky (skladatelé Pavel Krejša, Michal David, Petr Janda, Andrej Šeban, Richard Müller, s hudebním obsahem korespondují texty Pavla Vrby), zhutnění zvuku a rozšíření výrazového rejstříku.*⁴⁵³

V rozhovoru s Tomášem Stanislavčíkem Bartošová uvedla, že se v jeden časový úsek objevila nabídka zpívat v muzikálu Drákula a mateřské povinnosti, takže uvažovala, že album Čekám svůj den bude její poslední deska a vymanění se z vleku předchodí tvorby: „*Chtěla jsem ji udělat podle svých představ, a ne podle toho, co se ode mne čeká. Chtěla jsem víc přitvrdit, ale nakonec jsem to neudělala a přistoupila na určitý kompromis. [...]* Navíc si myslím, že nemá cenu chtít jít někam, kam nedosáhnete.“⁴⁵⁴ Miloš Skalka album Čekám svůj den označuje za comeback pro Bartošovou. Dle Skalky tím, se kterým Bartošová spolupracovala, opustil představu stylizovat Bartošovou do taneční hudby a vydal se cestou návratu k romantickému, kantilénovému popu, ke kterému zpěvačka na tomto albu dozrála: „*Rozhodující podíl na velmi příznivém dojmu z poslechu nahrávek má skladatel, aranžér a producent Jiří Škorpík, jehož jméno se na naší hudební scéně posledních let objevuje – ku prospěchu věci – stále častěji.*“⁴⁵⁵

Album Čekám svůj den, obsahující kvalitní melodický materiál korespondující s texty (většina Vladimír Kočandrl), který Skalka označil za dospělý pop, nabídl Bartošové možnost k písním přistoupit s větší interpretační svobodou. Zde se dle Skalky ukázalo, že Bartošová se vrátila na hudební scénu jako suverénní interpretka, které se podařilo zbavit manýr z dob svého mládí; v současné době podává po technické stránce zcela bezpečné výkony, a dokonce dokáže jednotlivé skladby interpretačně odstínit a vložit do nich intimní prožitek: „*[...] Iveta Bartošová současnosti nejen ví, jak písně zpívat, ale současně si uvědomuje, o čem zpívá. A to je v její kariéře obrovský a současně vítaný krok kupředu.*“

I přes relativně vyšší počet vydaných alb u Ivety Bartošové v devadesátých letech nezaznamenáváme z pohledu hudebně hodnotných autorských počínů příliš úspěšné tvůrčí období (kromě desky Čekám svůj den). Vydaná alba Bartošové jsou kritiky nahlížena jako veskrze podprůměrná. Setrvání na předních pozicích české populární hudby je dáno především její dřívější hudební kariérou z dob totalitního režimu, přestože se autorský tým pokoušel Bartošovou stylizovat do různých hudebních žánrů. Bartošové se příliš nepodařilo vymanit z područí popu osmdesátých let. V prodejích TOP 10 se umístila v roce 1998 na

⁴⁵³ *Melodie*. 1996, č. 9, s. 31.

⁴⁵⁴ *Melodie*. 1997, č. 7, s. 47.

⁴⁵⁵ *Melodie*. 1999, č. 2, s. 40.

deváté pozici s albem *Ve jménu lásky* (viz tabulku 41). Dozvuky úspěchů z osmdesátých let dokládají její umístění v divácké anketě *Zlatý/Český slavík* v kategorii zpěvačka roku – anketu vyhrála v letech 1990 a 1991 (viz tabulky 14, 17), páté místo získala v roce 1996 (viz tabulku 34), čtvrté místo v roce 1997 (viz tabulku 39), šestá příčka jí patřila v roce 1998 (viz tabulku 43) a na druhém místě se umístila v letech 1999 a 2000 (viz tabulky 47 a 52).

Tabulka 73: diskografie Ivety Bartošové v devadesátých letech.

BARTOŠOVÁ IVETA	album	rok	vydavatelství
Reedice alb	Knoflíky lásky	1985/1998	Supraphon/Bonton
	Blízko nás	1989/1990	Supraphon/Supraphon
Alba 90. léta	Closer Now	1990	Supraphon
	Zpívání s Ivetou	1990	Supraphon
	Natur	1991	Supraphon
	Václavák	1992	Tommü Records
	Tobě	1993	Supraphon
	Malé bílé cosi	1994	Bonton
	Čekám svůj den	1996	Bonton
	Ve jménu lásky	1998	Monitor-EMI
	Bílý kámen	1999	Monitor-EMI
	Jedna jediná	2000	Monitor-EMI
Singly a EPs	Václavák / půlnoční smíření	1992	Tommü Records
	Ú-La-La / Všechno Bude O.K.	1994	Bonton
	V muzikálu Dracula	1997	Monitor-EMI
	Nad jezerem	1999	Monitor
	Tři oříšky pro Ivetu	1999	Monitor-EMI
	Páté narozeniny, story	1999	Twiga Events
	Bílý kámen	1999	Monitor-EMI

Kompilace	TOP 13	1992	Supraphon
	Medové dny	1996	Bonton

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba O lásce z alba Natur.

Hook chorusu tvoří první dvoutaktová fráze, respektive její melodická modelace (průběh značíme modrou křivkou, viz ukázkou 32). Hook chorusu je užíván jako sekvence (značíme číslicemi 1, 2 a 3 v rámečku, viz ukázkou 32). Tektonický zlom zaznamenáváme ve třetí frázi. Tonální vybočení definuje dočasná tónika (Gm) a v melodii objevující se tón a² (průběh modulace značíme zeleně/modře – okamžik přehodnocení značíme červeně, viz ukázkou 32). Předvětí a závětí je rozlišeno klesajícím/stoupajícím průběhem melodie (značeno červenou křivkou, viz ukázkou 32). Závětí graduje paralelismem tří durových akordů (F→G→A^b, značeno červeně, viz ukázkou 32), které svou terciovou polohou tvoří melodickou linku. Paralely nalézáme rovněž v první frázi, ty však působí spíše rušivě, jelikož se jedná o kvint-oktávový postup (značíme červenými čísly 4 a 5, viz ukázkou 32). Souzvuk kvint zvukově zvýrazňuje i vokál druhého hlasu, tvořící kvarty.

Cm [1] Ab G Cm [2] Eb Bb
 Já sí-lím jen tvou lás - kou, když rá - na u-nav - ná jsou,
 Gm [3] Eb F Ab G
 když člo - věk ztrá - cí ví - ru v svi - tá - ní.
 Cm [1] Ab G Cm [2] Eb Bb
 Já vů-bec ne - na - ři - kám, já svo - je smut-ky svlí - kám.
 Gm [3] F G Ab
 Dá - váš mi lás - ko sí - lu vstát a jít.

Notová ukázkou 32: hook a jeho harmonické vybočení ve skladbě O lásce.

Motivickou spřízněnost verse a chorusu pozorujeme v obdobném průběhu melodie (značíme modrou křivkou, viz ukázkou 33; srovnej s ukázkou 32). V prvních dvou identických frázích udržuje napětí basová linka, držící prodlevu na tónice (značeno zelenými ohraničením tónu C, viz ukázkou 33). Melodie verse je tonálně ukotvena vysokým počtem akordických tónů (značeno modře, viz ukázkou 33). Naopak užití prodlevy způsobuje, že harmonická progrese ($i \rightarrow {}^bVII \rightarrow VI$, $Cm \rightarrow B^b/C \rightarrow A^b/C$) ztrácí hybnost až do tektonického zlomu (prechorus), který nastává užitím sextakordu na sedmém sníženém stupni B^b/D . Sextakord způsobuje pohyb basové linky, což výrazně podporuje tektonický vývoj.

Lás - ka má je zá - kon, zá - kon je lás - kou.

Lás - ka má je zá - kon, zá - kon je lás - kou.

prechorus B^b/D E^b A^b

Mám to prá - vo říct. Tak ří - kám:

Notová ukázkou 33: prodleva na tónice, tektonický zlom užitím sextakordu ve sloce písně O lásce.

Sextakord na sníženém sedmém stupni (B^b/D) a spoj (${}^bVII \rightarrow III \rightarrow VI$, $B^b/D \rightarrow E^b \rightarrow A^b$) jsou sluchově natolik výraznými harmonickými momenty, že se k nim skladba vrací po instrumentální mezihře (značíme červeně, viz ukázkou 34; srovnej s ukázkou 33 – část prechorus). Navazující fráze původní melodický motiv zkracuje (značíme modře, viz ukázkou 34). Motiv je užitý jako sekvence, přičemž zařazuje mimotonální dominantu ($D/F^\#$) k přirozené dominantě (G), která uvede poslední chorus (značíme modře a zeleně, viz ukázkou 34). Opakování spoje využívajícího sextakord graduje skladbu před nástupem posledního chorusu.

Mám to prá - vo říct, lás - ko, ví - ro má,

smích je pláč, pláč je smích.

Notová ukázka 34: opakované užití výrazného harmonického spoje prechorsu ve skladbě O lásce.

Text písně je vystavěn na opakovaných paralelních strukturách („X je Y“ – „láska má je zákon – zákon je láskou“, „láska má je víra – víra je láskou“), v nichž se objevují klíčová slova versí, která jsou užitá v různých morfolozických tvarech (značíme červeně, viz tabulku 75). 60 % slov (14 z celkových 23) se objevuje v refrénu, což je patrné především ze slov „sílím“, „nenaříkám“, „svlíkám“, „únavná“ „smutky“ (značíme modře, viz tabulku 75). V písni tak lze konstatovat dominanci chorusu, důležité je ovšem neopomíjet ani sémantická ohniska ve versích („láska má je zákon“), které tematicky chorus připravují. Oblast prechorsu, který v tomto případě vždy uvádí chorus, nalézáme ve dvou podobách (značíme zeleně, viz tabulku 75). Prechorus před posledním chorem je sekvencovitě rozšířen (srovnej s notovou ukázkou 34) o paralelní strukturu („X je Y“ – „smích je pláč – pláč je smích“, značíme zeleným obdélníkem, viz tabulku 75), která tuto část písně jazykově inovuje.

Tabulka 74: klíčová slova ve skladbě O lásce.

	Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1	sílím	1292247.000	99.0000	3	1
2	neňaříkám	516896.000	99.0000	3	7
3	svlíkám	469905.000	99.0000	3	8
4	únavná	93977.000	99.0000	3	52
5	smutky	61530.000	99.0000	3	81
6	dáváš	24149.000	99.0000	3	211
7	láskou	31784.000	99.0000	10	2337
8	svítání	6392.000	99.0000	3	805
9	vstát	4030.000	99.0000	3	1278
10	víra	5107.000	99.0000	4	1977
11	víru	2143.000	99.0000	3	2403
12	ztrácí	2070.000	99.0000	3	2488
13	láska	1609.000	99.0000	4	6265
14	rána	848.000	99.0000	3	6051
15	silu	750.000	99.0000	3	6839
16	zákon	1089.000	99.0000	4	9235
17	právo	498.000	99.0000	3	10266
18	jit	589.000	98.0000	4	16970
19	říct	224.000	98.0000	3	22553
20	dál	131.000	96.0000	3	37796
21	člověk	116.000	96.0000	3	42455
22	mám	99.000	96.0000	3	49289
23	vůbec	91.000	95.0000	3	53692

Tabulka 75: distribuce klíčových slov ve skladbě O lásce.

Tvar	ARF	Distribuce			
1	sílím	2,9247			
2	neňaříkám	2,9247			
3	svlíkám	2,9247			
4	únavná	2,9247			
5	smutky	2,9247			
6	dáváš	2,9247			
7	láskou	8,1781			
8	svítání	2,9247			
9	vstát	2,9247			
10	víra	1,2192			
11	víru	2,9247			
12	ztrácí	2,9247			
13	láska	2,3836			
14	rána	2,9247			
15	silu	2,9247			
16	zákon	1,2192			
17	právo	2,7603			
18	jit	2,0548			
19	říct	2,7603			
20	dál	2,9041			
21	člověk	2,9247			
22	mám	2,7603			
23	vůbec	2,9247			
24	jen	2,9247			
25	jsou	2,9247			

Forma skladby:

| intro 8 |
 | verse 8 | prechorus 3 | chorus 8 + 6 |
 | interlude 8 |
 | verse 8 | prechorus 3 | chorus 8 + 6 |
 | interlude 8 |
 | prechorus 4 + 2 | chorus 8 + 6 |
 | outro 5 |

6.2.1.2 Basiková Bára

Zařazení do analýz: 4 měsíce v kategorii Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Počátky hudební kariéry Báry Basikové jsou spojeny s Martinem Němcem a skupinou Precedens, na jejíchž prvních albech participovala jako zpěvačka. Dále Basiková spolupracovala s Michalem Pavlíčkem a projektem Stromboli. Z dob spolupráce Basikové se skupinou Precedens jsme v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop zachytili hodnocení singlu s písněmi Pompeje (známka 3,6)⁴⁵⁶ a Vášeň (známka 3,1)⁴⁵⁷; tato hodnocení lze považovat za nadprůměrná.

Vojtěch Lindaur v rozhovoru s Martinem Němcem (tvůrčí osobnost skupiny) zachytil počátky spolupráce Báry Basikové se skupinou Precedens, které spadají do období, kdy skupina ukončila spolupráci s tehdejším zpěvákem Janem Hedlem (známý rovněž jako Sahara). Basiková se skupinou spolupracovala až do roku 1988, kdy odešla do skupiny Stromboli (zhruba po roce se do skupiny Precedens vrátila): „*Kvarteto mělo premiéru na Fialkové slavnosti v Dopravních podnicích 1982. Přišla se tam na ně podívat holka, kterou Martinovi před 14 dny představil spolužák André Hachle, že prý zpívá v kostelním sboru a má hodně vysoko posazený hlas. [...] Při třetím vystoupení na parníku Jazzové sekce už byla Bára Basiková členkou kapely.*“⁴⁵⁸ Jan I. Wunsch hodnotí zpěv Basikové pozitivně právě v období její spolupráce se skupinou Precedens. V recenzi alba *Co nám zbejvá*, vyzdvihuje Basikovou jako pěvecký protipól Sahary: „*[...] tehdy startující Bára B. – zpívá zde přirozeně, upřímně, krásně syrově. To se o její další kariéře vždycky říct nedá.*“⁴⁵⁹

Již na počátku devadesátých let Basiková natočila svou první sólovou desku s názvem *Bára Basiková*, která je atypická tím, že autorem každé písně je jiný skladatel, a dokonce každá skladba byla nahrána v jiném personálním složení: „*Valná většina skladatelů se dokázala vybičovat k vynikajícím výkonům, dokonce i ti, jejichž práce v poslední době se nadprůměrnou kvalitou nevyznačuje (Pavlíček, Čok, Dragoun, Semelka).*“⁴⁶⁰ Společným jmenovatelem alba pak zůstává textař všech písní, Jan Sahara

⁴⁵⁶ Hodnotili: Černý, Hartman, Konrád, Lindaur, Opekar, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 1, s. 28.

⁴⁵⁷ Hodnotili: Černý, Hartman, Konrád, Lindaur, Opekar, Vlček. Viz tamtéž.

⁴⁵⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 13, s. 7.

⁴⁵⁹ *Rock & Pop*. 1992, č. 6, s. 28.

⁴⁶⁰ *Rock & Pop*. 1991, č. 18, s. 28.

Hedl, o jehož verších však Ondřej Bezr píše, že jsou pro něj nesrozumitelné i po několikerém poslechu: „*Saharovy texty, či spíše básně, jsou lyrickým, náladotvorným vrstvením poetických obrazů a metafor [...]*“.⁴⁶¹ Určitým překvapením pro posluchače je fakt, že v celém albu zní pouze v jedné písni „živé“ bicí a pouze ve čtyřech skladbách je slyšet „živá“ basa. Bezr ale oceňuje dobře zpracovaná aranžmá skladeb, syntezátorové zvuky, které jsou přizpůsobeny atmosféře desky, a vyzdvihuje album jako celek: „*Čisté, jemně plynoucí syntetické zvuky, umírněný zpěv a pomalejší tempa písniček vytvářejí spolu s obalem z alba ucelené audiovizuální umělecké dílo.*“⁴⁶²

V kolektivním hodnocení periodika *Melodie* album získalo nadprůměrnou známku (3,4).⁴⁶³ František Fiala na albu oceňuje dramaturgii desky, kterou Martin Němec umně sestavil. Fiala hodnotil jako slabší skladby autorů Čoka, Baláže, Semelky, Pavlíčka, Němce a Kollera (v některých jménech se shoduje s Bezrem, viz výše): „*[...] jako by psali Báře ,na tělo‘, ale zároveň jaksi opatrně ,pro konkurenci‘.*“⁴⁶⁴ Naopak jako autory pozitivně hodnotí Josefa Vondráčka (Ti zvláštní), Slávka Jandu (Bílá kráčí) a Karla Šůchu (Ty uvadlé).⁴⁶⁵ Co se týče textů, je Fiala kritičtější než Bezr: „*Výhradní textař Jan Sahara Hedl bohužel propadl vlastní představě o velké poezii a písničky zahalil do snobského artistna [...]. A Bára? Jako výborná interpretka ,neujíždí jinam‘ a pro autory dělá, co může. Víc nemůže.*“⁴⁶⁶

Textům se v recenzi dalšího alba, Viktorie královská, které Bára Basiková nahrála se skupinou Basic Beat, věnuje i Petr Čáp, přičemž hledá paralely s ostatními hudebními projekty. Naznačuje určitý trend, o němž si myslí, že prostupuje textařskou oblastí populární hudby první poloviny devadesátých let – tím je dle něj středověk a rozpolcenost mezi dobrem a zlem. Čáp zmiňuje, že autorovi textů se z témat rozpolcenosti a bojů podařilo odklonit pouze v jedné písni: „*[...] Martin Němec jakoby ve svých textech navazoval na něco mnohem zásadnějšího, na něco, co se v poslední době táhne jako červená nit texty současné pop-music a co odstartovala naplno Lucie Černými anděly: na (anti)tezi středověk neskončil. Ta v sobě skrývá (jistě pro textaře přitažlivou) zdánlivě vyhraněnou bipolárnost dvou světů, které se spolu v určitých okamžicích mísí.*“⁴⁶⁷ Nakolik jsou pro Čápa texty oblastí, která u posluchače nabízí určitý prostor pro vlastní názor, hudební stránku alba

⁴⁶¹ *Rock & Pop*. 1991, č. 18, s. 28.

⁴⁶² Tamtéž.

⁴⁶³ Hodnotili: Dvořák, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1990, č. 9, s. 31.

⁴⁶⁴ *Melodie*. 1991, č. 12, s. 28.

⁴⁶⁵ Tamtéž.

⁴⁶⁶ Tamtéž.

⁴⁶⁷ *Rock & Pop*. 1993, č. 5, s. 29.

hodnotí spíše negativně a desce vytýká určitou nekonceptnost a zvukovou jednotvárnost: „Co se týče hudby samotné, ta rozporuplné a kontraverzní pocity nevzbuzuje. K její vlastní škodě. Z aranží [...] reprezentovaných často uniformně syntezátorovými zvuky a zároveň až art rockovými kytarovými vyhrávkami, jakoby vystupovala na povrch koncepční rozpolcenost (tak budeme beat nebo pop?) a zároveň výrazová přepjatost.“⁴⁶⁸ Naopak pozitivně kvituje novou pěveckou polohu Basikové, postrádající pro ni charakteristický přepjatý výraz. Samotná Basiková v rozhovoru s Františkem Fialou album charakterizovala jako snahu o hodnotný pop a odklon od zašifrované sofistikovanosti: „[...] chceme udělat kvalitní ‚popmusic‘, která přece nemusí zákonitě znamenat jenom nějaký odrhovačky. Zároveň jsme se chtěli rozloučit s určitým intelektuálním, které u Precedensu vlastně dominovalo.“⁴⁶⁹

Po albu Viktorie královská, které získalo v kolektivním hodnocení periodika Melodie nadprůměrnou známku (3,3)⁴⁷⁰, vydává Basiková desku Responsio Mortifera, jež získala známku mírně nadprůměrnou (2,9).⁴⁷¹

Záznam z koncertu (pražský Gong – 28. 5. 1994) se stal základem živého alba Basikové a skupiny Basic Beat a názvem Bára best Basic Beat live. Na koncertě zazněly skladby z období spolupráce Basikové se skupinami Precedens, Stromboli a rovněž několik písní inspirovaných érou šedesátých let, které avizovaly připravované album Basiková a Basic Beat – 60tá, čerpající písně z této hudební epochy.⁴⁷² Redakce periodika Melodie na live albu oceňuje, že jde o živý průřez tvorbou Basikové od kapely Precedens, přes Stromboli, až po sólové skladby Basikové vzniklé během spolupráce s Němcem: „Zatímco minialbum 60tá se retrostylovým nápaditým výběrem a velmi citlivým rockovým zpracováním (Basiková je dobrá zpěvačka – místy niterná, chvílemi rockově tvrdá) řadí do vlny podobných remixových, kompilačních či remakeových výběrů, Bára best basic beat live mohla opravdu vyjít kdykoli jindy.“⁴⁷³ Album Basic Beat – 60tá po několikaměsíčním prodeji získalo titul Platinová deska, který byl předán 14. července 1995 v pražském Mánesu, kde Basikové s Němcem křtili nové album Mountain of Ages.⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ *Rock & Pop*. 1993, č. 5, s. 29.

⁴⁶⁹ *Melodie*. 1993, č. 2, s. 2.

⁴⁷⁰ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1993, č. 5, s. 39.

⁴⁷¹ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Tamtéž.

⁴⁷² *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 4.

⁴⁷³ *Rock & Pop*. 1995, č. 4, s. 31.

⁴⁷⁴ *Melodie*. 1995, č. 8, s. 15

V polovině devadesátých let se Basiková rozhodla pro změnu ve své hudební kariéře, která souvisela s vysokým pracovním nasazením a angažmá v muzikálu Jesus Christ Superstar, což vedlo k omezení počtu koncertů a ukončení spolupráce se skupinou Basic Beat i Martinem Němcem: „[...] začnu dělat muziku, až na ni zase dostanu chuť, protože jinak to nemá smysl.“⁴⁷⁵ Po poměrně radikálním přerušení kontaktu s bývalými spolupracovníky a roční pauze, která Basikové ukázala, že jí hudba chybí, se začala více pohybovat mezi hudebníky angažovanými v muzikále Jesus Christ Superstar, se kterými navázala hudební spolupráci.

V rozhovoru s Martinou Kotrbovou Basiková uvádí, že dřívější spolupráce s Němcem nebo Pavlíčkem, která ji stavěla výhradně do pozice interpreta, pro ni byla přijatelná v době, kdy s těmito autory spolupracovala. Po avizované odmlce však Basiková pocítovala, že přestože měla kolem sebe výborné hudebníky, kteří pro ni komponovali kvalitní hudební materiál, chce se vyjadřovat sama za sebe a pokusit se vystoupit z dosavadního žánrového a interpretačního zařazení: „[...] od začátku až do konce jsem byla u všeho. Skládala jsem, psala si texty a i jako zpěvačka jsem se vyjadřovala naprosto svobodně, nikdo mi nic nelajnoval. To byla po mě strašná změna a strašná svoboda, takový otevřený oči. Cítila jsem se při tom hrozně dobře.“⁴⁷⁶ Tvůrčí svoboda se projevila rovněž v pěveckém projevu, který Basiková hodnotí jako možnost zpívat zcela přirozeně (srovnej se zcela opačným hodnocením zpěvu Basikové recenzentem Wünschem, viz výše): „Zdálo se mi, že v sobě něco dusím a že se potřebuju vyřvat. [...] Kromě toho mi spousta lidí říkala, že z toho cítí stagnaci, že už se to nemá kam vyvíjet a že je moje poslední věci nepřesvědčující.“⁴⁷⁷ Michal Němec v rozhovoru (o skupině Precedens konaném v roce 1997) na otázku, jak se mu líbí současná pěvecká poloha Basikové, odpovídá obdobně negativně jako před lety: „Nelíbí. Působí to na mě trochu jako demáč.“⁴⁷⁸

Nový projekt Basikové s personálně odlišně složenou doprovodnou skupinou utvořil hudební základ pro album Lhát se musí, které vzniklo za relativně krátkou dobu (pravidelné zkoušení od ledna, album se začalo natáčet v červnu 1996). Basiková album hodnotí jako svou osobní výpověď, která nebyla koncipována tak, aby hlavním měřítkem byla prodejnost. Určitým protikladem nezávislého kompozičního procesu byla volba hudebního

⁴⁷⁵ *Rock & Pop*. 1996, č. 10, s. 51.

⁴⁷⁶ Tamtéž, s. 52.

⁴⁷⁷ Tamtéž.

⁴⁷⁸ *Rock & Pop*. 1997, č. 11, s. 76.

vydavatelství, které jako titulní skladbu alba vybralo píseň Noc v záclonách. Dle Basikové se jednalo o „nejměkčí“ skladbu, která album vůbec necharakterizovala, ale byla vybrána pro svou přijatelnost v médiích: „*Samozřejmě budeme rádi, když se bude někomu líbit, ale naším prvotním záměrem nebylo natočit desku, která by se líbila lidem. Hlavní bylo, aby se líbila nám.*“⁴⁷⁹

Kromě změny hudebníků je album Lhát se musí odlišné rovněž ve způsobu práce. V době spolupráce s Němcem využívala doprovodná skupina syntezátory a počítače, takže skladby měly pevně danou strukturu. V novém projektu Basiková i hudebníci získali více prostoru pro tvůrčí práci: „[...] *ve studiu jsme točili celou desku živě, bez střihů, bez vrstvení a bez playbackování, je to syrový a na koncertech můžeme hrát svobodně.*“⁴⁸⁰ Album se pro Basikovou stalo přelomovým rovněž z toho důvodu, že napsala texty písní. Přestože uvádí, že s texty Němce i Sahary byla vždy v souladu, Basiková objevila v psaní textů nové možnosti pro komponování a při tvorbě melodické linky a textu nejprve užívala neurčitý jazyk (jakoby angličtinu) a teprve později texty získaly konkrétní podobu: „*Při psaní českých textů jsem se snažila zachovat stejný frázování, aby se to dobře zpívalo, někdy možná i na úkor obsahu. Radši jsem prostě oželela obsah než zvukomalebnost. Jinak jsem psala o věcech, který mi něco říkají, a nepokoušela jsem se o žádný chytráctví nebo filosofování.*“⁴⁸¹ Leoš Kofroň v recenzi alba Lhát se musí je však k textům Basikové kritický: „*Pokus o stylizaci, která má vypadat hodně free, vyznívá násilně a uměle, jakoby jejím cílem bylo naopak Tvoje skutečné city a pocity co nejvíce zastřít.*“⁴⁸² Přestože Kofroň Basikovou označuje za výbornou a osobitou zpěvačku, částečně jí vytýká změnu hudebního projevu i image, který Basikovou posouvá do odlišné roviny, než jak byla známá doposud: „*Tenhle přitvrzenej model ‚zlej‘ není vůbec zlej [...]. Pořád totiž jde o rockové písničky, které mají patričný říz i dostatek melodických a aranžérských nápadů.*“⁴⁸³

Kontroverzním hudebním počinem Basikové v druhé polovině devadesátých let byl projekt Gregoriana, který opět polarizoval její posluchače: „[...] *výlet do středověku a mírné koketování s gregoriánskými chorály mohou v někom vyvolat příjemné mrazení v zádech, zatímco pro další je to pouze další krok zpět.*“⁴⁸⁴ V porovnání s albem Lhát se musí, kde se

⁴⁷⁹ *Rock & Pop*. 1996, č. 10, s. 52.

⁴⁸⁰ Tamtéž.

⁴⁸¹ Tamtéž.

⁴⁸² *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 100.

⁴⁸³ Tamtéž.

⁴⁸⁴ *Rock & Pop*. 1998, č. 7, s. 74.

Basiková stylizuje v koženém oblečení, modrými vlasy a hadem kolem těla, je posun k latinským textům a gregoriánským melodiím poměrně výrazný (autorem projektu byl Pavel Vaculík, který spolupracoval například s Ivetou Bartošovou či Stanislavem Hložkem). V rozhovoru s Leošem Kofroněm Basiková uvádí, že se nejedná o její sólový projekt, přesto ale byla veřejností s tímto druhem hudby neodmyslitelně spojována jako s fenoménem komerčního kalkulu: „*Když jsem slyšela demosnímky, hrozně se mi zalíbily, protože hudebně je to dost velký kontrast oproti mé předešlé desce. Na jedné straně taneční, dalo by se říct i velice tvrdá muzika, ale zároveň melodické linky jsou postaveny docela romanticky, znějí tam sbor, mnišské chorály a celé je to nazpívané v latině, což tomu dodává takovou vznešenou atmosféru i jistý šmrnc.*“⁴⁸⁵

Rozdílná koncepce alba Gregoriana Basikovou opět dostává do výhradně výhradně interpretační role a posouvá ji do komerční roviny. Basiková uvádí, že své skladatelské ambice a potřeby si splnila na albu *Lhát se musí*: „*Navíc se domnívám, že Lhát se musí byl opravdu projekt pro velmi úzký okruh lidí, což byla jeho škoda a asi i chyba. [...] Album nemělo velký komerční dopad – v rádiích i v televizi ho odmítli hrát – hudba se jim zdála příliš tvrdá, texty příliš depresivní a projev příliš morbidní.*“⁴⁸⁶

Josef Vlček tvorbu Basikové popisuje jako značně proměnlivou jak žánrově, tak i kvalitativně. V recenzi desky *Nová Gregoriana* Vlček vyřkl na adresu alba *Lhát se musí* poměrně příkrý soud: „*[...] šílené album neskutečných blábolů a nezajímavých melodií, které by se kdekoli ve světě stalo uměleckou sebevraždou.*“⁴⁸⁷ Vlček vidí za úspěchem první Gregoriany nikoli přílišný komerční kalkul, nýbrž srozumitelnost a čitelnost písni a silné melodie. Album *Nová Gregoriana* však dle Vlčka na rozdíl od první verze trpí zásadními nedostatky jak po hudební, tak po textové stránce: „*A Bára, znovu nevědoucí, co chce, natočila druhou Gregoriana. Hodila se celá do černé a začala sama textovat. A ještě hůř, své bezobsažné texty na úrovni vesnické metalové kapely ze začátku osmdesátých let rafinovaným způsobem pojmenovala ‚novým náboženstvím‘.*“⁴⁸⁸ Hudební složku alba Vlček rovněž hodnotí spíše negativně. Pavlovi Vaculíkovi vytýká přílišnou inspiraci projektem *Enigma* a nepříliš invenční rytmiku. I přes všechna negativa *Nové Gregoriany* však Vlček věncí pěvecký projev Basikové superlativy: „*Bára Basiková je asi nejlepší ženský hlas, který*

⁴⁸⁵ *Rock & Pop*. 1998, č. 7, s. 74.

⁴⁸⁶ Tamtéž.

⁴⁸⁷ *Rock & Pop*. 1999, č. 12, s. 100.

⁴⁸⁸ Tamtéž.

tu máme. Ilona Csáková proti ní může zpívat leda u plotny a Lucie Bílá už jenom řve.“⁴⁸⁹ I přes konkrétní výtky recenzenta Vlčka získalo album Nová Gregoriana v hromadném hodnocení periodika Melodie nadprůměrnou známku (3,5).⁴⁹⁰

Basiková v devadesátých letech prošla několika výraznými hudebními metamorfózami, které rozdělovaly její posluchače. Na jedné straně lze pozorovat její pěvecký projev ve skupinách Precedens a Stromboli, na druhou stranu diametrálně odlišnou polohu v projektu Gregoriana. Někde na pomezí stojí její autorská deska, na které vystoupila z pozice interpretky. Kritici však její potřebu o svobodné vyjádření na základě rozporuplných textů spíše odmítli. Na druhou stranu ale jednotně zaznívá, že přestože se pěvecká pozice v různých etapách Basikové zásadně odlišuje, vždy byla považována za vynikající zpěvačku. Přesto se jí nepodařilo proniknout do prodejů nosičů TOP 10. Basiková se v divácké anketě Zlatý/Český slavík umístila na pátém místě v roce 1990 (viz tabulku 14) a na druhém místě v roce 1991 (viz tabulku 17). Šestou pozici získala v roce 1996 (viz tabulku 34), sedmé příčky pak dosáhla v roce 1997 (viz tabulku 39). V roce 1998 obsadila třetí místo (viz tabulku 43), páté místo získala v roce 1999 (viz tabulku 47) a šestá skončila v roce 2000 (viz tabulka 52). V roce 1991 byla na cenách Anděl vyhlášena zpěvačkou roku.

Tabulka 76: diskografie Báry Basikové v devadesátých letech.

BASIKOVÁ BÁRA	Album	Rok	Vydavatelství
Reedíce alb	Basiková, Precedens – Doba ledová	1987/1990	Panton/Panton
Alba 90. léta	Bára Basiková	1991	Monitor
	Basiková, Němec – Responsio mortifera	1992	Monitor
	Yomi, Yomi – Pražská jidiš muzika	1992	Consus
	Basiková, Basic Beat – Viktorie Královská	1993	Monitor
	Basiková, Němec – Dreams of sphinx	1993	Monitor
	Basiková, Basic Beat – Bára best Basic Beat live	1994	Monitor-EMI
	Basiková, Basic Beat – 60tá	1994	Monitor-EMI

⁴⁸⁹ *Rock & Pop*. 1999, č. 12, s. 100.

⁴⁹⁰ Hodnotili: Drda, Hrdinka, Jakoubek, Skalka, Šinkorová. *Melodie*. 1999, č. 9, s. 41.

	Basiková, Němec – Angel Voices	1994	Esovision, Palm's Jackpot
	Basiková, Němec – Mountain of Ages	1994	Monitor-EMI
	Lhát se musí	1996	Monitor-EMI
	Gregoriana	1998	Monitor-EMI
	Nová gregoriana	1999	Monitor-EMI
Singly a EPs	Basiková, Březinová, Čok – Támhle se ten zázrak blíží / Jeden z nás dvou	1990	Supraphon
	Basiková, Střihavka, Muk, Janda – Rusalka muzikál	1998	Monitor-EMI
	Nebem letí / Já se nevzdám	1999	Monitor-EMI
	Oči tvý nevidí	1999	Monitor-EMI
STROMBOLI	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Stromboli	1987/1995	Panton/Bonton
	Shutdown	1989/1990	Panton/Panton
Kompilace	The best of Stromboli	1997	Bonton
PRECEDENS	Album	rok	vydavatelství
Reedice alb	Co nám zbejvá	1984/1991	– / Punc
	Precedens – Doba ledová	1987/1990	Panton/Panton
Alba 90. léta	Pompeje	1990	Panton
Kompilace	Dívčí válka	1990	Panton
	The Best of	1996	Bonton

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Souměrná z alba Bára Basiková.

Hook chorusu je pevně propojen s názvem písně „Souměrná“. Tvoří jej sekundový stoupající motiv znějící na začátku každé fráze (značíme červeně, viz ukázkou 35). Soudržnost chorusu zajišťuje motivická práce zohledňující symetričnost stavby frází, které se od sebe liší modelací melodie obsahující hook (značíme červenými křivkami, viz ukázkou 35). Protiváhu vůči měnící se melodii první poloviny fráze zajišťuje ve všech případech

neměnný průběh druhé poloviny frázi (značíme modrou křivkou, viz ukázkou 35). Melodicky nejvíce modifikovaný hook nacházíme v posledním znění, na jehož průběh reaguje „dovětek“ chorusu, kopírující klesající hook (značíme červenými a modrými křivkami s šipkami, viz ukázkou 35).

Významnou roli v tektonické stavbě chorusu tvoří harmonická stránka. Za neotřelé řešení považujeme umístění tóniky (F[#]) v chorusu – nevyskytuje se na začátcích ani na koncích frázi. Postavením uprostřed fráze je pocit tóniky značně oslaben (značíme zeleně, viz ukázkou 35). Základní harmonické funkce navíc ztrácejí svou zvukovou čitelnost v důsledku aktuálně znějící melodie – průtah na tónice a tvrdě velký septakord na subdominantě (značíme modrými číslicemi 4→3, 6→maj⁷, viz ukázkou 35). Dva za sebou použité kvartsextakordy (klamný spoj: dominantní kvartsextakord rozváděný do kvartsextakordu na šestém stupni – C[#]/G[#]→D[#]m/A[#]) rovněž oslabují pocit tonálního ukotvení, obdobně jako celá progresse chorusu (V→vi→I→IV, C[#]/G[#]→D[#]m/A[#]→F[#]→B – značíme zeleně, viz ukázkou 35).

The image shows a musical score for the chorus of 'Souměrná'. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'Sou-měr-ná, když sníh mě skryl už cí - tím. Sou - měr-ná, že dech je blíž v tu chví - li. Sou - měr-ná, když ví - tr z hvězd tak sí - lí. Sou-měr-ná dlaň je slun - cem v cí - li, je stá-le tam'. The score includes harmonic annotations: green boxes above the first two staves indicate the chords C#/G# and D#m/A#. Blue lines with numbers 4, 3, 6, and maj7 indicate specific intervals or chord qualities. Red arrows point to specific melodic phrases, highlighting the hook and its variations.

Notová ukázkou 35: symetrická melodika a harmonická ambivalence v chorusu ve skladbě Souměrná.

Motivickou spřízněnost chorusu a verse pozorujeme v symetricky vystavěné melodice. V první polovině frázi detekujeme motivickou práci nikoli s průběhem melodie, ale s umístěním pětitónového motivu v ní (značen červenou křivkou, viz ukázkou 36). Před ten je postupně předřazován stále vyšší počet not, což vytváří napětí v melodii (značíme

červenými šipkami směrem doprava, viz ukázkou 36). Reakcí na modifikace jsou – jako v chorusu – neměnící se melodické odpovědi v druhé polovině frází (značíme modrými a zelenými křivkami, viz ukázkou 36). Obdobně jako ve versí je čtvrtá fráze melodicky uzavřena klesající melodií (značíme červenými a modrými křivkami s šipkami, viz ukázkou 36). Konec frází sloky harmonicky stabilizuje kadenční spoj (V→I, C#/E#→F#). Přestože se nejedná o nijak výjimečnou kombinaci akordů, jsme schopni tento spoj označit za hook. Díky užitému dominantnímu sextakordu tento spoj zvukově vybočuje z užití harmonie (C#/E#→F# – značíme zeleně, viz ukázkou 36). Zvukový účín spoje posilují rovněž paralelní oktávy melodie a basové linky (značíme zelenými číslicemi 8, viz ukázkou 36).

B G#m A#m D#m C#/E# F#

S kou-zel-nou sví - cí schá - zím k hníz - dům

B G#m A#m D#m C#/E# F#

di - vo - kých řek, kde se tíš - tí ma - lé křiš - ťá - ly zla a přís - ná skla.

B G#m A#m D#m C#/E# F#

Lo - di - cí o - hňů plout sou - mra - kem pa - nen k sig - ná - lům hvězd jsou stá - le tam,

B G#m A#m D#m C#/E# F#

kde žá - dná tou - ha ni - kdy ne - ta - jí dceh. Ve stí - nu hran jsem sou - měr - ná.

Notová ukázkou 36: předřazování not před pětiténový motiv ve versí skladby Souměrná.

Identifikovaná klíčová slova se nacházejí převážně v chorusu (značíme modře, viz tabulku 78). Hook chorusu – výraz „souměrná“ – odpovídá nejsilnějšímu klíčovému slovu. Jeho anaforické opakování kompenzuje modelace melodické linky spojené s tímto slovem (červená křivka, srovnej s notovou ukázkou 35). Slovní obraty z versí se do klíčových slov příliš nepromítají, výjimkou jsou občasné odkazy na chorus v rámci slok („k signálům hvězd, jsou stále tam“), které tvoří nezřetelnou strukturu (značíme červeně, viz tabulku 78).

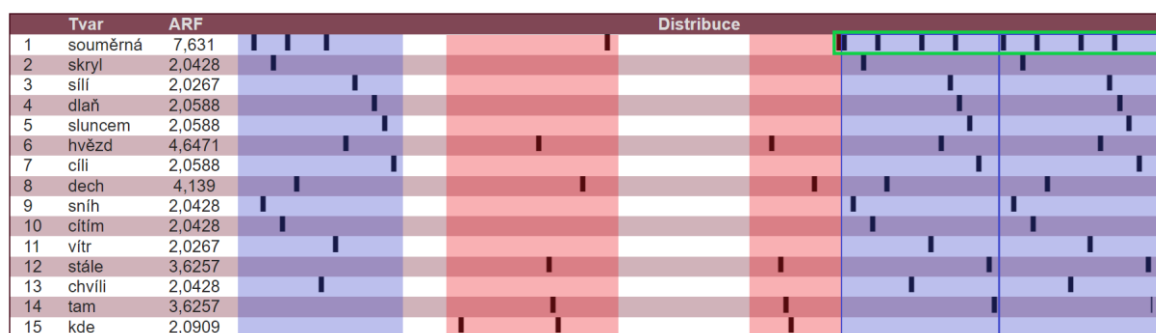
V závěru písně se anafora stěžejního hudebně-textového motivu – výrazu „souměrná“ – znásobuje (značíme zeleně, viz tabulku 78). V distribuci slov rovněž pozorujeme jistá specifika. Text obsahuje vazby podstatných a přídavných jmen, jež jsou

mnohdy pospojována do již komentovaných trsů velmi složitých metafor („žízeň schvácených lstí, týdnů nečtených stran“), které se však jako klíčová slova neprojevují.

Tabulka 77: klíčová slova ve skladbě Souměrná.

	Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1	souměrná	1903608.000	99.0000	13	40
2	skryl	20690.000	99.0000	3	192
3	sílí	7877.000	99.0000	3	509
4	dlaň	2484.000	99.0000	3	1618
5	sluncem	2061.000	99.0000	3	1950
6	hvězd	3964.000	99.0000	5	3286
7	cílí	1859.000	99.0000	3	2162
8	dech	2467.000	99.0000	5	5275
9	sníh	1000.000	99.0000	3	4011
10	cítím	821.000	99.0000	3	4881
11	vítr	634.000	99.0000	3	6313
12	stále	148.000	96.0000	4	50850
13	chvíli	84.000	95.0000	3	45101
14	tam	63.000	91.0000	4	112968

Tabulka 78: distribuce klíčových slov ve skladbě Souměrná.



Forma skladby:

| chorus 16 + 2 | verse 8 + 8 |

| interlude 8 |

| verse 8 + 8 | chorus 16 + 2 |

| solo 13 + 3 |

| chorus 16 + 2 |

| outro 8 | fade out

6.2.1.3 Bílá Lucie

Zařazení do analýz: 14 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Lucie Bílá se začíná pěvecky prosazovat na počátku devadesátých let. Kromě dvouletého působení ve skupině Arakain se začala dostávat do povědomí české populární hudby především nazpíváním titulní písně k filmu Filipa Renče *Requiem pro panenku* (1991).⁴⁹¹ Singl *Requiem pro panenku* získal v kolektivním hodnocení periodika *Melodie* nadprůměrnou známku (3,6).⁴⁹² O rok později již Lucie Bílá vydala první sólové album *Missariel*, za které získala v rubrice *Hvězdičky* časopisu *Rock & Pop* nadprůměrné hodnocení (3,3).⁴⁹³ V hromadném hodnocení periodika *Melodie* získalo album *Missariel* rovněž nadprůměrné hodnocení – s ještě vyšší známkou (3,8).⁴⁹⁴

Bílá v rozhovoru s Marií Kracíkovou komentuje svou hudební dráhu poměrně vložně: „*To, že teď mám trochu úspěchy, není žádný taktizování, ale jen pouhá shoda okolností, že zrovna to, co jsem chtěla dělat, se lidem líbí.*“⁴⁹⁵ Bílá uvádí, že si vydání desky *Missariel* intenzivně přála. Bylo to zhodnocení jejího dosavadního šestiletého působení v hudební branži; album považuje za určitý kompilát svých pěveckých poloh, ve kterých se pohybuje, aniž by primárně cílilo na co nejvyšší prodejnost: „*Kdybych chtěla, aby na ní bylo milión hitů kvůli prodeji, tak nikdy nebude vypadat takhle. Nikdo, snad ani Ondra [Soukup, pozn. autora] netušil, že hit bude *Láska je láska*. [...] nedělám hudbu pro hudebníky a odborníky. [...] Takže jestli na tu desku budou lidi nasraný anebo do ní strašně zakousnutý, tak splnila svůj účel.*“⁴⁹⁶

S názorem Bílé, že album představuje její různé pěvecké polohy, se shoduje Pavel Kosatík (časopis *Melodie*), který album *Missariel* označuje za jednu z hlavních desek české populární hudby v roce 1992. V recenzi uvádí, že tato deska ukončila diskuse o nevyužitých možnostech Lucie Bílé: „*Co písnička, to poloha a v podstatě i co písnička, to jiný hudební žánr, ale není to všehochuť, je to exhibice hlasu. Skladby jsou dramatické, s dobře postavenými refrény.*“⁴⁹⁷ Kosatík považuje za největší hity alba skladby *Requiem*, *Láska je*

⁴⁹¹ *Rock & Pop*. 1993, č. 6, s. 11.

⁴⁹² Hodnotili: Fiala, Tůma, Knechtl, Kučerová, Riedel. *Melodie*. 1992, č. 4, s. 39.

⁴⁹³ Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlaček. *Rock & Pop*. 1992, č. 9, s. 31.

⁴⁹⁴ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1993, č. 3, s. 39.

⁴⁹⁵ *Rock & Pop*. 1993, č. 6, s. 11.

⁴⁹⁶ Tamtéž.

⁴⁹⁷ *Melodie*. 1993, č. 4, s. 29.

láska a Apatyka. Kosatík ukončuje svou recenzi textem mířeným přímo Lucii Bílé: „[...] *abys vydržela tu obrovskou sílu svého talentu, která je tak veliká, že může být sebezničující.*“⁴⁹⁸

Josef Chuchma v rubrice Na vlastní uši periodika Rock & Pop hodnotil píseň Apatyka z alba Missariel. Předestírá, že Lucii Bílou považuje za dobrou zpěvačku a dle něj byla jen otázka času, než se v české populární hudbě prosadí. Na druhou stranu interpretaci písně Apatyka hodnotí spíše negativně na rozdíl od Kosatíka, který skladbu považuje za jednu ze tří nejlepších kompozicí alba (viz výše): „*Když třeba zpívá Iva Bittová, tak to zní, jakoby něco bylo v zemi, ze který to jde skrze zpěvačku ven. A tahle písnička, ačkoli se snaží o tenhle fundament, tak je umělej. Tohle je jen jedna z poloh Lucie Bílé. Pravá poloha, pro kterou ji lidi budou brát a znát a která ji udělá, není rozhodně tato.*“⁴⁹⁹

Úspěch alba Missariel považuje Bílá jako vysoce nasazenou laťku, kterou chce však překonat. Proto se rozhodla, že druhé album bude zcela jiné – „*antimissarielské*“. Bílá uvedla, že kouzlo spolupráce se Ondřejem Soukupem a Gabrielou Osvaldovou tkví v tom, že nikdo vlastně neví, jaká bude finální podoba díla. Jejich hudba má ale dle Bílé jednotící linii: „*Naše hudba má inteligenci Gábiny Osvaldové, koule Ondry Soukupa a srdce Lucie Bílé.*“⁵⁰⁰ Obdobně jako Chuchma (viz výše) rovněž Jana Kománková, která recenzovala album s názvem Lucie Bílá (1994), nepochybuje o pěveckých kvalitách zpěvačky: „*Talent... nesporný. Ta ženská zpívá neskutečně skvěle [...].*“⁵⁰¹ Nicméně jako celek je album hodnoceno spíše negativně. Kománková předkládá konkrétní výtky, které jsou směřovány k žánrové nevyhraněnosti alba, ale především k necelistvé interpretaci písní. Téměř všechny skladby obsahují pěveckou manýru, která dle recenzentky devalvuje pěvecký potenciál Bílé: „*Ze všeho nejvíc mi to připadá jako mrhání talentem Lucie Bílé. K tomuto názoru svádí nejen některé lehce děsivé texty [...], ale i přílišné množství přechodů od jemného krásného zpívání k drsné agresivitě. [...] Vytváří to pocit nejen nepokoje, ale i neujasněnosti v tom, co má být vlastně zpíváno.*“⁵⁰² Na albu je vyzdvížena píseň Valpružina noc – cover skladby Naturträne, kterou nazpívala Nina Hagen. Kománková oceňuje osobitý interpretační projev Bílé v této písni, přestože vychází z expresivního podání Niny Hagen v originále skladby: „*Jenže ten zbytek – on je to aranžérsky i textově takový postmoderní zmatek, kdy se setkává*

⁴⁹⁸ *Melodie*. 1993, č. 4, s. 29.

⁴⁹⁹ *Rock & Pop*. 1993, č. 7, s. 33.

⁵⁰⁰ *Melodie*. 1993, č. 11, s. 17.

⁵⁰¹ *Rock & Pop*. 1994, č. 25, s. XIV.

⁵⁰² Tamtéž.

*popová syntetika s drásavým vokálem, automaty s foukačkou, přízemní i zemitá realita, sny, konfese, pozorování, glosy, opravdovost i úlety, ale dohromady to zrovna není něco, čemu by se dalo říkat album.*⁵⁰³

Odlišným způsobem hodnotila album Lucie Bílá redakce periodika *Melodie*, která vyzdvihuje zpěvaččin široký záběr a autory hudby i textu pozitivně oceňuje: „*Jakkoli nemá její deska vyčnívající hit (píseň Jinak to nebude se hraje proto, že byla hitem určena – stejně tak to mohla být jakákoli jiná), jde o nápaditou a vyrovnanou produkci. Osvědčený, ale stále invenční tandem Soukup – Osvaldová připravili Bílé nejen báječný prostor pro její rostoucí hlasové možnosti, ale především plochu pro rozehrání záviděníhodně rozličných výrazů. Soukup je výtečný skladatel a geniální aranžér, Osvaldová bez diskuze patří k nejlepším českým textařům – její slogany!*“⁵⁰⁴ Album Lucie Bílá získalo v roce 1995 titul zlatá deska (informace z října).⁵⁰⁵

V recenzi na album *Hvězdy jako hvězdy* (1998) vnímá Jiří Černý Lucii Bílou jako umělce s vysokým potenciálem a vyzdvihuje její pěvecké schopnosti. Nicméně už podstatně méně pozitivně se staví k její umělecké tvorbě: „[...] *tak technicky dokonalou zpěvačku jsme od dob Evy Pilarové neměli. Album Hvězdy jako hvězdy to myslím znovu dokazuje. Přesto se mi s výjimkou jediné nahrávky poslouchalo čím dál tím hůř a Lucie se zde často blíží své největší umělecké prohře, Bachově/Gounodově Ave Maria.*“⁵⁰⁶ Na druhou stranu Černý albu predikuje šanci na komerční úspěch, zejména pro takticky zvolenou dramaturgii alba, které je složeno z nezapomenutelných angloamerických hitů šedesátých let. Přestože Černý na Lucii Bílé oceňuje živočišnou dravost, bezbřehé možnosti a ojedinělý uhrančivý projev, označuje album *Hvězdy jako hvězdy* za kýč, zejména při srovnání cover verzí písní s originální verzemi skladeb: „[...] *do této přehlídky zvukové krásy vrazí samorost, který všechno zpěvračí po svém, což by mohlo být výtečné – a s prefabrikovanou křečí, což je nesnesitelné.*“⁵⁰⁷ V obdobně negativní rovině hodnotí Černý rovněž texty coververzí celosvětových hitů, které napsala Gábina Osvaldová: „*Oblékla Lucii do maškarní češtiny současných mejdanů, literátských citů a křížovkářských vycpávek. Rytmu je těsno, slabika tu a tam přechuhuje a zpěvačka už to frázováním nedožene. [...] Povedla se jen parodie na humperdinckovské Release Me, oslava milenecké vraždy s pomocí plynové trouby. Jinde*

⁵⁰³ *Rock & Pop*. 1994, č. 25, s. XIV.

⁵⁰⁴ *Melodie*. 1995, č. 4, s. 31.

⁵⁰⁵ *Rock & Pop*. 1995, č. 21, s. 4.

⁵⁰⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 5, s. 101.

⁵⁰⁷ Tamtéž.

však na troskách rozsekaných či nepochopených melodií většinou nevzniká nic, co by s hudbou drželo pohromadě nebo ji aspoň respektovalo.“⁵⁰⁸

V rozhovoru s Danielou Šinkorovou Lucie Bílá uvedla, že selekci písní pro cover verze na album *Úplně nahá* (1999) vybíral Michael Howard, kterého Bílá považuje za výborného hudebníka a producenta. Vzhledem k tomu, že album ale mělo vyjít na českém trhu, oslovila Bílá pro spolupráci na dvanácti vybraných písních textaře Pavla Vrbu a Tomáše Belka (skupina Sto zvířat); producenty se stali Michal Dvořák a David Koller: „*Kluci z Lucie jsou kamarádi, ale také úžasní muzikanti. Dali dohromady to nejlepší z nejlepšího. Z jejich aranží a vlastně celé spolupráce mám hroznou radost. [...] Ty emotivnější jsem si ovlivňovala i v textech, protože mám-li někoho oslovit, musí mi věřit to, co zpívám. [...] I teď je mi líto, že jsme neměli o měsíc víc času – polovinu věcí bych přezpívala.*“⁵⁰⁹

Vize Lucie Bílé je však u alba *Úplně nahá* v rozporu s názory hudebních publicistů. Martina Kotrbová pěvecké dovednosti Lucie Bílé hodnotí obdobně jako Jiří Černý: V recenzi alba uznává Bílou jako zpěvačku, ale pozastavuje se nad smyslem její tvorby: „*Lucie Bílá je jednou z nejvýraznějších domácích zpěvaček a o jejích vynikajících vokálních schopnostech nemůže být pochyb. [...] Přes všechny tyto nadějně vstupy je výsledkem nahrávka prázdná, chladná a úplně zbytečná.*“⁵¹⁰ Kotrbová rovněž poukazuje na fakt, že tak výrazná pěvecká osobnost, jako je Bílá, již podruhé v řadě přistoupila na album, na němž převažují coververze. Na rozdíl od předchozího alba jsou tentokrát zvoleny méně známé skladby, což může u posluchačů vyvolat pocit autorské tvorby: „*Album *Úplně nahá* je čistě po technické stránce bezchybné, což v tomto případě znamená sterilní, a kdo někdy slyšel originální verze [...] těžko najde důvod, proč se k němu vracet. Že jsou ty písničky hezky nazpívané? A není to trochu málo?*“⁵¹¹ I zde se tedy Bílá názorově s hudebními publicisty recenzujícími její tvorbu rozchází. Podle Bílé hudba není o notách; je ráda, že si prošla mladickým vrcholem (hit *Neposlušné tenisky*) i obdobím zmatku a chaosu, které pro ni bylo důležitější než kterákoli konzervatoř. Pro Bílou je hudba především o umění vykřičet nahlas všechny své emoce.⁵¹²

⁵⁰⁸ *Rock & Pop*. 1998, č. 5, s. 101.

⁵⁰⁹ *Melodie*. 1999, č. 10, s. 6-7.

⁵¹⁰ *Rock & Pop*. 1999, č. 12, s. 100.

⁵¹¹ Tamtéž.

⁵¹² *Melodie*. 1999, č. 10, s. 7.

Lucii Bílou lze považovat za jednu z nejvýraznějších pěveckých osobností devadesátých let, a to zejména díky jejím značným technickým dovednostem, ale i charakteristickému pěveckému projevu. Potenciál, kterým Bílá disponuje, se však na druhou stranu v její umělecké tvorbě rozměňuje a ztrácí vzhledem k zaměření na coververze písní, které se často (vzhledem k odlišnosti pěveckého projevu) zcela vymykají originálním verzím písní. V prodejích nosičů se Lucie Bílá v TOP 10 objevila poprvé v roce 1997 s Karlem Gottem a albem *Duety* (druhá příčka, viz tabulku 37). O rok později již se sólovým albem *Hvězdy jako hvězdy* dosáhla šesté pozice (viz tabulku 41) a v roce 1999 jí deska *Úplně nahá* vynesla desátou příčku (viz tabulku 45). Laickou veřejností byla v dané době považována za kvalitního interpreta, o čemž svědčí úspěch v divácké anketě *Zlatý/Český slavík*, v níž se umístila na desátém místě v roce 1990 (viz tabulku 14) a kterou v letech 1996, 1997, 1998, 1999, 2000 ovládla (viz tabulky 34, 39, 43, 47 a 52).

Rovněž odborná porota Lucii Bílou pravidelně oceňovala. V roce 1992 (viz tabulku 21) získala Bílá cenu *Anděl* jako zpěvačka roku, v kategorii album roku získala ocenění za desku *Missariel* a s písní *Láska je láska* ovládla kategorie skladba roku a videoklip roku (režie Filip Renč). Roky 1993, 1994, 1995, 1997 a 1998 přinesly Bílé v cenách *Anděl* opět ocenění zpěvačka roku (viz tabulky 24, 27, 30, 38 a 42), přičemž v roce 1994 (viz tabulka 27) bylo jako klip roku vybráno video k písni *Zahrada rajských potěšení* (režie Filip Renč). V roce 1996 (viz tabulku 33) se skladbou roku stala píseň nazpívaná Lucií Bílou s názvem *Jsi můj pán* a jako videoklip roku porota vybrala píseň *Ave Maria* (režie F. A. Brabec). V roce 1997 byla jako skladba roku oceněna píseň *Dívám se dívám*, kterou nazpívala Lucie Bílá s Petrem Hapkou (viz tabulku 38).

Tabulka 79: diskografie Lucie Bílé v devadesátých letech.

BÍLÁ LUCIE	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Missariel	1992	Monitor
	Lucie Bílá	1994	Monitor-EMI
	Lucie Bílá, Karel Gott – Duety	1997	Monitor-EMI
	Bílá, Dvorský, Urbanová – Koncert hvězd na Žofíně	1997	Monitor-EMI
	Hvězdy jako hvězdy	1998	Monitor-EMI

	Na Pražském jaru	1999	Monitor-EMI
	Úplně nahá	1999	Monitor-EMI
Singly a EPs	Requiem pro panenku	1992	Monitor
	Lucie Bílá, Kamil Střihavka – Nesmrtelná teta	1993	Bonton
	Zahrada rajských potěšení	1994	Monitor-EMI
	Tiché gloria	1998	Monitor-EMI
	Průhledná noc	1999	Monitor-EMI
	Bílá, Muk, Střihavka – Ty jsi ten déšť	2000	Monitor-EMI
	Most přes minulost / Spáso duše mé	2000	Monitor-EMI
	Spáso duše mé	2000	Monitor-EMI
Kompilace	Six Songs	1998	Moravia Banka

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Láska je láska z alba Missariel.

Hook chorusu tvoří harmonická složka, která zaujme chromatickým paralelismem durových akordů ($C \rightarrow B \rightarrow B^b \rightarrow A$; značíme červeně, viz ukázkou 37) a mimotonální dominantou ($A \rightarrow D$; značíme červeně, viz ukázkou 37). Přestože se jedná o sestupnou řadu akordů, lze v progresi pozorovat zesilující harmonické pnutí, které je směřováno k dominantě (D), jež odděluje předvětí a závětí a uvolňuje dosavadní tenzi (značeno modře, viz ukázkou 37). Závětí je ukončeno zvětšeným kvintakordem na dominantě (D^+), který umožňuje při opakovaném znění chorusu plynulý půltónový přechod mezi koncem a začátkem fráze (značíme červeně v zápisu menším písmem, viz ukázkou 37). Druhý člen slovního spojení „láska je láska“ na sebe strhává pozornost diskrepancí mezi délkou jazykovou a notovou (značíme zeleně, viz ukázkou 37). Užití „obrácené“ kombinace – krátké a dlouhé notové hodnoty – je příkladem detailu, který může tvořit hook v populární písni.

G $\overset{C}{\curvearrowright}$ $\overset{B}{\curvearrowright}$ $\overset{Bb}{\curvearrowright}$ A \curvearrowright D
 Lás - ka je lás-ka, když cho-děj klu - ci s hol - l $b^b = a^\sharp$
 tenze směřující k dominantě
 G $\overset{C}{\curvearrowright}$ $\overset{B}{\curvearrowright}$ $\overset{Bb}{\curvearrowright}$ A \curvearrowright D+ \curvearrowright G
 Lás-ka je lás-ka, když cho-děj klu-ci s klu-ka - ma a hol-ky s hol-ka-ma.

Notová ukázka 37: hook v harmonické progresi ve skladbě Láska je láska.

Motivickou práci ve sloce pozorujeme v trojím užití identického postupu – na začátcích první a druhé fráze a na konci fráze třetí –, který se liší pouze rytmikou (značíme modrou výplní, viz ukázku 38). Jako jednotící prvek hodnotíme rovněž trojí znění motivu v osminových hodnotách s inverzním průběhem melodie (značeno červenou křivkou, viz ukázku 38) i s jeho zrcadlovým umístěním v melodii (dvojtaktí značíme modrým rámcem, viz ukázka 38). Větší intervalové skoky v melodii (kvinta a větší) jsou běžnou součástí melodiky populární hudby; v tomto případě však melodie zaujme intervalovými skoky i kroky využívajícími neakordické tóny (značeno zeleně, viz ukázky 38 a 39).

G C
 Zas je tu ja-ro je tu, lí - di ší - lí,
 6
 G C
 lí - baj se jak o ži - vot na - vzá - jem. To - hle zná -
 2
 G C Am D
 - me, zas tu má - me, máj ten div - nej mě - síc. Ať ži - je Pe - třín.
 2

Notová ukázka 38: jednotící prvky ve versí písně Láska je láska.

Obdobné melodické postupy jako ve sloce nalézáme rovněž v závěru bridge, na jehož počátku Lucie Bílá místo zpěvu využívá „rap“ (jednotlivé fenomény značíme stejnými barvami jako ve sloce; viz ukázku 39, srovnej s ukázkou 38). Melodickou variabilitu, která

umožňuje využitelnost jednotlivých motivů v různých částech skladby, poskytuje tónový materiál pentatonické stupnice.

Notová ukázka 39: motivická spřízněnost sloky a bridge v písni Láska je láska.

Pro text písni je charakteristické využívání čtených repetitivních a obecné češtiny.⁵¹³ Chorus písni se v klíčových slovech nejlépe profiluje v poslední části distribuce (značíme modře, viz tabulku 81). V klíčových slovech se rovněž neprokreslil jeden chorus (stejná melodie s odlišným textem) – „Mácha má štěstí, že je kamenej. Jinak by už nestál, smíchy by řval a byl by v pase zlomenej“ (značíme světlejší modrou barvou, viz tabulku 81). Pro první polovinu skladby, kde se vyskytují verse (značíme červeně, viz tabulku 81), jsou typické časté návraty lexikálních motivů („zas je tu jaro“ – „zas je tu podzim“)⁵¹⁴ a opakované části prechorusu („tohle známe, zas tu máme“). Tím pádem se samotný chorus na klíčových slovech podílí pouze 31 % (6 slov z 19).

Bridge se naproti tomu tematicky osamostatňuje. Tuto část lze obsahově charakterizovat jako atypickou a mezi klíčovými slovy nefiguruje vůbec (značíme zeleně, viz tabulka 81). Vytváří se tak napětí, které je vykompenzováno závěrečnými chorusy (modifikovaný motiv s „Máchou“ značíme světlejší modrou, viz tabulku 81). Působivé propojení hudby a slova pozorujeme v okamžiku znění dominantního zvětšeného kvintakordu (D⁺). Doprovází ho text „holky s holkama“, který je výrazný překvapivým obsahem a užitím nespisovného tvaru (značíme modrými kroužky, viz tabulku 81).

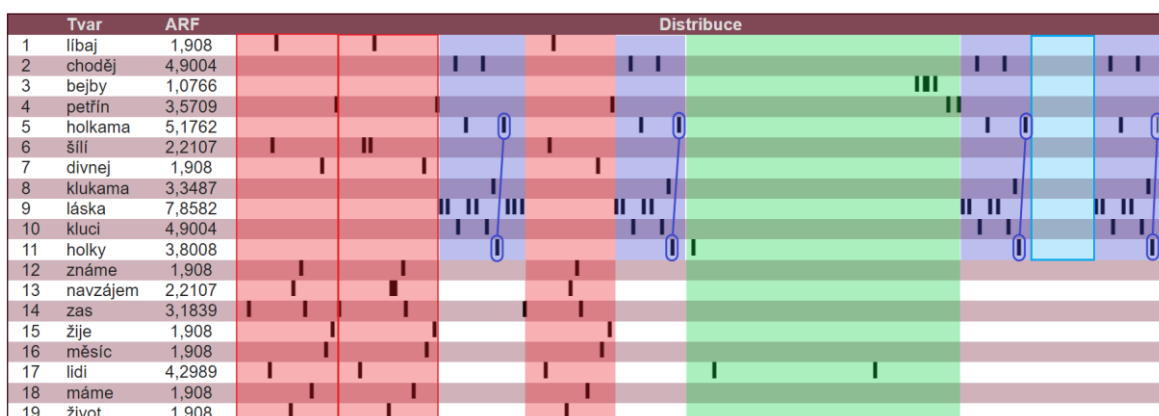
⁵¹³ Obecná čeština modifikuje spisovné tvary, např: chodí – choděj, líbají – líbaj atd.

⁵¹⁴ Podobné, paralelní slovní struktury.

Tabulka 80: klíčová slova ve skladbě Láska je láska.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 líbaj	481908.000	99.0000	3	3
2 choděj	371747.000	99.0000	8	62
3 bejby	78705.000	99.0000	4	68
4 petřín	86735.000	99.0000	5	103
5 holkama	108415.000	99.0000	8	232
6 šílí	36556.000	99.0000	4	151
7 divnej	15795.000	99.0000	3	180
8 klukama	16910.000	99.0000	4	331
9 láska	25161.000	99.0000	19	6265
10 kluci	5568.000	99.0000	8	4653
11 holky	2639.000	99.0000	5	3533
12 známe	831.000	99.0000	3	3452
13 navzájem	1176.000	99.0000	4	4784
14 zas	1856.000	99.0000	6	7489
15 žije	309.000	98.0000	3	9179
16 měsíc	302.000	98.0000	3	9392
17 lidi	445.000	98.0000	5	20606
18 máme	99.000	96.0000	3	27624
19 život	65.000	94.0000	3	40945

Tabulka 81: distribuce klíčových slov ve skladbě Láska je láska.



Forma skladby:

| intro 4 |
 | verse 12 + 1 | verse 12 | chorus 8 + 1 |
 | interlude 5 |
 | verse 12 + 1 | chorus 8 + 1 |
 | bridge 12 |
 | chorus 8 | chorus 8 | chorus 8 |
 | outro 3 |

6.2.1.4 Buty

Zařazení do analýz: 15 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Dříve než Radek Pastrňák a Richard Kroczek ml. (bicí) společně založili skupinu Buty, hráli se skupinou AG Flek a Vlastou Redlem a v Ostravě spolupracovali s Marií Rottrovou a Věrou Špinarovou; prošli také skupinami U 238, Mikro a B Komplex.⁵¹⁵ V původní sestavě skupiny Buty hráli ještě Luděk Piaseczný (klávesy), Vít Kučaj (basa), Ivan Myslikovjan (dechové nástroje). V době vydání prvního alba bylo však složení skupiny odlišné – nadnárodní: Richar Kroczek ml. a Radek Pastrňák (Ostrava), Petr Vavřík (Haná), Milan Nytra (Finsko), Anderi Toader (Rumunsko), Nikos Engonidis (Řecko) a Milan Straka (Jugoslávie).⁵¹⁶

Jedna z prvních zmínek o skupině Buty v dobovém tisku je informace o společném křtu desek Vlasty Redla (skupina AG Flek) – Staré pecky – a ostravské skupiny Buty – Pískej si pískej – na koncertě v pražské Lucerně (21. 4. 1992).⁵¹⁷ Pokřtěné album Pískej si pískej získalo v kolektivním hodnocení periodika Melodie mírně nadprůměrné hodnocení (2,7).⁵¹⁸ V rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop si album vysloužilo dokonce nadprůměrnou známku (3,3).⁵¹⁹ V rozporu s nadprůměrným hodnocením alba (šesti redaktorů periodika Rock & Pop) napsal Ivan Hartman poměrně příkrou recenzi: „*Několik vcelku povedených písní orámoval Radek Pastrňák dvojitou nudou – když se posluchač seznámí s její ‚pointou‘, přijde o to jediné, co udržuje jeho pozornost.[...] Oposlouchá se tak rychle (neboť je to text i hudba absolutně o ničem), jak nejrychleji je to vůbec možné.*“⁵²⁰ Hartman některé skladby hodnotí jako zcela povrchní okrajovou recesi – například skladbu Vrána komentuje slovy „*nijaká festivalovka jak z let dávno minulých*“. Na druhou stranu ale podotýká, že Pastrňák umí napsat skutečnou píseň, na které lze ocenit hudební i textovou složku: „*[...] písnička (tak, jak ‚má‘ být), naplněná vtipnými aranžérskými figly a otextovaná smysluplněji a i tématicky neobvykle. [...] Pastrňákovy písničky jsou takové rozverně vtipky. Jako by se*

⁵¹⁵ Melodie. 1994, č. 4, s. 37.

⁵¹⁶ Melodie. 1992, č. 8, s. 18.

⁵¹⁷ Rock & Pop. 1992, č. 9, s. 31.

⁵¹⁸ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůna. Melodie. 1992, č. 6, s. 39.

⁵¹⁹ Hodnotili: Černý, Konrád, Nosálek, Špulák, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1992, č. 11, s. 29.

⁵²⁰ „Dvojitou nudou“ Hartman myslí první (Ahoj, jsem Radek) a poslední (Píšťalka) písně alba. Rock & Pop. 1992, č. 12, s. 29.

v nich snažil propojovat slova do absurdních významů [...] podporovaných mnohdy velmi sugestivní hudbou různých nálad.“⁵²¹

V rozhovoru s Markétou Kučerovou Pastrňák uvedl, že album Pískej si pískej vznikalo v době, když ještě s Kroczkem koncertovali se skupinou AG Flek, kde měli šanci své písně prezentovat. Postupem času ale u Pastrňáka vznikala autorský přetlak, což vyústilo v první album skupiny Buty. Richardu Kroczkovi se sice nepodařilo nalézt adekvátní žánrové zařazení jejich hudby, přestože uvedl, že se po celou dobu existence skupiny touto otázkou zabývá: „*Někdy zlehka morbidní, anebo hodně velkou kapkou groteskní. Kdo si libuje v pozorování a pointování banálních situací a příběhů, ten si skutečně na desce pošušná. Radek je dobrý – a na desce taky vrchní a monopolní – skladatel a textař.*“⁵²² Album si svou popularitu drželo rovněž v polovině devadesátých let. Dokládá to informace z rozhovoru Jana I. Wünscheho se skupinou Buty, kdy v době, ve které se připravovalo album Dřevo, byly prodeje desky Pískej si pískej na vzestupu: „*Gratuluju vám k nové desce. [...] Vždyť jsou jí tady plné krámy [...]*.“⁵²³

V rozhovoru s Vladimírem Vlasákem hodnotí druhé album skupiny Buty s názvem Ppoommaalluu frontman skupiny Radek Pastrňák vtipným bonmotem, ze kterého lze vyčíst určitý hudební posun: „*Zatímco první deska byla guláš, ve kterém bylo všechno, [...] tak tahle je dort, ve kterém je všechno.*“⁵²⁴ Na druhé album (natočeno v květnu 1993, vyšlo v březnu 1994) měla skupina připravený hudební materiál již během dokončování prvního alba: „*S první deskou jsme docela sklízeli úspěchy. Na Moravě hodně vysílali v rádiu písničku Vrána. Moravští vydavatelé nás žádali o druhou desku.*“⁵²⁵ Zde je dobře patrný rozdíl v hodnocení prvního alba kritikou a samotnou hudební skupinou.

Přestože Buty jsou ostravská skupina (až na několik výjimek je autorem většiny textů i hudby Radek Pastrňák), desku Ppoommaalluu nahrávali ve zlínském studiu (u Ivoše Viktorina) a nové album se rozhodli vydat ve spolupráci s pražským vydavatelstvím (BMG): „*Novou desku jsme přehráli několika muzikantům a ti nám potvrdili, že se dá udělat jediné v Praze, jinak by se utopila někde v prdeli.*“⁵²⁶ Hudební posun alba Ppoommaallu je vůči Pastrňákově prvotině znatelný. Jan I. Wünsch, který album recenzoval, sice hledá konkrétní

⁵²¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 12, s. 29.

⁵²² *Melodie*. 1992, č. 8, s. 18.

⁵²³ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 54.

⁵²⁴ *Rock & Pop*. 1994, č. 6, s. 9.

⁵²⁵ Tamtéž.

⁵²⁶ Tamtéž.

hudební žánr, kam album zařadit, ale jako celek jej hodnotí výhradně superlativy: „*Jazz to není, bigbít to není, country to není... Jasně, je to popmusic v tom nejnepejorativnějším (fuj) slova smyslu. A hlavně je to výborná deska, které předpovídám mezi vnímavým a inteligentním posluchačstvem značný ohlas. Což ovšem automaticky neznamená vysokou prodejnost.*“⁵²⁷

Obdobně situaci hodnotí i Pastrňák v rozhovoru s Vladimírem Vlasákem: „*Při první desce jsem měl tendence udělat něco speciálního. Podařilo se mi to až do té míry, že takovou muziku nechtěl nikdo vydat. Teď už bylo všechno příznivější, můj přístup byl méně vědecký.*“⁵²⁸ Wunsch na albu oceňuje hudební i textovou složku: „*[...] neuvěřitelná lehkost, která se z nahrávek přímo hmatatelně line. Žádné násilí, žádná křeč, naopak – pohoda a prachobyčejná radost z hraní. Tomu odpovídají texty, trochu praštěné, trochu smutné, civilní (tedy nepatřající se ve velkých tématech), ale vždy organicky srostlé s muzikou.*“⁵²⁹ Na albu je oceňován rovněž celkový zvuk a pestrobarevnost, která je dána nejen užitím rozličných nástrojů, ale především konkrétními hráči, kteří je technicky dobře ovládají. Wunsch album Ppoommaallu dokonce považuje za kandidáta na desku roku: „*Opravdu nevím, co bych tomu vytknul. [...] Obdivuhodný nadhled [...] a přirozená muzikálnost řadí kapelu Buty na špičku současné české populární hudby.*“⁵³⁰

Obdobně pozitivně recenzovala album Ppoommaallu rovněž redakce periodika Melodie, která vyzdvihuje nápad vydavatelské firmy BMG vytvořit ojedinělou dramaturgii alba. Společně s autorskými skladbami na desce zazní i hudba z filmu Jízda (režie Jan Svěrák), což album dělá hudebně pestřejší: „*Nápad to byl skvělý, protože původní desce dominují krátké skladby s místy až dadaistickými textovými hříčkami (Jednou ráno, Had, Chtěl bych se jmenovat Jan...) a teprve přidáním filmové hudby – plošných pasáží posunujících Buty místy až k minimalistickým crossoverům – se z desky stává dramaturgicky vyvážený celek, jemuž vévodí jeden z nejchytlavějších masově hraných hitů vůbec Mám jednu ruku dlouhou ve filmové verzi s přizpívajícím Jakubem Špalkem.*“⁵³¹ V anketě periodika

⁵²⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 6, s. 44.

⁵²⁸ Tamtéž, s. 9.

⁵²⁹ Tamtéž, s. 44.

⁵³⁰ Tamtéž.

⁵³¹ *Melodie*. 1995, č. 3, s. 30.

Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády), která byla časově ohraničena lednem 1990 a prosincem 1999, se album Ppoommaallu umístilo na 15 příčce.⁵³²

Pavel Víšek se v rozhovoru se skupinou Buty – obdobně jako Markéta Kučerová (viz výše) – pokusil získat informaci, kam by se jako skupina hudebně zařadili. Radek Pastrňák ale na otázku nedovedl odpovědět s tím, že ani on sám neví, jaký hudební žánr vlastně hrají. Popsal však, jakým způsobem písně vznikají: „*Obvykle pracujeme tak, že vymyslím písničku, naučím ji Richarda, určím formu, hrajeme to spolu a ostatní se k tomu muzikantsky vyjadřují. Takhle to chodí hlavně na koncertech, na desce jsme malinko učesanější.*“⁵³³ Pastrňák je ve většině případů autorem hudby ale i textů písní, ve kterých chce obsáhnout určitý pocit: „*Svět je tragikomický, je v něm všechno najednou a já se snažím, aby v těch textech bylo taky všechno najednou. Vždycky je v nich prostě nějaká přča a něco, co je vážné. Ale i ta přča je vážná, je to součást života. Nic jiného tam není.*“⁵³⁴

Radek Bureš v recenzi koncertu (Praha, Belmondo, 29. dubna 1994) obdivuje žánrovou pestrost skupiny, kterou prokázali výběrem písní. Popisuje rovněž jedinečnou atmosféru, kterou dokázala skupina Buty vytvořit: „*Muzika je lehoučká, gradující, plná vtípků a překvapení, aranže propracované – oproti deskám lehce pozměněné, nástroje se výborně doplňují.*“⁵³⁵ Bureš rovněž oceňuje instrumentální výkony hráčů – (mimo jiné) především Milana Straku, který hraje na rozličné dechové nástroje. Na stejném místě skupina Buty koncertovala i 17. listopadu 1994; rovněž tento koncert byl popsán jako jedinečný a vyznačoval se dobrou náladou mezi hudebníky. Ondřej Konrád to částečně připisuje faktu, že skupina prodávala 700 alb Ppoommaallu týdně.⁵³⁶ Konrád popisuje jednotlivé písně a vyzdvihuje v nich nejen instrumentální výkony jednotlivců, ale i skupinu jako celek: „*A kdo že je u nás Beatles? No přece Buty!*“⁵³⁷

⁵³² *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčírák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

⁵³³ *Melodie*. 1994, č. 4, s. 37.

⁵³⁴ Tamtéž.

⁵³⁵ *Rock & Pop*. 1994, č. 10, s. 31.

⁵³⁶ *Rock & Pop*. 1995, č. 1, s. 30.

⁵³⁷ Tamtéž.

V rozhovoru se skupinou, která byla toho času na kreativním soustředění, nastínil Jan I. Wunsch otázku kompozičního způsobu práce skupiny Buty – jakým způsobem jsou například na živých koncertech řešeny situace, které vycházejí z vysoké proaranžovanosti desek: „*To je taky jeden z důvodů, proč jsme se tady sešli. Ani ne tak říkat si, co kdo bude hrát, ale spíš jak a na který nástroj. V čem se můžeme i prostrídávat.*“⁵³⁸ Zásadní rozdíl mezi alby Ppoommaalluu a Dřevo byl tak například ve způsobu nahrávání desek: „*My jsme byli týden před natáčením na horách a tam se ty věci usazovaly. Ve studiu jsme pak skoro všechno kromě zpěvu nahrávali najednou. To byl rozdíl oproti Ppoommaalluu, kde se točil každý nástroj zvlášť.*“⁵³⁹

Album Dřevo přineslo rovněž určitou žánrovou proměnu. Wunsch dřívější alba řadí spíše k hudbě ovlivněné jazzem či jazzrockem, naopak tvorbu po prvních dvou albech hodnotí jako hudbu s větším nadhledem, humorem a rockovou přímočarostí. Radek Pastrňák uvádí, že tato proměna přišla spíše pozvolně: „*[...] tím, že jsme si jako Buty vyzkoušeli věci od jazzu a bigbitu až například ke spolupráci s AG Flekem nebo Hradišťanem, přišli jsme na to, jaké máme možnosti. Myslím, že jsme si připravili dost široké teritorium.*“⁵⁴⁰ Album Dřevo se však odlišuje i po stránce textové – Pastrňák uvádí, že na albu Dřevo považuje hudbu za důležitější než texty; otevřeně přiznává, že některé z nich jsou doslova „vata“: „*[...] na desce Ppoommaallu jsem si takřikajíc částečně vyřešil svoje literární problémy. Uzavřel jsem si pro sebe určitý kruh. Ty nové texty jsou psány z dost jiné pozice, a některé tam dokonce jsou jen proto, aby tam byly.*“⁵⁴¹ Miloš Skalka pro periodikum Melodie potvrzuje úvahu, že odlišný způsob nahrávání alba Dřevo přinesl desce jedinečnou atmosféru i skladby: „*[...] netuctové melodické motivy a v textech zvláštní dotek poetické nostalgie, nečekaně pepřené osobitým humorným nadhledem. [...] Žádná bezhlavá honba za hity, prostě příjemné muzikantské album se vším všudy.*“⁵⁴²

Pastrňák v rozhovoru s Janem I. Wünschem předkládá určitou retrospektivu dosavadní tvorby. I po více než roce od předchozího rozhovoru stále hodnotí první dvě alba jako více spojená s ním samým, jelikož u pozdější tvorby do alba autorsky zasahovali rovněž zbylí členové – přibývalo nonsenzů: „*U první desky Pískej, si pískej to ještě bylo tak, že jsem byl jakýmsi vrchním arbitrem všech rozhodnutí o tom, co a jak bude – taky jsem napsal*

⁵³⁸ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 54.

⁵³⁹ Tamtéž.

⁵⁴⁰ Tamtéž.

⁵⁴¹ Tamtéž.

⁵⁴² *Melodie*. 1996, č. 1, s. 31.

*všechnu hudbu a texty. První a částečně i druhá Ppoommaalluu jsou z mého osobního pocitu jakoby nejčistší, navíc vyjadřují můj tehdejší pohled na svět.*⁵⁴³

Žánrové zařazení skupiny Buty není vůbec snadné a zřejmě nikdy nebude zcela jednoznačné. Pastrňák svou pozici cítí nejvíce v rockové podobě, i když si uvědomuje, že hudební jazyk skupiny z velké míry určuje jeho pěvecký projev, kterému je podřízena hudební kompozice písní i textová složka. Pastrňák dokonce uvažoval o vydání sólového projektu, případně o určité delší pauze mezi dalšími alby. Rovněž uvádí, že se hlavně cítí jako muzikant, s čímž souvisí i určitá představa o hudbě: *„Opravdu mě teď daleko nejvíce zajímá pořádně si zahrát na kytaru. [...] Tam bych si to všechno odkytarizoval. Dokonce uvažuji o tom, že bych si úplně všechno nahrál sám, i s bicími. Někdy je to jednodušší než někomu vysvětlovat pocit, který by z toho měl jít, jak by měl tu kterou figuru zahrát, a on to cítí stejně trochu jinak.*⁵⁴⁴

Nakonec však vzniklo další skupinové album *Rastakayakwanna* (1997), které je kvůli pestrosti skladeb, procházejících napříč hudebními žánry, konkrétním příkladem, jak komplikovaná je cesta od studia po prodeje – případně po jiné prezentace v komerčních médiích, bez kterých je album stěží prodejné. Deska obsahovala pilotní skladbu Krtek, ke které byl natočen rovněž videoklip – ovšem výběr písně nebyl zcela v režii skupiny, která musela dělat kompromisy mezi tím, jak by se chtěla na veřejnosti pro své posluchače prezentovat, a tím, co je pro vydavatele a producenta akceptovatelné (prodejné) a co zpětně vytvoří mediální obraz o skupině: *„Chtěl jsem třeba píseň Paní vedoucí, za kterou si naprosto stojím, cítím ji jako svoji naprostou pecku – ale bohužel se tam text zpívá jenom asi padesát vteřin a zbytek je instrumentální. [...] Nemůžou hrát Brutwannu, protože to je moc velký bigbít, nemůžou hrát Až já budu svatý, protože to je zas moc folklór, a tak dál.*⁵⁴⁵

O pestrosti a faktu, že skupinu Buty nelze ani s odstupem času žánrově zařadit, hovoří v recenzi Miloš Skalka. Skupinu Buty nazývá hudebně-sociologickým fenoménem české populární hudby a oceňuje, že zatímco ostatní skupiny obdobného zaměření znějí tupě a upachtěně, skupina Buty disponuje energií a nábojem a její skladby jsou nezaměnitelné: *„Skupina, která si svou bezmála absolutní hudební nestylovostí kořeněnou příjemně absurdním humorem zcela paradoxně vytvořila nezaměnitelný styl, je jednou z těch nemnoha vyvolených, kterým je dovoleno takřka vše. [...] Navíc je v podstatě jedno, k jakému*

⁵⁴³ *Rock & Pop*. 1997, č. 9, s. 84.

⁵⁴⁴ Tamtéž.

⁵⁴⁵ Tamtéž, s. 85.

*hudebnímu stylu-nestyly se Buty zrovna přibližují – a že je žánrová oblast pohříchu rozvětvená, dokazují třeba názvuky lidového popěvku či bezmála modern country. Zvláštní kapitolu tvoří vtipné textové legrácky [...], které dělají ve spojení s nezamídrákovanou muzikou opravdové divy.*⁵⁴⁶

Deska Kapradí (1999), obohacená o hosty (hráče na dechové nástroje a skupinu GG Pump), považuje Miloš Skalka za svérázný a výjimečný hudební projekt, který nejen v písničkách, ale i v jejich prezentaci jednoznačně zaujme „*místy až dětskou hudební hravostí, ale současně obrovskou náloží muzikantského i verbálního humoru, očividného i skrytého pod povrchem písniček.*“⁵⁴⁷ Autorsky se na desce podílel především Radek Pastrňák, který složil všechny skladby (s výjimkou písně Nad stádem koní Víta Rottera). Na albu Kapradí Skalka oceňuje, že všechny skladby mají butovský nadhled i svéráznou humornou nadsázku patrnou nejen z textů, ale i v hudebních detailech.⁵⁴⁸

Jako pilotní singl byla do médií nasazena píseň Tata, nicméně dle Skalky by se pro promoskladbu dala vybrat v podstatě kterákoli píseň alba. Přestože skladby skupiny Buty nejsou vzhledem ke svému charakteru prvoplánově koncipovány jako komerční hity, postupně se samy hity stávají, což je dle Skalky pro skupinu typické.⁵⁴⁹ Radek Pastrňák v rozhovoru s Markem Bradáčem nastínil rozdíl mezi texty na albu Rastakayakwanna, kde byl podle něj vyčerpán filozofický potenciál: „*Kapradí zachycuje pocity lidí, kteří se nacházejí v určitém věku. A ty obsahují zhrzenost z faktu, že kamarádství a paření, které do třicítky bylo naprosto intenzivní a ,všudybyjící‘, je pryč. [...] Víte, čím dál tím méně ulpívám na účinnosti. Nemusí všechno stoprocentně působit, stačí, když je to pěkné. Což znamená, že mě to nesere.*“⁵⁵⁰ Radek Pastrňák a Richard Kroček v rozhovoru s Leošem Kofroněm a Ivanem Ivanovem zmínili též alternativní názvy alba Kapradí (v úvahu připadaly názvy Tvrdolín, Ropucha, Pakližé, 11 písniček). Volba zohledňovala buď odkaz na konkrétní píseň alba, převládající pocit, nebo zajímavé slovo. Inspirací pro konečný název byla však pohádka o postavičkách Křemílku a Vochoomůrkovi, když si Pastrňák uvědomil, že slovo kapradí již dlouho neslyšel.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ *Melodie*. 1997, č. 5, s. 40.

⁵⁴⁷ *Melodie*. 2000, č. 1, s. 32.

⁵⁴⁸ Tamtéž.

⁵⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁵⁰ *Melodie*. 2000, č. 7, s. 30.

⁵⁵¹ *Rock & Pop*. 2000, č. 1, s. 79.

Obdobně spontánně jako název alba vznikala rovněž hudba na desce. Skupina album nenahrávala ve velkém studiu, kde by za režii utratila nepřiměřené množství peněz vzhledem k tomu, že její členové neměli připravené žádné konkrétní skladby, pouze několik motivů „ze šuplíku“. Album vznikalo zhruba půl roku: „*Některé kousky vznikly přímo na místě, jako například Tata. Tu jsme vyjamovali v kuchyni. Točilo se totiž na chalupě u Richarda ve Starých Hamrech.*“⁵⁵² Další odlišnost alba Kapradí spočívá ve velké míře zastoupení doprovodných vokálů, které nazpívala pětičlenná chlapecká skupina GG Pump, která s kapelou absolvovala i turné.⁵⁵³

Radek Diestler album Kapradí ve srovnání s předchozím deskou Rastakayakwanna, kterou označil za *„pelmel bez hranic“*, hodnotí jako uměřenější, mírně postrádající pestrost předešlého projektu, přesto však obsahující řadu aranžérských nápadů: „*Ta uměřenost má ještě jeden aspekt – snad ještě nikdy nebyli Buty tak tvrdí, byť ovšem v mezích svých vlastních zákonů.*“⁵⁵⁴ Na rozdíl od Skalky, který na albu nenašel žádnou slabou píseň, nachází Diestler kromě písní, které považuje za zdařilé (Jedno pivo, Tata, Olina, Nad stádem koní, Hajcman Blues, Parní stroj) i skladby, které označuje jako obyčejné písničky bez výraznějšího momentu. Naopak pozitivně hodnotí Pastrňákovy texty: „*Texty dospěly snad ještě k větší praštěnosti. [...] i to, co se může při prvním setkání zdát sebevětší kravinou neb nedodělkem, spáchaným na poslední chvíli, ve výsledku funguje. Začasté se přistihnete v nejistotě, co tím chtěl klasik říci. A v řadě případů rozbije Pastrňák text nečekaným sloganem, který jej celý vrhne někam úplně jinam.*“⁵⁵⁵

Po prvním (kritiky rozpačitě hodnoceném albu) se skupina Buty kompozičně značně posunula a stala se jedním z nejlépe hodnocených projektů v devadesátých letech. Oceňovaná je hudební invence, práce s textem, nápaditost aranžmá i nadhled, se kterým skupina své písně nejen skládá, ale i hraje na živých koncertech. Faktem ale zůstává, že Buty, které lze považovat za jednu z nejkreativnějších skupin řazených do oblasti populární hudby, ve větší míře nezasáhla do TOP 10 prodejů hudebních nosičů. Podařilo se jí to s albem Dřevo, se kterým se v roce 1996 umístila na deváté pozici (viz tabulku 32), a s deskou Kapradí, jež se umístila na osmé příčce v roce 1999 (viz tabulku 45).

⁵⁵² *Rock & Pop*. 2000, č. 1, s. 79.

⁵⁵³ Tamtéž.

⁵⁵⁴ Tamtéž, s. 103.

⁵⁵⁵ Tamtéž.

Skupina Buty získala v divácké anketě Český slavík druhé místo v letech 1996 a 1997 (viz tabulky 34 a 39) a třetí místo v roce 1998 (viz tabulku 43). Na pátém místě se skupina umístila v roce 1999 (viz tabulka 47) a v roce 2000 dosáhla na čtvrtou pozici (viz tabulku 52). V ceně Anděl se stala skupina Buty v roce 1994 objevem roku (viz tabulku 27). O rok později (viz tabulku 30) již získala ocenění v kategorii album roku (Dřevo), skupina roku a za píseň František rovněž titul skladba roku. V kategorii Pop & rock získala kapela ocenění v letech 1996 a 1997 (viz tabulky 33 a 38), přičemž v roce 1997 (viz tabulka 38) se opět stává skupinou roku a vítězí rovněž v kategorii videoklip roku s písní Krtek (režie Z. Suchý). Rok 1999 přináší skupině cenu za album roku (za desku Kapradí) a skupinu roku (viz tabulku 46). Úspěchy Buty ve zkoumané dekádě uzavírá v roce 2000 ocenění skladba roku za píseň Nad stádem koní (viz tabulku 51).

Tabulka 82: diskografie skupiny Buty v devadesátých letech.

BUTY	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Radek Pastrňák & Buty – Pískej si, pískej	1991	Monitor
	Ppoommaalluu	1994	BMG
	Dřevo	1995	BMG
	Rastakayakwanna	1997	BMG
	Kapradí	1999	BMG
	Kosmostour 2000	2000	BMG
Singly a EPs	Malinkého ptáčka	1996	BMG
	Až já budu svatý	1997	BMG
	Krtek	1997	BMG
	Tata	1999	BMG

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba František z alba Dřevo.

Hook skladby tvoří rytmizace citoslovce „balabambam“ (značíme modře, viz ukázkou 40). Opakované znění slova „balabambam“ (fráze zní celkem třikrát) signifikuje hook, jelikož melodicky či rytmicky se nejedná o nijak výjimečnou strukturu. O rytmizaci melodie jako způsobu motivické práce je třeba hovořit proto, že v celé skladbě pozorujeme značně

nivelizovanou melodickou linku, postavenou výhradně na akordických tónech (značíme modře, viz ukázkou 40). S nivelizovanou melodií kontrastuje instrumentální vsuvka, která naopak svým ambitem přesahuje během dvou taktů více než oktávu a je rytmicky symetrická s průběhem melodie (značíme červeně, viz ukázkou 40). Nezvykle je řešena harmonizace instrumentální melodie – dochází zde k oscilaci mezi subdominantou (C) a dominantou (D), aniž by dominanta byla rozvedena – byť následně – do tóniky (značíme zeleně, viz ukázkou 40).

Notová ukázkou 40: „balabambam“ – hook, tvořený simplifikovaným rytmem i melodií, ve skladbě František.

Princip pravidelného střídání ploché a modelované melodie je viditelný již v instrumentálním intru (značíme červeně/modře, viz ukázkou 41).

Notová ukázkou 41: střídání křivky melodického průběhu intra ve skladbě František.

Rytmizace textu a nivelizovaná melodie tvoří základní výrazový prostředek i ve versi. V celé skladbě nalezneme pouze jeden neakordický tón (značíme zeleně, viz ukázkou 42), který je součástí pohybu melodie v rámci jednoho akordu (značíme oranžově, viz ukázkou 42). Přesná deklamace textu, která vzhledem ke statické melodii zní téměř jako recitace, předurčuje převahu osminových hodnot. Přestože má melodie statický charakter, nezaznamenáváme oslabení harmonické složky. Důvod spatřujeme ve vyšším počtu užitých tercií v melodii, které výstižně definují harmonii verse.

G C
 Na hla - di - nu ryb - ní - ka sví - tí - slu - níč - ko
 Em G
 a ko - lem sto - jí v hus - tém kru - hu to - po - ly,
 Am Bm
 kte - ré tam na - sá - zel je - den hod - ný člo - věk
 Am D
 jme - no - val se Fran - tí - šek Dob - ro - ta.

Notová ukázka 42: nivelizovaná melodická linka ve versi písně František.

Specifický hook písně potvrzuje i analýza klíčových slov, která výraz „balabambam“ vyhodnocuje jako prominentní výraz (značíme modře, viz tabulku 84). Druhý výraz „balabambam“ neplní funkci chorusu, nýbrž jakési reminiscence této zvukomalby, jelikož se nachází v oblasti verse (značíme modrým rámcem, viz tabulku 84). Epické ladění básně – v podstatě jde o přímočaré, jen sporadicky rýmované vyprávění – znemožňuje repeticce, což značně snižuje počet výrazných lexikálních jednotek. Ty se omezují na nepravidelně rozmístěná slova „topoly“ a „František“, která se nacházejí ve versích (značíme červeně, viz tabulku 84).

Poslední versi (značíme červeně, viz tabulka 84) vyhodnocujeme na základě detailní znalosti textu. Klíčové slovo „František“ je modifikováno na adjektivum „Františkovu“ (babičku), čímž se neprokreslilo do klíčových slov. Vypointovaný příběh, v němž se téměř nic neopakuje, kontrastuje s nivelizovanou melodií skladby (srovnej s notovými ukázkami 40 a 42), která variuje pouze v instrumentálních pasážích. Anomálií formy skladby František je pouze jedno znění chorusu.

Tabulka 83: klíčová slova ve skladbě František.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 balabambam	7513345.000	100.0000	8	0
2 topoly	40967.000	99.0000	3	160
3 františek	1236.000	99.0000	3	5375

Tabulka 84: distribuce klíčových slov ve skladbě František.

Tvar	ARF	Distribuce
1 balabambam	2,3451	
2 topoly	2,6991	
3 františek	2,0531	

Forma skladby:

| intro 8 |
 | verse 16 | verse 16 |
 | chorus 16 |
 | verse 16 | verse 16 |
 | solo 16 | solo 16 | solo 16 | fade out

6.2.1.5 Csáková Ilona

Zařazení do analýz: 15 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Kromě sólových projektů působila Ilona Csáková v devadesátých letech rovněž ve skupině Laura a její tygři (do roku 1992) jako vokalistka; občasně zpívala některé písně sólově. V dobovém tisku se zaměříme především na to, jak Csákovou v době působení ve skupině hodnotili hudební publicisté. Tomáš Ondrášek v recenzi alba s názvem *Nebudeme*, skupiny Laura a její tygři se o Iloně Csákové vyjadřuje jako o živočišné, afektované zpěvačce, která zazpívala nejtěžší píseň alba (*Na kopci*).⁵⁵⁶ O tom, že Csáková měla dostatečný prostor pro získání praxe pro svou sólovou dráhu, svědčí například zmínka o tiskové konferenci (pražský Euroclub – 24. září 1992), na které Laura představovala novou desku *Síla v nás* (na této desce Csáková ještě působí jako zpěvačka a vokalistka): „*Kapela během minulého půldruhého roku odehrála více než sto koncertů v zahraničí, zejména ve Francii, a to jak na klubových, tak zejména festivalových pódiích.*“⁵⁵⁷ Z následujícího textu

⁵⁵⁶ *Melodie*. 1992, č. 1, s. 38.

⁵⁵⁷ *Rock & Pop*. 1992, č. 20, s. 3.

je možné vyčíst, z jakého muzikantského zázemí se Csáková vydala na svou sólovou dráhu: „Kromě vlivů ‚latiny‘ a klasického rock’n’rollu můžeme v nových písničkách zaslechnout i podněty bluesové, soulové či dokonce jazzové.“⁵⁵⁸

Ondřej Bezr se v recenzi alba Síla v nás pozitivně vyjadřuje k vokální složce skupiny jako celku – pěvecky Bezra zaujal Martin Pošta, na kterém zůstává role hlavního zpěváka skupiny, zatímco ke zpěvu Ilony Csákové je spíše skeptický: „V dívčím zpěvu se kromě Jany Amrichové začala více prosazovat Ilona Csáková, bohužel třeba v Bezcenných slovech ke škodě věci.“⁵⁵⁹ Ivan Hartman v recenzi alba Síla v nás se v podstatě v pohledu na skupinu jako celek shoduje s Bezrem – oceňuje zvuk, pestrost;⁵⁶⁰ v čem se však pohled Hartmana a Bezra odlišuje, je názor na Ilonu Csákovou jako zpěvačku: „A kdo hledá velmi dobré zpěvačky, nalezne i je [...]. Dva hlasy ‚zasuté‘ v sezpívaném kolektivu, přesto velmi nápadně vystrkující růžky. Za pány je to Martin Pošta, zpěvák až s komediální expresí, a za dámy Ilona Csáková s ‚negerským‘ fillingem a zřejmě se světlou sólovou budoucností.“⁵⁶¹

Rok po odchodu z Laury natočila Csáková své první debutové album Kosmopolis. Nakolik se může zdát, že Laura představovala pro Csákovou výborný odrazový můstek, zpěvačka začátek své kariéry v rozhovoru s Janem Dědkem hodnotí poněkud rozpačitě: „Laura, to byl začátek, který mě dostal do téhle sféry. Strávila jsem sedm let ježděním a nahráváním, ale dnes cítím, že to nebylo to pravé, a navíc jsem tam vlastně působila jenom jako vokalistka a ‚okrasné křoví‘, s tím každá zpěvačka po nějaké době přestane být spokojená.“⁵⁶² Ještě před sólovou dráhou Csáková krátce spolupracovala s kytaristou Martinem Kučajem (duo Rituál), aby posléze započala spolupráce s Romanem Šteflem, který je autorem drtivé většiny skladeb (hudba i text) na debutovém albu Kosmopolis.⁵⁶³ Csáková ve spolupráci s jednotlivými umělci hledala především určitou tvůrčí svobodu: „Když jsem spolupracovala s Martinem Kučajem, musela jsem zase zpívat přesně to, co on vymyslel, a já se chci ke konečné podobě melodie v písničce také vyjadřovat, abych se v ní cítila doma, a měla k ní ten správný vztah. S Romanem je moje pěvecká volnost daleko větší, a to se mi líbí.“⁵⁶⁴

⁵⁵⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 21, s. 31.

⁵⁵⁹ Tamtéž.

⁵⁶⁰ Tamtéž.

⁵⁶¹ Tamtéž.

⁵⁶² *Rock & Pop*. 1994, č. 3, s. 8.

⁵⁶³ Informaci o většinovém autorství Romana Štefla čerpáme z bookletu alba Kosmopolis.

⁵⁶⁴ *Rock & Pop*. 1994, č. 3, s. 8.

Pokud bychom srovnali tvorbu Laury, kde Csáková jako zpěvačka začínala, a její první sólové album, zjistíme, že se hudebně jedná o zcela odlišné projekty. Csáková rovněž hodnotí album Kosmopolis jako značný žánrový posun směrem k popu akceptovatelnému pro širší okruh posluchačů. Csáková dokonce popisuje, že se vůči Laure jedná o jednoznačný posun ke kvalitě: „*Osobně bych svojí muzikou raději evokovala pocit harmonie, pochopení a pohlázení. V hudbě poslední dobou postrádám melodiku a pokus o pozitivní dopad na posluchače. Atmosféra v písničkách je pro mě velice důležitá. Právě proto jsou texty, které zpívám, jenom takovými letnými asociacemi [...]*.”⁵⁶⁵

Ambice prosadit se v zahraničí neminuly ani Ilonu Csákovou. Projekt Kosmopolis vznikl původně v Kolíně nad Rýnem a nebylo v plánu jej vůbec vydat v češtině. Csáková zmiňuje, že se při nahrávání alba musela s producentem intenzivně radit o frázování, jelikož češtinu považuje za tvrdý jazyk pro zpívání: „*Proto byly ty písničky dřív anglicky, a česky je Roman textoval až potom. [...] Napsal mi to přímo do pusy a do poslední chvíle to dodělával, abych byla naprosto spokojená.*“⁵⁶⁶ Ve výsledku ale Csáková rozhodnutí vydat album česky (i přes výhrady k češtině) jednoznačně hodnotí jako správné, jelikož si uvědomovala, že v devadesátých letech dramaticky narůstalo procento zahraniční hudby v médiích: „*[...] z vlastní zkušenosti vím, jak mě čeština vždy potěší, když už se do toho vysílání dostane. [...] mám ty texty ráda a líbí se mi, když je občas lidi zpívají se mnou na vystoupení.*“⁵⁶⁷ Csáková v rozhovoru s Jitkou Kučerovou uvedla, že s producentem a autorem většiny skladeb na albu Kosmopolis – Romanem Šeflem – je kromě profesního poжил rovněž soukromý život. Dle Csákové jejich společné soužití pozitivně ovlivnilo texty písní.⁵⁶⁸

V době vydání prvního alba Csáková ještě neměla mnoho příležitostí pro koncertní činnost a vyrovnávala s pocitem, že už není součástí velkého hudebního tělesa. Ocítá se teprve na počátku cesty, během které si musí vybudovat vlastní jméno na české hudební scéně: „*Živé vystupování s kapelou mi chybí, protože na to, abych mohla koncertovat, potřebuji sponzora. Jinak jezdím po různých plesech a diskotékách jako host, a to mne zatím uspokojuje. Na druhou stranu zase nemám pocit, že jsem nevyužitá. Lidi mě začínají znát jako Csákovou a ne tu holku z Laury v brýlích a minisukni.*“⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ *Rock & Pop*. 1994, č. 3, s. 8.

⁵⁶⁶ Tamtéž.

⁵⁶⁷ Tamtéž.

⁵⁶⁸ *Melodie*. 1994, č. 5, s. 15.

⁵⁶⁹ Tamtéž.

Druhé album, Amsterdam, na svém bookletu uvádí, že posluchač na něm najde písně něžně romantické, se vzrušujícím odpichem, působivé kantilény i taneční skladby. Leoš Kofron v recenzi alba však uvádí, že se jedná o upocený kalkul a křečovitou snahu vytvořit novou pěveckou hvězdu: „*Jenže sebevětší snaha o světovost (exoticky znějící jména spolupracovníků, samoučelné používání angličtiny) ani sebevědomí [...] nemohou nahradit absenci originality a nedostatek talentu. Samozřejmě ono není ani o čem zpívat (Roman Štefl se blýskl obzvlášť banálními a prázdnými texty [...]).*“⁵⁷⁰ O komerčně koncipovaném projektu dle Kofroně svědčí rovněž loga šestnácti rozhlasových stanic uvedená na bookletu a nekritická propaganda alba, vyzdvihující například účast „*špičkových mezinárodních hudebníků*“ či zvuk alba na evropské úrovni, stejně jako predikce úspěchu řady písní: „*Až se do něj zaposloucháte, zjistíte, že kromě titulního jasného hitu Amsterdam obsahuje hezkou řádku dalších hitů, jako stvořených pro rozhlasové vlny.*“⁵⁷¹

Csáková v rozhovoru a Pavlem Vojířem uvedla, že by po dokončení alba Amsterdam ráda absolvovala promo turné, které je plánované na přelom léta a podzimu 1995, což ale obnáší najít silného sponzora, jelikož nechce na turné vyjet ve verzi unplugged, ale chtěla by koncertovat s hudebníky, kteří jí pomáhali desku natočit: „*Myslím si, že koncertování potřebuju nejen pro svůj pocit, ale i proto, abych utvrdila diváky v tom, že moje desky nejsou ‚syntetickým‘ studiovým projektem.*“⁵⁷²

Negativní dobová kritika je směřována rovněž k dalšímu albu Csákové s názvem Pink. I přes negativní kritiku alba zejména po hudební a dramaturgické stránce hodnotí Petr Korál – na rozdíl od Leoše Kofroně – Csákovou jako dobrou zpěvačku: „*Ilona Csáková umí zpívat, o tom není sporu. A více než dobře zpívat, neboť dokáže využít svých nemalých hlasových dispozic, zejména zajímavou barvu a solidní rozsah – škoda, že její dravý naturel (další přednost) je díky charakteru hudby leckde až příliš držen na uzdě.*“⁵⁷³ Korál rovněž vyslovuje zklamání z informace, že zpěvačku doprovází beatová skupina Amsterdam, což je dle něj zcela v rozporu s tím, jak skupina i Csáková zcela bez nápaditosti a sebemenšího momentu překvapení přistoupili ke coverům světoznámých, vždy posluchačsky vděčných hitů: „*[...] je to v drtivé většině zase neslaný nemastný popík, který jde jedním uchem tam*

⁵⁷⁰ *Rock & Pop*. 1995, č. 9, s. 27.

⁵⁷¹ Tamtéž.

⁵⁷² *Melodie*. 1995, č. 5, s. 18.

⁵⁷³ *Rock & Pop*. 1996, č. 9, s. 84.

*a druhým zase ven a místy se nebezpečně naklání nad bezedným močálem zvaným sračka [...].*⁵⁷⁴

Trend negativních kritik tvorby Ilony Csákové pokračuje rovněž s dalším albem v řadě – Modrý sen. Jan I. Wunsch poznamenává, že od předchozího alba Pink se v produkci Csákové příliš mnoho nezměnilo – pouze hlavní spolupracovník Roman Štefl byl nahrazen dvojicí Pavel Lochman a Jan Rejent, kteří napsali většinu skladeb: „*Celkový zvuk je ale dost nešťastný, jak někde v druhořadém nočním podniku (hlavně příšerně chemické bubny). Jakoby pánové netušili, co se s moderní technologií dá dnes ve studiu dokázat – anebo to zkrátka zatím neumějí.*“⁵⁷⁵ Wunsch se negativně vyjadřuje rovněž ke cover verzím světových hitů (jako akceptovatelné hodnotí pouze skladby Proč mě nikdo nemá rád a La Isla Bonita). Jako nejhorší z celého alba označuje verzi Gainsbourgovy písně *Je T'aime Moi Non Plus*, a to jak po stránce hudební, tak textové (autorem textu je Vladimír Kočandrle): „*Jeho texty, to je obvyklá vata plná vznosných slov a klišé, ale vysloveně neurážejí [...].*“⁵⁷⁶ Z celkového pohledu Wunsch hodnotí produkci Csákové jako smutně šedou a bezpohlavní, což ale (dle něj) neznamená, že si nenajde své posluchače: „*Na nějaké vyšší ambice už zpěvačka – a že jí Ilona je, o tom není třeba pochybovat – zřejmě totálně rezignovala (kdeže jsou časy Laury a jejich tygrů) [...].*“⁵⁷⁷ Recenzent tak vnímá zpěvaččin odchod ze skupiny diametrálně odlišně než samotná Csáková (viz výše).

Jakub Jakoubek získal od Ilony Csákové odpověď, proč se její album jmenuje Modrý sen. Csáková v rozhovoru uvedla, že myšlenka na album vznikla ve snu, kde se viděla v modrých kostýmech. Zároveň měla být – na rozdíl od předchozích desek – její současná tvorba méně infantilní, ale více snová a dospělejší. Jako doklad o „modrém období“ zpěvačka osobně do tří set CD vložila drobná modrá pírká.⁵⁷⁸ Dalším unikem alba bylo, že Csáková se na něm představuje rovněž jako autorka, jelikož napsala tři a půl textu (další například Kočandrle, Lou Fanánek Hagen). Na rozdíl od negativního postoje, který k albu vyjádřil Wunsch (viz výše), se zpěvačka k albu Modrý sen staví podstatně pozitivněji: „*Každopádně je to první deska, ve které se odrazilo něco z mých snů, z mého srdce a nitra. S kluky se dobře spolupracuje, jsem doslova nadšena. Doufám, že to také osloví lidi.*“⁵⁷⁹ Toto

⁵⁷⁴ *Rock & Pop*. 1996, č. 9, s. 84.

⁵⁷⁵ *Rock & Pop*. 1998, č. 4, s. 101.

⁵⁷⁶ Tamtéž.

⁵⁷⁷ Tamtéž.

⁵⁷⁸ *Melodie*. 1998, č. 2, s. 28.

⁵⁷⁹ Tamtéž.

přání se zpěvačce naplnilo – za album *Modrý sen* převzala platinovou desku (informace z listopadu 1998). Vydavatelská firma (Monitor-EMI) současně vydala několik verzí cover verze skladby *Je T'aime Moi Non Plus* (česky: *Když zbývá pár slov*), kterou Wunsch ve své recenzi vyhodnotil jako nejhorší skladbu alba *Modrý sen*.⁵⁸⁰

Csáková patří v devadesátých letech k sólovým zpěvačkám, které svou tvorbu jednoznačně spojily s popem středního proudu. Ještě v době prvního sólového alba *Kosmopolis* Csáková příliš nekonzertovala – pokud ano, většinou se jednalo o koncerty s více interprety (např. Yo Yo Band).⁵⁸¹ Hodnocení Csákové jako zpěvačky dobovými hudebními publicisty je rozporuplné. Z její tvorby se v prodejích TOP 10 umístila deska *Modrý sen*, a to na třetím místě v roce 1998 (viz tabulku 41), a deska *Blízká i vzdálená*, která obsadila sedmou pozici v roce 1999 (viz tabulku 45). v letech 1996, 1997 a 1998 dosáhla Csáková na druhou pozici v kategorii zpěvačka v divácké anketě *Český slavík* (viz tabulky 34, 39 a 43) a v roce 1999 obsadila třetí místo (viz tabulku 47). Jako objev roku získala v roce 1993 cenu *Anděl* (viz tabulku 24) a v roce 1996 byla oceněna v kategorii střední proud (viz tabulku 47).

Tabulka 85: diskografie Ilony Csákové v devadesátých letech.

CSÁKOVÁ ILONA	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Kosmopolis	1993	Epic
	Amsterdam	1995	Monitor-EMI
	Pink	1996	Monitor-EMI
	Modrý sen	1998	Monitor-EMI
	Blízká i vzdálená	1999	Monitor-EMI
	Tyrkys	2000	Monitor-EMI
Singly a EPs	Kosmopolis	1993	Epic
	2000 / Cesta rájem	1993	Epic
	Střemhlav	1993	Epic
	Amsterdam	1995	Monitor-EMI

⁵⁸⁰ *Melodie*. 1998, č. 11, s. 15.

⁵⁸¹ *Rock & Pop*. 1994, č. 3, s. 8.

	Bylo by to krásný	1996	Monitor-EMI
	Noc kouzelná	1997	Monitor-EMI
	Je T'aime Moi Non Plus	1998	Monitor-EMI
	Blízká i vzdálená	1999	Monitor-EMI
	Nepočítej	2000	Monitor-EMI
	Lháři!	2000	Monitor-EMI
LAURA A JEJÍ TYGŘI	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Žár trvá	1988/1990	Panton/Panton
Alba 90. léta	Nebudeme	1990	Supraphon
	Síla v nás	1992	Bonton
Singly a EPs	Nechám tě bejt / 7 x 7 dní	1990	Supraphon
	Laura a její tygři	1992	Bonton
Kompilace	The best of	1994	Bonton

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Amsterdam z alba Amsterdam.

Hook melodie tvoří sestupný motiv objevující se v různých modifikacích ve všech frázích verse a motivická práce, jejímž výsledkem je klesající melodie s charakteristickou synkopou končící vždy kvintou akordu (značíme červeně, viz ukázkou 43). Harmonická progresa ($i \rightarrow {}^bVII \rightarrow IV$, $B^b m \rightarrow A^b \rightarrow E^b$) směřuje k durové subdominantě, jejíž trojí znění akusticky podtrhuje synkopy na posledních osminových notách v taktu (značíme modře, viz ukázkou 43).

Notová ukázka 43: klesající motiv končící synkopou, kvintou a mimotonální subdominantou ve versi písně Amsterdam.

Notová ukázka 43: klesající motiv končící synkopou, kvintou a mimotonální subdominantou ve versi písně Amsterdam.

Téměř identické postupy jako ve versi nalézáme v intru písně, které je rovněž užito jako mezihra (jednotlivé fenomény v intru značíme identickými barvami jako ve sloce – srovnej ukázky 43 a 44). Tato motivická provázanost mezi jednotlivými částmi skladby působí jako jednotící prvek.

Notová ukázka 44: motivická spřízněnost intra a sloky v písní Amsterdam.

Notová ukázka 44: motivická spřízněnost intra a sloky v písní Amsterdam.

Prechorus si z melodiky (klesající motivy), společně pro intro a versi, zachovává kvartové skoky (značeno modře, viz ukázku 45). Zbylé části melodie procházejí výraznou nivelizací (značeno zeleně, viz ukázku 45). Kombinace nivelizované melodie a kvartového skoku předjímají hook objevující se v následující části skladby – chorus (značíme žlutým rámcem, viz ukázku 45). I v této části nacházíme durovou subdominantu (E^b), která zvukově markantně odděluje předvětí a závětí prechorusu (značíme modře, viz ukázku 45).

Notová ukázka 45: melodický hook chorusu, objevující se již v části prechorus, ve skladbě Amsterdam.

Hook chorusu tvoří dvoutaktový motiv s textem „Amsterdam“ (značíme žlutým rámcem, viz ukázku 46). Obdobně jako v části prechorus nalézáme i v chorusu kombinaci kvartového skoku a následující nivelizovanou melodii (značíme zeleně/modře – srovnej ukázky 45 a 46). Hook chorusu zdůrazňují responsoriální odpovědi sboru vůči sólovému zpěvu, volně imitující melodický motiv obsahující slovo „Amsterdam“, a vokál vyplňující pauzy mezi frázemi chorusu (značíme modrou křivkou, viz ukázku 46).

Notová ukázka 46: hook chorusu a jeho volná imitace ve sboru ve skladbě Amsterdam.

Podobně jako v hudební složce písně je ústřední bodem textu slovo „Amsterdam“, které představuje symbolický cíl cesty. Drtivou část klíčových slov tvoří výrazy z chorusu (94 %, 15 slov ze 16), což je dobře detekovatelné i na jejich graficky zachycené distribuci (značíme

modře, viz tabulku 87). Zvláště u prvního chorusu lze vyzorovat charakteristickou strukturu klíčových slov, která je jen občas narušena výskyty většinou týchž výrazů ve versích (např. „Amsterdam“ v první versi – značíme červeně, viz ukázkou 87). Jediný výraz, který se objevuje pouze ve versích („dál“), může poukazovat na nemožnost dosažení vytyčeného cíle, která je negována vzmachem nové naděje v chorusu. Částí skladby, kde se nevyskytuje žádné klíčové slovo, je prechorus, který se v celé skladbě objevuje pouze jednou (značíme zeleně, viz tabulku 87).

Tabulka 86: klíčová slova ve skladbě Amsterdam.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)	
1	bílejch	158540.000	99.0000	3	25
2	amsterdam	307276.000	99.0000	9	158
3	vran	51021.000	99.0000	3	84
4	sněsou	20934.000	99.0000	3	209
5	poletí	17003.000	99.0000	3	258
6	poví	10038.000	99.0000	3	439
7	andělé	5737.000	99.0000	3	770
8	barvách	2950.000	99.0000	3	1499
9	ztratí	2752.000	99.0000	3	1607
10	blíží	1251.000	99.0000	3	3530
11	nebe	820.000	99.0000	3	5378
12	najít	356.000	98.0000	3	12290
13	vím	232.000	98.0000	3	18688
14	pár	221.000	97.0000	4	38132
15	dál	112.000	96.0000	3	37796
16	tam	70.000	92.0000	4	112968

Tabulka 87: distribuce klíčových slov ve skladbě Amsterdam.

Tvar	ARF	Distribuce			
1	bílejch	2,5824			
2	amsterdam	7,5	■		
3	vran	2,5824			
4	sněsou	2,5294			
5	poletí	2,5824			
6	poví	2,5294			
7	andělé	2,5294			
8	barvách	2,5824			
9	ztratí	2,5294			
10	blíží	2,5294			
11	nebe	2,5294			
12	najít	2,4941			
13	vím	2,5294			
14	pár	3,4353	■		
15	dál	2,1412			
16	tam	3,0353		■	

Forma skladby:

| intro 7 |
| verse 8 + 8 | prechorus 8 | chorus 8 + 8 |
| interlude 3 + 3 |
| verse 8 + 8 | chorus 8 + 8 | chorus 8 + 8 |
| outro 1 |

6.2.1.6 Gott Karel

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1995.

V rozhovoru s Františkem Horáčkem Gott vzpomíná na své počátky. Dle něj se na neuvěřitelně rychlém vzestupu popularity (v roce 1962 získal v anketě Zlatý slavík pouhé tři hlasy – o rok později Zlatého slavíka vyhrál) podílelo více faktorů: „*Angažmá v Semaforu, ale ani to by nebylo nic platné, kdyby nebylo Rozhlasového studia A. Hitem toho důležitého roku totiž byla píseň Oči sněhem zaváté [...]*“.⁵⁸² Poté následovalo koncertní turné, které přineslo Gottovi popularitu, i přes již v té době polarizovanou společnost a počáteční problémy s antifanoušky: „*Ještě těsně před začátkem, když diváci šli od metra k hale, šla proti nim skupina, která do davu volala, koncert není, Gott onemocněl.*“⁵⁸³ Gottova popularita i ocenění pokračovaly i v dalším období. V anketě periodika Rock & Pop s názvem Československá deska desek aneb To nejlepší za čtvrt století, která reflektovala alba do roku 1990, se jeho desky (Vánoce ve zlaté Praze, Zpívá Karel Gott 1965, Story) umístily na hromadné 50 příčce.⁵⁸⁴

Za svůj hudební vzor (mimo jiné skupina Platters, Sinatra a řada dalších) pokládal Gott především Elvise Presleyho. Pro mladého začínajícího zpěváka však nebylo snadné dostat se k nahrávkám jeho vzorů, jelikož v době, kdy ještě pracoval ve vysočanském ČKD jako elektromontér, se album Presleyho prodávalo za Gottův čtrnáctidenní plat. Gott během své kariéry nazpíval řadu cover verzí Presleyho písní (Love Me Tender / Pár havraních copánků, Crying in the Chapel / Cesta rájem, Can't Help Falling In Love / Žádám víc atd.).⁵⁸⁵

Řadu písní ale Gott nazpíval v originálním znění – např. právě píseň Can't Help Falling In Love, která vyšla na počátku devadesátých let na albu I Love You for Sentimental Reasons, což byla jedna z prvních desek (kompilát světových hitů), která v devadesátých letech Gottovi u nás vyšla. O určité snaze Gotta reagovat na porevoluční dobu píše Ondřej Konrád: „*Gott je chtěl natočit ,s výběrem našich předních muzikantů v produkci kontrastní*

⁵⁸² *Rock & Pop*. 1990, č. 17, s. 7.

⁵⁸³ Tamtéž.

⁵⁸⁴ *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 16.

Hodnotili: A. Benda, S. Titzl, L. Dorůžka, J. Lukeš, J. Švarcová, L. Jehne, P. Zvoniček, J. Riedel, P. Dvořák, I. Poledňák, E. Střížovská, J. Tlach, N. Dlouhá, V. Hanzel, K. Prokeš, K. Peniš, H. Žalčík, J. Tůma, I. Wasserberger, J. Starý, A. Truhlář, J. Vlček, J. Šrámek, P. Dorůžka, L. Snopko, A. Opekar, P. Nosálek, Z. Pavelka, J. Čurný, A. Švamberk, R. Dulíková, V. Vlasák, J. Černý, M. Vrbovec, J. Kotek, V. Kouřil, F. Fiala, P. Korál, M. Foret, J. Wunsch, J. Plachetka, R. Houška, O. Konrád, P. Veselý, M. Štědroň, J. Brezina, P. Zapletal, Z. Pecka, J. Šeblová, J. Vejvoda, M. Fikejz, J. Šeda, K. Srp, J. Virgala, V. Lindaur.

Rock & Pop. 1991, č. 1, s. 7.

⁵⁸⁵ *Melodie*. 2000, č. 1, s. 31.

k technicky sice perfektním a přesným efektům automatických bubeníků a ostatních nejmodernějších nástrojů, v nichž však chybí muzikantské duše.⁵⁸⁶ Přestože Gott uvádí, že hudební režisér bral většinu písní na „první dobrou“⁵⁸⁷, což by mělo podpořit přirozenou atmosféru písní, Konrád naopak hodnotí celkové znění alba spíše negativně: „[...] *nakonec pátráte, co K. G. vedlo k natočení alba. [...] je sice snad technicky uvolněný – mimochodem nepřesvědčivě – ale tak povrchní a formalistický, až to zaráží*.“⁵⁸⁸

Vzhledem k tomu, že si Gott pro své album vybral opravdu celosvětové evergreeny, nelze se ubránit srovnání s originální nahrávkou, případně jinými cover verzemi. Rovněž tato rovina je hodnocena dosti příkře: „[...] *Mnohem víc než milovaným písním totiž zpěvák slouží sám sobě. [...] Především chybí rytmický tah, napětí, výrazová uvolněnost, hravost. [...] Domnívám se, že na mdlosti nahrávek se podílí i akademicky znuděná kapela ve studiu a že mnoho z Gottovy neohebnosti jde na vrub jeho stoprocentně brzdivé angličtiny*.“⁵⁸⁹ Přes ostrou kritiku Konráda deska v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop získala mírně nadprůměrné hodnocení (3,0).⁵⁹⁰

Ještě vyšší hodnocení (3,7) získalo album v periodiku Melodie.⁵⁹¹ Petar Zapletal album, které aranžérsky zpracoval Rudolf Rokl, hodnotí pozitivně. Aranžmá se mu jeví jako vkusná, erudovaná, zaměřená na akustický instrumentář a absenci umělých zvuků, které by zahltily jak píseň, tak interpreta: „*Třeba říci, že je stříhal na míru sólistovi s věci znalým pochopením pro nejsilnější stránky Gottova pěveckého umění. Takové pochopení začíná už volbou tónin: Rokl znamenitě využil možností, jež nabízí rozsah Gottova hlasu, a neváhal exponovat vysokou tenorovou polohu až tam, kde by se pěvec kvalit jenom průměrných nelí, uškrtil, tedy při nejmenším, odkopal v rejstříkových přechodech. Gott zvládá tyto nároky s imponující hravou lehkostí, výtečně frázuje, o suverénní intonační pevnosti ani nemluvě*.“⁵⁹²

Spíše podprůměrně hodnocené byly singly Gotta na počátku devadesátých let. Maxisingl Rock'n'roll party po půlnoci získal v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop

⁵⁸⁶ *Rock & Pop*. 1990, č. 4, s. 26.

⁵⁸⁷ Slangový výraz pro první verzi nahrávky, která je v nahrávacím studiu hudebním režisérem přijata jako použitelná.

⁵⁸⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 4, s. 26.

⁵⁸⁹ Tamtéž.

⁵⁹⁰ Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 1, s. 28.

⁵⁹¹ Hodnotili: Matzner, Zapletal, Fiala, Poledňák, Tůma. *Melodie*. 1990, č. 5, s. 157.

⁵⁹² *Melodie*. 1990, č. 6, s. 188.

mírně podprůměrné hodnocení (2,4).⁵⁹³ Hříšné Bolero získalo rovněž mírně podprůměrnou známku (2,2)⁵⁹⁴, obdobně jako skladba Bud' mi sestrou, bud' mi bráchou (2,3).⁵⁹⁵ Na adresu singlu se kriticky vyjádřil i František Horáček (recenze koncertu v Praze 13. 10. 1990), který srovnával písně z dřívější Gottovy éry s těmi současnými (devadesátá léta). Gottovu tvorbu hodnotí jednoznačně jako pokleslou: „*I nová generace publika má možnost přímého srovnání dnešních hitů s tehdejším písničkovým citěním [...]. Ty písničky byly o něčem. A ruku na srdce můžete mi někdo říci, o čem je třeba takové Hříšné Bolero?*“⁵⁹⁶ Naopak Jiří Černý hodnotí tyto dvě skladby, které jsou součástí alba *Písmo lásky*, spíše pozitivně: „*Z dvanácti písniček loňského alba Písmo lásky má schopnost vlastního života jen Hříšné bolero, Bud' mi sestrou, bud' mi bráchou a prastará Jezebel z roku 1950.*“⁵⁹⁷ Periodikum Melodie hodnotilo singl Hříšné Bolero / Bud' mi sestrou, bud' mi bráchou jako celek, ale i zde nalézáme mírně podprůměrnou známku (2,3).⁵⁹⁸ Rovněž singl Faust získal podprůměrné hodnocení (Rock & Pop – 1,5⁵⁹⁹; Melodie – 1,7).⁶⁰⁰ Singl Lásko, tvoje jméno je zkáza však získal v periodiku Melodie hodnocení mírně nadprůměrné (2,8).⁶⁰¹

Negativní hodnocení v devadesátých letech sklidila i celá deska *Písmo lásky*, která získala v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop nelichotivou, podprůměrnou známku (1,9).⁶⁰² V periodiku Melodie album získalo sice vyšší, leč stále mírně podprůměrné hodnocení (2,4).⁶⁰³ Jiří Černý se v recenzi (obdobně jako František Horáček, viz výše) snaží definovat zásadní problém alba – výběr písní Gotta neodpovídá dřívějšímu standardu, kdy zpíval řadu hitů, které mají trvalou platnost: „[...] i Karel Gott bohužel čím dál tím hůř hledá hity, jaké kdysi sypal z rukávu. Tedy sypali Šlitrové, Štáidlové a Svobodové.“⁶⁰⁴ Vladimír Kouřil dlouze polemizuje nad termínem romantismus, který se snaží superponovat na Gottovu tvorbu. Desku následně výstižně shrnuje slovy: „*Nové sdělení musí být podloženo novými poznatky a ty nám tato deska v rámci žánru nepřinese.*“⁶⁰⁵

⁵⁹³ Hodnotili: Zapletal, Poledňák, Matzner, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1990, č. 8, s. 251.

⁵⁹⁴ Hodnotili: Černý, Hartman, Konrád, Lindaur, Opekar, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 11, s. 28.

⁵⁹⁵ Hodnotili: Černý, Hartman, Konrád, Lindaur, Opekar, Vlček. Viz tamtéž.

⁵⁹⁶ *Rock & Pop*. 1990, č. 17, s. 25.

⁵⁹⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 10, s. 26.

⁵⁹⁸ Hodnotili: Zapletal, Tůma, Odnrášek, Kučerová, Riedl. *Melodie*. 1990, č. 10, s. 319.

⁵⁹⁹ Hodnotili: Černý, Hartman, Konrád, Lindaur, Opekar, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 17, s. 28.

⁶⁰⁰ Hodnotili: Zapletal, Tůma, Odnrášek, Kučerová, Riedl. *Melodie*. 1991, č. 1, s. 31.

⁶⁰¹ Hodnotili: Fiala, Tůma, Knechtel, Kučerová, Cafourek. *Melodie*. 1992, č. 9, s. 39.

⁶⁰² Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 4, s. 21.

⁶⁰³ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Kučerová, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 1, s. 31.

⁶⁰⁴ *Rock & Pop*. 1991, č. 10, s. 26.

⁶⁰⁵ *Melodie*. 1991, č. 4, s. 26.

K lépe recenzovaným patří album *Když muž se ženou snídá*, které se ale stále pohybuje v lehce podprůměrném hodnocení periodika *Rock & Pop* (2,3).⁶⁰⁶ O pět desetin vyšší hodnocení udělil albu *Když muž se ženou snídá* časopis *Melodie* (2,8).⁶⁰⁷ Titulní píseň alba, která je současně jeho nejsilnější skladbou, složili Pavol Habera (hudba) a Karel Šíp (text). Kromě další skladby *Lásko, tvoje jméno je zkáza* jsou zbylé písně hodnoceny spíše průměrně. V recenzi Jiřího Černého ale zaznívá, že se jedná o hudebně svobodnější album, na kterém Černý oceňuje doprovodnou skupinu Gotta, a především konkrétní texty: „[...] *oba texty Janka Ledeckého vycházejí vstříc nejen Gottovu pěvectví, ale přece jen neupadají do tak zjevných klišé středního proudu* [...]“.⁶⁰⁸

Jaromír Tůma recenzoval album *Když muž se ženou snídá* a ve značné míře se názorově shoduje s Černým. Album dle něj deklaruje, že Gott je stálíci české populární hudby, která svou tvorbou překlenuje politické a kulturní epochy i generační vlny, přičemž stále hledá nové možnosti, jak najít nové publikum, což ale ne vždy přináší hudebně nejkvalitnější tvorbu: „*Karel Gott nepřeshlapuje na místě a do experimentů se vrhá ne snad bezhlavě, ale po hlavě, jak potvrzuje jeho nečekané spojení s kolegou zpěvákem Pavlem Haberou (zde čtyřikrát autor hudby) a Jankem Ledeckým (čtyřikrát autor textů), právě tak čtyřikrát mu skvělý Juraj Burian rockově kvílí na kytaru*“.⁶⁰⁹ Shodně jako Černý na albu oceňuje skladby *Když muž se ženou snídá* a *Lásko, tvoje jméno je zkáza*, navíc vyzdvihuje skladbu *Malagou* když struny zvoní. Tůma shledává Gottovu neotřesitelnou pozici právě v těchto písních, nikoli ve zbylých skladbách, ve kterých dle Tůmy klopýtá invence a tuhne uvolněnost: „[...] *tady a nikoliv v pokusech o překročení generačního stupně zůstává Gottova síla*“.⁶¹⁰

Kompilát obsahující Originální nahrávky ze 60. let, přestože se jedná o téměř dvě a půl hodiny hudby, které lze jen stěží poslouchat v jednom kuse, je dle Jiřího Černého album nabitě kvalitní populární hudbou: „[...] *co písnička, to kapitola z dekády, ve které se toho v populární hudbě událo víc než ve třiceti jiných dohromady*“.⁶¹¹ Deska získala v rubrice Hvězdičky časopisu *Rock & Pop* mírně nadprůměrnou známku (3,0).⁶¹² Za přínos

⁶⁰⁶ Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 28.

⁶⁰⁷ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 4, s. 26. *Melodie*. 1992, č. 12, s. 39.

⁶⁰⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 28.

⁶⁰⁹ *Melodie*. 1993, č. 3, s. 31.

⁶¹⁰ Tamtéž.

⁶¹¹ *Rock & Pop*. 1993, č. 13, s. 29.

⁶¹² Hodnotili: Černý, Vlček, Konrád, Hartman, Korál, Bezr, Čáp, Kománková, Dědek. *Rock & Pop*. 1993, č. 23, s. 29.

alba Černý považuje především všestrannost Gottova pěveckého projevu, se kterou zvládá kantilénu, soul i swing. Přestože Černý pozoruje určitá autorská klišé (slovní i harmonická), oceňuje na písničkách přímočarost: „Z každé nahrávky je však cítit jak bezpečně tenkrát rozpoznali hit a jak přímo za ním šli.“⁶¹³

Kompilát písniček s názvem Nejromantičtější rovněž končí v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop s mírně nadprůměrným hodnocením (2,7).⁶¹⁴ Poněkud nižší hodnocení získala deska Nejromantičtější v periodiku Melodie (2,4).⁶¹⁵ Jiří Černý na albu vyzdvihuje především Gottovu interpretaci písniček, zároveň však rozporuje kvalitu textů, ať už jde o rovinu obsahovou, či konkrétně užití rýmy: „[...] žádný se bez osvědčených slovních brachů Brát-Dát-Dál-Znát-Sám-Vím-Stín-Žít-Mít-Fér neobejde, nevytrhnou to ani čerstvější Pléd a Vlét.“⁶¹⁶

Gott si udržel své posluchače během celé hudební kariéry. Shromážděná data potvrzují, že v první polovině devadesátých let silně poklesl zájem o interprety dominující v dobách totality, což dokazují prodeje nosičů. Gott ale celou situaci a přízeň posluchačů vnímá odlišně: „Já bych neřekl, že se odvrátili. Ne. Takový ten povyk dělá pár lidí a to že se najednou zveřejní, nač čtenáři dřív nebyli zvyklí. Že se někdo do někoho naveze opravdu tvrdě.“⁶¹⁷ Nicméně uvádí, že vidí jistou paralelu mezi šedesátými lety, kdy existovala snaha o persekuci umělců, a dobou dnešní (porevoluční), která se snaží stigmatizovat vše starostrukturální. I přesto Gottovi posluchači tvoří stabilní základnu: „I to, že jsem měl teď plné sály ukazuje – a nezlobte se, teď musí skromnost stranou – že lidé přišli, protože věděli, že dostanou za svoje peníze to, co chtějí. Skoro tříhodinový koncert.“⁶¹⁸

Dobové materiály však dokládají i to, že snaha o „nový“ přístup nemusí vždy přinášet ty nejlepší výsledky. Jaroslav Příkryl například velmi ostře kritizuje Gottovu snahu do koncertů zařazovat belcantové árie: „[...] opravil hudební vědce a řekl nám vlastní definici proslulého pěveckého stylu a pak na mikrofon (!) zazpíval Donizettiho a Rossiniho způsobem, který ořezal umělecký smysl obou skladeb. [...] přednesená duchovní árie Georgese Bizeta Agnus Dei [...] byla hrůza jak aranžérsky, tak i pěvecky a výrazově. Měl jsem pocit, že Gott ani pořádně neví, co to zpívá. [...] upnul se pouze k tomu, aby tu co

⁶¹³ Rock & Pop. 1993, č. 13, s. 29.

⁶¹⁴ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1992, č. 2, s. 29.

⁶¹⁵ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1992, č. 2, s. 39.

⁶¹⁶ Rock & Pop. 1992, č. 20, s. 28.

⁶¹⁷ Rock & Pop. 1990, č. 17, s. 7.

⁶¹⁸ Tamtéž, s. 8.

nejefektivněji předvedl svůj hlas a jeho výšky.“⁶¹⁹ Opačný názor však zastává Jiří Černý, který Donizettiho árii z opery Nápoj lásky (píseň Krášílím tě, lásko, všim co mám) na albu Nejromantičtější hodnotí pozitivně: „A Gottův tenor dává těm tónům stále ještě plný zvuk, teplé barvy a jemné, efektní odstíny. [...] Gott zpívá tím líp, čím náročnější má před sebou úkol. Donizettiho tedy brilantně [...].“⁶²⁰

Pěvecké dovednosti Gotta reflektuje řada dobových textů. František Horáček ve své recenzi koncertu (Praha, sportovní hala, 13. října 1990) k výkonu Gotta píše: „[...] i ten největší Gottův odpůrce sotva najde sebemenší argument pro výtku vůči jeho pěveckému výkonu. [...] zpěvák dokonce přidává ke svému špičkovému interpretačnímu standardu ještě cosi navíc, totiž vyzrálost dovolující stále více potřebného výrazového nadhledu, uvolněnosti.“⁶²¹ Jaroslav Příkryl Gottův výkon (Praha, Lucerna, 19. prosince 1990) rovněž hodnotí pozitivně: „Jeho hlas neztrácí nic ze své barevnosti, je to stále pravý kantabilní nástroj, s nímž se ovšem dobře zachází. Také Gottova typická pěvecká obratnost, s jakou střídá nálady, je vysoká, ba špičková a je v ní také značný díl jeho umělecké přitažlivosti.“⁶²² Jiří Černý i přes negativní recenzi alba Písmo lásky Gottův zpěv hodnotí superlativy: „Tak technicky vybaveného, stylově všestranného a po padesátce hlasově zachovalého tenora opravdu po celém světě hned tak nenajdete.“⁶²³

Karel Gott si byl svého výjimečného pěveckého talentu vědom a stavěl na něm svou image i dramaturgii koncertů. V rozhovoru s Pavlem Vojířem Gott naznačil typickou výstavbu svých koncertů – snažil se začínat rychlým nástupem a stržením publika na svou stranu, poté zařazoval určité uvolnění a koncert gradoval k závěru, kde se snažil o maximální výkon. Na druhou stranu však uvádí, že ani sebelepší hudební či světelná show by mu nepřinesla kýžený výsledek, kdyby zastřešujícím parametrem koncertu nebyl jeho vokál a pěvecký výkon v maximální kvalitě: „Určitě se na mne nechodí proto, že dělám show s laserovými efekty a odvážnými tanečními kracemi. Na mě chodí, aby si poslechli tenora, belcantového zpěváka a od něho jako takového se očekává, že je v dobré pěvecké formě a bravurně zvládá tóny, které se od něj očekávají. [...] Zpívá mu to ‘... Kdybych udělal show s gagy a světly – nezám. Ode mne se chtějí tóny.“⁶²⁴

⁶¹⁹ *Rock & Pop*. 1990, č. 3, s. 22.

⁶²⁰ *Rock & Pop*. 1992, č. 20, s. 28.

⁶²¹ *Rock & Pop*. 1990, č. 17, s. 25.

⁶²² *Rock & Pop*. 1991, č. 3, s. 22.

⁶²³ *Rock & Pop*. 1991, č. 10, s. 26.

⁶²⁴ *Melodie*. 1995, č. 1, s. 18.

Dokladem Gottova úspěchu je i album *Zázrak vánoční*, které se v roce 1995 stalo neprodávanější deskou roku (viz tabulku 29). Periodikum *Melodie* (s odkazem na IFPI) uvedla, že alba se do konce roku 1995 prodalo 109 404 kusů. „Návrat“ Karla Gotta na první příčku v prodeji byl o to impozantnější, že album se dostalo do prodeje v polovině října 1995; postačily tedy necelé tři měsíce k tomu, aby se stalo nejprodávanějším albem celého roku.⁶²⁵

Na kompilacích *Zpívá Karel Gott*, *Dotýkat se hvězd* a *Pár havraních copánků*, patřících do zamýšlené kolekce kompletní tvorby Karla Gotta, oceňuje Michal Bukovič zejména zařazení dříve nevydaných skladeb. Na albech se tak kromě notoricky známých písní objevují například kompozice Suchého a Šlitra, semaforové hity i kuriozity – písně nazpívané s Josefem Zimou, Pavlínou Filipovskou atd. Bukovičova výtku směřuje pouze na nesrovnalosti v údajích na bookletu.⁶²⁶

V recenzi kompilátu 42 největších hitů, kterou napsal Jaromír Tůma, nalezneme myšlenku, že pokud existuje potřeba přenést nahrávky z vinylu na CD, je třeba poznamenat, že dvojCD složené ze 42 „nejlepších“ písní je svou plochou vzhledem ke Gottově tvorbě nedostačující. Pozitivní na výběru písní je, že jeho autor, Jiří Černý, se nevydal cestou pouhé statistiky a nezohlednil pouze výši prodejů konkrétních nosičů během čtvrtstoletí, ale při výběru se opíral o svůj subjektivní postoj a na album zařadil opomíjené, ale stále cenné snímky, přičemž „nenechal kolekci přesladit“: „*Dárek pro fandý, kteří po celé období 1963–1990 nezapochybovali o zpěvákově orientaci a vkusu.*“⁶²⁷ Kompilačním projektem bylo rovněž album *Rocky mého mládí*, na kterém Gott představuje cover verze skladeb z padesátých až sedmdesátých let, z nichž mnohé na svých koncertech zařazoval, nicméně nikdy nebyly nahrány. Periodikum *Melodie* k albu uvádí informaci, že deska vyšla na počátku března 1998 a již během prvních dnů se prodeje vyšplhaly ke hranici zlaté desky (informace z března 1999).⁶²⁸

Gottova hudební aktivita byla značná. Gott vydával vinyly třicet let (první v roce 1965 – *Zpívá Karel Gott*, v devadesátých letech poslední v roce 1995 – *Zázrak vánoční*), ale byl také první, kdo vydal své skladby na CD – album *Karel Gott* (1986).⁶²⁹ Kromě počtu

⁶²⁵ *Melodie*. 1996, č. 3, s. 16.

⁶²⁶ *Rock & Pop*. 1997, č. 3, s. 104.

⁶²⁷ *Melodie*. 1992, č. 8, s. 38.

⁶²⁸ *Melodie*. 1999, č. 3, s. 15.

⁶²⁹ *Melodie*. 1999, č. 4, s. 20.

nahrávek Gott vynikal rovněž počtem jazyků, v nichž zpíval. V textu v periodiku Melodie, který se u příležitosti zpěvákova životního jubilea zabýval jeho diskografií, nalézáme následující výčet: „*čeština, slovenština, němčina, angličtina, italština, ruština, francouzština, staré vánoční písně a chorály byly natočeny v původní latinské podobě, přičemž jednu dvě písně nazpíval Karel Gott také v bulharštině, maďarštině, cikánštině a hebrejštině.*“⁶³⁰ Rekordní byly rovněž celkové prodeje desek Gotta u vydavatelství Supraphon, které Gotta zastupovalo 32 let. V roce 1992 získal Gott diamantovou desku za 13 000 000 prodaných nosičů s etiketou značky Supraphon.⁶³¹ Platinových či zlatých desek Gott získal celou řadu, nicméně v této oblasti jsou kritéria pro různá údobí proměnlivá: „*Kupříkladu dnes je podle regulí tuzemskému interpretovi uděleno zlato za 25 000 exemplářů a platina za 50 000 prodaných nosičů. Ovšem v roce 1986 dostal Karel Gott Zlatou desku za 200 000 prodaných desek a kazet alba Muzika, stejně tak o rok později za tentýž počet prodaných kusů titulu Bílé vánoce.*“⁶³²

Karla Gotta lze bez pochyb považovat za stálici české populární hudby. O fenomenální hlasové dispozici a jedinečném pěveckém projevu svědčí fakt, že si velmi rychle našel své posluchače, kteří mu zůstali věrni i po pádu totalitního režimu. Udržet si tak stabilní postavení na české populární scéně devadesátých let se nepodařilo žádné jiné osobnosti působící před rokem 1989. V prodejích nosičů TOP 10 se Karel Gott umístil na šestém místě s albem *Když muž se ženou snídá* (viz tabulku 20); rok 1995 přinesl Gottovi osmou příčku s albem *'95* (viz tabulku 29). Na první pozici Gotta vyneslo až album *Zázrak vánoční* (viz tabulku 29). V roce 1997 dosáhl na druhou příčku s albem *Duety*, které nazpíval s Lucií Bílou (viz tabulku 37). S operní pěvkyní Evou Urbanovou se v roce 1998 s albem *Svátek svátků* umístil na sedmé pozici (viz tabulku 41).

Na Zlatých/Českých slavících získal Karel Gott v devadesátých letech první místo v kategorii zpěvák roku v letech 1990, 1996, 1997, 1999 a 2000 (viz tabulky 14, 34, 39, 47, 52). Pouze v letech 1991 a 1998 (viz tabulky 17 a 43) se v anketě umístil na druhém místě. Na cenách Anděl byl Karel Gott v roce 1991 uveden do síně slávy (viz tabulku 18).

⁶³⁰ *Melodie*. 1999, č. 4, s. 20.

⁶³¹ Tamtéž, s. 21.

⁶³² Tamtéž.

Tabulka 88: diskografie Karla Gotta v devadesátých letech.

GOTT KAREL	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Bílé vánoce	1982/1990	Supraphon/ Supraphon
	Koncert pro tebe	1983/1990	Supraphon/ Supraphon
	Lod' snů	1989/1990	Supraphon/ Supraphon
Alba 90. léta	Písmo lásky	1990	Supraphon
	Když muž se ženou snídá	1992	Supraphon
	Gott, Suk, Rokl, PKO – Věci blízké mému srdci	1993	Supraphon
	'95	1994	Polydor
	Zázrak vánoční	1995	Goja
	Belcanto	1996	Goja
	Vánoční kolekce	1996	Goja
	Miluj	1997	Goja
	Gott, Bílá – Duety	1997	Monitor-EMI
	Gott, Urbanová – Svátek svátků	1998	Goja
	Gott, Pilarová – Recitál	1998	Bonton
	Rocky mého mládí	1998	Goja
Singly a EPs	Rock'n'roll party po půlnoci	1990	Supraphon
	Hříšné Bolero / Bud' mi sestrou, bud' mi bráchou	1990	Supraphon
	Rána hlavou do zdi / Faust	1990	Supraphon
	Lásko, tvoje jméno je zkáza	1992	Supraphon
	Sen v nás zůstává / Stvořená k lichotkám	1997	Goja
	DJ BoBo & Karel Gott – This World Is Magic	1998	Popron Music
Kompilace	Zpívá Karel Gott	1965/1996	Bonton
	Nejromantičtější	1991	Supraphon

	42 největších hitů	1992	Supraphon
	Originální nahrávky z 60. let	1993	Supraphon
	Originální nahrávky z 70. let	1994	Supraphon
	Originální nahrávky z 80. let	1995	Bonton
	Dotýkat se hvězd	1996	Bonton
	Pár havraních copánků	1996	Bonton, Goja
	Pošli to dál (1965 Až 1966)	1996	Bonton, Goja
	90 – Originální nahrávky z devadesátých let	1999	Bonton, Goja
	Karel Gott – Ve Slaném	2000	B&M Music
	Cesta rájem	2000	Bonton
	To nej	2000	Saturn
	Portréty českých hvězd	2000	Music Multimedia

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Zázrak vánoční ze stejnojmenného alba.

Hook chorusu tvoří fráze, v níž melodie, postupující v sekundách bez komplikovaného rytmu, imituje poklidnou atmosféru Vánoc pomocí textu „zas mi dávaš svou náruč dárků“ (značíme červeným rámcem, viz ukázkou 47). V první frázi je melodie klenutá téměř symetricky, v druhé frázi dochází k mírnému zvlnění průběhu (srovnej červenou a žlutou křivku, viz ukázkou 47). Společným jmenovatelem pro melodiku je otevřený závěr (melodie končí v kvintové poloze – značeno červeným číslem 5), což nabízí prostor pro pokračování melodie až do okamžiku, kdy klesne do oktávové polohy (značeno červenou jedničkou, viz ukázkou 47). V melodii tak pocítujeme napětí až do posledního taktu.

Věnujme pozornost způsobu vedení vokálu v chorusu, který v nezvyklé míře využívá interval kvarty. Paralelní kvarty jsou zde spíše výsledkem snahy o lineární vedení jednotlivých hlasů než cíleným užitím kvart za sebou (značeno červenou a zelenou křivkou, viz ukázkou 47). Dokladem jsou rovněž paralelismy kvint a septim ve zdvihu na počátku fráze (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 47). Zvýšený počet kvart se rovněž objevuje

v místech, kde v melodii zní kvinta akordu, případně je v melodii tón, ke kterému druhý hlas vytvoří kvartu (značeno modrými křivkami, viz ukázkou 47).

The image shows a musical score for the song 'Zázrak vánoční'. It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score is annotated with various elements: blue and green curves connect notes in the melody and bass line, respectively, indicating intervals and voice leading. Chords are labeled above the staff: Em7, D/F#, G, A, D, Em7, D/F#, G, D/F#, A sus, G, D/F#, Em7, A sus, D. The lyrics are: 'Zas mi dá - váš svou ná - ruč dár - ků, stu - hou lá - sky jsou svá - za - ně. Jsme si čím dál blíž u mě hřát se smíš, jsi můj zá - zrak vá - no ční.' Red boxes highlight specific notes in the melody, and a red box highlights a note in the bass line. A red box with the number '1' is also present at the end of the piece.

Notová ukázkou 47: lineární vedení dvojhlasu a užití intervalu kvarty ve skladbě Zázrak vánoční.

Hook verse identifikujeme v první polovině fráze. Vůči basové lince melodie pozvolna stoupá a končí ostrým skokem (značeno zelenou křivkou, viz ukázkou 48). Přestože obě fráze mají zpočátku identický průběh (hook), jsme schopni snadno rozpoznat předvěti a závěti. První fráze končí terciovou sazbu, což vybízí k pokračování melodie. Na konci druhé fráze melodie naopak klesá do oktávové polohy, což jasně definuje konec verse (značeno zeleně, viz ukázkou 48). Hook verse podporuje rovněž basová linka. V harmonické progresi znějící v první polovině fráze poutá pozornost klesající postup v sekundových krocích (D, C[#], B, A, G; značeno červeně, viz ukázkou 48). Sestup v base vytváří tenzi v jinak harmonicky transparentní části, založené na funkcích T, S, D (značeno drobným červeným písmem, viz ukázkou 48). Tenze je udržována až do druhé poloviny, kterou uzavírá běžná kadence, což vede k uvolnění napětí (IV→V→I, G^{maj7}→A^{sus}→D; značeno modře, viz ukázkou 48). Basová linka (obraty akordů) kopíruje melodii a vytváří tím konsonantně znějící sexty (značeno červeně a číslem 6, viz ukázkou 48).

Bí-lý sníh scho-val stráň i dům, tvou vů-ni teď cí-tím jen já.
 Čím dál víc vě-řím zá - zra-kům, teď svůj vá - no-ční zá - zrak mám.

Notová ukázka 48: klesající basová linka, předvětí a závětí ve versi skladby Zázrak vánoční.

Klíčová slova textu se prakticky bezvýhradně koncentrují v chorusu (93 %, 14 z 15 slov), který tak tvoří sémantickou dominantu písně (značíme modře, viz tabulku 90). Slovo, jež se objevuje výhradně mimo chorus („mám“), nelze považovat za významově příliš relevantní. Verse jsou z hlediska klíčových slov poměrně vyprázdněné, s výjimkou výrazu „vánoční zázrak“, který tvoří významový spoj mezi oběma částmi skladby (značíme červeně, viz tabulku 90). Distribuce odpovídá stěžejnímu postavení chorusu. Je tedy pravděpodobné, že v této písni se posluchačova pozornost soustřeďuje primárně na chorus, který je z lexikálního hlediska od versí poměrně striktně oddělen.

Tabulka 89: klíčová slova ve skladbě Zázrak vánoční.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 smíš	59634.000	99.0000	3	108
2 hřát	54705.000	99.0000	3	118
3 stuhou	34654.000	99.0000	3	188
4 dáváš	30929.000	99.0000	3	211
5 svázané	17234.000	99.0000	3	381
6 náruč	14804.000	99.0000	3	444
7 dárků	12799.000	99.0000	3	514
8 zázrak	5530.000	99.0000	4	2339
9 vánoční	2777.000	99.0000	4	4656
10 lásky	1173.000	99.0000	3	5613
11 zas	1724.000	99.0000	4	7489
12 dál	336.000	98.0000	4	37796
13 jsi	147.000	97.0000	3	43422
14 mám	129.000	96.0000	3	49289

Tabulka 90: distribuce klíčových slov ve skladbě Zázrak vánoční.

Tvar	ARF	Distribuce			
1 smíš	2,6316				
2 hřát	2,6316				
3 stuhou	2,6316				
4 dáváš	2,6316				
5 svázané	2,6316				
6 náruč	2,6316				
7 dárků	2,6316				
8 zázrak	3,4561				
9 vánoční	3,4561				
10 lásky	2,6316				
11 zas	3,0175				
12 dál	3,4561				
13 jsi	2,6316				
14 mám	2,1579				

Forma skladby:

| intro 2 |
| verse 8 | chorus 8 |
| interlude 2 |
| verse 8 | chorus 8 | chorus 8 |
| outro 1 |

6.2.1.7 Habera Pavol

Zařazení do analýz: 19 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Pavol Habera je spojován především se skupinou Team, do které vstoupil v roce 1987. Josef Vlček v rozhovoru se skupinou hovořil o jejich počátcích. Skupina uvedla, že nezačínala jako většina kapel hraním na různých tancovačkách; obdivovali kapely jako Pink Floyd a Genesis, jejichž vlivy lze v hudbě Teamu slyšet, obdobně jako propracované vícehlasé vokály, které užívala skupina Yes. Team však čerpal inspiraci i z české hudební scény: *„Mnozí z nich nám dokonce v počátcích aspoň radou pomohli, třeba Radim Hladík nebo Lešek Semelka. Líbil se nám třeba Jiří Schelliger. A na Standu Kubeše jsme se jezdili dívat až do Brezna! Tihle lidé byli pro nás stejně důležití jako Deep Purple nebo Led Zeppelin.“*⁶³³

V počátcích skupina velmi intenzivně zkoušela (Hifi klub ve slovenském městě Martin) – denně 17–23 hodin, v sobotu a neděli dokonce dvojfázově. Skupina si však musela vybrat, jakým hudebním směrem se vydá, a především si uvědomit, že už nechtějí hrát pouze pro sebe, ale naopak pro lidi: *„Bylo to krásné, když jsme složitými kompozicemi zkoušeli dělat na posluchače Baf!, ale udělat Baf! Neznamená oslovit! A tak jsme se vrátili – aspoň co se struktury písní týče ještě před art-rock, k původnímu rock’n’rollu.“*⁶³⁴ Rostoucí popularita skupiny a obava z přesycení československého trhu stála za myšlenkou Teamu pokusit se prosadit v zahraničí. Cílem bylo omezit nepřetržité šňůry koncertů po Česku i Slovensku a mít dostatek času na autorskou tvorbu, na cizelování nápadů před nahráváním: *„Sníme o tom, že vyděláme tolik, abychom byli bez dluhů za hudební nástroje a aparaturu, takže budeme odkázáni už jen sami na sebe. A když nebudeme závislí na obživě z ruky do*

⁶³³ Melodie. 1990, č. 3, s. 74.

⁶³⁴ Tamtéž.

*huby, budeme si moci dovoľit jen to, co sami uznáme za vhodné, to znamená, že budeme hospodařit i se slávou.*⁶³⁵

Úvahy o prosazení v zahraničí skupina Team na počátku devadesátých let zmínila rovněž v periodiku Rock & Pop, kde kapela – přestože inklinovala spíše k americké scéně, a měla i určité nabídky ze Španělska, Číny a Sovětského svazu – označila za svou prioritu Anglii: „*Pre nás je teraz prvoradé Anglicko, je to šanca, vieš. [...] Boli by sme radi, keby sme mali aspoň jeden klip schopný konkurencie klipom, ktoré vidíme trebárs na MTV.*“⁶³⁶ V průběhu devadesátých let se však skupina zaměřila spíše na domácí hudební scénu, přestože v Anglii vystoupila, a měla dokonce podepsanou smlouvu s producentem (Walker), který od vydavatelství Opus koupil licence na 14 jejích písní.⁶³⁷

Jedno z prvních alb, které vyšlo v reedici na počátku devadesátých let, byla deska Prichytený pri živote (1989/1990). Jana Šeblová ve své recenzi ocenila jako silnou stránku alba mohutný a dravý zvuk, přesto však natolik čistý, že je možné v každé chvíli identifikovat jednotlivé nástroje, což na druhé straně v některých skladbách (rockové balady) odvádí pozornost od obsahu písní. Šeblová rovněž zmínila, že při opakovaném poslechu začíná být hudba místy únavná: „*Hudba Teamu nepřekračuje hranice příjemně stravitelné a všeobecně přijatelné tvrdosti, na kterou jsou již přivyklé i uši případných negeneračních posluchačů. Team neobjevuje žádné Ameriky, pouze důkladně promílá osvědčené hardrockové postupy v kabátě střihu 80. let, a je tedy velmi srozumitelný.*“⁶³⁸ Jako nejlepší skladby Šeblová hodnotí písně Diera do sveta, Minca vo vzduchu a Jeden kabát jedna koža jedna tvár. V kolektivním hodnocení periodika Melodie získává album navzdory výtkám Šebkové nadprůměrné hodnocení (3,1).⁶³⁹

V rozhovoru s Jurajem Čurným Habera komentuje první originální album skupiny vydané v devadesátých letech (Team 3) a změny, které přineslo. Kromě informace, že skupina získala nového bubeníka (vrátil se Ivan Mareček) čteme, jak členové skupiny definují svoji aktuální tvorbu: „*Trvalo to desať rokov, kým sa to postupne vykryštalizovalo, a teraz je to naozaj bližšie k tej americkej muzike.*“⁶⁴⁰ Samotná skupina hodnotí album Team 3 jako to nejlepší, co zatím společně vydali (píše se rok 1990). Nejen jasně definovaný zvuk,

⁶³⁵ Melodie. 1990, č. 3, s. 75.

⁶³⁶ Rock & Pop. 1990, č. 14, s. 11.

⁶³⁷ Melodie. 1990, č. 3, s. 75.

⁶³⁸ Melodie. 1990, č. 1, s. 27.

⁶³⁹ Hodnotili: Zapletal, Opekar, Konrád, Lindaur, Vlček. Melodie. 1990, č. 2, s. 64.

⁶⁴⁰ Rock & Pop. 1990, č. 14, s. 10.

ale i žánrová profilace skupiny a vzájemná znalost hudebníků napomáhá autorskému tvůrčímu procesu: „*Teraz naše skúšky sú veľmi jednoduché oproti tomu, ako sme to robili pred štyrmi rokmi. Donesie sa vec a už všeci vieme, aký to bude mať tvar.*“⁶⁴¹

V kolektivním hodnocení v periodiku *Melodie* získalo album Team 3 mírně nadprůměrné hodnocení (2,8).⁶⁴² I přestože skupina hodnotí toto album jako doposud nejlepší, Jaromír Tůma naopak desce vytýká, že postrádá faktory, které byly pro dřívější tvorbu Teamu typické a hudebně hodnotné: „[...] *písničkám se nedostává rockové dimenze a melodické výjimečnosti, tedy vlastností, které byly spolu s hutným a kontrapunktickým vokálem pro pop Teamu nejprůzračnější.*“⁶⁴³ Tůma na dřívější tvorbě oceňuje především nápadité, svěží melodie, které mu připomínají kapely éry šedesátých let a jež pro Team napsali Milan Dočekal a Dušan Antalík. Za písně, které evokují dřívější kompoziční jazyk, Tůma označuje *Ženy a kvety sa nekradú* a *Óda ...na tie cesty po tele*: „[...] *proto je pro mě loňská trojka signálem, že melodie se už nehrnou tak spontánně a samozřejmě a občas si vypomohou lacinější notou (Severanka, Ženy v bielom) a aranžmá zbytečnou bombastičností (Starý zákon, Na Marse to neberú).*“⁶⁴⁴

Obdobně jako album Team 3 získala následující deska Team 4 v hromadném hodnocení periodika *Melodie* mírně nadprůměrnou známku (2,9).⁶⁴⁵ František Fiala v recenzi alba Team 4 zmiňuje, že je radost sledovat, jak vydavatelská firma Tommü Records po vydání úspěšné sólové desky Pavola Habery flexibilně produkuje rovněž novou desku Teamu. Tu Fiala považuje za zvukově zatím nejdokonalejší – neboť byly opět zařazeny vícehlasé sbory, pro Team charakteristické –, bez cílených odboček směřovaných k dorůstajícím dívkám, které byly patrné na sólové desce Habery: „*Kdyby dostal víc skladatelského prostoru Antalík a odpadly by Kinčekovy bývalé nagyoviny, vyloupl by se Team asi nejrockověji. Aranžmá jsou vypiplaná, mixáž citlivá, [...] ale hity maj oproti dřívějšku nějak těžší zadek.*“⁶⁴⁶

Co se týče hudebního vývoje, uvažuje Habera v rozhovoru s Vladimírem Vlasákem nad svojí hudební cestou: „*Každý by si mal skúsiť keď začína, prejsť viacerými štýlmi. [...] Je dobré poznať publikum, ktoré vás živí. [...] ale potom to aj ich prestane baviť, a chce to*

⁶⁴¹ *Rock & Pop*. 1990, č. 14, s. 10.

⁶⁴² Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 4, s. 31.

⁶⁴³ *Melodie*. 1991, č. 10, s. 29.

⁶⁴⁴ Tamtéž.

⁶⁴⁵ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 1, s. 39.

⁶⁴⁶ *Melodie*. 1992, č. 4, s. 33.

niečo iné. Teraz na teamovej štvorke budú štyri veci, ktoré sú pre Team hodne nezvyklé.“⁶⁴⁷ Nedílnou součástí kompoziční praxe v populární hudbě je i práce s textem. V případě Habery a Teamu je pracovní postup jasně definován: „*My sme skôr muzikanti, ako širitelia posolstiev, chceme ukázať, že viem spievať a hrať. Preto hlavný dôraz kladieme na hudbu. Takže radšej robíme najskôr muziku a textári si to potom musia odtrpieť. Peter Uličný plne rešpektuje hudebné frázovanie. Daniel Hevier je volnejší, ide viac po samotnom texte, slovom básnik.*“⁶⁴⁸

Personální změny zasáhly skupinu Team zásadním způsobem. Jaroslav Topercer vedl rozhovor s Dušanem Antalíkem (kytara), ve kterém vysvětluje, že po vydaném albu Team 5 (rok 1993 – ještě s Haberou) skupina celý rok 1994 výrazně koncertovala a dohodla se na roční pauze. Výsledkem diskuse při opětovném setkání byly personální změny, které se týkaly i Habery: „*Zájem měl, zbytek kapely také. Jenomže Palo je v poslední době tak vytížený, že by bylo jeho účinkování v Teamu jen okrajové. Proto jsme se vzájemně dohodli, že si najdeme náhradu.*“⁶⁴⁹ Za Habera nastoupil Roman Révai (do roku 1998) a z původní sestavy zbyli pouze Ivan Válek (basa), Bohuš Kantor (klávesy) a Dušan Antalík (kytara): „*Roman má odlišné výrazové prostředky než Palo, jeho projev je expresivnější a dodává Teamu tvrdší tvář, znamená tedy přechod do rockovější zóny. [...] Přitvrdili jsme, ale pořád jsme Team, i přes tvrdší základy se dá rozpoznat náš rukopis. Bavíme se tady o rockových písničkách, ale na prvním místě je vždy melodika, na kterou klademe velký důraz.*“⁶⁵⁰ V tomto složení vychází skupině nové album *Voľná zóna*, které autorsky připravili Bohuš Kantor a Dušan Antalík. Dalším specifíkem alba je, že texty nepsali dlouholetí textaři skupiny Team (Daniel Hevier, Peter Uličný), ale baskytarista Ivan Válek: „*Oba dva jsou skvělí textaři-básníci. Ivan Válek se s nimi srovnávat nemůže, ale jelikož je členem kapely, jeho texty jsou ze života kapely a mluví za nás. To je zase jeho výhoda.*“⁶⁵¹

Prostor pro resumé tvorby Teamu nabízí kompilace *Best of* – shrnuje tvorbu skupiny z doby, kdy v ní působil Pavol Habera, ale vyšla až po jeho odchodu. Ucelená sbírka písní posluchači nabídne časovou osu tvorby; na desce lze slyšet hudbu zvukově inklinující ke skupinám jako Bon Jovi či Europe, ale i popovější písně. Petr Korál v recenzi alba užívá ve spojení se skupinou Team slovní spojení „*spotřební zboží*“, na druhé straně však upozorňuje,

⁶⁴⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 17, s. 14.

⁶⁴⁸ Tamtéž.

⁶⁴⁹ *Melodie*. 1997, č. 2, s. 30.

⁶⁵⁰ Tamtéž.

⁶⁵¹ Tamtéž.

že se jednalo o tvorbu s určitou kvalitou a vkusem: „*Ale stejně je to zvláštní, jak jméno Team tady v Čechách za těch pár let úplně vybledlo. Sejde z očí, sejde z mysli, a co je vám platné, že jste bývali Zlatým slavíkem...*“⁶⁵²

Pavol Habera kromě skupiny Team v devadesátých letech úspěšně působil i v sólových projektech. Informace o počátcích – impulsu pro sólovou dráhu Habery jsme zachytili v rozhovoru s Vladimírem Vlasákem: „*Vtedy, keď popularita Teamu v Česko-slovensku bola taká, že sa vyššie nedalo ísť. Keď sa dostanete medzi päť najpredávanějších skupín, rozmýšľate, čo by sa ešte dalo vymyslieť.*“⁶⁵³ Záměr Habery vytvořit sólový projekt provázela myšlenka, že by album sice mělo být odlišné, ale v základu by mělo navazovat na tvorbu skupiny Team: „*Nie takú napucovanú a tvrdú ako Team. Inú, ale takú, ktorá by Team úplne nepoprela. [...] Pôvodne sme chceli urobiť platňu piesní výlučne o láske, no potom sme od toho ustúpili.*“⁶⁵⁴ Odlišnost projektu je určena nejen výběrem a typem písni, ale rovněž hráčskými dovednostmi přizvaných hostů (Andrej Šeban – fenomenální slovenský kytarista; František Griglák – kytarista působící v slovenských projektech Fermata a Collegium Musicum; Ján Lehotský; Pavol Hammel; David Koller – bubeník skupiny Lucie), kteří se podíleli na Haberově sólovém albu. Kromě externích hudebníků Habera pro své první sólové album oslovil rovněž několik textařů (Daniel Hevier, Peter Uličný, Peter Nagy, Martin Sarvaš): „*Keď urobím nějaký bigbajs, nechám to na nich. Oni už vedia, čo s tým majú robiť. Keď urobím nějakú collinsovku jako je Severanka, poviem im zhruba, o čom by to malo byť.*“⁶⁵⁵

Sólové album Pavol Habera získalo v rubrice hvězdičky časopisu Rock & Pop lehce nadprůměrné hodnocení (2,8).⁶⁵⁶ Jaroslav Špulák, který album recenzoval, jej hodnotí sice jako hudebně zdařilý počín, avšak s jasným komerčním kalkulem: „*Pavol Habera a Julius Kinček, zdá se, přesně vystihli dobu, kdy se sólové album frontmana jedné z nejpopulárnějších česko-slovenských skupin bude dobře prodávat. Skvělý dárek za vysvědčení, příjemný poslech na koupališti i chalupě.*“⁶⁵⁷ Na albu je oceňována celková vyrovnanost, instrumentální výkony jednotlivě najatých hráčů (Griglák, Koller) i role Habery jako frontmana: „*Už v úvodní Láska, necestuj tým vlakom splňuje zpěvák*

⁶⁵² *Rock & Pop*. 1997, č. 10, s. 110.

⁶⁵³ *Rock & Pop*. 1991, č. 17, s. 14.

⁶⁵⁴ Tamtéž.

⁶⁵⁵ Tamtéž.

⁶⁵⁶ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 18, s. 29.

⁶⁵⁷ Tamtéž, s. 28.

očekávanou polohu opuštěného romantika. [...] *Je to vo hviezdach je tutový hit* [...].⁶⁵⁸ Určitá výtka zaznívá na adresu aranžmá sedmi skladeb, které začínají táhlými, v podstatě identickými motivy hranými na klávesové nástroje; ta však nemůže zastínit veskrze pozitivní hodnocení: „*Celkově jde o povedenou a příjemnou desku, která vyprofilovala Pavola Haberu jako silnou pěveckou i skladatelskou osobnost* [...]“.⁶⁵⁹ O úspěchu prvního sólového alba vypovídá nejen kritika, ale i titul zlatá deska, kterou Habera získal za více než 120 000 prodaných kusů (údaj z dubna roku 1992).⁶⁶⁰ Tommü Records pro červen 1992 udává ještě vyšší údaj – 130 000 prodaných kusů.⁶⁶¹

Na Haberově druhém sólovém albu se i přes úspěch první desky zcela proměnilo personální složení. Tuto informaci jsme zachytili v drobném sloupku dobového tisku: „*Zpěvák a jeho druhé já – skladatel a spoluproducent Július Kinček, přizvali do studia mladé a dobré hudebníky: kytaristu Peci Uherčíka, baskytaristu Martina Minárika, bubeníka Emila Frátrika a klávesistu Martina Kavraše*“.⁶⁶² Personální změny musely přinést určitý posun v hudební řeči; toho si všímá i Vladimír Vlasák v recenzi alba, v níž obě sólová alba srovnává: „*Oproti jedničce má propracovanější a plastičtější zvuk, ubylo kytarové ostrosti, sound více prostupuje všechny skladby. Deska působí kompaktnějším dojmem, zatímco ‚uvnitř‘ dochází k proměnám nálad a témat*“.⁶⁶³ Na albu Vlasák oceňuje výkony instrumentalistů, kteří v určených plochách předvedou muzikantské maximum, aniž by nevhodně zasáhli do koncepce písně, čímž ponechávají dostatečný prostor frontmanovi: „*Haberův zpěv se více přimyká k hudbě, někdy jakoby si bral part sólového nástroje. Drží se spíše podstatných a nosných tónů, nepotřebuje exhibici ani manýru*“.⁶⁶⁴

Druhé sólové album, které vyšlo půl roku po desce Team 4, vychází v relativně přesyceném období – rok po první sólové desce Habery, který v rozhovoru s Markétou Kučerovou uvedl, že důvodem vzniku dalšího sólového alba bylo to, že měl připraveno mnoho skladeb a nechtěl je psát tzv. do šuplíku: „*Nedá se to vytáhnout až za deset let, když už tahle muzika nebude nikoho zajímat. Další důvod je ten, že Team 4 jsem autorsky tolik nepřipravoval. Mám tam jenom dvě písničky, víc se tentokrát realizovali hoši*“.⁶⁶⁵ Náznak

⁶⁵⁸ *Rock & Pop*. 1991, č. 18, s. 28.

⁶⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁶⁰ *Rock & Pop*. 1992, č. 11, s. 4.

⁶⁶¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 13, s. 3.

⁶⁶² Tamtéž.

⁶⁶³ *Rock & Pop*. 1992, č. 17, s. 28.

⁶⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁶⁵ *Melodie*. 1992, č. 8, s. 1.

určitých rozkolů, které podpořily sólovou dráhu Habery, můžeme vysledovat právě v údobí, které zahrnuje album Team 4 a Haberova první dvě sólová alba; dle Habery na desce Team 4 nejsou tak silné písně jako na albu Team 3, jelikož o výběru písní se demokraticky hlasovalo a po jeho první sólové desce držela martinská část skupiny pospolu a převládly emoce nad racionálním uvažováním. Rovněž snaha Dušana Antalíka (kytara) posunout hudbu Teamu do tvrdšího hudebního projevu naráží na Haberův názor a pěvecké možnosti, kterých si je vědom; sám odmítá pozici rockového zpěváka: *„Na čtyřce jsem se co nejvíce chtěl vyhnout konfliktům. Nešel jsem tvrdě za svým a neříkal ,tahle věc je dobrá a musí tam být‘. Kašlal jsem na to, v duchu se utěšoval a sólovku nahrál podle svých představ.“*⁶⁶⁶

Deska Habera 2 (1992) vznikala ve spolupráci s producentem Kinčekem a na konci nahrávání společně pečlivě vybírali skladby, aby nastavili poměr rychlých a pomalých písní. Podle Habery je jeho druhé album více vyvážené: *„Je muzikálnější, ti výborní hudebníci jsou tam znát. Každý je jiná povaha a sorta – bubeník hraje jazzrock, kytarista je rocker a basák to je takový univerzální hráč. Dal jsem jim hodně velkou volnost, maximálně jsem je občas trošku usměrnil.“*⁶⁶⁷ Obdobná myšlenka o hudební i koncepční oddělenosti skupiny Team a sólových projektů Habery zazněla v rozhovoru Petra Bošnakova: *„Ale ve svých sólových projektech jsem se snažil orientovat vždy jiným směrem, než je muzika Teamu. Dovolují si věci, které bych si v kapele, která má šest rovnoprávných členů, dovolit nemohl. Při sólových projektech šéfuji sám sebe.“*⁶⁶⁸

Album Zhasni a sviet' z poloviny devadesátých let svou koncepcí navazuje na dvě Haberova předchozí úspěšná sólová alba, kterých se v součtu prodalo více než 150 000 kusů (píše se rok 1995). Skladby na novém albu jsou dle Habery komponovány obdobně jako písně na dvou předchozích deskách – s důrazem na melodické rockové písničky. V recenzi Leoše Kofroně lze rovněž vyčíst určitou sázku na jistotu nejen v hudbě, ale i v textech: *„Habera dobře ví, k jaké věkové skupině posluchaček své písničky směřovat a tomu odpovídá i jejich textová složka. ‚Chlapčenská‘ něha, nejistota, recese, vyzývavost a v samém závěru i schopnost zamyšlení [...], to vše je servírováno v příjemných aranžích a přijatelných dávkách.“*⁶⁶⁹ Redakce periodika Melodie naopak hodnotí album spíše negativně: *„Habera je dobrý zpěvák a image ‚hodného rockera‘ mu vynesla už statisícové*

⁶⁶⁶ Melodie. 1992, č. 8, s. 1.

⁶⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁶⁸ Melodie. 1995, č. 3, s. 10.

⁶⁶⁹ Rock & Pop. 1995, č. 10, s. 27.

*prodeje. Nejzdařilejší skladby Zhasni a sviet' a Mláďa na úteku mu sedí nejvíc, rychlejší staromódní vypalovačky uvítají spíš skalní fandové. Na tak zkušeného interpreta, skladatele a producenta je to hodně málo.*⁶⁷⁰

Sólová tvorba Habery pokračuje albem s prozaickým názvem Habera (1997). Přestože Roman Jireš ve své recenzi toto album označuje za Haberův umělecky nejmambicióznější projekt, za pokus získat širší okruh posluchačů a snahu vymanit se z pozice idolu dospívajících dívek, obratem dodává, že se tento záměr zpěvákovi podařil pouze částečně. Na albu komponovaném multiinstrumentalistou Jurajem Tatárem posluchač najde například rockové písně, balady, inspiraci východní hudbou, ale i skladby, které Haberovu tvorbu stigmatizují jako hudbu pro náctileté: „[...] *jenže potom přijde starý známý atak na city v podobě unyle pomalých skladeb s tomu odpovídajícími texty dvojice Uličný Hevier.*“⁶⁷¹

Album Svet lásku má je v Haberově tvorbě specifické – nabízí 13 vánočních písní, z nichž pouze jedna je autorská (Svet lásku má) a společně s Haberou ji zpívají Peter Dvorský a Karel Gott. V první fázi vybíral skladby dlouholetý Haberův spolupracovník Július Kinček a v druhé fázi selektovali užší výběr s Haberou společně: „*Každý zpěvák by měl jednou za čas udělat jinou desku, než na jakou jsou jeho příznivci zvyklí a kterou od něj víceméně očekávají. Nemusí to být jenom vánoční album, ale každopádně by se takový komplet měl lišit od ostatních písniček. Pro mě je toto album jiné už tím, že mě nedoprovází nějaká studiová kapela, ale Slovenská filharmonie vedená Ondrejem Lenártem.*“⁶⁷²

Skupina Team i sólové projekty Habery patřily v první polovině devadesátých let k nejpoblárnějším hudebním počínům. Kloubily v sobě popovou melodiku, rockové prvky a kvalitní instrumentální výkony hudebníků. Oceňovaný je Haberův pěvecký projev, který se nevyžívá v manýrách a vždy zapadá do hudebního kontextu. V roce 1990 se Habera se skupinou Team zapsal do prodejů nosičů TOP 10 albem Prichytený při životě, se kterým dosáhl deváté pozice (viz tabulku 13) a v roce 1991 s deskou Team 3 obsadil místo druhé (viz tabulku 16). Se skupinou Team se Habera v letech 1990 a 1991 umístil na prvním místě divácké ankety Zlatý slavík v kategorii skupina roku (viz tabulky 14 a 17).

Z Haberových sólových projektů se v prodeji prokreslilo album Pavol Habera, které v roce 1991 dosáhlo na čtvrtou pozici (viz tabulku 16), a deska Habera 2, umístěná na

⁶⁷⁰ *Melodie*. 1995, č. 6, s. 31.

⁶⁷¹ *Rock & Pop*. 1997, č. 8, s. 113

⁶⁷² *Melodie*. 1996, č. 10, s. 6.

třetí příčce v roce 1992 (viz tabulku 20). V roce 1990 se Habera umístil na páté pozici v kategorii zpěvák v divácké anketě Zlatý slavík, a v roce 1991 v ní dokonce odsunul Karla Gotta na druhé místo (viz tabulku 17). V ceně Anděl se Habera stal v roce 1991 zpěvákem roku (viz tabulku 18).

Tabulka 91: diskografie Pavola Habery v devadesátých letech.

HABERA PAVOL	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Pavol Habera	1991	Tommü Records
	Habera 2	1992	Tommü Records
	Eliášová, Habera, Gallovič, Poldauf, Lipa – Evanjelium o Márii	1992	Elán Mebara
	Pavol Habera, Vašo Patejdl – Fontána pre Zuzanu 2	1993	Tommü Records
	Zhasni a svieť	1995	Polydor
	Svet lásku má	1996	Polydor
	Habera	1997	Polydor
	Dvorský, Habera – Vianočné koncerty	1998	Polydor
	Boli sme raz milovaní	2000	Mercury, Universal
Singly a EPs	Preč, preč / Správni chlapi vymreli	1992	Tommü Records
	Telemánia	1995	Polydor
	Keď sa baba zblázni	1995	Polydor
	Candy	1996	Polydor
	MC Sava & Marcela, Paľo Habera – Je to vo hviezdach	1996	Radost
	Týždeň má 100 dní	1997	Polydor
Kompilace	Výber	1995	Tommü Records
TEAM	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Team	1988/1991	Opus/Opus
	Prichytený pri živote	1989/1990	Opus/Opus

Alba 90. léta	Team 3	1990	Opus
	Team 4	1991	Tommü Records
	Team 5	1993	Tommü Records
	Voľná zóna	1996	Ena Records
	7edem	2000	Forza Production House
Singly a EPs	Čo s tým? / Ženská menom Panika	1991	Tommü Records
	Život je nuda / S tebou bez teba	1993	Tommü Records
	Nebo pod' k nám	1996	Ena Records
Kompilace	Hity	1994	Tommü Records
	Best of	1997	Bonton
	Zlaté hity	2000	Tommü Records

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Láska, necestuj tým vlakom z alba Pavol Habera.

Melodika verse zaujme kompozičným princípem založeným na symetrickém řazení motivů (značíme písmeny a, b, c, d – a', b', c', d', viz ukázkou 49). Kromě závěrečné dvojice motivů (d – d'; liší se svým průběhem), které předjímají navazující část skladby (druhá verse, případně prechorus – značíme červenými křivkami, viz ukázkou 49), se jedná o citace s drobnými modifikacemi, které vycházejí z deklamace textu (srovnej motivy a, b, c, – a', b', c', viz ukázkou 49). Motivická práce je pozorovatelná rovněž v polohách ambitu jednotlivých motivů, což generuje zvukově výrazný melodický skok mezi motivy „a“ a „b“ (liší se tónem, ze kterého skok vychází v první a druhé versi – značíme červenými šipkami, viz ukázkou 49). Napětí způsobené melodickým skokem mezi motivy (a – b) je postupně uvolňováno snižováním polohy ambitu jednotlivých motivů (b – c – d), užitých jako tonální sekvence (značíme šipkami na začátcích notových osnov, viz ukázkou 49). Kromě snižování polohy motivů přispívá k rozvolnění tenze i průběh melodické linky, která vždy stupnicovitě klesá (značíme modrými a zelenými šipkami, viz ukázkou 49).

E a symetrie a'
 Po - sled - ný krát bu - dem tu stáť na
 C#m b b'
 kri - žo - vat - ke tra - tí, kde ťa na - vždy stra - tím.
 A c c'
 Scho - vá - vaš tvár v no - vi - nách lás ka nie je po - vin - ná ja
 Bsus B d d' opakování sloky nástup prechorsu
 viem. viem, že tú - žiš ísť.

Notová ukázka 49: symetrické řazení jednotaktových motivů ve versi skladby Láska, necestuj tým vlakom.

Vůči zbylým částem skladby nabízí kontrastní plochu prechorsu, vymykající se tóninovým vybočením a především melodikou, ve které je použita pouze jedna tercie (značíme modře, viz ukázku 50). Zvukovou odlišnost způsobuje rovněž užití paralelismů kvint a oktáv na těžkých dobách, které vyplňují intervaly kvarty (značíme číslicemi a červenými šipkami, viz ukázku 50).

G A Bm
 Eu - dia strá - ca jú tvá - re me - ná lás - ky
 G A B
 v rých - lo ví - re cie - st.

Notová ukázka 50: melodika prechorsu využívající prázdné intervaly ve skladbě Láska, necestuj tým vlakom.

Hook chorusu tvoří dvoutaktí obsahující název skladby „Láska, necestuj tým vlakom“, které lze rozdělit na dva komplementární motivy. První (a) je kratší a vyznačuje se elementární rytmičkou; druhý (b) je delší a je založený na synkopickém rytmu (značíme písmeny a – b,

viz ukázkou 51), které ale již nejsou symetricky repetovány jako ve sloce (a, b, c, d – a', b', c', d', srovnej s ukázkou 49). Přestože melodie chorusu tvoří kontinuální frázi, jsme schopni hook izolovat. Hook spojuje/odděluje čtvrtá doba dvojtaktí (značíme notami/pauzami v závorkách, viz ukázkou 51). Na hook chorusu navazuje motiv objevující se již v prechorusu, avšak antiteticky komponovaný (značíme zeleným rámcem, viz ukázkou 51, srovnej s ukázkou 50). Identický rytmus motivů je rozdílně harmonizován progresí, která využívá sekundové postupy (G→A→B versus C#m→B→A) a odlišuje se stoupajícím/klesajícím průběhem (značíme zelenými šipkami, srovnej ukázky 50 a 51). Kontrastní je rovněž melodika – prechorus využívá výhradně prázdné intervaly, kdežto motiv chorusu obsahuje rovněž konsonantní tercie, což způsobuje zvukový kontrast jednotlivých motivů (značíme červenými číslicemi, srovnej ukázky 50 a 51).

E a B C#m A () E a B
 Lás - ka, ne-ces - tuj tým vla-kom bu-dem sám
 A b B C#m 2 B 2 A
 a - ni ne - vieš a - ko v smút - ku prázd - nych rán.

Notová ukázka 51: odlišná melodika chorusu vůči prechorusu ve skladbě Láska, necestuj tím vlakem.

Forma skladby:

| intro 4 |
 | verse 8 | verse 8 | prechorus 4 | chorus 6 + 1 |
 | verse 8 | prechorus 4 | chorus 10 + 1 |
 | solo 12 + 1 |
 | chorus 10 + 1 |
 | outro 6 |

6.2.1.8 Hůlka Daniel

Zařazení do analýz: 4 měsíce v kategorii Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Daniel Hůlka (dříve působil jako sólista opery v Ústí nad Labem) se do povědomí posluchačů zpočátku zapsal především svou rolí Draculy ve stejnojmenném muzikálu Karla Svobody, Zdeňka Borovce a Richarda Hese, který byl premiérován v pražském Paláci kultury v pátek 13. října 1995 pod režisérským vedením Jozefa Bednárika.⁶⁷³ Tomáš Stanislavčík sečetl, že po roce od premiéry představení měl Daniel Hůlka odehráno více než 300 představení. K prudkému vzrůstu popularity dle Stanislavčíka napomohl premiérový záskok za Daniela Landu.⁶⁷⁴

Hůlka na svůj raketový start popularity i hudební kariéry vzpomínal pozitivně, přestože uvedl, že mu muzikál Dracula vzal všechnen volný čas a energii, jelikož se snažil všechna představení odehrát s maximálním nasazením, což bylo vzhledem ke klasické pěvecké technice realizovatelné; vyčerpání však přicházelo spíše ve fyzické a psychické formě: „*Ale já když hraju, tak všechno prožívám naplno. Jinak to prostě neumím. Kdybych vše neprožil, tak to tam nebude a diváci to poznají. [...] Na jevišti jedu na sto padesát procent, protože podle mne teprve když lidé vidí, že z vás opravdu cáká pot a krev – v přeneseném slova smyslu – a cítí tu energii, která z vás jde, tak to přijmou. Poznají, že jim odevzdáváte všechno, co máte.*“⁶⁷⁵

V rozhovoru se Stanislavčíkem Hůlka zmínil, že již během účinkování v muzikálu Dracula plánoval koncepci svého sólového alba. Jeho představou bylo, že hudbu složí více autorů a deska bude zaměřena na kantilénové písně.⁶⁷⁶ Jednu z prvních zmínek o konkrétnější podobě plánovaného alba Hůlky jsme zachytili v periodiku Melodie: „*Hůlka přichází za posluchači s lákavým repertoárem, který obsahuje – i přes obtížně získaný souhlas s otextováním – českou verzi Vangelisova instrumentálního motivu z Dobyetí ráje nebo nový motiv z Draculy dosud nevydaný na žádném nosiči. Současně s novým albem se*

⁶⁷³ Melodie. 1995, č. 9, s. 10.

⁶⁷⁴ Melodie. 1996, č. 11, s. 44.

⁶⁷⁵ Tamtéž.

⁶⁷⁶ Tamtéž.

objevuje i videoklip k písni *Ráj*.⁶⁷⁷ Za impulsem vydat sólové album Daniela Hůlky stáli Vladimír Kočandrle a František Fiala (Monitor) a producent alba, Karel Svoboda.⁶⁷⁸

Redakce periodika *Melodie* v rubrice *CéDÉ Tipy* představuje Hůlku jako tenoristu uhrančivého hlasu i vzhledu: „*Sláva tenoristů stojí a padá vedle pěveckých dispozic s dobře zvoleným repertoárem a v tomto bodu se tvůrci alba nezmýlili. Svoboda je mistr klenutých melodických kantilén, a hned čtyři skladby z jeho dílny (včetně Draculova monologu) jsou proto ozdobou alba – stejně jako další písně [...]*“⁶⁷⁹ Kromě výše zmíněného Vangelise album čerpá ze skladeb patřících Chopinovi či Lionelu Richiemu, ale obsahuje i původní melodie (Pavel Vaculík, Jiří Škorpík): „*Daniel Hůlka ve všech nahrávkách dokazuje, že není jen hvězdou jednoho muzikálového představení*“⁶⁸⁰ Již pět týdnů po vydání alba se deska stala nejprodávanějším hudebním nosičem pro měsíc srpen 1997 a v prodejích předstihla například skupiny The Prodigy či U2.⁶⁸¹

Hůlka v rozhovoru s Jakubem Jakoubkem zmínil, že za zásadní píseň alba považuje skladbu *Ráj* (Vangelis), která ho natolik fascinovala, že se rozhodli se Zdeňkem Borovcem poslat autorovi český text s žádostí o svolení tuto původně instrumentální skladbu nazpívat. Po svolení autora se k písni natočil videoklip v režii Františka Brabce, který následně pronikl do většiny médií.⁶⁸² K sólovému albu bylo plánované rovněž koncertní turné, nejprve pouze v komorní verzi – Hůlka s doprovodem klavíru (Jiří Škorpík) –, hlavní šnůra však počítala s orchestrem i sbory, aby se zvuk co nejvíce přiblížil vydanému albu.⁶⁸³ Jednalo se v podstatě o mobilní muzikálovou show, ke které vytvořil námět a scénář Richard Hes, jenž projekt i režíroval; scénu navrhl architekt Daniel Dvořák.⁶⁸⁴

Hůlkovo druhé album s názvem *Mise* bylo sestaveno ze sólových skladeb koncertní show stejného názvu a živých nahrávek z debutového alba Hůlky. Jako bonus byla na album

⁶⁷⁷ *Melodie*. 1997, č. 7, s. 11.

⁶⁷⁸ *Melodie*. 1997, č. 6, s. 16.

⁶⁷⁹ *Melodie*. 1997, č. 8, s. 12.

⁶⁸⁰ Tamtéž.

⁶⁸¹ *Melodie*. 1997, č. 9, s. 16.

⁶⁸² Tamtéž.

⁶⁸³ Tamtéž.

⁶⁸⁴ *Melodie*. 1998, č. 5, s. 12–13.

zařazena píseň Ty se mnou jsi dál, která byla cover verzí ústřední písně z filmu Titanic: My heart will go on.⁶⁸⁵

Daniel Hůlka byl v devadesátých letech ceněn jako muzikálový zpěvák. Do české populární hudby přispěl svým osobitým způsobem zpívání – jeho popové či rockové skladby měly nádech operního belcanta. Svou interpretací skladeb rozděloval posluchačskou obec – na jedné straně některým vyhovovala syntéza popových skladeb a operního zpěvu, na druhé straně však nalezneme skupinu, která jeho hudební aktivity hodnotí negativně. Určitou dobovou reflexí tvorby Daniela Hůlky je jeho umístění ve čtenářské anketě roku časopisu Rock & Pop pro rok 1997 – v recesistické kategorii Vopruz roku zpěvák obsadil druhé místo, ihned po skupině Kelly Family (dalšími „oceněnými“ byly například skupina Hanson, Spice Girls či Tereza Pergnerová).⁶⁸⁶ V roce 1998 se Daniel Hůlka ve stejné kategorii umístil rovněž na druhém místě (ihned za skupinou Lunatic).⁶⁸⁷ Jako argumenty z druhé strany lze uvést, že v prodejích TOP 10 se Hůlka v roce 1997 se svým prvním albem umístil na čtvrtém místě (viz tabulku 37) a že v letech 1997, 1999 a 2000 obsadil druhé místo v divácké anketě Český slavík v kategorii zpěvák roku (viz tabulky 39, 47 a 52); v roce 1998 anketu dokonce ovládl (viz tabulku 43). Cenu Anděl Hůlka získal v roce 1997, a to v kategoriích objev roku a zpěvák roku (viz tabulku 38).

Tabulka 92: diskografie Daniela Hůlky v devadesátých letech.

HŮLKA DANIEL	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Daniel Hůlka	1997	Monitor-EMI
	Mise	1998	Monitor-EMI
	Živé obrazy	1999	Monitor-EMI
	Rozhovor	2000	Monitor-EMI
Singly a EPs	Ráj	1997	Monitor-EMI
	Rok dvoutisící	1999	Monitor-EMI

⁶⁸⁵ *Melodie*. 1998, č. 11, s. 9.

⁶⁸⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 2, s. 32.

⁶⁸⁷ *Rock & Pop*. 1999, č. 2, s. 37.

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Děšť, vůz a pláč z alba Daniel Hůlka.

Skladba je dle našeho názoru tóninově ambivalentní. Přestože píseň začíná a končí akordem Gm, přikláníme se k zápisu v tónině F/Dm. K rozhodnutí nás vede fakt, že jednotlivé fráze se v začátcích a koncích harmonickou funkcí liší (verse: Gm→Dm, chorus: F→Gm; akordy značíme zeleně a modře, srovnej ukázky 52, 53 a 54). Pro tóninu s jedním „b“ hovoří rovněž analýza dalších harmonických funkcí. Akordy obsahující tón „e“ (C, Am) by v případě zápisu se dvěma „b“ bylo nutno chápat jako mimotonální (naznačujeme odrážkou v závorce, srovnej ukázky 52, 53 a 54). Třetím argumentem je, že hook chorusu (s textem „Děšť, vůz a pláč“) je v našem výkladu harmonizován tónikou (F), kterou fráze začíná (značíme modře, srovnej ukázky 52 a 53), nikoli sedmým sníženým stupněm, jak by tomu bylo v případě rozhodnutí pro tóninu Gm.

Hook chorusu tvoří dvoutaktový motiv obsahující název skladby (značíme červeně, viz ukázku 52), který je užíván jako tonální sekvence. V prvním uvedení chorusu zní hook třikrát – jednou jako vzor, dvakrát jako transpozice (značíme červenými číslicemi 1, 2 a 3 v rámečku, viz ukázku 52). Napětí v prvním chorusu zvyšuje zejména druhá transpozice vzoru (značíme oranžovým rámcem, viz ukázku 52), kterou nacházíme rovněž v posledním chorusu skladby. Motiv obsahující hook a navazující motiv (značíme modře, viz ukázku 52) jsou v prvním chorusu v poměru 3:1.

Notová ukázka 52: hook chorusu užitý jako tonální sekvence se dvěma transpozicemi ve skladbě Děšť, vůz a pláč.

Druhý chorus je v sekvencích zkrácen pouze na vzor a transpozici (značíme červenými číslicemi 1 a 2 v rámečku, viz ukázku 53). Naopak přidán je navazující motiv (značíme modře, viz ukázku 53), který je rovněž sekvencovitě transponován (značíme zelenými číslicemi 1 a 2 v rámečku, viz ukázku 53). Drobná modifikace rytmu navazujícího motivu

je dána frázováním zpěváka (značíme červenou svorkou s šipkou doleva, viz ukázku 53). Motiv obsahující hook a navazující motiv jsou v druhém chorusu v poměru 2:2 (viz ukázku 53). Řazení jednotlivých motivů a počet jejich opakování buduje tektonickou stavbu skladby.

Děšť, vůz a pláč, slé - vá se v tmách, žal ví - tr
svál, kluk stál tam dál.

Notová ukázka 53: hook chorusu užitý jako tonální sekvence s jednou transpozicí ve skladbě Děšť, vůz a pláč.

Hook chorusu se objevuje rovněž ve versi. Drobná melodická modifikace (jeden tón) je dána odlišnou harmonií (původní znění melodie a harmonie značíme červeně v závorkách, viz ukázku 54; srovnej s ukázkami 52 a 53). Zvukově poutá pozornost především konec závěti, ve kterém je navazující motiv užit jako modulující sekvence (značíme modře, viz ukázku 54), která do melodie zanáší citlivý tón ($f^{\#1}$). Jako harmonickou anomálii hodnotíme nerozvedení citlivého tónu ($f^{\#1}$), jelikož po jeho doznění nastupuje chorus, který začíná tónem c^2 . Vzniká tak nezpěvný interval snížené kvinty (značíme zeleně, viz ukázku 54).

Vůz má - čel děšť a zněl jen zvon a v dál-ce kříž.
Vůz táh jen kůň, vez ná-klad svůj ke kří - ži blíž.

Notová ukázka 54: modulující sekvence ve versi skladby Děšť, vůz a pláč.

Jelikož skladbou prochází jediný hook (značíme červeně, srovnej ukázky 52, 53 a 54) – obdobně jako zaznamenáváme pouze jeden motiv, který na hook navazuje (značíme modře, srovnej ukázky 52, 53 a 54) – můžeme skladbu vyhodnotit jako monotematickou.

Text písně vytváří komplexní strukturu. Jako stabilní se jeví druhý a třetí chorus, patrný zvláště v závěru distribuce (značíme modře, viz tabulku 94). V tomto chorusu se objevuje celkem 81 % klíčových slov (9 z 11). Naopak slova „kůň“ a „táh“ se vyskytují pouze ve versi, kde tvoří repetitivní překřížený vzorec („vůz táh jen kůň“ a „kůň táh ten vůz“: A – B, B – A). Oproti dvěma posledním chorusům se první nerozvíjí, je zakončen obecným tvrzením („slévá se dál ve vzpomínkách“). Textové doplnění v dalších dvou chorusech tak lze chápat jako vypořádání skladby (značíme modrým rámcem, viz tabulku 94). Jako doplnění a projasnění textu slouží recitativní bridge, který se od zbytku písně výrazně lexikálně liší – neobjevují se v něm, obdobně jako v intru (značíme žlutě, viz tabulku 94), téměř žádná klíčová slova (značíme zeleně, viz tabulku 94). Tato absence souvisí s celkově příběhovým laděním textu, který se soustřeďuje na enigmatické rozvíjení děje.

Tabulka 93: klíčová slova ve skladbě Děšť, vůz a pláč.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 táh	277960.000	99.0000	3	12
2 slévá	204297.000	99.0000	4	36
3 tmách	64140.000	99.0000	3	62
4 pláč	3558.000	99.0000	3	1167
5 vůz	15486.000	99.0000	11	4732
6 déšť	6767.000	99.0000	6	2971
7 kůň	2074.000	99.0000	3	2002
8 kluk	3811.000	99.0000	6	5273
9 stál	706.000	99.0000	4	11459
10 dál	105.000	96.0000	3	37796
11 tam	65.000	91.0000	4	112968

Tabulka 94: distribuce klíčových slov ve skladbě Děšť, vůz a pláč.

Tvar	ARF	Distribuce			
1 táh	2,547				
2 slévá	2,7514				
3 tmách	2,5635				
4 pláč	2,5635				
5 vůz	6,8619	recitace			recitace
6 déšť	3,989				
7 kůň	2,4972				
8 kluk	3,6575				
9 stál	3,0331				
10 dál	2,6298				
11 tam	3,0773				

Forma skladby:

| into 14 (verse 8 + chorus 6) |
| verse 8 | chorus 8 |
| verse 8 | chorus 6 + 1 |
| interlude 7 |
| verse 8 | chorus 8 |
| outro 2 |

6.2.1.9 Chinaski

Zařazení do analýz: 14 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Skupina Chinaski vznikla transformací původního projektu s názvem Starý hadry, který vznikl v Jičíně v roce 1988 a po nazkoušení tří písní skupina vystoupila na hudební akci v Dobrušce: „*Vše začalo v rodinném domku U Hrocha, nynějšího kapelníka skupiny. [...] Naše představa byla pít a tlouct do kytar, trošku si tedy užít. Když se nás pár lidí zeptalo, kdy nás opět uvidí, řekli jsme si, že to zkusíme.*“⁶⁸⁸ V rozhovoru s Petrem Korálem a Janem I. Wünschem skupina komentuje své začátky, důvod změny názvu skupiny a inspiraci pro své texty: „*Starý hadry byly hudebně o něčem jiném. [...] Když pak odešel tehdejší saxofonista, asi rok jsme jen zkoušeli a skládali nové písničky. Moc se tehdy nehrálo. [...] I to vedlo ke změně – moc se nám líbí Bukowského knihy a název Chinaski se nám i jako jméno pro kapelu pozdával.*“⁶⁸⁹

O hudebním zaměření měla kapela představu již od svého vzniku. „*My jsme tak, jako dneska, chtěli hrát i dříve, jenže jsme to moc neuměli. Ale dlouho jsme na takovou muziku ani neměli lidi, protože nám chyběla basa a nahrazovala ji druhá kytara [...].*“⁶⁹⁰ V počátcích působení skupina spíše skromně vystupovala na klubové scéně; původně nebyla zcela profesionalizovaná a měla spíše nižší ambice – příkladně bylo hudebním snem jejich členů zahrát si s kapelou Jasná páka. Z dnešního pohledu je zřejmé, že výsledky Chinaski sahají daleko za hranice původního cíle: „*Snažíme se hrát, co nejvíc to jde. V současnosti vystupujeme tak pětkrát šestkrát do měsíce, ale chtěli bychom to dotáhnout tak na deset*

⁶⁸⁸ *Melodie*. 1997, č. 2, s. 22.

⁶⁸⁹ *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 26.

⁶⁹⁰ Tamtéž.

koncertů. [...] Zatím jsme nahrávali za vlastní prachy třípísňový demo. [...] Tu kazetu máme jako informativní materiál pro pořadatele, rádi bychom časem objeli všechny kluby v republice. V budoucnu bychom samozřejmě chtěli vydat něco většího, když to bude někoho zajímat, ale hlavní cíl to není.“⁶⁹¹ Skupina Chinaski zcela jasnou představu i o textech, které byly vždy psány v češtině a v nichž typicky nalezneme neobvyklé modifikace zažitých frází, jejich ironizaci („čáry a máry a láry a fáry“, „světská sláva, polní tráva, ale peníz přijde vhod“): „*My nejsme žádní experimentátoři. Hrajeme prostě to, co nám vyhovuje a co nás baví. Myslíme, že je důležitý, když zpíváme česky. [...] Vycházíme z toho, že člověk si chce s kapelou, na kterou jde, třeba taky zazpívat.*“

Skupina Chinaski pokřtila své stejnojmenné debutové album na jednom ze svých koncertů (Praha, Lucerna bar, 13. 12. 1995).⁶⁹² Miloš Latislav hodnotí koncert začínající skupiny, který byl se křtem spojený a jehož se zúčastnila řada hostů (Radim Hladík, část skupiny Hudba Praha atd.), pozitivními slovy: „*I bez nich však má sympaticky bezprostřední kapela šanci slušně se chytit se svými pohodovým, inteligentním kytarovým bigbitem, nepopírajícím domácí i světové kořeny. Zvláště když dokážou své potencionálně hitové kousky s občas velmi zábavnými texty provést živě s patřičným nasazením.*“⁶⁹³ Petr Korál označuje Chinaski jako jednu z nejnenápadnějších skupin české klubové scény, která je neprávem podceňována.⁶⁹⁴ V recenzi, ve které srovnává hudbu Chinaski a Rolling Stones, se snaží vyzdvihnout autentičnost hudebního projevu, žánrově skupinu zařadit a zároveň postihnout kořeny její tvorby: „[...] *Chinaski mají, jak se zdá, Rolling Stones (a podobné spolky) ve veliké oblibě. Přistupují k nim však z trochu jiného úhlu a hlavně se jim [...] místy přibližují takřka nadosah. To znamená, že Chinaski znějí hodně klasicky (avšak nikoli revivalově), poněvadž vycházejí z tradičních rock'n'rollových a rhythm&bluesových forem a svůj výraz nechávají projít filtrem jednoduššího pubrockového písničkáření.*“⁶⁹⁵ Korál označuje Chinaski jako „tancovačkovou“ kapelu (nikoli pejorativně) – jsou synonymem příjemného bigbitu s několika výraznými hity, kterému ale příliš nesvědčí náročnější hudební plochy. Naopak v textech nalézá pozitiva: „[...] *netrpí pseudointelektuálními komplexy. Což se týká i obsahové stránky, neboť jednotlivé písničky jsou vlastně jen nepříliš ‚zastřenými‘ reflexemi v podstatě celkem obyčejných příhod a zážitků a točí se především*

⁶⁹¹ *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 26.

⁶⁹² *Rock & Pop*. 1996, č. 1, s. 69.

⁶⁹³ Tamtéž.

⁶⁹⁴ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 83.

⁶⁹⁵ Tamtéž.

*kolem dvou základních témat: chlast a různé variace vztahů mezi osobami opačného pohlaví. Prostý způsob vyjádření má tedy daleko k přemoudřelosti, ale naštěstí i k přihlouplosti, a dočkáte se též osvěžujícího humoru [...].*⁶⁹⁶

Hudební materiál pro první album skupiny Chinaski vznikl relativně dlouhou dobu. Michal Malátný (zpěv), který je společně s Pavlem Grohmanem (bicí) autorem všech písní, v rozhovoru s Ondřejem Bezrem uvádí, že na albu jsou zařazeny skladby ještě z doby, než vznikla Chinaski: „*Dá se říct, že jsou to písničky za posledních deset let. Od našich patnácti, kdy jsme začali hrát před lidmi. Ale zhruba polovina desky jsou věci z posledního roku [...].*“⁶⁹⁷ Texty skupiny Chinaski Petr Korál komentoval jako běžné banální příběhy z běžného života. Malátný Korálovo hodnocení nijak nevyvrací, naopak autentičnost příběhů považuje za přednost a charakteristický rys svých textů: „*Já nemám rád, když se to moc vymejší, to je vždycky faleš. Můžu říct, že devadesát procent toho, co zpíváme, se opravdu stalo. [...] Myslím, že to, že zpíváme o věcech, který se opravdu staly, není moc ojedinělý, ale já si na tom zakládám.*“⁶⁹⁸ O tři roky později Korál vedl se skupinou rozhovor, ve kterém Chinaski označuje za jedinou „mladší kapelu“, které se v druhé polovině devadesátých let (společně se skupinou Lunatic) podařilo masivněji prosadit na české hudební scéně. Zde Malátný opět vysvětluje důvod, proč se drží svého kompozičního jazyka a vyzdvihuje význam písňových textů: „*Tim, že zpíváme česky a zpíváme věci, které si lidi můžou zapamatovat. Že to jsou normální písničky.*“⁶⁹⁹

Postavení hudebních skupin (zejména začínajících) téměř vždy provázala existenční nejistota. Chinaski se na počátku své hudební kariéry v devadesátých letech – i přes snahu o aktivní koncertní činnost – rovněž potýkala s nejistou budoucností. Malátný uvádí, že řešil určité dilema, zda je jeho hudební projekt udržitelný: „*Já stojím před jedinou volbou: musím se něčím živit a muzikou to nejde.*“⁷⁰⁰ Podle Malátného se první deska měla zvukově co nejvíce blížit živému hraní (studiové efekty měly být minimalizovány), ale zejména měla dostat skupinu do většího povědomí posluchačů; to bylo podpořeno snahou prezentovat se jako „prima parta mladých, krásných, veselých lidí“: „*Celou deskou jsme chtěli vejít v širší*

⁶⁹⁶ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 83.

⁶⁹⁷ *Rock & Pop*. 1996, č. 3, s. 28.

⁶⁹⁸ Tamtéž.

⁶⁹⁹ *Rock & Pop*. 1999, č. 9, s. 36.

⁷⁰⁰ *Rock & Pop*. 1996, č. 3, s. 28.

známost, aby začali lidi víc chodit na koncerty. My hrajeme už šest let a za tu dobu jsme hráli tolik koncertů, kde nebyli žádní lidi, že jsme s tím chtěli něco udělat.“⁷⁰¹

Podle Jana I. Wünsche se Chinaski v devadesátých letech stala nepřehlédnutelnou, populární hudební skupinou, za kterou stojí cílevědomá práce: „*Dlužno podotknout, že k tomu vedla opravdu tvrdá a cílevědomá práce – stovky zkoušek, trpělivé objíždění i těch nejzapadlejších štací, problémy, jak skloubit muziku s ‚normálním‘ zaměstnáním... [...].*“⁷⁰² Druhé album s názvem Dlouhej kouř (1997) Wunsch (ve srovnání s tuzemskou produkcí) hodnotí jako nadprůměrné s jasnou vizí, jak by měla tvorba skupiny vypadat: „*Kapela se drží svého kopyta – což není nic jiného než rockový mainstream – a současné hudební trendy se jí prakticky nedotýkají.*“ Cíleně definovaný kompoziční jazyk kromě pevné, věkově mladší posluchačské základny (dle Wunsche obdobné se skupinami Lucie nebo Wanastowy vjegy) však s sebou nese též určitá klišé. I přes přizvané hosty (František Kop, Michal Gera, Radim Hladík, Lešek Semelka) se „*Chinaski [...] ovšem neubránili určitému stereotypu jak v hudbě [...], tak v textech (většinu jich napsal kytarista a zpěvák Michal Malátný) – jsou sice řemeslně zručné, občas vtipné a nenásilně hovořící současným jazykem, ale těch hormonálních témat je tam přece jen trochu moc. V tomto ohledu se mi zdála první bezejmenná deska pestřejší (myslím muziku i texty).*“⁷⁰³ Bohouš Němec označil skupinu Chinaski za jeden z největších tuzemských objevů, a jejich album Dlouhej kouř, na kterém oceňuje hudbu i texty, za logické vyústění zvyšující se laťky kvality: „*A nutno předeslat, že Chinaski jsou po textové stránce v tuzemském bigbitu spíše nadprůměrným tělesem. Ano bigbitu, protože hlavně z něj tvorba kapely vychází. Příjemný, nekomplikovaný syrový rock a pop, který by se při toleranci domácích diskžokejů vcelku úspěšně etabloval v našich rádiích.*“⁷⁰⁴ Textovou tvorbu v rozhovoru s Petrem Skočdopole okomentoval Petr Rajchert (tehdy zpěv společně s Malátným): „*Zpíváme prostě o ženských, protože s nimi máme problémy. Texty v současné době píše z drtivé většiny Michal Malátný a nemáme proti nim v kapele žádné výhrady. Jsou o zážitcích ze života každého z nás.*“⁷⁰⁵ Petr Korál spojuje největší rozmach skupiny Chinaski s albem Dlouhej kouř. Malátný naopak hodnotí jako klíčové první album skupiny: „*Ale největší boom v životě Chinaski nastal z mého pohledu už*

⁷⁰¹ *Rock & Pop*. 1996, č. 3, s. 28.

⁷⁰² *Rock & Pop*. 1998, č. 2, s. 102.

⁷⁰³ Tamtéž.

⁷⁰⁴ *Melodie*. 1997, č. 11, s. 41.

⁷⁰⁵ *Melodie*. 1997, č. 12, s. 6.

*po vydání první desky, která byla relativně úspěšná. Už před Dlouhým kouřem na nás začalo chodit hodně lidí.*⁷⁰⁶

Skupina se snažila držet svého kompozičního jazyka i na třetím albu s názvem 1. signální (1999). Korál ale v rozhovoru se skupinou naznačil, že třetí album je spojováno s vizí určitého finančního profitu, s čímž skupina nesouhlasí: „*To se říkat může, ale my máme čisté svědomí, protože o těch penězích to není. [...] když zkusíme a děláme písničky na novou desku, v tu chvíli tam peníze absolutně nijak nefigurují. Nebyla tam ani žádná kalkulace.*“⁷⁰⁷ Třetí album vznikalo v klidnější atmosféře. Skupina uvádí, že na ni nevyvíjelo tlak žádné hudební vydavatelství a že všichni členové opustili civilní zaměstnání, což umožnilo kapele na albu soustředěně pracovat. Největší posun mezi alby Malátný pozoruje ve tvůrčí svobodě: „*[...] musím říct, že si upřímně myslím, že na tomhle albu jsou lepší písničky než na Dlouhým kouři. [...] Pro mě to bylo, jako kdybychom se vrátili až někam do Starých hadrů. [...] A když jsme vymýšleli písničky na 1. signální, bavili jsme se tím úplně stejně jako tenkrát. Jinými slovy, celé to tenkrát bylo mnohem uvolněnější. V tom já vidím pozitivní vývoj.*“⁷⁰⁸ Petr Rajchert v rozhovoru s Kateřinou Grimmovou souhlasí s Malátným a album 1. signální hodnotí jako desku, na které se skupině podařilo dosáhnout zvuku, který je maximálně věrný koncertům: „*Ty zvuky mi připadají nejskutečnější, jaké se nám kdy na desku podařilo zaznamenat. Má to energii, kterou máme na koncertech. Myslím, že právě v oné energii je naše největší plus [...]*“⁷⁰⁹

Album Na na na a jiné popjevky je spojeno s personálními změnami ve skupině Chinaski. Novými členy se stala baskytaristka Marcela Melířová (skupiny ex-Ksichtiex, Prášek) a v dechové sekci saxofonista Štěpán Škoch a hráč na trubku Petr Kužvart (oba Šum svistu).⁷¹⁰ Vzhledem k tomu, že skupina měla několikaletou smlouvu s vydavatelskou firmou, měla na tvorbu desky dost času; personální změny, které si vyžádaly určitou hudební pracovní pauzu, tudíž chod skupiny nijak zásadně neovlivnily.

Michal Malátný v rozhovoru s Romanem Jirešem uvedl, že autorská trojice Malátný, Grohman, Táborský se v principech své tvorby v podstatě v neliší, pouze využívají odlišných prostředků. Dle Malátného se při komponování zaměřuje na to, aby písničky byly

⁷⁰⁶ *Rock & Pop*. 1999, č. 9, s. 36.

⁷⁰⁷ Tamtéž.

⁷⁰⁸ Tamtéž, s. 37.

⁷⁰⁹ *Melodie*. 1999, č. 10, s. 41.

⁷¹⁰ *Rock & Pop*. 2000, č. 8, s. 16.

„normální“, což v jeho pojetí znamená, že skladby jsou hratelny pro většinu lidí například na akustickou kytaru: „*Ovšem zatímco na 1. signální jsme hodně používali smyčky, teď hrajeme o něco syrověji. [...] Chtěli jsme tak na desce dosáhnout přirozeného zvuku, který by se blížil tomu při koncertech.*“⁷¹¹

Skupina Chinaski dosáhla v druhé polovině devadesátých let značné popularity, především u mladších posluchačů. Tvrdošijně se snažila držet si svůj hudební jazyk v rockově mainstreamové podobě. Přímočarost a autenticita se projevila i v hudebních textech, které jsou výhradně české a čerpají především z běžného civilního života, na čemž si skupina silně zakládala. Oblibu kapely dokládají rovněž prodeje nosičů, ve kterých se skupina v roce 1999 s albem 1. signální umístila na šesté pozici (viz tabulku 45); v roce 2000 dosáhlo album Na na na a jiné popjevky na sedmou příčku (viz tabulku 50). V divácké anketě Český slavík se Chinaski umístila na čtvrtém místě v letech 1998 a 1999 (viz tabulky 43 a 47) a v roce 2000 skupina obsadila příčku pátou (viz tabulku 52). Cenu Anděl se v devadesátých letech kapele získat nepodařilo.

Tabulka 95: diskografie skupiny Chinaski v devadesátých letech.

CHINASKI	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Chinaski	1995	Kab Music, Mars Promotion
	Dlouhej kouř	1997	B&M Music, Mars Promotion
	1. signální	1999	B&M Music, Mars Promotion
	Na na na a jiné popjevky	2000	B&M Music, Mars Promotion

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Jaxe z alba 1. signální.

Skladba se vymyká svou tóninou (D^b dur), která nabízí specifickou barvu zvuku, jelikož kytaristé a baskytaristé nemohou (s výjimkami) využívat volných strun ovlivňujících zvuk nástroje (riffy, hmaty s využitím volných strun atd.). Hook verse tvoří komplementární dvojice motivů, které mají vůči sobě inverzní průběh melodie (značíme červeně versus

⁷¹¹ *Rock & Pop*. 2000, č. 12, s. 41.

modře, viz ukázkou 55). Motivy jsou od sebe rytmicky odděleny zřetelnými pauzami (dvě doby), což v šestnáctinovém dělení rytmiky melodie považujeme za stavební prvek, který je součástí motivické práce tvořící hook (značíme žlutě, viz ukázkou 55). Na hook odpovídá melodie s výraznou hybností a synkopací rytmu (značíme oranžovou poznámkou – „synkopický rytmus“, viz ukázkou 55). Výraznými harmonickými funkcemi jsou mollová dominanta ($I \rightarrow v$, $D^{bmaj7} \rightarrow A^b m$) a mollová subdominanta ($IV \rightarrow iv$, $G^b \rightarrow G^b m$), které zvukově charakterizují versi (značíme zeleně, viz ukázkou 55). Melodická linka opakovaně využívá neakordických tónů jako průtahu v místech měnící se harmonie (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 55; srovnej s ukázkami 56 a 57).

The image shows three staves of musical notation in G minor, 4/4 time. The lyrics are: "Když je mi ou - vej, ži - vot dlou - hej, jen má - lo co mě sra - zí, a když tak jen to, co mám do - o - prav - dy rád ja - ko se - be a se - be a se - be a se - be - krát se - be a to - bě se mu - sí zdát...". The notation includes harmonic annotations: D^{bmaj7} (green), $A^b m$ (green), G^b (green), and $G^b m$ (green). It also features "synkopický rytmus" (orange) and "2" (red) markings. A yellow box highlights a hook consisting of two rests. A red line indicates a melodic contour over the first staff.

Notová ukáзка 55: komplementární dvojice motivů oddělená pauzami tvořící hook ve versi skladby Jaxe.

Prechorus kombinuje motivy nacházející se ve versi a chorusu. Z verse využívá modifikovaný „druhý“ motiv (značíme modře – původní tvar motivu naznačujeme červenou tečkou, viz ukázkou 56; srovnej s ukázkou 55). Motivickou spřízněnost s chorusem pozorujeme v téměř identicky znějícím motivu objevujícím se na koncích frází prechorusu a chorusu (značíme zeleně, viz ukázkou 56; srovnej s ukázkou 55). Motivy se liší pouze svým závěrem, který v prechorusu stoupá, kdežto v závěru chorusu klesá (značíme červenou křivkou, viz ukázkou 56; srovnej s ukázkou 55). Jako další jednotící prvek hodnotíme obdobné užití neakordických tónů na těžkých dobách (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 56), což umožňuje užití „druhého“ motivu verse na tónice a nahrazení mollové dominanty šestým stupněm ($I \rightarrow vi$, $D^{bmaj7} \rightarrow B^b m$; značíme zeleně, viz ukázkou 56).

Jak je to s ná-ma? Jes-tli je to ja-ko dřív jak - se (ja - xe)
 G♭ B♭m G♭m
 mů - žeš tak hlou - pě ptát.

Notová ukázka 56: prechorus využívající motivy verse i chorusu ve skladbě Jaxe.

Hook chorusu tvoří dvoutaktí s textem „ó, jak se můžeš takhle ptát“ (značíme červeně, viz ukázku 57). Napětí v melodii vytváří neakordické tóny na těžkých dobách (značíme červenými šipkami a číslicemi, viz ukázku 57). Zvukově výrazným prvkem chorusu je „zvolání“ (vokál – „ó“), které je podpořeno pauzou, jež ho zvukově izoluje od následující melodie (značíme červeným rámcem, viz ukázku 57). Na hook reaguje krátký motiv (značíme modrou výplní, viz ukázku 57), který pokračuje reminiscencí motivů verse a prechorusu. V předvětí motiv čerpá ze synkopického rytmu verse (značíme oranžovou poznámkou – „synkopický rytmus“, viz ukázku 57; srovnej s ukázkou 55). V závětí je motiv reagující na hook rozvíjen citací fráze použité v závětí prechorusu (značíme zeleně, viz ukázku 57; srovnej s ukázkou 56). Harmonicky exponovaným místem chorusu je dominantní jádro postavené na šestém stupni ($B^{\flat}m \rightarrow E^{\flat}$), které není rozváděno (značíme zeleně, viz ukázku 57). Dominantní jádro tvoří ostrý tektonický předěl mezi frázemi předvětí a závětí.

Db Bbm

Ó, jak se mů - žeš tak - hle ptát,
(ja - xe)

A \flat Bbm E \flat

odpověď na hook: reminiscence sloky dominantní jádro

mám se rád, jsem ab - so - lut - ně šťa - stnej.

synkopický rytmus

Db Bbm

Ó, jak se mů - žeš tak - hle ptát,
(ja - xe)

A \flat G \flat Gbm D \flat

odpověď na hook: reminiscence prechorusu

mám se rád, jak se mů - žeš tak hlou - pě pát.
(ja - xe)

Notová ukázka 57: reminiscence motivů sloky a prechorusu reagujících na hook chorusu ve skladbě Jaxe.

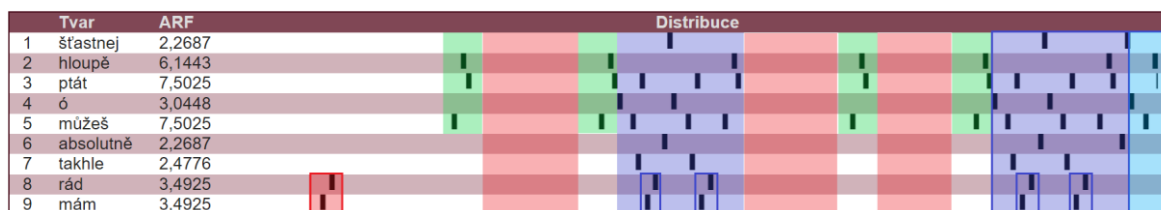
Text písně stojí na komunikaci mezi prechorusy (značíme zeleně, viz tabulku 97) a chorusy (značíme modře, viz tabulku 97), která stimuluje efekt očekávání – po prechorusu v některých situacích nenásleduje chorus, nýbrž další verše (srovnej umístění zelených a modrých polí, viz tabulku 97). Tuto komunikaci vytváří textový hook písně – „jak se můžeš tak hloupě ptát“ –, který je v názvu písně zkrácený a graficky ozvláštněný na „Jaxe“. Závěrečný chorus není podložen kontinuálním textem, nýbrž pouze vokálem („á“ – nejedná se o klíčové slovo), končí však zvoláním „jak se můžeš tak hloupě ptát“ (značíme světlejší modrou barvou, viz tabulku 97). Repetice ústřední věty zvyšuje soudržnost textu a buduje napětí.

Další textové průpoje mezi versemi a chorem jsou minimální. Text verše většinou tvoří náhodně kumulované obsahy, které se podtrženy výčty výplňkového charakteru („čáry a máry a láry a fáry“). Hook verše, který tvoří komplementární dvojice motivů (srovnej s notovou ukázkou 55), tedy není v klíčových slovech přímo reflektován (verše značíme červeně, viz tabulku 97), ale jeho citace v chorusu, jež je podložena textem „mám se rád“, tvoří další sémantické jádro písně (značíme malým modrým rámcem, viz tabulku 97). Klíčová slova „mám“ a „rád“ se navíc mihnou i v první verši (značíme malým červeným rámcem, viz tabulku 97), a nenápadně tak předjímají tematiku textu.

Tabulka 96: klíčová slova ve skladbě *Jaxe*.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 šťastnej	17377.000	99.0000	3	213
2 hloupě	38269.000	99.0000	7	656
3 ptát	32751.000	99.0000	11	2010
4 ó	6895.000	99.0000	5	1757
5 můžeš	11341.000	99.0000	11	5818
6 absolutně	1563.000	99.0000	3	2391
7 takhle	435.000	98.0000	4	16644
8 rád	482.000	98.0000	5	24760
9 mám	237.000	96.0000	5	49289

Tabulka 97: distribuce klíčových slov ve skladbě *Jaxe*.



Forma skladby:

| verse 8 | prechorus 4 |
 | verse 4 | prechorus 4 | chorus 8 |
 | interlude 8 |
 | verse 4 | prechorus 4 | verse 4 | prechorus 4|
 | chorus 8 | chorus 8 |
 | outro 2 |

6.2.1.10 Ledecký Janek

Zařazení do analýz: 18 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Janek Ledecký je v devadesátých letech kromě své sólové kariéry neodmyslitelně spojen s hudební skupinou Žentour, jejíž vrchol zaznamenáváme v první polovině dekády (po roce 1992 se skupina rozpadla). V počátcích se skupina hlásila k nové vlně a Ledecký do projektu vstoupil v době, kdy skupina teprve vznikala. V té době se zpěvák hudebně pohyboval ve zcela jiných žánrech: „*Pamatuji si na první zkoušku – měl jsem hodně dlouhý vlasy, zpíval věci od Dylana, Rolling Stones, Beatles, Hutku, Hlase. Najednou jsem dostal do rukou zhudebněný slabikář zvláštní školy. Do toho řeči o novy vlně. Navíc se skoro vůbec*

nezpívalo, spíše zvláštním způsobem recitovalo.“⁷¹² Odklon od nové vlny však přišel poměrně záhy. Špulák oceňuje hudební a textovou složku písní, jakož i erudovanou práci při snaze hledat nové zvukové možnosti: „*Není to otravný popík, ani nafoukaný rock, tvářící se světově. Je to dokonale odvedená práce, chytře využívající playbacků a všeho moderního, co je nám dostupné. [...] Repertoár je napěchovaný hity, které nestavějí na vtíravosti aranží, nýbrž na lehkosti a nadhledu, jak po stránce hudební, tak textové.*“⁷¹³

Album 003 (1991) získává v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop mírně nadprůměrnou známku (3,0).⁷¹⁴ V kolektivním hodnocení v periodiku Melodie je album bodováno vyšším, nadprůměrným hodnocením (3,3).⁷¹⁵ Tomáš Ondrášek, který desku recenzoval, uvedl, že v polistopadové době byla rádia zaplavena řadou nových písní, které vznikly jako reflexe aktuálního společenského dění. Většina však záhy zapadla, na rozdíl od písní Janka Ledeckého: „*Nenechme si lhát, Promilujem celou noc, Všechno bude fajn, Máme svý názory, to jsou trvanlivé písničky. Je někdo, kdo je nezná?*“⁷¹⁶ Ondráček postuluje, že deska sice dokladuje desetileté zpoždění vývoje populární hudby u nás, nicméně znamená určitý hudební posun: „*[...] účelem je navodit dobrou náladu, pohodu a oddech a snad i zapomnění na tu melu, ve které se dnes pohybujeme. [...] Žentour vůbec, a LP 003, je přesně ten správný přechod pro odnaučení školáků poslouchat Arnošta Pátka a Sabrinu.*“⁷¹⁷ Ledecký s časovým odstupem hodnotí album 003 jako desku, která v jeho hudební kariéře sehrála klíčovou roli. V rozhovoru s Nikolasem Kroftou v prosinci roku 1998 uvedl, proč si skladeb na albu cení: „*Pro mě je 003, a vůbec celá ta etapa zásadní v tom, že na koncertech ty písničky dodnes hraji. To je vlastně to nejzásadnější hodnocení desky. To, že písničky lidem mají co říct i tolik let po vydání. To, že přežijí.*“⁷¹⁸

V recenzi Špuláka (viz výše) čteme o převažujícím dívčím publiku. Jan Černý (kytara) naopak pozoruje určitou profilaci fanoušků: „*Nevíme ještě čím to je, ale silně se zvýšilo procento chlapců, kteří na nás chodí. Asi před půl rokem to byly z osmdesáti procent holky okolo šestnácti a teď se nám tam do toho motá spousta kluků.*“⁷¹⁹ Na posluchačích skupiny Žentour rovněž oceňuje samostatný názor na hudbu s tím, že uvádí, že rock'n'roll

⁷¹² Melodie. 1994, č. 11, s. 10.

⁷¹³ Rock & Pop. 1990, č. 6, s. 25.

⁷¹⁴ Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1990, č. 7, s. 28.

⁷¹⁵ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Kučerová, Fiala, Tůma. Melodie. 1990, č. 12, s. 383.

⁷¹⁶ Melodie. 1990, č. 11, s. 349.

⁷¹⁷ Tamtéž.

⁷¹⁸ Melodie. 1998, č. 12, s. 18.

⁷¹⁹ Rock & Pop. 1990, č. 15, s. 8.

je hlavně zábava – dobře, nebo hůř udělaná: „*Baví mě, jak je naše publikum čistý. Není ničím zatížený a zamindrákovaný. Poslouchá muziku, která se mu líbí a nedá na názory kritiků [...]*“⁷²⁰ Live koncerty jsou většinou vždy přijímány s pozitivními ohlasy, ale o úspěchu skupiny hovoří rovněž prodeje alb. V dobovém tisku jsme zachytili informace, že album 003 získalo zlatou desku⁷²¹ a že se jí (k polovině listopadu 1991) prodalo 130 000 kusů.⁷²²

Autorská dvojice Janek Ledecký a Jan Černý v rozhovoru s Ivanem Hartmanem poodkryla způsob kompoziční práce, jenž stojí za hudbou skupiny Žentour, jakož i rozdílnost přístupu ke skladatelské práci. Ledecký rovněž dodává, že v současné době (píše se rok 1991) pracuje zcela odlišně a postupem času se rovněž vyprofilovalo její současné zaměření: „*Já muziku chápu naprosto živelně. Honza o ní přemýšlí. V aranžmá se zabývá každou notou. Já noty vůbec nepoužívám. [...] Na nové desce 005 je autorství už přesně rozděleno.*“⁷²³ Ledecký také otevřeně hovoří o inspiracích pro svou tvorbu, a to jak hudební, tak textovou; je fascinován vztahem k ženám, což je často vyjádřeno v textech písní: „*Ve mně se hodně pere romantismus se zlejma stránkama, který má v sobě každéj. Ale v textech se jim tolik nebráním. [...] Ale pokud jde o ženský, ty jsou naprosto největší hnací motor, důvod, proč muziku vůbec dělám.*“⁷²⁴

Další hybnou silou pro Ledeckého tvorbu jsou koncerty. V rozhovoru s Františkem Fialou pro časopis Melodie uvedl, že přestože Žentour tvoří autorská dvojice, k nové desce 005 plánují velké turné, na které přizvou řadu výborných hudebníků (plánované jsou i živé dechy): „*A pro mě jsou koncerty pořád to nejdůležitější – natáčet desky nebo vymýšlet klipy je sice bezvadný, ale to pravý je jedině koncert.*“⁷²⁵ K plánovanému turné (asi 100 koncertů rozvržených do 4 měsíců) se podařilo skupině Žentour zajistit silné sponzory: „*Díky penězům můžeme konečně udělat pořádnou show podle našich představ a zároveň udržet vstupný kolem třiceti korun. Je sice trošku absurdní, že lístek na koncert stojí jako máslo, což není nikde ve světě, ale my zatím v tom světě nejsme, že.*“⁷²⁶ I spolupráce mezi Ledeckým a Černým postupem času cizelovala do zaběhnuté formy: „*O mně je asi známo, že jsem většinou psal texty a poslední dobou vlastně už výhradně. Takže jsme se dohodli, že muziku uděláme půl na půl, já budu textovat a Honza produkovat. Honza je výbornej muzikant*

⁷²⁰ *Rock & Pop*. 1990, č. 15, s. 8.

⁷²¹ Tamtéž.

⁷²² *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 4.

⁷²³ *Rock & Pop*. 1991, č. 19, s. 14.

⁷²⁴ Tamtéž.

⁷²⁵ *Melodie*. 1991, č. 11, s. 1.

⁷²⁶ Tamtéž, s. 4.

*a když spolu děláme aranže mejch věcí, tak to vždycky dopadne líp, než jak jsem si to v hlavě představoval. Já mu zase asi vyhovuju v textování jeho věcí.*⁷²⁷

Album 005 získalo hodnocení s mírně nadprůměrnou známkou (2,8)⁷²⁸, přestože hudební stránka desky je hodnocena jako kompozičně neinvenční, s nadějí na dva až tři hity.⁷²⁹ Kolektivní hodnocení v periodiku *Melodie* však desce přiřklo značně vyšší, nadprůměrné hodnocení (3,5).⁷³⁰ Dobový tisk rovněž oznamuje personální změny spojené s promotion tour k albu 005. Z předchozí sestavy zůstává pouze tvůrčí duo Ledecký – Černý, rozšířené o zpěvačku Alenu Sukovou.⁷³¹ Josef Vlček srovnává desky 003 a 005 a skupinu vidí jako vrchol české populární hudby: „*Žentour je totiž kapela, která má v současném vývoji středního proudu velký význam, protože spolu se dvěma nebo třemi dalšími soubory o nich budeme jednou mluvit jako o zakladatelích nového českého popu [...]. Jenže viděna filtrem předchozího alba je nula-nula-pětka slabší.*“⁷³² Vlček Ledeckému vytýká zejména textovou část, ve které nachází nadužívání „čechoanglismů“, které mu připomínají dřívější hojně zařazování „rusismů“: „*Ono to má i své klady – občas může vzniknout neotřelý rým (třeba píšou – peep show), což je v Ledeckého jinak chudém rýmovacím slovníku událost vždycky lepší než otřepané postel – kostel.*“⁷³³ Vlček také v textech vidí přílišnou, až zbytečnou přímočarost, která kontrastuje s Ledeckého stylizací do romantika; dokonce uvádí příměr, že *Tři sestry* se zdají být něžnější a méně afektovaní: „*Sex je nepochybně hlavním tématem populární hudby (konečně, i u antisexuálních metalistů), ale zbylá trojka Žentouru si ho vybrala v té nejméně povedené podobě. Minulá deska byla taky velmi sexy, ale mnohem něžnější a citovější. Tohle je sice agresivně ‚rovnou na dělohu‘ ale tím se ztratila veškerá romantika [...].*“⁷³⁴

František Fiala v recenzi alba 005 ocenil snahu skupiny hudebně nesetrvat na jenom místě, což by bylo dle něj sebezáhubné: „*Jasně, je to na náš vkus asi silácky světové, ale málokdo u nás umí šoubyznys brát tak profesionálně, poctivě a zároveň s nadhledem.*“⁷³⁵ Na druhé straně ale na albu postrádá skladbu, kterou by jednoznačně označil za hit. Rovněž zacílení alba na určitou posluchačskou skupinu vidí Fiala jako problematické, jelikož se

⁷²⁷ *Melodie*. 1991, č. 11, s. 1–2.

⁷²⁸ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opeka, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1992, č. 1, s. 29.

⁷²⁹ Tamtéž.

⁷³⁰ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 1, s. 39.

⁷³¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 10, s. 5.

⁷³² *Rock & Pop*. 1992, č. 2, s. 29.

⁷³³ Tamtéž.

⁷³⁴ Tamtéž.

⁷³⁵ *Melodie*. 1992, č. 4, s. 34.

nejedná o bigbít; na pop je dle něj album 005 příliš avantgardní. Obdobně jako Vlček považuje i Fiala textovou erotiku za přehnanou.⁷³⁶ Rovněž sám Ledecký s odstupem času považuje album 005 za méně zdařilé. V rozhovoru s Milošem Skalkou (asi čtyři roky od vydání alba) Ledecký naznačil důvod, proč dle něj album propadlo: „*Vznikalo ve špatné atmosféře uvnitř kapely a z desky je to cítit. [...] Atmosféra se nedá předstírat, ošidit či změnit.*“⁷³⁷ V témže roce jako album 005 vychází skupině Žentour singl Back to Europe, který v kolektivním hodnocení periodika Melodie dopadá hůře než 005 – získal průměrné hodnocení. Verze Back to Europe (Special Mix) získal známku (2,6) a verze Back to Europe (Long Mix) známku (2,5).⁷³⁸

V první zachycené informaci o vznikajícím sólovém albu Ledeckého Na ptáky jsme krátký (plánované na říjen 1992), které produkoval Július Kinček (spoluautor a producent Haberových desek), nás zaujmou především známí hudebníci: „*Studiovou kapelu Rock'n'Road vytvořili Freddy Bittner, Oskar Petr, Martin Kumžák, Milanové Broum a Peroutka, pozvání k hostování přijali pánové Andrej Šeban, Jiří Šíma, Bobík Kubát, Emil Frátrik, Vašo Patejdl, Jan Kalousek a skupina Lojzo.*“⁷³⁹ V rozhovoru s Petrem Bošnakovem Ledecký zmiňuje, že album Na ptáky jsme krátký považuje za zlomové, jelikož vyšlo v době, kdy jeho pozice na hudebním trhu nebyla nijak stabilní. Z tohoto důvodu považuje za důležité – kromě výběru konkrétních hudebníků – zvolit i vhodného producenta: „*Když natáčím desku, vyžaduji k tomu dobrého producenta, který se podílí na výběru písniček na desku, zasahuje do toho, jak jsou písničky dělaný, kam dát sólo. [...] Právě proto, že desku dělám sám, bych si netroufl ji produkovat.*“⁷⁴⁰

V recenzi alba Vladimír Vlasák rovněž poukazuje na Ledeckého volbu osvědčeného producenta (Július Kinček) a skvělý výběr hudebníků, kteří albu zajišťují dobrý zvuk a hráčské výkony: „*Obklopil se československými muzikanty, kteří netrpí komplexem vůči žádnému stylu [...]. Výsledkem je přímý a energický zvuk, podřízený náladě skladeb, výtečně smíchaný sound, který není příliš zahlcen koloraturami a dobře skladby prostupuje i ,kotví‘.*“⁷⁴¹ Ledeckého Vlasák pozitivně hodnotí jako frontmana i autora: „*Ledeký je velmi dobrým zpěvákem a playboysky-bezstarostným showmanem [...]. Janek Ledeký si všechny*

⁷³⁶ Melodie. 1992, č. 4, s. 34.

⁷³⁷ Melodie. 1995, č. 11, s. 18.

⁷³⁸ Hodnotili: Fiala, Tůma, Knechtl, Kučerová, Riedel. Melodie. 1991, č. 8, s. 31.

⁷³⁹ Rock & Pop. 1992, č. 20, s. 6.

⁷⁴⁰ Rock & Pop. 1994, č. 11, s. 11.

⁷⁴¹ Rock & Pop. 1993, č. 3, s. 29.

*písně sám napsal i otextoval. Jsou řemeslně dotažené (jen v nich většinou o nic nejde [...]), nikde posluchač necítí, že by si je autor vycucal z prstu.*⁷⁴² I přestože sám Vlasák hodnotí Ledeckého jako zpěváka pozitivně, nalézáme určitou výtku vůči zpěvu v pomalých skladbách: *„I ploužáky trpí místy bezobsažným způsobem zpěvu, s minimálním náznakem prožitku [...]. Přitom chladnější projev je v našich přelazených střeoevropských šířkách vítanou předností! Neměl by ovšem sem tam nést stopy vyprázdnění... stejně jako hudba.*⁷⁴³

Roman Jireš oceňuje na sólové desce hudební vývoj Ledeckého, směřující od prvních koncertů Žentouru, hlásících se k nové vlně, přes středopopové album 001, „bezproblémovou“ desku 003, erotickými texty naplněné album 005, až k určitému vystřízlivění a hudebnímu nadhledu. Dle Jireše Ledecký dospěl k poznání vlastních možností. Obdobně jako Vlasák oceňuje složení doprovodné skupiny a výběr hostů, stejně jako výběr hudebního producenta Kinčeka (viz výše). Avšak na rozdíl od Vlčka, který i přes určité výtky hodnotí Ledeckého jako dobrého zpěváka, Jireš zpěv Ledeckého nevyzdvihuje: *„Autor všech dvanácti kousků ví, že nemá nijak zvláštní hlasové možnosti, a ve svých skladbách s tím počítá.*⁷⁴⁴

Druhé sólové album Ledeckého Právě teď bylo pokřtěno 6. prosince 1993 v pražském Edenu na Mikulášské diskotéce. Za kmotry alba si Ledecký zvolil Davida Kollera a Jana Kalouska, kteří album nejen pokřtili, ale společně s Ledeckým i zazpívali. K nové desce bylo plánované turné, které by se mělo uskutečnit v březnu následujícího roku: *„Byl bych hrozně rád, kdyby se mi povedlo dát dohromady takovou sestavu a tak dobrou kapelu, jaká hrála na turné Na ptáky jsme krátký.*⁷⁴⁵ Ledecký téměř každý rok vydal nové album, což obnášelo rovněž pravidelnou koncertní aktivitu. V dobovém tisku jsme zachytili informaci o jeho koncertní činnosti, která v polovině dekády dosáhla významného jubilea: *„13. prosince vyvrcholí v pražské Lucerně podzimní turné Janka Ledeckého a jeho skupiny Johnnie Walker. Půjde zároveň o jubilejní tisící koncert v dosavadní interpretové kariéře.*⁷⁴⁶ Na témže koncertě, na kterém posluchači již mohli slyšet skladby z nejnovějšího alba Jenom tak, Ledecký dostal i ocenění za předchozí album z roku 1993: *„předávání*

⁷⁴² *Rock & Pop*. 1993, č. 3, s. 29.

⁷⁴³ Tamtéž.

⁷⁴⁴ *Melodie*. 1993, č. 2, s. 37.

⁷⁴⁵ *Melodie*. 1994, č. 1, s. 38.

⁷⁴⁶ *Rock & Pop*. 1994, č. 24, s. 3.

platinové desky od firmy B&M Music za prodej 50 000 nosičů předchozího elpíčka Janka Ledeckého Právě teď.“⁷⁴⁷

Tvorba Ledeckého – jak sólová, tak ta spojená se skupinou Žentour – je hodnocena veskrze pozitivně. Album Jenom tak však například Jan I. Wunsch (přes drobná ocenění) ostře kritizuje: „*Popularita ex-exžentourovského frontmana je, soudě podle dostupných informací o prodejích desek, stále veliká. Má příjemný hlas i vizáž a textové banality, jimiž se prezentuje [...], jsou zřejmě tím pravým, co vyžaduje jeho posluchačstvo – tedy ponejvíce dívky těsně po prvních měsících.*“⁷⁴⁸ Na druhé straně oceňuje Ledeckého schopnost psát vlastní, vystavěné kompozice s melodickými nápady, které je následně s to i prodat. Na tomto albu Ledecký spolupracoval se slovenskou skupinou Johnnie Walker, kterou Wunsch ve své kritice hodnotí rovněž negativně: „[...] *sice bezchybný, ale bezzubý a sterilní projev doprovodné kapely [...].*“⁷⁴⁹ Album není studiovou nahrávkou, lze tedy předpokládat, že live deska zachytí rovněž atmosféru živého hraní, což naopak Wunsch rozporuje: „*Ale tenhle live unplugged, přes velice slušnou zvukovou kvalitu, především nudí a ještě jednou nudí.*“⁷⁵⁰

Opakem toho, jak tvorbu Ledeckého zhodnotil Jan I. Wunsch, je názor Miloše Skalky, který ve spojitosti se sólovým albem Některý věci jsou jenom jednou a písni Budu všechno co si budeš přát, jež se téměř okamžitě po uvedení stala mediálním hitem, pochvalně shrnuje Ledeckého profesionální status v té době: „*Zlaté a platinové desky, obrovské posluchačské zázemí, kolotoč koncertů, chytré melodické písničky s netuctovými texty, zaujatá interpretace bez náznaku šedivého klišé, popularita.*“⁷⁵¹ Obdobně jako na prvním sólovém albu Na ptáky jsme krátký Ledecký vyzdvihoval roli producenta (Kinček), i na jeho čtvrtém albu sehrál producent významnou roli. Desku produkoval Ivan Král, kterého Ledecký považoval v producentské oblasti za člověka s největšími zkušenostmi a jenž se zapojil i jako autor čtyř písní.⁷⁵²

Ledeký v rozhovoru se Skalkou naznačil pracovní postup, jakým vznikaly skladby na jeho sólových albech. Písňe skládal u kytary nebo klavíru, nejdříve komponoval hudbu, následně pracovní „*anglická slova*“. Když pak psal české texty, držel se provizorní anglické předlohy, která vznikla spontánně s okamžitým dojmem atmosféry písně: „*Muzika. Když*

⁷⁴⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 24, s. 3.

⁷⁴⁸ Tamtéž, s. 27.

⁷⁴⁹ Tamtéž.

⁷⁵⁰ Tamtéž.

⁷⁵¹ *Melodie*. 1995, č. 11, s. 17.

⁷⁵² Tamtéž, s. 17-18.

*není do hodiny hotová, jdu od toho, protože by to stejně k ničemu nevedlo. Mimochodem melodii písničky Budu všechno co si budeš přát jsem napsal u piana někdy před osmi lety. Od té doby ležela v šuplíku. Až teď jsem ji vyndal a napsal text.*⁷⁵³

Janka Ledeckého – sólově i se skupinou Žentour – řadíme v první polovině devadesátých let mezi výrazné hudební osobnosti středního proudu, které byly schopny vyprodat i velké sály. Ledecký je oceňován (i přes určité limity) za uvolněný pěvecký projev a schopnost samostatně komponovat vlastní skladby, které jsou z hudebního hlediska hodnoceny spíše pozitivně. Naopak negativně občas kritika nahlíží na Ledeckého první texty, které monotematicky zabředávají k inspiraci ženami, případně si vybírají slabá témata. Od poloviny devadesátých let je popularita Ledeckého spojována výhradně s jeho sólovými projekty.

S kapelou Žentour Ledecký zasáhl do prodejů nosičů s albem 003, které se v roce 1990 umístilo na šesté pozici (viz tabulku 13). V divácké anketě Zlatý slavík obsadil Žentour ve své kategorii druhé místo v roce 1990 (viz tabulku 14) a šestou příčku v roce 1991 (viz tabulku 17). V anketě Český slavík se Ledecký v kategorii zpěvák roku objevil v roce 1996 na druhém místě (viz tabulku 34) a třetí místo obsadil v letech 1997, 1998, 1999 a 2000 (viz tabulky 39, 43, 47 a 52). Cenu Anděl v kategorii zpěvák roku získal Ledecký v roce 1996 (viz tabulku 33).

Tabulka 98: diskografie Janka Ledeckého v devadesátých letech.

LEDECKÝ JANEK	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Na ptáky jsme krátký	1992	Popron Music
	Právě teď	1993	B&M Music
	Jenom tak	1994	B&M Music
	Některý věci jsou jenom jednou	1995	B&M Music
	Sliby se maj plnit o vánocích a devět dalších	1996	B&M Music
	„Mít kliku“	1997	Ariola
	Muzikál Hamlet	1999	BMG Ariola

⁷⁵³ *Melodie*. 1995, č. 11, s. 17-18.

Singly a EPs	Na ptáky jsme krátký / Jenom láska / Bylo jich víc	1992	Popron Music
	Pěkná, pěkná, pěkná	1993	Popron Music
Kompilace	Na křídlech	1997	Pægas
	Největší hity	1997	B&M Music
	Promilujem celou noc	1999	B&M Music
ŽENTOUR	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	001	1986/1996	Supraphon/ Bonton
Alba 90. léta	003	1990	Tommü Records
	005	1991	Monitor
Singly a EPs	Back to Europe	1991	Monitor

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Právě teď z alba Právě teď.

Hook verse tvoří motiv složený ze tří tónů a využívající malou sekundu jako střídavý tón (značíme červeně, viz ukázkou 58). Zvukově je hook ve skladbě rozpoznatelný bezprostředně po zaznění, jelikož při každém znění je podepřen vícehlasým vokálem, což ho od zbytku melodie odlišuje barevně i dynamicky (značíme červeně a drobnými notami, viz ukázkou 58). Frázi uzavírá motiv rytmicky totožný s tím, ze kterého je složený hook (značíme červeným rámcem bez výplně, viz ukázkou 58). Celou skladbou prochází harmonická progresse $i \rightarrow III \rightarrow IV \rightarrow {}^bVII$ ($Am \rightarrow C/G \rightarrow D/F^\# \rightarrow G$), využívající průchodného kvartsextakordu na třetím stupni a mimotonální dominanty ke sníženému sedmému stupni (značíme modře a zeleně, viz ukázky 58 a 59).

Am i C/G III⁴ D/F# mimotonální dominanta → G IV⁶ VII

průchodný kvartsextakord durová subdominanta → IV⁶

Prá-vě teď pa - dá le - ta - dlo Jum-bo Jet.

Am i C/G III⁴ D/F# IV⁶ G VII

Prá-vě teď rtěn - kou sis ob - tá - hla hor - ní ret.

Notová ukázka 58: třítónový hook ve skladbě Právě teď.

Zvukový účín, kterého dosahuje hook, je podporován rovněž jeho umístěním v melodii. Při opakovaném znění je motiv zvukově z obou stran oddělen pauzami (značíme červeně, viz ukázkou 59).

Am i C/G III⁴ D/F# IV⁶ G VII

Prá-vě teď če - kám na všech - no od - po - věď.

Am

Prá - vě teď

Notová ukázka 59: hook zvýrazněný pomocí pauz při opakovaném znění ve skladbě Právě teď.

Rytmicko-melodický motiv, na němž je založen hook, se objevuje rovněž v části prechorusu (značíme červenými křivkami, viz ukázkou 60). Na rozdíl od verse, kde je hook oddělen pauzami a zvukově vyniká, je v prechorusu motiv ostinátně repetován, čímž je udržováno napětí, které následně uvolní chorus.

Am C/G

Svě - tlo do o - či hvězd - nej prach po - cit ště - stí ze tmy strach

D/F# G

ví - těz - ství ne - bo krach svět se to - či to - či.

Notová ukázka 60: rytmicko-melodický motiv ústící v hook v části prechorus ve skladbě Právě teď.

Chorus nabídne kontrastní část, kterou definuje dočasné vybočení do paralelní durové tóniny i harmonický průběh (značíme modře, viz ukázku 61). Rovněž melodický zdvih, objevující se na počátcích všech tří frází, které obsahují rozložený durový akord (C), upevňuje durový charakter chorusu (značíme červeně, viz ukázku 61). Vyšší hybnost melodie je dána především synkopickým rytmem, který se ve zbylých částech skladby nevyskytuje (značíme zeleně, viz ukázku 61).

C G Am F

Je to tak dáv - no co si mo - tyl sed - nul na tvou dlaň

C G Am F

ted' za - vři o - či řek - las co se má stát to se staň

C G F

o - te - vřu o - či kou - kám mo - tyl tam se - dí dál.

Notová ukázka 61: odlišná harmonie, rytmus i melodika v chorusu skladby Právě teď.

Skladba končí pro závěr často využívaným jevem – mnohonásobným repetováním určité pasáže skladby obsahující hook. Anomálií je užití katalektického taktu, který dočasně způsobí změnu metra ze $\frac{4}{4}$ na $\frac{3}{4}$ takt (značíme červeně a modře, viz ukázku 62). Užití katalektických taktů se v populární hudbě objevuje spíše výjimečně, jelikož narušují žádoucí

pravidelnou pulsaci groove. V tomto případě nechápeme vybočení z pravidelného metra v negativním slova smyslu; tento fenomén naopak považujeme za hook v závěru skladby, jelikož po třetím znění se katalektický takt (značíme červeně, viz ukázkou 62) stává posluchačsky očekávaným momentem. Situaci podtrhuje i text „právě teď“ (znějící bezprostředně po katalektickém taktu) ve smyslu – právě teď se to stalo (zazněl katalektický takt – značíme zeleně, viz ukázkou 62).

Am C/G D/F# G

Prá-vě teď če-kám na všech - no od-po-věď.

Am C/G D/F# G

Prá- vč ted (zazněl katalektický takt) čc-kám na všech - no od - po - věď.

Notová ukázkou 62: užití katalektického taktu mezi hooky v závěru skladby Právě teď.

Dominanci anaforického hooku „právě teď“ podporuje i analýza klíčových slov – sousloví je rozvedeno do významového jádra písně, které tvoří výpověď „právě teď čekám na všechno odpověď“. Hudebně ovšem spadá do verse (značíme červeně, viz tabulku 100), nikoli do chorusu, jak je běžně zvykem. Samotný chorus, který funguje jako hudebně-sémantický kontrast k versím, je mezi klíčovými slovy zastoupen minimálně (značíme modře, viz tabulku 100); prominentní jsou pouze výrazy „motýl“ a „oči“ (29 %, dvě slova ze sedmi). Napětí mezi chorusem a versí se projevuje i významově – zatímco verse obsahuje spojení „právě teď“, chorus používá frázi „tak dávno“. Situace se dále komplikuje klíčovostí slova „točí“, které tvoří vyvrcholení prechorusu (značíme zeleně, viz tabulka 100). Veškeré tyto aspekty shrnuje distribuce stěžejních výrazů, která odhaluje formu písně (viz tabulku 100).

Tabulka 99: klíčová slova ve skladbě Právě teď.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 motýl	21662.000	99.0000	4	363
2 čekám	12481.000	99.0000	6	1566
3 točí	2628.000	99.0000	3	1538
4 odpověď	2036.000	99.0000	6	9587
5 právě	1237.000	98.0000	12	68148
6 teď	1350.000	98.0000	14	85940
7 oči	247.000	97.0000	4	31278

Tabulka 100: distribuce klíčových slov ve skladbě Právě teď.

Tvar	ARF	Distribuce																		
1	motýl	2,8065																		
2	čekám	3,5806																		
3	točí	2,0161																		
4	odpověď	3,5806																		
5	právě	6,6774																		
6	teď	9,2903																		
7	oči	2,4301																		

Forma skladby:

| intro 8 |
 | verse 8 | prechorus 4 | verse 4 |
 | interlude 4 |
 | verse 8 | prechorus 4 | chorus 12 |
 | verse 12 | prechorus 4 |
 | solo 16 |
 | chorus 12 | verse 16 | fade out

6.2.1.11 Ráž Jožo

Zařazení do analýz: 8 měsíců v kategorii Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Ve srovnání s dobou před sametovou revolucí, kdy skupina Elán chrlila jeden hit za druhým, z nichž mnohé rezonují dodnes, prožívala skupina v devadesátých letech určitý útlum. Jejich místo na výsluní zastínila nejdříve skupina Team s Pavlem Haberou, později pak skupina No name v čele se zpěvákem Igorem Timkem. V dobovém tisku jsme zachytili informaci o albu Rabaka, původně z roku 1989 (v reedici z roku 1992), které získalo v kolektivním hodnocení periodika Melodie mírně nadprůměrné hodnocení (3,0).⁷⁵⁴ Špulák ve své recenzi koncertu kapely (Praha, Palác kultury, 21. května 1990) srovnal současné vystoupení s koncertem před pěti lety, konaným v pražské Lucerně – tedy v době, kdy ještě skupina patřila mezi špičku československé populární hudby: „Skupina Elán, v té době mluvčí všech středoškoláků, dokázala semknout dav v jednolitý celek, kde jeden zpíval za všechny a všichni za jednoho. [...] Postupně však skupina procházela personálními změnami a s novými deskami evidentně ztrácela dech.“⁷⁵⁵ Jaromír Tůma krátce informuje o pokusu

⁷⁵⁴ Hodnotili: Vlasák, Černý, Matzner, Poledňák, Tůma. *Melodie*. 1990, č. 1, s. 32.

⁷⁵⁵ *Rock & Pop*. 1990, č. 4, s. 24.

skupiny Elán o comeback, spojený s albem z roku 1991 Netvor z čiernej hviezdy Q 7/A. Dle Tůmy comeback avizovaly písně, které měly ambice být hity (Modlitba pre dva hlasy, Dievčenský štát a chlapčenský štát, Hostia z inej planéty). Tůma situaci kolem skupiny Elán a alba Netvor z čiernej hviezdy Q 7/A shrnuje jednou větou: „*Jakoby vyklizení scény na určitý čas přineslo i ztrátu kontaktu a kroku.*“⁷⁵⁶

K postupnému poklesu popularity Elánu přispěl rychlý vzestup popularity skupiny Team a Pavola Habery (v roce 1991 byla skupina Team s albem Team 3 na druhém místě a Pavol Habera se svou sólovou deskou Pavol Habera na čtvrtém místě ve statistice ročních prodejů alb, viz tabulku 16). Kromě personálních změn uvádí Špulák jako jeden z možných důvodů přirozenější texty skupiny Team a určitý odklon od charakteristického zvuku i koncepce písní, které na koncertě skupina hrála v přepracovaných aranžmá, vycházejících z aktuálně personálně bohatšího nástrojového obsazení: „*Každopádně však tato podoba byla důkazem toho, že Elán tu chce ještě nějaký ten pátek být a to i za cenu postupné ztráty potence.*“⁷⁵⁷

Ani album z roku 1992 Legenda 1 nepřineslo kýžený návrat na špičky hitparád a vrcholy prodejů. V kolektivním hodnocení periodika Melodie získala deska pouze mírně nadprůměrné hodnocení (2,8).⁷⁵⁸ I přes postupný pokles popularity skupiny Elán v devadesátých letech byla jejich posluchačská základna dostatečně stabilní na to, aby skupina získala zlatou desku za album Hodina angličtiny. Cenu skupina převzala na koncertě konaném pod záštitou slovenského velvyslance v ČR Ivana Mjartana v hotelu Ambassador, který se konal týden před Štědrým dnem v roce 1996. Součástí předání ocenění a koncertu byl rovněž křest alba Hodina nehy (kompilát písní).⁷⁵⁹

V polovině devadesátých let skupina Elán uspořádala ve spolupráci s agenturou Erudika turné k patnácti letům profesionálního působení kapely⁷⁶⁰, které vyvrcholilo koncertem v Lucerně 8. října 1996, na němž se sešla většina hráčů, kteří v Elánu hráli, a jež zaznamenala a ve vánočním čase odvysílala Česká televize. Skupina v době turné hrála ve složení, jehož základem byl Jožo Ráž (zpěv, basa) a Ján Baláž (kytara), které doplňovali Peter Farnbauer (kytara), Ľubo Horňák (klávesy) a Juraj Kuchárek (bicí). Celého turné se

⁷⁵⁶ Melodie. 1992 č. 8, s. 38.

⁷⁵⁷ Rock & Pop. 1990, č. 4, s. 24.

⁷⁵⁸ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1992, č. 8, s. 39.

⁷⁵⁹ Melodie. 1996, č. 1, s. 14.

⁷⁶⁰ V celkovém horizontu skupina Elán existuje téměř třicet let; kořeny kapely sahají až do sedmdesátých let, ve kterých vznikaly první nahrávky. Melodie. 1999, č. 3, s. 23.

zúčastnil i Vašo Patejdl (klávesy).⁷⁶¹ Na koncertu se hrály skladby představující průřez všemi tvůrčími etapami Elánu, včetně písní, které skupina plánovala pro nově připravované album; s tím souvisí rovněž publikum, pro které kapela koncert pořádá: „*Od malých dětí až po ty starší generace. Což jsou zřejmě ti, kteří s námi začínali v dětském věku. Ale mladých stále přibývá. [...] Po revoluci se náš národ distancoval od toho, co bylo před ní. Nyní si konečně uvědomuje, že i v éře komunismu vzniklo občas něco dobrého, co má svou hodnotu i nadále.*“⁷⁶²

Recenze alba *Hodina pravdy*, kterou napsal Roman Jireš, předkládá – bez vazeb na kvalitativně dobrou předchozí tvorbu skupiny Elán – spíše negativa její tvorby aktuální: „*Dnešní šestice muzikantů předkládá vcelku očekávanou porci sexistických a siláckých gest Joža Ráže (Ked' muži plačú), schopností Jána Baláže napsat silnou melodii (Modlivka nábožná) i pokusů Vašo Patejdla o náročnější hudební plochy (titulní instrumentálka).*“⁷⁶³ Jireš kritizuje folklorní prvky v písni *Prvý na rane* (užívá formulaci „*rádoby vtipný folklor*“), stejně jako snahy o „*velké umění*“ v podobě zhudebněné poezie Miloslava Válka ve skladbě *Epilóg*. Na druhou stranu Jireš na albu oceňuje například přepracovanou verzi skladby *Zaľúbil sa chlapec*. Desku jako celek ale hodnotí spíše negativně a poukazuje na sestupnou kvalitu oproti předchozím deskám: „*Po vynikající Hodine slovenčiny, nedocenené Hodine angličtiny a nevýrazné Hodine nehy aktuální Hodina pravdy potvrzuje poučku pedagogických psychologů, že s přibývajícím hodinami klesá výkonnost žáků.*“⁷⁶⁴

S albem *Hodina pravdy* souviselo rovněž turné, během kterého Elán dne 24. listopadu 1997 vyprodal pražskou Lucernu. I v rámci tohoto turné zůstala skupina v podstatě v původním složení, ke kterému se vrátila během koncertu k výročí skupiny (viz výše) – včetně Patejdla, který skupinu Elán opustil v roce 1985.⁷⁶⁵ Ráz po vydání alba *Hodina pravdy* uvažoval, že skupina svou činnost ukončí: „*Albem Hodina pravdy se kruh uzavřel. Je to jako u počítačových her. Dostaneš se na konec, spočítáš body a jdeš na další hru. Cítím to tak, že Elán splnil svou misi a hra skončila. Vyšší skóre už se dosáhnout nedá.*“⁷⁶⁶ To se však nestalo, skupina i nadále koncertovala (ač ne tak často) a přes Rázovu nešťastnou

⁷⁶¹ *Melodie*. 1996, č. 8, s. 18.

⁷⁶² Tamtéž, s. 19.

⁷⁶³ *Rock & Pop*. 1998, č. 3, s. 101–102.

⁷⁶⁴ Tamtéž, s. 102.

⁷⁶⁵ *Melodie*. 1997, č. 12, s. 30.

⁷⁶⁶ *Melodie*. 1999, č. 1, s. 40.

automobilovou nehodu na přelomu milénia se Elánu podařilo vystoupit v Carnegie Hall (21. září 2007).

Alternativní, akusticky podané verze skladeb skupiny Elán lze najít na dvojalbu *To pravé...*, které zachycuje bratislavský koncert z října 1998. Nikolas Krofta v recenzi desky oceňuje, že se podařilo přenést atmosféru bratislavského koncertu na digitální nosič. Dle Krofta je skupina Elán natolik stabilizovaná, že nemusí reflektovat trendy hudební scény a bez pochyb může vydat unplugged verzi písní i v čase, kdy jsou akustické verze skladeb již za zenitem pozornosti posluchačů: „*Je to opravdu pohodový disk, který se dá poslouchat při nejrůznějších příležitostech a na němž skupina s přehledem představuje všechny zásadní éry své kariéry.*“⁷⁶⁷ Ráž v rozhovoru s Jaroslavem Topercerem uvedl, že album *To pravé...* provázelo turné čítající asi 25 koncertů. Deska měla původně vzniknout jako kompilát záznamů z různých koncertů, ale ve výsledku se rozhodovalo mezi koncertem z Piešťan a Bratislavy. Ve výsledku byl použit záznam z koncertu v Bratislavě, který Ráž hodnotí jako zdařilý. Jelikož cílem nebyl dokonalý záznam, skupina se rozhodla, že na CD nechá „*drobné nedostatky*“ výměnou za zachycenou atmosféru koncertu.⁷⁶⁸

Petr Korál se ve své recenzi dvojalbové kompilace s názvem *Jožo...* (1999) neubráníl úvaze, že deska, která je výběrem písní, na kterých se autorsky podílel Jožo Ráž během svého působení ve skupině Elán, je určitý kalkul spojený s vážnou dopravní nehodou, kterou Ráž utrpěl v roce 1999.⁷⁶⁹ Vzhledem k tomu, že Ráž se autorsky podílel na většině písní skupiny, se dle Korála tedy jedná o jakési nekompletní „best of“ tvorby Elánu. Vybrané skladby byly remasterovány a Korál kompilaci hodnotí jako reprezentativní album, přestože uvádí, že na něm kromě nadčasových hitů, patřících ke kvalitativně k tomu nejlepšímu, co Elán nahrál, lze nalézt i písně méně známé, které označuje poměrně nelichotivě: „*[...] jsou skutečnou vatou – nebo jinými slovy, tuctovým popíkem převlečeným za rádobybigbít.*“⁷⁷⁰ Na druhou stranu ale oceňuje dlouholetý přínos skupiny Elán populární hudbě: „*Z celého dvojCD vyplývá při nezaujatém poslechu jeden závěr. Můžete si stokrát myslet, že místo Elánu v dějinách slovenské pop music je poněkud přeceňováno, ale bez něj by každopádně vypadala trochu jinak a jsou písničky, které vážně nestárnou.*“⁷⁷¹

⁷⁶⁷ *Melodie*. 1999, č. 1, s. 40.

⁷⁶⁸ *Melodie*. 1999, č. 3, s. 23.

⁷⁶⁹ *Rock & Pop*. 1999, č. 11, s. 105–106.

⁷⁷⁰ Tamtéž.

⁷⁷¹ Tamtéž.

Skupina Elán byla značně populární v osmdesátých letech. Určitý dozvuk slávy lze sledovat na počátku devadesátých let, zejména pak v roce 1990, kdy se kapela umístila na šestém místě v divácké anketě Zlatý slavík (viz tabulku 14). Skupina vydávala v devadesátých letech další alba, organizovala megaturné, ale nic z toho jí nezajistilo výraznější comeback na vrchol popularity. Výrazněji zazářil Jožo Ráž s písní Voda, čo ma drží nad vodou z filmu Fontána pre Zuzanu 2, která se stala hitem v rozhlasovém vysílání.

Tabulka 101: diskografie skupiny Elán (Jožo Ráže) v devadesátých letech.

RÁŽ JOŽO, ELÁN	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Ôsmy svetadiel	1980/1992	Opus/Musica
	Nie sme zlí	1983/1992	Opus/Musica
	Elán – 3	1984/1992	Opus/Musica
	Hodina slovenčiny	1985/1992	Opus/Musica
	Detektívka	1986/1990	Opus/Musica
	Nebezpečný náklad	1988/1992	Opus/Musica
	Rabaka	1989/1992	Opus/Musica
Alba 90. léta	Netvor z čiernej hviezdy Q 7/A	1991	Musica
	Midnight in the City	1991	Slovart
	Legenda 1	1992	Musica
	Legenda 2	1992	Musica
	Hodina angličtiny	1994	Ariola
	Hodina pravdy	1997	Ariola, BMG
	Legenda 4	1998	Musica
	To pravé... (Unplugged)	1998	Ariola
Singly a EPs	Amnestia na Neveru / Love Addiction	1993	Musica
	Tisícajedenkrát / Anča	1994	Ariola, BMG
	Odkazovač / Zmrzlina	1996	Ariola
	Hej, hej zlato / Desať deka tresky	1997	Ariola

	Koncerty pro nadaci Kopretina	1997	BMG Ariola
	Viena	1999	Slovakia GT music
Kompilace	Hodina nehy	1995	Ariola, BMG
	Legenda 3	1997	Musica
	Jožo...	1999	Musica
	Zlaté hity	1999	Universal Music Group
	Best of... vol. 2	1999	Musica
	Legenda 5	2000	Musica

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Voda, čo ma drží nad vodou z alba Fontána pre Zuzanu 2.

Hook chorusu tvoří vzestupný motiv, kterým začíná předvětí i závětí (značíme modře, viz ukázkou 63). Jedná se o jediný motiv skladby, který má lineárně stoupající průběh. Mimo hook mají všechny motivy klesající (případně stagnující) charakter (značíme červenými křivkami, viz ukázkou 63). Paralelní tónině (C[#]m), v níž se odehrává chorus, na začátku každé fráze předchází dominanta (G[#]→C[#]m), rozváděná do dočasné tóniky (značíme zeleně, viz ukázkou 63).

Modifikace dominanty v závětí zesilují její zvukový účín. V prvním případě se jedná o průtah kvarty k tercii (značíme zelenými číslicemi 4–3, viz ukázkou 63), v druhém případě je ještě vyššího harmonického pnutí dosaženo pomocí zmenšeně zmenšeného septakordu (A^o→G[#], značíme zeleně, viz ukázkou 63). Plynulost harmonického toku sestupnými kroky podporuje basová linka, která ústí do zvukově výrazného spoje – zmenšeně malého septakordu na druhém stupni (jako kvintsextakord), rozvedeného do dominanty (značíme zelenou sestupnou šipkou, viz ukázkou 63). Po tomto exponovaném spoji zaznamenáváme v závětí chorusu zvukovou gradaci, která je kromě práce s harmonií způsobena také přidáním doprovodným vokálem (značíme menšími notami, viz ukázkou 63).

G# C#m E B
 Chcem se z te-ba na-piť, ša-ty od-hod' preč,
 G# C#m B A E/G# F#m6 = D#m^{7/5}
 čo má byť sa sta-ne, tak cez mo - je dla-ne a-ko či-stý pra-mčň teč.
 G#sus G# C#m E B
 Ak ťa eš-te trá - pi smú-tok z roz-cho - dov,
 A° G# C#m B A E/G# F#m (B)
 o-no sa to pod-dá, ty si pred-sa vo-da, čo ma dr-ží nad vo-dou.

Notová ukážka 63: stoupající hook versus klesající motivy ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.

Motivickou práci udržující soudržnost melodie pozorujeme v repetování čtyřtónového motivu osminových hodnot s obdobnou modelací melodie jako v chorusu (značíme červenými křivkami, viz ukážku 64). Harmonicky výrazným místem je dvojí užití dominantního sextakordu (B/D#). Basová linka v prvním případě upoutá pozornost nezpěvným intervalem zvětšené kvarty (A→B/D#→E), v druhém případě není citlivý tón tóniny znějící v base ani rozveden (A→B/D#→G#m; značíme zeleně, viz ukážku 64). Očekávanou tónickou funkci (po předchozí dominantě) v závěru předvětí i závětí nahrazuje subdominanta (B→A), která připravuje prostor pro mezihru (značíme zeleně, viz ukážku 64).

Notová ukážka 64: čtyřtónový motiv společný pro chorus i versí ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.

Instrumentální mezihra (ukončuje fráze versí) se objevuje ve dvou modifikacích s obdobným průběhem (značíme červenými křivkami, viz ukážku 65). V prvním případě se mezihra vrací do tónické funkce z důvodu nástupu druhé sloky (v E dur). Druhá mezihra obsahuje modulaci pomocí mimotonální dominanty (D[#]), připravující prechorus (značíme zeleně, viz ukážku 65). Zvukově na modulaci poukazuje rovněž chromatický postup v závěru mezihry (značíme zelenou šipkou, viz ukážku 65).

Notová ukážka 65: modulace v instrumentální mezihře ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.

Následující tóninu (C[#]m), ve které zní chorus, avizuje prechorus užitím mollového akordu (G[#]m) na začátku frázi (značeno zeleně, viz ukážku 66). V závěru prechorusu je mollový akord v začátcích frázi nahrazen durovou dominantou (G[#] – srovnej s ukážkou 63), která zvyšuje harmonické pnutí (značíme zeleně, viz ukážku 66). Rovněž i v prechorusu nalzáme

čtyřtónový motiv (v nivelizované podobě), který prostupuje celou skladbou a působí jako jednotící prvek kompozice (značíme červeně, viz ukážku 66; srovnej s ukázkami 63 a 64).

The image shows two staves of music in G major (three sharps). The first staff has a G#m chord box above the first measure, a red line above the first two measures, and C#m, A, and E chord boxes above the subsequent measures. The lyrics are 'Mô-žeš za-bud - núť sta - či kým tu si,'. The second staff has a G#m chord box above the first measure, a red line above the first two measures, and C#m, A, and B chord boxes above the subsequent measures. The lyrics are 'i - ba d'a-lej bud', nič viac ne - mu - siš.' A green arrow points to the end of the second staff.

Notová ukážka 66: nivelizovaný čtyřtónový motiv v prechorsu ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.

Forma skladby:

| intro 2 |
verse 8 + 9	verse 8 + 9
prechorus 9	chorus 8 + 8
verse 8 + 11	chorus 8 + 8
solo 8 + 8	
chorus 8 + 8	fade out

6.2.1.12 Shalom

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1992.

Za projekty, které v devadesátých letech přinesly do české populární hudby nový zvukový rozměr spojený s novoromantismem, řadíme skupiny Oceán a Shalom, v nichž Petr Muk zastával pozici zpěváka. Muk v rozhovoru a Janem Hartmanem vyzdvihuje nové zvukové možnosti elektronické hudby: „*Samplery do ní vnesly nový prvek, obrovskou možnost výběru zvuků. Ty sám si určuješ, jak zvuky využiješ, a dokonce sám vyrábíš nové. [...] podoba naší hudby hodně záleží na výběru zvuků.*“⁷⁷² Za definitivním přechodem ke zcela elektronickému zvuku skupiny však stojí prozaický důvod, který zachytil Vojtěch Lindaaur v rozhovoru s Mukem: „*Basa a synťáky dohromady, to bylo absurdní. Měli jsme jít*

⁷⁷² *Rock & Pop*. 1992, č. 6, s. 12.

do studia nahrávat *Dávnou zem*. Zkoušel jsem to nejdříve s kytarou, ale nešlo to. A tak se poprvé stalo, že jsme hráli jako syntáková kapela. [...] To bylo léto 1987.⁷⁷³ Radek Bureš skupinu Shalom považuje za určitý průlom na české hudební scéně: „*Shalom, potažmo Oceán, vnesli do naší pop-music nevídané prvky a trefili se do té nejpříhodnější doby. Chytře zpracovaný syntezátorový pop, unášející zvláštní romantické texty a stylizovaný do náboženské image.*“⁷⁷⁴

Se zvuky samplerů souvisí rovněž kompoziční práce Petra Muka, který uvádí, že písně většinou skládá u kytary, přičemž si své nápady nahrává pomocí magnetofonu. Následně s Petrem Kučerou (Shalom) programují skladby pomocí syntezátorů ve snaze co nejlépe vystihnout zaznamenaný nápad. Muk ale rovněž připouští, že zabředává do jistých kompozičních klišé: „*Po pěti albech se mi nutně musí přihodit, že já znám jako já. Ale snad se vyvíjím.*“⁷⁷⁵ V periodiku *Melodie* zaznamenáváme určitou reciprocitu mezi kompoziční prací všech členů Shalomu. Petr Kučera uvedl, jak vypadá spolupráce s Petrem Mukem a Petrem Honsem, který je autorem většiny textů skupiny Shalom: „*On pracuje většinou s kytarou a samozřejmě s hlasem. Společně aranžujeme jeho písně pro klávesy, někdy na nich pracuji sám. Podobně je to i s mými skladbami, kam si Petr vytváří zpěvový part. [...] Nedovedu si k naší hudbě představit jiný text než od Petra H. Vytváří svůj prostor, který si každý může zosobnit, sám zabydlet.*“⁷⁷⁶

Přestože skupiny Oceán i Shalom jsou personálně propojeny a staví svou tvorbu na samplech, z pohledu autorů hudby mezi nimi nalézáme poměrně výrazné rozdíly: „*Na začátku byl k dispozici jistý materiál napsaný Petrem Kučerou a mnou [Petrem Mukem – pozn. autora] a otextovaný Petrem Honsem. Byl průchozí pro nás tři, a neprůchozí pro zbývající dva členy souboru.*“⁷⁷⁷ Dle Petra Muka byly skladby pro Shalom více zaměřené na širší okruh posluchačů; obdobně se o žánrové orientaci skupiny vyjadřuje i Dušan Vozáry: „*Část kapely chce hrát ještě větší popík, pro ještě širší publikum, vystoupit z jakési kultovnosti. Druhá část naopak tíhne k prohloubení této kultovnosti a k muzice poněkud náročnější a vážnější.*“⁷⁷⁸ Dalším parametrem v odlišnosti Oceánu a Shalomu bylo využití vokálů v písních. Do Shalomu byly přizvány vokalistky (Benetová, Badurová, Feriová),

⁷⁷³ *Rock & Pop*. 1994, č. 4, s. 25.

⁷⁷⁴ Tamtéž, s. 29.

⁷⁷⁵ Tamtéž, s. 25.

⁷⁷⁶ *Melodie*. 1992, č. 3, s. 1.

⁷⁷⁷ *Rock & Pop*. 1992, č. 6, s. 12.

⁷⁷⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 5, s. 19.

kteře přinesly do písni novou zvukovou barvu: „*Petr M. už navíc delší dobu cítil jako svazující vrstvení vokálů jen z vlastních playbacků, když pódiové vícehlasy Petra K. a Dušana byly přece jen dost náročným dalším úvazkem.*“⁷⁷⁹ Rozdílnost obou projektů pojmenoval rovněž Karel Peniš, který se skupinou vedl rozhovor: „*Muk a spol. vědomě nabízejí posluchačům neelitářské, melodicky i rytmicky velmi koncentrované písničky v pravém smyslu toho slova. Nelekli se rychlého oslovení zpěvným refrénem, nehálí tanečnost do černokoženého hávu, aranžemi prosvětlují doposud spíše tlumenou barevnost nálad mateřského praoceánu.*“⁷⁸⁰

Oba projekty spojuje především výrazná osobnost a pěvecký projev Petra Muka. Jaroslav Špulák vyzdvihuje Mukovu roli jednoznačně: „[...] *kdyby Petr Muk nebyl součástí tohoto projektu, těžko by sál lačnil po každém tónu chladných computerů a těžko by odpouštěl místy pozoruhodně falešné vokály třem Janám, simulujícím hru na klávesové nástroje. Petr Muk by zase spolehlivě vyprodal Lucernu sám samotinký, pouze s akustickou kytarou [...].*“⁷⁸¹ Ondřej Bezr hodnotí Mukův zpěv obdobným superlativem: „[...] *v oboru moderního středního proudu lepšího zpěváka pravděpodobně nemáme.*“⁷⁸² O propojenosti obou projektů svědčí rovněž dobový sloupek, který uvádí, že v průběhu koncertu skupiny Shalom konaného 9. července 1992 v Lucerně, během něhož byla skupině předána zlatá deska, se diváci dožadovali přítomnosti Dušana Vozáryho. Ten následně vystoupil se skladbou Naděje skupiny Oceán.⁷⁸³ Opakem významného ocenění (zlatá deska) je násilná forma vyjádření nesouhlasu, se kterým se projekt Petra Muka setkal: „[...] *na koncertě v Bratislavě příslušníci skinheads Oceán kamenovali.*“⁷⁸⁴ Situaci komentoval i sám Muk: „*Vždycky jsem – jsme – se snažili dát do hudby etický rozměr, morální [...] Mám osobní zkušenost se skinama. Hajlujou a posílaj nás do plynu [...].*“⁷⁸⁵

Pro Muka byl projekt Shalomu rovněž duchovní záležitostí: „*Budu dávat o té víře výpověď v Shalomu, ale byl bych rád, aby posluchač měl pocit svobody. Může ho to samozřejmě oslovit, ale kam vykročí on sám, to už je jeho věc...*“⁷⁸⁶ Konkrétní duchovní

⁷⁷⁹ *Melodie*. 1992, č. 3, s. 1-2.

⁷⁸⁰ Tamtéž, s. 4.

⁷⁸¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 10, s. 31. Skupina Shalom ale koncertovala i na menších akcích. V dobových zdrojích jsme zachytili informaci o koncertu ve Žďáru nad Sázavou (14. 4. 1994), na který stála vstupenka 75 Kč. *Rock & Pop*. 1994, č. 10, s. 4.

⁷⁸² *Rock & Pop*. 1997, č. 7, s. 107.

⁷⁸³ *Rock & Pop*. 1992, č. 15, s. 3.

⁷⁸⁴ *Rock & Pop*. 1992, č. 23, s. 7.

⁷⁸⁵ *Rock & Pop*. 1994, č. 4, s. 24.

⁷⁸⁶ *Rock & Pop*. 1992, č. 6, s. 12.

poselství autora vzbuzovalo rozpaky i diskuse. Radek Bureš ve své recenzi koncertu (Praha, klub Belmondo, 18. 5. 1994) uvádí: „*Shalom jsem nikdy příliš nechápal. Přišlo mi zbytečné spojovat osobní víru či inklinaci k judaismu s popem, který byl protkaný gesty a symboly, ale hudebně působil nevzrušivým dojmem.*“⁷⁸⁷ Na druhé straně popisuje konkrétní hudební vývoj skupiny Shalom, který shledává v pozvolném opouštění koncepce samplované hudby směrem k větší spontánnosti projevu a zařazování více „živých“ hudebních nástrojů.⁷⁸⁸

Analyzovaná skladba Až jednou (viz dále) rovněž přináší dle Muka duchovní rozměr: „*Až jednou je všeobecně o otázkách víry. [...] řeší základní otázky víry a cesty k ní.*“⁷⁸⁹ Na stranu autora části textů skupiny Oceán a Shalom Petra Honse ale zaznívá ostrá kritika: „[...] především ale Honsovy texty v naprosté většině nepřekračují stín pseudointelektuálních klišé [...].“⁷⁹⁰ Vozáry (Oceán) naopak Honsovy texty považuje za obsažné: „*Je v tom přítomna hlavně určitá imprese, pocit, ale text je vždy o něčem konkrétním. [...] není důležité rozumět každému jednotlivému slovnímu spojení.*“⁷⁹¹ Vladimír Vlasák zase chápe texty spíše jako lyrické, nikoli náboženské v pravém slova smyslu: „*Jsou lyricky rozpuštěné v civilnosti a jejich ‚náboženské‘ vyznění chápu spíše jako originální romantickou rovinu.*“⁷⁹²

Petr Korál označil album Shalom (1992) za „*velmi slušnou desku*“ ovšem texty na albu Brány vzkazů (1994) ostře kritizuje: „*Obsah jeho chvílemi vysloveně nabubřelých textů s inflací ‚velkých‘ slov a rádobypůsobivých obrazů, z nichž se nezřídka vytrácí obsah [...]. Hons se úporně snaží nořit do člověčího (Mukova?) nitra, ale povětšinou sklouzává po povrchu, popřípadě zápolí s neuvěřitelnou naivitou [...] a pseudoromantickým blábolením [...].*“⁷⁹³ Kvalitu textů naopak vyzdvihuje Jaroslav Špulák, který přínos Honsových textů řadí hned za osobnost Petra Muka: „*V závěsu za ním stojí asi největší talent hudebních veršů posledních let Petr Hons [...].*“⁷⁹⁴

Shalom vyvolal ve své době mezi hudebními publicisty poměrně značné kontroverze. Ivan Cafourek ve své recenzi alba Shalom srovnává produkci skupiny s projektem Oceán. Na albu oceňuje zařazení ženských vokálů, které způsobují, že trojhlas (ať už v unisonu, či

⁷⁸⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 11, s. 31.

⁷⁸⁸ Tamtéž.

⁷⁸⁹ *Rock & Pop*. 1992, č. 6, s. 13.

⁷⁹⁰ Autorem výroku je Pavel Klusák, kterého citují Maria Kracíková a Eva Šťouračová – autorky rozhovoru s Dušanem Vozárym. *Rock & Pop*. 1992, č. 5, s. 19.

⁷⁹¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 5, s. 19.

⁷⁹² *Rock & Pop*. 1992, č. 15, s. 29.

⁷⁹³ *Rock & Pop*. 1994, č. 6, s. 45.

⁷⁹⁴ *Rock & Pop*. 1992, č. 16, s. 31.

ve vícehlase) barevně lépe vyniká než dvojhlas. Rovněž vyzdvihuje přítomnost akustické kytary na desce, při které Muk své písně komponuje. Na druhou stranu v záplavě otázek předkládá možné slabiny desky: „*Shalom je ještě popovější a ještě vážnější. Jenže nevím, jestli je to vždy ku prospěchu věci. Říkáte si – je to písničkový odpad, který Mukovi nevzali bratři Vozáryové? Zvládl Petr Muk vždycky textovou a melodickou předlohu – tedy konkrétně, nenechal se někdy až příliš unést, rozbolestnět, znarcisovatět? [...] jsou schopnosti Petra Kučery bez druhého do tandemu Dušana Vozáryho dostatečné, aby utáhly celou desku? Není to stále táž práce s několika motivy, barvami, klišé? [...] není tu příliš mnoho samohlásek, které se tak dobře zpívají? A co ty obrácené přízvuky (které jako už tolikrát Petr Muk zastře s elegancí sobě vlastní)?*“⁷⁹⁵ I přes položené otázky, které měly čtenáře recenze nasměřovat k úvaze a samostatnému srovnání, Cafourek hodnocení uzavírá poetickou myšlenkou, že drobné nedostatky zásadně nekalí poselství alba: „*Je to svět dobra, krásy, pokoje, víry v lásku. Shalom je křehký květ, který touží po světle posluchačovy vstřícné duše.*“⁷⁹⁶

Ostrá kritika skupiny zaznívá z pera Jaroslava Špuláka, který recenzoval koncert Shalomu ze dne 9. července 1992: „[...] v množství nápadů zahalená jednoduchost. [...] projekt Shalom nepřinesl výrazné písňové dokumenty a nápady, pro které by byla škoda kratičkou kariéru ukončit. V židovském hávu je zahalena komerční melodická muzika [...].“⁷⁹⁷ Petr Korál na albu Brány vzkazů pozitivně hodnotí především Mukův pěvecký výkon: „*Z nahrávky je cítit pečlivá práce s každíčným tónem, s každou jednotlivou barvou a náladovým rozlišením.*“⁷⁹⁸ Navzdory různým názorům kritiků získává deska v kolektivním hodnocení periodika Melodie nadprůměrné hodnocení (4,3).⁷⁹⁹

Po raketovém startu se stalo první album skupiny Shalom nejprodávanější deskou roku 1992. Po strmém úspěchu však pozorujeme obdobně prudký propad, i přes intenzivní tvůrčí snahu skupiny (2 alba + 3 singly z roku 1994) a finanční podporu ze strany vydavatelství. V době vzniku alba Brány vzkazů hovoří Radek Bureš o přesycení scény, na které ani live album 5·4·3·2·1: Shalom! nezaznamenalo velký úspěch, přestože dle Bureše byly koncerty (live album bylo pořízeno z koncertu v pražském klubu Belmondo) na dobré úrovni: „*Přemnožení jednoho jména lidí pokaždé zbytečně provokuje, vždyť hlavně díky*

⁷⁹⁵ *Melodie*. 1992, č. 6, s. 36.

⁷⁹⁶ Tamtéž.

⁷⁹⁷ *Rock & Pop*. 1992, č. 16, s. 31.

⁷⁹⁸ *Rock & Pop*. 1994, č. 6, s. 45.

⁷⁹⁹ *Melodie*. 1992, č. 5, s. 39.

dřívějším okupacím médií k nim budou ‚neshalomisté‘ navždy netolerantní a neobjektivní. [...] Turné, z něhož nahrávka pochází, se stalo takřka propadákem. Muzikanti si museli na svou profesionální show i doplácet.“⁸⁰⁰ Na live albu Bureš vyzdvihuje technickou bezchybnost nahrávky, oproti studiovým verzím písní upravené aranže, větší podíl akustických i elektrických kytar a nově zařazené zvuky: „Každá z písní je velmi propracovaná a bohatá na hudební nápady, zabalená do charakteristického zvuku a vrcholící v silných refrénových melodiích.“⁸⁰¹

Album Brány vzkazů (1994) mělo podle Vojtěcha Lindaura přinést zásadní příklon ke kytarovému zvuku. Nicméně ani masivní propagace alba nepřinesla očekávané prodeje, což dle Lindaura předznamenalo pozvolný zánik Shalomu, který ještě mírně zbrzdila úspěšná coververze skladby Stín katedrál: „Brány vzkazů sice nepřinesly tak zásadní obrat, bylo to však album se vším všudy dotažené [...]. Jenže už tehdy mi připadalo, že je příliš dobré a opravdové, než aby oslovilo tak široké publikum, na jaké byl Petr Muk zvyklý s Oceánem i po debutové desce Shalomu.“⁸⁰² Muk turné spojené s tímto albem popisuje jako určitý návrat do teenagerovských let; kromě změn v hudebním vyjadřování však Shalom narážel rovněž na personální problémy: „Ještě jsem odjel podzimní turné '94, mimochodem dost divoké, pod heslem rock'n'roll. Ke konci jsme se, tehdejší Shalom, už nemohli ani cítit. S Petrem Kučerou jsme zjistili, že se máme plné zuby. [...] Byli jsme na konci a mysleli jsme si, že už spolu nikdy nebudeme dělat. Taky to byl výraz odporu vůči někdejší image v Oceánu i vůči první podobě Shalomu.“⁸⁰³

Nedomyslitelené propojení skupin Oceán a Shalom stvrzuje rovněž kompilační dvojalbum s názvem Dekáda, které nabízí přehled tvorby obou skupin, ale i bonusy ve formě ukázky sólových počínů členů skupin (Vozáry – Déva, Kučera – Eniel). Petr Korál hodnotí album jako zdařilé, smysluplné a zároveň se mu daří jednou větou vystihnout charakteristické rysy tvorby obou skupin: „Dekáda je dokladem vokální jedinečnosti Petra Muka, poměrně vynalézavé (v rámci možností vytyčených syntezátorovými mantinely) aranžérské práce Petra Kučery a sourozenců Vozáryových i nepopíratelných básnických schopností textaře Petra Honse (třebaže někdy se jeho snaha o neotřelé obrazy tříští

⁸⁰⁰ *Rock & Pop*. 1995, č. 4, s. 29.

⁸⁰¹ Tamtéž.

⁸⁰² *Rock & Pop*. 1997, č. 5, s. 58.

⁸⁰³ Tamtéž, s. 60.

*o bariéru lopotného romantizování nebo vyloženě křečovitého rádobyepoetického vyjádření).*⁸⁰⁴

Petr Muk v rozhovoru s Pavlem Vojířem informoval o koncertech a metamorfóze skupiny Shalom. Uvedl, že v roce 1994 skupina odehrála přes 70 koncertů a přišla o část své fanouškovské základny, což však dopomohlo ke krystalizaci skutečných příznivců skupiny. *„My jsme se ale cítili být něco jako kultovní kapela – jako lidé, kteří dělají muziku podle svého přesvědčení, producenti je nějakým zásadním způsobem neovlivňují, můžeme mluvit do klipů, mluvit do toho, jak se použijí peníze, s kým budeme spolupracovat... No a v té chvíli přišel boom.*⁸⁰⁵ V polovině devadesátých let však skupina Shalom postupně mizí ze scény a Petr Muk se pouští do sólových projektů.

Jeho první sólové album, s názvem Petr Muk, mělo být reflexí jeho dosavadní tvorby a snahou nalézt ve své hudební tvorbě větší svobodu. V rozhovoru s Lindauerem autor Petr Muk popisuje rozdílný tvůrčí princip, který při práci na sólovém albu zvolil. Na rozdíl od práce s Oceánem a Shalomem, kdy se skladba složila z různých segmentů po opakovaném střihání a opravování, upřednostnil na svém sólovém albu nahrávání skladeb jako celku (ve vícero verzích) a následný výběr verze s největší gradací: *„Já hlavně chtěl, aby každé slovo, každé sousloví bylo autentické.*⁸⁰⁶

S vizí autentičnosti se úzce pojí rovněž textová stránka písní. Spolupráce Muka a Honse je založena na reciprocitě, kdy jeden inspiruje druhého: text se snaží co nejlépe vystihnout téma a spojit ho s konkrétní melodií – a rovněž výsledná melodie bývá upravena dle textu: *„Když má Hons psát text, snažím se mu situaci popsát. [...] Hons je člověk s velkou obrazovou představivostí – když textuje, tak v tom okamžité vidí video.*⁸⁰⁷ Zachycená kritika Honsových textů (viz výše) často směřuje k neurčitosti a nekonkrétnosti; Muk v textech na svém prvním sólovém albu vidí jednoznačný posun: *„[...] tahle deska je podle mého zatím nejsdílnější, alespoň jsme se o to víc než rok snažili a myslím, že trochu přemýšlivější člověk se v těch textech musí orientovat. Moje album je pro lidi, kteří mají obrazotvornost, kteří sní, i přemýšlejí o životě.*⁸⁰⁸

⁸⁰⁴ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 87.

⁸⁰⁵ *Melodie*. 1995, č. 1, s. 10.

⁸⁰⁶ *Rock & Pop*. 1997, č. 5, s. 60.

⁸⁰⁷ Tamtéž.

⁸⁰⁸ Tamtéž.

Muk prezentuje jasnou představu o tom, že sólové album musí více směřovat ke kytarové hudbě – využil však rovněž kombinaci samplů, sekvencerů a hráče na bicí nástroje (Tomáš Waschinger). Deska vznikla opět ve spolupráci s Petrem Kučerou, a nově i s Jiřím Vatkou: „*Kučera mě zná – nabízel mi nápady jak pro mne stvořené a nebylo potřeba dlouhého vysvětlování. A Jirka Vátka programoval a dělal mi takového oponenta a konzultanta.*“⁸⁰⁹ Ondřej Bezr označuje Petra Muka za natolik silnou pěveckou osobnost, že vyslovuje myšlenku, že fanoušci skupin Oceán a Shalom navštěvovali koncerty především kvůli němu; sólové album je tedy dle něj nutným vyústěním Mukovy tvorby – zároveň ale nesnižuje přínos Honse a Kučery, kteří na albu spolupracovali. V recenzi alba Petr Muk oceňuje Bezr pěvecký potenciál Muka a rovněž ho vyzdvihuje jako autora klenutých a nosných melodií: „*Nové Mukovy písničky jsou melodicky (a u tohoto zpěváka ‚velkého hlasu‘ vždycky šlo o melodie v první řadě) vlastně úplně stejné jako v minulosti.*“⁸¹⁰ Texty Bezr hodnotí s mírnými rozpaky – uvědomuje si, že se Hons snaží sdělit nesdělitelné, proto oceňuje především jejich technickou stránku. Největší hudební zlom však Bezr pozoruje především v aranžmá skladeb: „*Bývalý leader dvou kapel, které byly věrozvěsty bezpochyby kvalitního elektronického popu, začal klást důraz na kytaru, což jeho muziku posunulo k dalším možnostem. Kombinace akustických a elektrických kytar s elektronikou Mukovy skladby až neuvěřitelně polidšťuje [...]*“⁸¹¹

Druhé sólové album Petra Muka, *Jizvy lásky*, vyšlo zhruba tři roky po albu prvním. Muk uvedl, že rychleji svá alba už ani vydávat nebude.⁸¹² Prostor mezi sólovými alby Muk pracovně vyplnil účinkováním v muzikálech (*Rusalka*, *Johanka z Arku*). Komerčně úspěšným počinem však byla především cover verze písně Karla Černocho *Zrcadlo*, která se stala mediálním hitem. Ve srovnání s Mukovou první sólovou deskou je jeho druhé album jistým návratem k dřívější tvorbě: „*Já jsem zcela záměrně opustil kytarový sound první sólové desky – tam jsem si vyřešil svůj pocitový dluh ve vztahu k roku 1985, kdy jsme se vznikem Oceánu totálně opustily kytary. Ted' jsem měl touhu se k mašinkám vrátit a znovu s nimi začít pracovat v trošku novější podobě.*“⁸¹³ Hudební materiál na druhé album vznikl průběžně již od roku 1997, kdy Muk bezprostředně po vydání prvního sólového alba oslovil Michala Šetku, aby s ním spolupracoval; s ním našel společný kompoziční jazyk, inklinující

⁸⁰⁹ *Rock & Pop*. 1997, č. 5, s. 61.

⁸¹⁰ *Rock & Pop*. 1997, č. 7, s. 107.

⁸¹¹ Tamtéž.

⁸¹² *Rock & Pop*. 2000, č. 9, s. 17.

⁸¹³ Tamtéž.

k samplerům: „Znovu jsem si uvědomil, že jsem nejsvobodnější při práci se syntezátory – aranže člověk může udělat hodně barevné a různorodé. Tak to vždycky bylo s Oceánem a se Shalomem.“⁸¹⁴

Jako zdroj inspirace pro druhé sólové album Muk v rozhovoru s Petrem Korálem uvedl hudbu osmdesátých let a skupiny Tears for Fears, Depeche Mode a U2, které dle Muka používaly silné melodické refrény s dobrou harmonickou stavbou a zajímavými aranžmá.⁸¹⁵ Rovněž kompoziční práce na druhém albu byla odlišná než na desce první, kde se začínalo od kytarových riffů: „Teď to bylo jinak: pracoval jsem tak, jak jsem se naučil za dob Oceánu a Shalomu, to znamená, že jsem začínal od computerů.“⁸¹⁶ Dle Muka neexistuje souvislost mezi jeho návratem k dřívějšímu zvukovému ideálu a způsobu práce a tím, že se jeho první sólové album hůře prodávalo; pro něj bylo důležité, že v písni musí přijít harmonicky i melodicky s něčím novým a silným. Názor podložil argumentem, že píseň z druhého sólového alba, která se stala hitem (Tancíš sama) zkomponoval ještě před vydáním předchozí desky: „A musím říct, že když se zpětně kouknu na moje první album, považuji ho za vyrovnané, ale připadá mi, že nemá dostatečně silné refrény. [...] Té desky se prodalo přibližně osm tisíc kusů, což mi svým způsobem z dnešního pohledu stačilo. Pro mne bylo nejdůležitější, že jsem si udělal album podle svých představ.“⁸¹⁷

Druhé album je výjimečné rovněž v tom, že na desce zní pouze čtyři texty Petra Honse; ostatní texty napsali Petr Dvořák, Jan Dvořák, ale i Petr Muk. Zpěvák se o texty pokoušel již v dřívější době, jako textaře však oceňoval spíše Honse, přičemž o vlastním talentu pochyboval: „Možná bych nejrady zpíval jenom svoje texty, ale jsem natolik sebekritický, že většinu jich naházím do koše a pustím ven jen takový text, za kterým si stojím a který je pro mne něčím zásadní.“⁸¹⁸

Skupina Shalom v devadesátých letech obohatila českou populární hudbu především novým zvukovým ideálem a silnou pěveckou osobností Petra Muka. Kontroverzní oblasti zůstávají Honsovy religiózní texty, které byly proto svou netransparentností často vnímány jako slabší článek produkce Shalomu. Petr Muk se jako pěvecká osobnost prosadil v prodeji nosičů v roce 1991, kdy se skupinou Oceán a albem Pyramida snů obsadil sedmé

⁸¹⁴ *Rock & Pop*. 2000, č. 9, s. 17.

⁸¹⁵ *Rock & Pop*. 2000, č. 12, s. 73.

⁸¹⁶ Tamtéž.

⁸¹⁷ Tamtéž.

⁸¹⁸ Tamtéž.

místo (viz tabulku 16). V roce 1992 se Oceán s albem 2 ½ umístil na desáté příčce (viz tabulku 20). V divácké anketě Zlatý slavík se Oceán v kategorii skupina roku v roce 1990 umístil na páté pozici (viz tabulku 14) a v následujícím roce na místě čtvrtém (viz tabulku 17). Raketový start skupiny Shalom dokládá první místo v prodeji jejího stejnojmenného alba v roce 1992 (jde vůbec o první umístění kapely v TOP 10; viz tabulku 20); ve stejném roce odborná porota udělila skupině Shalom ocenění v kategorii skupina roku (viz tabulku 21).

I mimo skupiny Oceán a Shalom se Petr Muk jako pěvecká osobnost prosadil, což dokládá jeho umístění na devátém místě v divácké anketě Zlatý/Český slavík v letech 1991 a 1999 (viz tabulky 17 a 47). Rok 2000 přinesl Petru Mukovi na Českém slavíku čtvrté místo (viz tabulku 52). V ceně Anděl, udělované odbornou porotou, obsadil Muk kategorii zpěvák roku 1992 (viz tabulku 21).

Tabulka 102: diskografie skupiny Shalom v devadesátých letech.

SHALOM	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Shalom	1992	Monitor
	5·4·3·2·1: Shalom!	1994	Monitor-EMI
	Brány vzkazů	1994	Monitor-EMI
Singly a EPs	Až jednou	1992	Monitor
	Léto měsíců	1992	Monitor
	Ve větru	1993	Monitor
	Olympictures	1993	Monitor
	Za láskou	1994	Monitor
	Dech	1994	Monitor-EMI
	Someday	1994	Monitor-EMI
Kompilace	Oceán, Shalom – Dekáda	1995	Monitor-EMI
OCEÁN	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Dávná zem	1990	Opus
	Pyramida snů	1991	Opus

	2 ½	1992	Monitor
Singly a EPs	Ráchel / Dávná zem	1990	Supraphon
	Čas / Sen o měděných jablkách	1990	Supraphon
	Narcis / Večer na zámku	1990	Opus
	Haifa remix	1991	Opus
	Noc je jako... / Černé je nebe	1991	Opus
PETR MUK	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Petr Muk	1997	Monitor-EMI
	Jizvy lásky	2000	Monitor-EMI
Singly a EPs	Lod' ke hvězdám	1997	Monitor-EMI
	Boty	1998	Fun Club Silence
	Muk, Basiková, Střihavka, Janda – Rusalka (muzikál)	1998	Monitor-EMI
	Neusínej	2000	Monitor-EMI
	Muk, Bílá, Střihavka – Ty jsi ten déšť	2000	Monitor-EMI

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Až jednou z alba Shalom.

Za hook chorusu považujeme motivy koncipované systémem „otázka – odpověď“. Otázka je v melodii položena jednotónovým motivem ve čtvrt'ových hodnotách (značeno červeným rámcem, viz ukázkou 67), který je rozdělen mezi vedoucí (mužský) a druhý (ženský) hlas. Odpovědí na statický motiv otázky je dvouhlasý motiv, který je v prvním případě v polovičním rozsahu vůči „závěrečné“ odpovědi, kde se mužský a ženský hlas setkají (značeno modře, viz ukázkou 67). Zvukový efekt vzniklý střídáním mužského a ženského hlasu je navíc zvýrazněn textem. Opakování prvních slabik, které v plném znění zaznívají v „odpovědi“ motivu („za – za – začínej“; „dej – dej – dej všichni víru svou“), je ukázkou jedné z bezpočtu možností, jimiž lze hook melodie cíleně zvýraznit (značeno zeleně, viz ukázkou 67). Zvýšenou hybnost chorusu podporuje basová linka, která rytmizuje základní tóny harmonie a na rozdíl od zbylých částí skladby nezatěžuje harmonický tok prodlevou na tónice v base.

The image shows a musical score for the song "Až jednou" in G major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains the lyrics: "Za (za) za (za) za-čí - nej, dej (dej) dej (dej) dej vše-chnu ví-ru svou." The second system contains: "Sa (sa) sa (sa) sám jen chtěj, ne (ne) ne (ne) ne - je-dnou slo - va lžou." Above the notes, four chords are indicated: Bm, D, A sus, and E. The lyrics are written in green boxes, and the chord names are in black boxes. The melody is written on a treble clef staff.

Notová ukázka 67 : motivická práce pomocí techniky „otázka – odpověď“ ve skladbě Až jednou.

Přestože harmonie skladby ve všech částech používá identickou progresi, i zde nalezneme drobné modifikace, podporující tektoniku skladby. V části, kterou vyhodnocujeme jako bridge (viz ukázku 68), je harmonie pozměněna z původní progresse Bm→D→A^{sus}→E (stupně i→III→^bVII→IV) na kombinaci Bm→D→E→G (stupně i→III→IV→VI). Progrese se od sebe liší umístěním durové subdominanty (E) ve sledu akordů, což definuje zvukovou odlišnost této části skladby (značeno červeně versus modře, viz ukázku 68). Variujícím způsobem sazby (voicing) jsou řešeny vokály. V prvních dvou frázích zní ženský vokál nad mužským vedoucím hlasem. Změna nastává ve frázi třetí, kde je mužský hlas z unisona přenesen do vyšší polohy než ženský vokál, což zvyšuje expresivitu mužského hlasu (značeno zeleně, viz ukázku 68).

Bm D/B E/B G/B
 Je-dnou už ne-ří-kej, co cí-tíš, když se vzdá-váš.
 Bm D/B E/B G/B
 Je-dnou ne u-tí-kej, před vše-mi se tak skrý-váš.
 Bm D/B A sus/B E/B
 Je-dnou se zas trá-píš, jak do je-ho jmé-na vni-knout.
 Bm D/B A sus/B E/B
 Je-dnou se-be zra-díš, a ne-chceš už k zemi kle-snout.

Notová ukázka 68: voicing mužského a ženského hlasu; změna harmonické progresse ve skladbě Až jednou.

V prechorsu zvukově zaujme neakordický tón (fis¹ – značeno červeně, viz ukázku č. 69), který způsobuje harmonické pnutí vzhledem k aktuálně znějícím akordům (v akordu A^{sus} tvoří přidanou sextu, v akordu E je tento melodický tón zahušťující sekundou). Použití neakordického tónu hodnotíme jako záměr, jehož cílem je vytvořit odlišnou zvukovou barvu vokálu (značeno zeleně, viz ukázku 69).

Bm D/B A sus/B E/B
 Až je-dnou za-čneš chtít. Až je-dnou u-vi-díš víc.
 Bm D/B A sus/B E/B
 Až je-dnou bu-deš žít. Až je-dnou ne-ře-kneš nic.

Notová ukázka 69: použití neakordických tónů ve vokálu ve skladbě Až jednou.

Klíčová slova odpovídají dominanci chorusu ve skladbě (značíme modře, viz tabulka 104) – vyskytuje se jich zde 87 % (sedm z osmi). Podstatným prvkem, který spojuje verse

a bridge, je anaforicky opakované „jednou“ (značíme zeleně, viz tabulku 104). Konexe mezi versí, prechorem a bridgem na straně jedné (srovnej červené, zelené a žluté plochy; viz tabulku 104) a chorem na straně druhé (modré plochy, viz tabulka 104) je sémanticky kontrastní – „jednou“ je v choru negováno na „nejednou“ (značíme malým modrým rámcem, viz tabulku 104). Nábožensky apelativní charakter skladby podtrhují i častá užití imperativů a sloves v druhé osobě jednotného čísla.

Tabulka 103: klíčová slova ve skladbě Až jednou.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 začínej	1087614.000	99.0000	4	4
2 lžou	41035.000	99.0000	4	208
3 chtěj	31291.000	99.0000	4	274
4 nejednou	12196.000	99.0000	4	709
5 víru	3607.000	99.0000	4	2403
6 dej	3306.000	99.0000	4	2622
7 jednou	6337.000	99.0000	20	42353
8 slova	411.000	98.0000	4	20774

Tabulka 104: distribuce klíčových slov ve skladbě Až jednou.

Tvar	ARF	Distribuce
1 začínej	2,5176	
2 lžou	2,5176	
3 chtěj	2,5176	
4 nejednou	2,5176	
5 víru	2,5176	
6 dej	2,5176	
7 jednou	15,4118	
8 slova	2,5176	

Forma skladby:

| intro 8 |
 | verse 8 + 8 | verse 8 | prechorus 8 | chorus 8 |
 | interlude 16 |
 | bridge 16 |
 | verse 8 | prechorus 8 | chorus 8 |
 | interlude 8 |
 | chorus 8 | chorus 8 |
 | interlude 8 | interlude 8 | fade out

6.2.1.13 Springs Alice

Zařazení do analýz: 10 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Hudební začátky Alice Springs (původním jménem Alice Ta'ounová) jsou spojeny se studiem klavíru a klasické hudby na konzervatoři. V té době Springs již skládala své první písně, které původně byly jistým odpočinkem a východiskem z rutinního cvičení na klavír: „*Zašla jsem s demosnímkiem na PolyGram, kde mě nejdřív málem vyrazili, ale nakonec si to poslechli a druhý den zavolali, že to chtěj. To bylo před rokem a teď vyšla deska.*“⁸¹⁹ Springs uvádí, že při komponování svých prvních písní byla značně ovlivněna klasickou hudbou. Její skladby nevznikaly nijak plánovitě, ale naopak spíše intuitivně: „*[...] prostě jsem si brnkala, co jsem chtěla a do toho dělala lálalá.*“⁸²⁰

Pozdější tvorba (s hudební skupinou) však již vypadala odlišně. Jako autorka se Springs nechala ovlivňovat spoluhráči, ale často skládala přímo pro konkrétní nástroje a hráče ve skupině: „*Když nemám žádnou konkrétní představu, tak je to na nich, ale když chci nazkoušet něco speciálního, fakt prokomponovaného, tak to mám pro ně v notách.*“⁸²¹ V rubrice Kaleidoskop periodika Melodie se Springs v rámci své prezentace čtenářům pokusila žánrově svoji hudbu zařadit: „*Své zpívání považuju za soulové, ale jsou tam cítit i vlivy popu, rocku, jazzu a další muziky. Kdybych to měla pojmenovat, snad je to pop-soul. Už od školy mě fascinují vícehlasy, polyfonie a polyharmonie, ráda při nahrávání vrstvim vokály. Málokdo to dneska dělá.*“⁸²²

Jan Dědek v rozhovoru nastínil i téma českých versus anglických textů ve skladbách v české populární hudbě. Rovněž Springs musela nalézt střední pozici mezi svou představou a reálným zaměřením na český trh. Doporučení vydavatelské firmy znělo zaměřit písně na české prostředí, nicméně ve výsledku byly na debutovém albu Just všechny písně (kromě tří bonusových – Až přijde den, Jízda, Pondělí) v angličtině. Jako singl byla nakonec vybrána česká píseň, i přestože nemá o primárně anglickojazyčném albu největší vypovídající hodnotu. Springs se ve své tvorbě zaměřuje převážně na hudební stránku písní; texty na její první album (až na výjimky) psali Jan Horáček (české) a Bradley Stratton (anglické): „*Samozřejmě, že se hraje ta česká. Je taky pravda, že v tý šílený záplavě anglo-americký*

⁸¹⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 15.

⁸²⁰ Tamtéž.

⁸²¹ Tamtéž.

⁸²² *Melodie*. 1995, č. 11, s. 14.

hudby by anglicky nazpívaná písnička, byť od český kapely, nevynikla. [...] Snad když teď natočíme klip k Jízdě, tak všem dojde, že Alice Springs je česká kapela.“⁸²³ Pro Springs není důležité, aby text hovořil přímo o ní, ale musí být v souladu s tím, čemu věří; texty tedy vznikají z popudu zpěvačky a textařům zadává témata, o čem by písně měly být: „Texty by neměly být bez vzdoru a energie, což neznamená, že musí být zákonitě rebelský, ale nesmí být odevzdány.“⁸²⁴

Radek Bureš Alici Springs popisuje jako zpěvačku, která doposud není příliš známá z koncertní činnosti, přesto již vydala své první debutové album *Just*, na které představuje svůj hudební potenciál: „[...] *Just* rovná se komerční pop v příjemné a nepodlézavé formě. Alice je velmi dobrá zpěvačka, obdařená interesantní barvou hlasu.“⁸²⁵ Jak v sólové rovině, tak ve vokálech Bureš oceňuje pěvecké možnosti Springs, které zpestřují melodickou linku písní, již popisuje jako nenásilnou, ale ne vždy výraznou. Přestože oceňuje instrumentální výkony a čistotu hry, pomocí kterých skupina dosáhla svého charakteristického zvuku, vytýká albu určitou zvukovou uniformitu, pro kterou používá termín „rozlézající se monotónnost“: „Melodie, které jsou hezké, ale málokdy vás chytanou za srdíčko.“⁸²⁶

Výtky Bureš směřuje též k celkové atmosféře alba, kterou autorka koncipovala především pro hrátelnost v komerčních rádiích: „Z celé nahrávky stále cítím firemní nařízení: ‚Hlavně ať se to dá hrát na Evropě 2!‘.“⁸²⁷ Kromě hudební složky Bureše o komerčním záměru přesvědčuje fakt, že tři bonusové, české tracky jsou pouze přetextované, nikoli přeložené písně z hlavní části alba: „Přece nemůžeme kvůli tomu, že se čeština lépe prodává, rozrušit symbiózu hudby a slov a udělat tak z písničky jen cár univerzálně použitelné hmoty.“⁸²⁸ Burešovo hodnocení je v určitém rozporu s tím, jak se ke své tvorbě a roli producenta staví Alice Springs, která v rozhovoru s Janem Dědkem naopak uvádí, že není ochotna dělat jakékoli kompromisy a nechat si do hudební složky zasahovat vnějšími vlivy: „[...] v případě producenta by mohla nastat situace, kdy on by řekl: ‚Ne, to bude jinak!‘ a já bych měla jinej názor. Já si totiž chci vždycky a za každou cenu prosadit

⁸²³ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 15.

⁸²⁴ *Rock & Pop*. 1996, č. 11, s. 42.

⁸²⁵ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 29.

⁸²⁶ Tamtéž.

⁸²⁷ Tamtéž.

⁸²⁸ Tamtéž.

svoji. [...] Podle mě to vyšlo dobře. Pořád jsem z toho totiž nadšená, i když je to třičtvrtě roku stará nahrávka.“⁸²⁹

O rok později než debutová deska, za kterou Springs získala ocenění objev roku v české Gramy, vyšlo album Dvacetdva. Autorka se k desce staví velmi vřele: „*Tahle deska je totiž můj miláček! [...] když jsem tuhle desku natáčela, tak jsem se cítila strašně dobře a ta radost se přece nějak musí přenést na posluchače. Nemůžou to nepochytit.*“⁸³⁰ Název alba Dvacetdva souvisí s aktuálním věkem zpěvačky a s tím, že ve dvou skladbách je na sobě právě dvaadvacet vokálů.⁸³¹ Alice Springs byla v době vydání alba spojována především s českým singlem Jízda; přesto i na druhém albu převažuje angličtina, kterou považuje za nejvhodnější jazyk pro populární hudbu, přestože si uvědomuje, že na rozdíl od češtiny mohou cizojazyčné písně v záplavě anglických písní snadněji zapadnout: „*Ta řeč je pro zpěv ideální a to, že se tady čtyřicet let angličtina neučila, ještě neznamena, že další generace anglicky nebudou umět.*“⁸³²

Dle Springs je ve srovnání s prvním albem deska Dvacetdva barevnější a pestřejší, jelikož je na ní – kromě běžného obsazení skupiny (klavír, kytara, basa, bicí) – využito rovněž dechové sekce, smyčců a vrstvení vokálů, které si autorka sama i aranžovala.⁸³³ Album Dvacetdva Springs nahrávala v bratislavském studiu Ebony; Springs uvedla, že hlavním důvodem bylo, že potřebovala pro nahrávání klid a vzdálenost od Prahy.⁸³⁴ Rovněž roli producenta Springs odmítla s tím, že má jasnou a konkrétní představu o tom, jak má její nové album vypadat: „*Já vím nejlíp, jak to má celý znít a kohokoliv, kdo by se mi do toho snažil kecat, bych vyrazila... [...] Je zajímavý, že u mých písniček producent pořád chybí někomu jinému, jen ne mně. Jak může někdo kontrolovat, jaký mám pocity a nálady?*“⁸³⁵ Roli producenta tak v tvorbě Springs sehraává spíše vydavatelství, které následně rozhodne, která píseň bude brána jako titulní a bude propagována do médií. Springs své písně před nahráváním příliš nepodrobuje autocenzuře, jelikož tvrdí, že za každou písní si pevně stojí a všechny mají na desce své místo a šanci stát se hitem: „[...] *záleží jen, jak se protlačí. Já*

⁸²⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 15.

⁸³⁰ *Rock & Pop*. 1996, č. 11, s. 42.

⁸³¹ *Melodie*. 1996, č. 9, s. 18.

⁸³² *Rock & Pop*. 1996, č. 11, s. 42.

⁸³³ Tamtéž.

⁸³⁴ *Melodie*. 1996, č. 9, s. 18.

⁸³⁵ *Rock & Pop*. 1996, č. 11, s. 42.

*se stoprocentně postavím za jakoukoliv z těch písniček, co jsou na desce. Pro mě napsat písničku znamená sednout si ke klavíru a za pět minut ji buď mít nebo nemít.*⁸³⁶

Téměř vše, o čem Springs hovoří a na čem si jako autorka a zpěvačka zakládá, však velmi tvrdě komentoval Josef Vlček, který oceňuje spíše první album, na němž lze najít country rock moderního stříhu. Vzhledem k tomu, že Springs se stala objevem roku 1995, bylo možné očekávat hudebně hodnotné album; dle Vlčka však nastal pravý opak: „*Nové album [...] je ovšem jedním z největších průšvihů letošního roku. [...] hudba ztěžkla, přibýlo křečovitosti a Alice se utopila v baladách, které zní jedna jako druhá.*“⁸³⁷

V rozhovoru s Alicí Springs Miloš Skalka nadnesl otázku, zda její druhé album nevychází příliš brzy po první debutové desce. Springs však situaci hodnotí zcela jinak: „*Mohla bych hned teď natočit ještě několik dalších desek, písniček mám asi na tři roky dopředu. Píšu zřejmě z nějakého přetlaku, protože mi to jde hrozně rychle. Sama se tomu nestačím divit.*“⁸³⁸ Vlček se pokusil definovat, v čem tkví zásadní problémy alba i tvorby Alice Springs: „*V komunikaci. Nejde to zní ven, ale dovnitř. [...] Ta neschopnost navázat kontakt s posluchačem totiž nevychází z plachosti, ale z nechuti komunikovat s lidmi. Arogance, se kterou se Alice Springs prezentuje na veřejnosti, se přenesla prostě jen na desku.*“⁸³⁹ Druhou oblastí, o které se Vlček domnívá, že negativně ovlivňuje tvorbu Springs, je tvrdošíjné užívání angličtiny (byť na dobré úrovni): „*Je sice bezvadné, že se Alici v angličtině líp zpívá, ale koho to zajímá? Na to, aby uspěla v nadnárodním měřítku nemá a tady jí málokdo rozumí.*“⁸⁴⁰

I zde je však stanovisko zpěvačky opačné – v rozhovoru s Milošem Skalkou vysvětluje, proč i na druhém albu zpívá anglicky: „*V angličtině se zpívá líp a líp to zní. Angličtina je obrovsky pružná, slova se dají podle potřeby natahovat, aniž by jim to ublížilo, hudba nádherně plyne a nic v ní neruší. Když v češtině zpívám ‚r‘, ‚rž‘, ‚ř‘, ‚pč‘, to všechno je pro mne jako rána do vazy. Když má člověk český supertext a maximálně se snaží, tak z toho nakonec vyjde jenom polovina toho, než když zpívá písničku v angličtině.*“⁸⁴¹ Vlček sice oceňuje zvláštní odstín hlasu i nadání Alice Springs, na druhou stranu se však pozastavuje nad s tím, že jako autorka nezačala alespoň částečně respektovat zavedené

⁸³⁶ *Rock & Pop*. 1996, č. 11, s. 42.

⁸³⁷ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 110.

⁸³⁸ *Melodie*. 1996, č. 9, s. 19.

⁸³⁹ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 110.

⁸⁴⁰ Tamtéž.

⁸⁴¹ *Melodie*. 1996, č. 9, s. 19.

a fungující principy hudebního showbusinessu: „*Sama si tedy zvolila svou cestu, přesně tak, jak o tom ve svých písních zpívá. Nepodbíží se, ale nikdo ji taky nechce.*“⁸⁴²

Písně na album *Pusu mi dej* (1998) vznikly během ročního stipendijního pobytu Alice Springs na Kalifornské univerzitě v Los Angeles, kde se zaměřovala na studium klasického klavíru, ke kterému se po delší době vrátila. Jedním z impulsů pro návrat ke klasické hudbě bylo to, že po první úspěšné desce druhé album propadlo: „*Prostě nikoho nezajímalo.*“⁸⁴³ Springs ale uvedla, že písničky jí neustále zněly v hlavě, slyšela nové nápady, a tak postupně vznikalo nové album. Důvodem změny jazyka písní bylo dle Springs to, že se jí stýskalo po Česku, a navíc byla angličtinou obklopená: „*Do té doby jsem si opravdu myslela, že nejde zpívat česky. Snad také proto, že jsem si anglické texty nepsala, zatímco české jsem napsala všechny sama.*“⁸⁴⁴

Přestože materiál na novou desku Springs připravovala již během svého zahraničního pobytu, nové album vzniklo až po jejím návratu do Prahy. Na rozdíl od předchozích alb došlo k redukci souboru a na novém albu hrají pouze Jaroslav Helešic (kytara, basa), Jiří Stivín ml. (bicí) a Alice Springs (zpěv, klavír). Miloš Skalka po poslechu alba *Dej mi pusu* skladby ohodnotil jako mnohem melancholičtější než předchozí tvorbu Springs: „*To, co jsem prožila a čím jsem prošla, musí být nutně z písníček slyšet. To, co jsem si dřív neuvědomovala a o čem jsem nikdy před tím nepřemýšlela, se muselo na skladbách nějak odrazit.*“⁸⁴⁵

Alice Springs byla v české populární hudbě devadesátých let jednou z mála ženských interpretek, která byla zároveň i autorkou svých skladeb. Kromě autorství hudební složky písní svá alba i produkovala. Její rozhodnutí zpívat v angličtině i jakési „selfmademanství“ však bylo hudebními recenzenty kritizováno. V prodejích nosičů TOP 10 se Alice Springs neprosadila; v divácké anketě Český slavík se jí v roce 1998 podařilo umístit na desátém místě (viz tabulku 43). V ceně Anděl byla Alice Springs v roce 1995 vyhlášena objevem roku (viz tabulku 30).

⁸⁴² *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 110.

⁸⁴³ *Melodie*. 1998, č. 11, s. 33.

⁸⁴⁴ Tamtéž.

⁸⁴⁵ Tamtéž.

Tabulka 105: diskografie Alice Springs v devadesátých letech.

SPRINGS ALICE	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Just	1995	Radost
	Dvacetdva	1996	PolyGram, Radost
	Dej mi pusu	1998	Mercury
	Barvy	1999	Universal
Singly a EPs	Zvláštní svět	1996	PolyGram, Radost
	Lies	1996	PolyGram, Radost

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Pusu mi dej z alba Dej mi pusu.

Hook se objevuje v prvním taktu chorusu (značíme červenou výplní, viz ukázkou 70). Jedná se o jediný motiv se stoupajícím průběhem melodie (značíme červenou křivkou, viz ukázkou 70). Zbylé motivy mají klesající průběh, případně oscilují kolem určitého tónu (značíme modře, viz ukázkou 70). Přestože je melodie chorusu složena z řady jednotlivých motivů (viz červené/modré křivky v ukázce 70), fráze má kontinuální charakter – je rozdělená na předvětí a závětí pomocí dominanty (G). Jednotlivým prvkem chorusu jsou dvě nejnižší znějící noty (značíme oranžovou čarou, viz ukázkou 70), které jsou obsaženy ve všech modifikacích motivů v chorusu. Chorus sjednocují a celistvost melodie podporují i synkopy na posledních osminových dobách každého taktu. Harmonie zaujme mimotonální dominantou k dominantě (značeno zelenou šipkou, viz ukázkou 70) a progresí ($i \rightarrow V \rightarrow VI \rightarrow i$, $C \rightarrow G/B \rightarrow Am \rightarrow C/G$), kterou spojuje v sekundových sestupných krocích basová linka (značíme zeleně, viz ukázkou 70).

C F C F
 No tak pu - su mi dej a pojd' ke mně bliž dnes-ka bu - du ta nej,
 C D → G C G/B
 když mě po - lí - biš. Ješ - tě ne - od - chá - zej dnes-ka v no - ci vše smíš
 Am C/G F G C
 až se sám pro - bu - díš tak už mě ne - hlc - dej.

Notová ukázka 70: stoupající hook a střídání vzestupných a sestupných motivů v chorusu ve skladbě Pusu mi dej.

Motivické propojení mezi chorusem a versí je patrné z pravidelného řazení stoupajících a klesajících motivů (značíme červeně a modře, viz ukázkou 71). Na rozdíl od chorusu pozorujeme ve versí (ukázkou 71) symetrické střídání motivů, které umožňuje stejná harmonie v obou frázích (srovnej s progresí v chorusu značenou zeleně, viz ukázkou 70). Rovněž stoupající motiv v prvním taktu verse má obdobný průběh jako hook v chorusu (značíme červenými body, viz ukázkou 71; srovnej s ukázkou 70). Méně dramatický průběh verse detekujeme i na základě kombinace druhého a pátého stupně, jelikož v chorusu zní mimotonální dominanta, kdežto ve versí „pouze“ dominantní jádro (značíme zeleně, viz ukázkou 71; srovnej s ukázkou 70).

C F C F C Dm → G
 Zas jsem to ty a já, kdo kon - tro - lu má a u - mí si říct na co prá - vě má chuť.
 C F C F C Dm → G
 Co by - lo je pryč, tak nech - me to tam, jen si za - má - vej.

Notová ukázka 71: motivická spřízněnost verse a chorusu ve skladbě Pusu mi dej.

Rovněž v prechorsu nalezneme pravidelné střídání stoupajících a klesajících motivů (značíme červeně a modře, viz ukázkou 72). Pomocí synkopického rytmu (značíme červeně a šipkami vlevo, viz ukázkou 72) získává melodika znatelně vyšší hybnost, kterou podporují rovněž tónický sextakord (C/E) a mimotonální dominanta dominanty (D→G), která zajišťuje plynulý harmonický tok (značeno zeleně, viz ukázkou 72).

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the melody for the lyrics "Ted' máš je - nom chvíl - ku na to říct, že lás -". Above the staff, a red horizontal bar spans the first six measures, with left-pointing arrows indicating a descending melodic line. Labels "F" and "C/E" are placed above the bar. The second staff contains the melody for the lyrics "- kou tvou jsem já.". Above this staff, another red horizontal bar spans the first four measures, also with left-pointing arrows. Labels "D" and "G" are placed above the bar, with a green arrow pointing from "D" to "G".

Notová ukáзка 72: vysoký počet synkop podporujících hybnost melodie v prechorsu ve skladbě Pusu mi dej.

Čtvrtý refrén moduluje bez jakékoli přípravy do vyšší tóniny (D dur). Modulace proběhne během jedné osminové noty, která se vůči původní melodii (značíme červenou tečkou, viz ukázkou 73) liší sekundovým postupem směrem vzhůru (značíme zeleně, viz ukázkou 73). Modulace nabídne prostor pro následující repetování chorusu, které umocňuje rovněž nový hook, znějící paralelně s ním. Svou rytmickou stavbou (vysoké množství synkop) vychází z prechorsu (značíme červeně a šipkami vlevo, viz ukázkou 73; srovnej s ukázkou 72). Simultánně tak nad sebou zní dvě zcela nezávislá pásma. Dokladem faktu, že se nejedná o „pouhý“ doprovodný vokál, ale o samostatný hook, je vedení druhé melodické linky (hlasy se kříží, postupují v paralelismech; mají odlišnou rytmiku, jež vytváří nahodilé disonantní intervaly, které nejsou připraveny ani rozváděny – srovnej melodie nad sebou, viz ukázkou 73).

A-le teď pu-su mi dej a pojd' ke mně bliž dnes-ka bu-du ta nej,
 Máš je - nom chvil - ku lás - ko.
 když mě po - lí - biš. Ješ-tě ne od chá zej dnes-ka v no - vi vše smíš
 Máš je - nom chvil - ku lás - ko. Máš je - nom chvil -
 až se sám pro - bu - díš tak už mě ne - hle - dej.
 - ku lás - ko máš.

Chords: D, G, D, G, D, E, A, D, A/C#, Bm, D/A, G, A, D

Notová ukázka 73: simultánně znějící chorus a nový samostatný hook ve skladbě Pusu mi dej.

Nový hook je natolik „silný“, že původní melodie chorusu v jeho posledním znění zcela zmizí a nahradí ji samotný hook, který zněl původně jako určitý doplněk melodie chorusu (viz ukázku 74).

D G D G D E

Máš je - nom chvil - ku lás - ko. Máš je - nom chvil -

A D A/C# Bm D/A

- ku lás - ko. Máš je - nom chvil - ku lás - ko

G A D

máš.

Notová ukázka 74: samostatný hook v posledním chorusu ve skladbě Pusu mi dej.

Klíčová slova chorusu jsou anticipována už v intru (značíme žlutě, viz tabulku 107), dominantní je ovšem jejich manifestace právě v refrénu (značíme modře, viz tabulku 107). Kromě slov, která jsou součástí hlavního chorusu, se prosazuje také závěrečná výpověď „máš jenom chvilku, lásko“, znějící jako alternativní text chorusu (značíme světlejší modrou barvou, viz tabulku 107). Zbývající slova – „říct“, „teď“, „chvilku“ a „jenom“ – tvoří prechorus, který ve skladbě variuje minimálně (značíme zeleně, viz tabulku 107). Obsah versí (značíme červeně, viz tabulka 107) s chorem není přímo propojen, sémanticky je však možné refrén považovat za určité obsahové vyvrcholení textu. Stoupající melodický hook v chorusu není – na rozdíl od hooku v závěrečném chorusu – lexikálně zvýrazněn.

Tabulka 106: klíčová slova ve skladbě Pusu mi dej.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 políbíš	258272.000	99.0000	4	19
2 nehledej	129132.000	99.0000	4	42
3 probudíš	110001.000	99.0000	4	50
4 neodcházej	81368.000	99.0000	4	69
5 smíš	53032.000	99.0000	4	108
6 nej	15070.000	99.0000	4	390
7 lásko	8728.000	99.0000	4	676
8 pusu	6721.000	99.0000	6	2173
9 dej	5571.000	99.0000	6	2622
10 pojď	4209.000	99.0000	6	3470
11 chvilku	2452.000	99.0000	6	5949
12 dneska	3119.000	99.0000	8	8695
13 máš	1628.000	99.0000	7	12476
14 noci	312.000	98.0000	4	18592
15 budu	291.000	97.0000	4	19897
16 říct	256.000	97.0000	4	22553
17 jenom	249.000	96.0000	5	38078
18 no	110.000	96.0000	3	26301
19 teď	105.000	93.0000	5	85940

Tabulka 107: distribuce klíčových slov ve skladbě Pusu mi dej.

Tvar	ARF	Distribuce							
1	políbíš	3,0281							
2	nehledej	3,0281							
3	probudíš	3,0281							
4	neodcházej	3,0281							
5	smíš	3,0281							
6	nej	3,0281							
7	lásko	1,1928							
8	pusu	4,9639							
9	dej	4,9639							
10	pojď	4,9639							
11	chvilku	3,2892							
12	dneska	4,6345							
13	máš	3,4498							
14	noci	3,0281							
15	budu	3,0281							
16	říct	2,5743							
17	jenom	2,1446							
18	no	2,5181							
19	teď	4,1888							

Forma skladby:

| intro 2 + 4 |
verse 8	prechorus 4	chorus 8
verse 8	prechorus 4	chorus 8
chorus 8	chorus 8	
chorus 8	chorus 8	fade out

6.2.1.14 Yo Yo Band

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1993.

„Nezamindrákovaná“ – tímto přívlastkem Ondřej Konrád označuje Yo Yo Band ve snaze vystihnout skupinu jedním slovem.⁸⁴⁶ Počátky skupiny a jejich snaha stát se profesionálními hudebníky nebyla jednoduchá. Vladimír Tesařík v rozhovoru s Jaromírem Tůmou vzpomínal na své počátky v oblasti české populární hudby: „*Yo Yo Band měl vždycky smůlu. Je to dáno muzikou, jakou hrajem, i stavem tohoto státu. [...] Měli jsme s bráchou šanci jezdit s Michalem Kocábem ještě před založením Pražského výběru a zpívat, než se k tomu odhodlal sám, ale Pražské kulturní středisko nám přikleplo souborovou jedničku, osmdesát korun za vystoupení, a to se prostě nedalo. A dneska na tebe koukají, jako bys byl ve čtyřiceti starej.*“⁸⁴⁷

Zárodky spontánního hraní a uvolněnosti lze pozorovat již v období, které Richard Tesařík označuje za „*mop reggae*“: „*Zatímco Mirek hrál dost osobitě na elektriku s častým*

⁸⁴⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 11, s. 9.

⁸⁴⁷ *Melodie*. 1992, č. 9, s. 26.

*slapováním jako baskytaristé, Vlád'a seděl za klavírem a bratr sázel pravou rukou paličkou lehké doby do násady mopu, který sloužil zároveň jako vozembouch na těžké doby.*⁸⁴⁸ Tvorba sahající na počátek devadesátých let je spojená s albem *S lehkou chůzí*, které vychází až v době, kdy se nástrojové obsazení skupiny rozšířilo a zvukově se vykristalovalo jako kombinace elektronických a „živých“ nástrojů: *„Šíma s Linhartem ho naprogramovali a nasamplovali a živé nástroje zase hodily zpátky do lidských rozměrů. [...] Aranžmá jsou čistší, průzračnější, a ačkoliv je tahle deska hodně písničkovitá, je na ní dost i instrumentálních pasáží.*⁸⁴⁹

Album *Lehkou chůzí* získalo v kategorii Hvězdičky v časopise *Rock & Pop* nadprůměrnou známku (3,6).⁸⁵⁰ V periodiku *Melodie* získává toto album poněkud vlažnější, přesto však stále mírně nadprůměrné hodnocení (3,1).⁸⁵¹ Ondřej Bezr se ve své veskrze pozitivní kritice snaží Yo Yo Band vymanit z jedné hudební kategorie: *„Sedmičlenná kapela na něm nabízí deset písniček na bázi směsi reggae, latinskoamerických tanečních rytmů, soulu a jazzu.*⁸⁵² Termíny učesanější, vyzrálejší a „hitovější“, kterými Bezr hodnotí album *Lehkou chůzí*, lze vztáhnout i na texty: *„Texty v drtivé většině napomáhají udržet bezproblémovou náladu [...]. Je-li snaha něco ‚řešit‘, jsou to vždy věci z běžného denního života, tedy absolutně nic, z čeho by vás mohla bolet hlava [...].*⁸⁵³

V samostatném rozhovoru (o dva roky později) najdeme komentář skupiny Yo Yo Band, která hodnotě textu přisuzuje třetinový podíl na úspěchu skladby: *„Je jasný, že verbální sdělení je hrozně důležitý, hlavně slogan, kterej lidi zaujme a přitáhne.*⁸⁵⁴ I přes pozitivní recepci alba nebyla cesta desky na hudební trh jednoduchá. Skupina popisuje komplikovanou spolupráci s vydavatelstvím Bestia Petra Jandy, který podcenil možnost vydat desku na CD: *„[...] já jsem Jandovi říkal, aby vydal aspoň pět set kompakťů, ale on řekl, že prej by to bylo moc drahý. [...] Zkrátka nám zardil desku.*⁸⁵⁵

Rovněž recenze live koncertu spojeného s albem *Lehkou chůzí* jsou psány v pozitivním duchu. Petr Nosálek na koncertu konaném v Praze dne 23. 8. 1990 (Výstaviště) kladně hodnotí výkon kapely, přestože basovou linku obstarává hráč na klávesy a bicí sada

⁸⁴⁸ *Rock & Pop*. 1991, č. 11, s. 10.

⁸⁴⁹ Tamtéž.

⁸⁵⁰ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 22, s. 29.

⁸⁵¹ Hodnotili: Dvořák, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 11, s. 31.

⁸⁵² *Rock & Pop*. 1991, č. 22, s. 28.

⁸⁵³ Tamtéž.

⁸⁵⁴ *Rock & Pop*. 1993, č. 13, s. 9.

⁸⁵⁵ Tamtéž.

je nahrazena trojicí hráčů na různé rytmické nástroje: „*Ohlas na písničku Kladno nebo reggae-ploužák Listopad potvrdil, že nejeden kousek z nového LP spojuje hudební nápaditost a kvalitu s hitovými ambicemi.*“⁸⁵⁶ Vladimír Tesařík ale kontruje názorem, že prosazení se s okrajovým žánrem je v Česku velmi obtížné: „*Popularitu ti zajistí bigbitovej hit, ale my bigbit neděláme. To jen cizinci jsou po tom lační, Francouzi, Italové. Američané nám řekli, že hrajeme nejlepší muziku na světě.*“⁸⁵⁷

Vladimír Vlasák tento názor sdílí s Bezrem a oceňuje, že si skupina Yo Yo Band drží svůj hudební rukopis: „[...] *funguje dvacet let, věrna svým ‚dejvickým‘ představám soulu, blues, samby či reggae [...]. Soulové cítění je nejtvrdějším platidlem kapely.*“⁸⁵⁸ Album Karviná (1993) je jako celek hodnoceno pozitivně, vyzdvíženy jsou proaranžované hudební party i pěvecké výkony.⁸⁵⁹ Jako nejvýraznější skladba je hodnocena píseň Karviná, kterou jsme vybrali pro hudební analýzu (viz níže). Na zvuku desky se rovněž podepisuje fakt, že se jedná o kombinaci živých nástrojů a elektronicky vytvořených zvuků – především basové linky: „*My ji hrajem na synták [...]. Zní to sice jinak, ale teď už používáme samply, takže jsou možnosti jako u baskytary.*“⁸⁶⁰ V kategorii Hvězdičky časopisu Rock & Pop rovněž získalo album Karviná nadprůměrnou známku (3,1).⁸⁶¹ Periodikum Melodie uděluje albu hodnocení ještě vyšší (3,6).⁸⁶² Na druhou stranu referuje časopis Melodie o Karviné jen velmi stručně: „*Jo, Yo Yo Band, ten umí. Karviná, titulní skladba chystaného alba, je po Kladnu dalším skvělým příspěvkem do tuzemského hudebního zeměpisu. Asi málokomu bude vadit, že je nahony vzdálená reggae [...].*“⁸⁶³ Skupina Yo Yo Band získala za album Karviná zlatou desku, kterou převzala 11. dubna 1994 v pražské lucerně.⁸⁶⁴

Kromě skladby Karviná se v devadesátých letech stala velkým hitem rovněž skladba Rybitví (album Karviná). Leoš Kofroň polemizuje nad tím, proč zrovna tyto dvě skladby, když Yo Yo Band nahrál řadu jiných kvalitních písní. Úvahu shrnuje do sloganu: „[...] *úloha nahodilého v dějinách.*“⁸⁶⁵ Níže uvedená analýza ovšem prokazuje, že skladba obsahuje

⁸⁵⁶ *Rock & Pop*. 1990, č. 12, s. 23.

⁸⁵⁷ *Melodie*. 1992, č. 9, s. 26.

⁸⁵⁸ *Rock & Pop*. 1993, č. 11, s. 29.

⁸⁵⁹ Tamtéž.

⁸⁶⁰ *Rock & Pop*. 1993, č. 13, s. 9.

⁸⁶¹ Hodnotili: Černý, Vlček, Konrád, Hartman, Špulák, Korál, Bezr, Čáp, Kománková, Dědek.

Rock & Pop. 1993, č. 12, s. 37.

⁸⁶² Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1993, č. 6, s. 39.

⁸⁶³ *Melodie*. 1993, č. 5, s. 38.

⁸⁶⁴ *Melodie*. 1994, č. 4, s. 5.

⁸⁶⁵ *Rock & Pop*. 1993, č. 25, s. XIV.

hudebně-textové prvky, které jí pomohly stát se dobovým hitem. Zároveň však Kofroň oceňuje dlouhodobý přínos skupiny: „*Yo Yo Band teď těží ze svého boomu a zaslouží si to jako málokdo jiný.*“⁸⁶⁶ Ve své kritice alba *Dej mi prachy na klobouk* (1994), které vychází z dřívějších desek, srovnává aranžmá původních a současných verzí skladeb: „*Nahrávky ztratily trochu ze své syrovosti, aranžmá jdou více na pomoc melodii, propracovanější se mi zdají i vokály.*“⁸⁶⁷

Pavel Prkenný považuje Yo Yo Band za jednu z nejuspěšnějších českých skupin, která ale v polovině devadesátých let příliš nekonzertovala. Většinou se jednalo o minuturné složené z asi pěti koncertů. Nejinak tomu bylo i v roce 1994, kdy se Yo Yo Band vydal na společné turné s Karlem Gottem. Prkenný naznačil, že by turné mohli posluchači hodnotit jako určitý komerční kalkul, nicméně Richard Tesařík tuto úvahu vyvrací: „*Hráli jsme v Lucerně a Karel Gott tam vystoupil jako náš host. Nám se to líbilo, jemu asi taky, ale především se to líbilo divákům. Tehdy jsme si řekli, že bychom někdy v budoucnu mohli jet na společnou šňůru... [...] A především si nemyslím, že by posluchači Karla Gotta nechtěli slyšet nás anebo naopak.*“⁸⁶⁸

Skupina se během devadesátých let výrazněji neodklonila od svého hudebního vyjadřování; v daném hudebním žánru naopak cizelovala své hráčské dovednosti a kompoziční jazyk, který skupinu definuje. Jan I. Wunsch v recenzi alba *Jenom kouř* (1995) oceňuje mnohaleté zkušenosti skupiny, které dle něj zapříčinily závratný boom kapely: „*Dlužno říct, že nová deska starých pardálů (tím míním hlavně bratři Tesaříky) je hudebně prakticky bezchybná. Yo Yo Band se léty vyhrál k absolutní profesionalitě a ve svém stylu (pro zjednodušení jej nazývájme slovem reggae) u nás těžko najde konkurenci.*“⁸⁶⁹ Ve srovnání s předchozími alby je deska *Jenom kouř* po hudební stránce hodnocena pozitivně, i přes výtku směrem k určité vyčerpanosti nápadů a možností aranžmá skladeb. Recenzent se naopak poměrně příkře vyjadřuje k textům, které hodnotí jako nejoblavější místo desky. Wunsch vytýká laciné pitvání chebské prostitutky, drobné kriminality či erotiky: „*Ovšem většina slovní nádivky z alba Jenom kouř působí přes veškerý chtěný humor velice smutně*

⁸⁶⁶ *Rock & Pop*. 1993, č. 25, s. XIV.

⁸⁶⁷ Tamtéž.

⁸⁶⁸ Určitou zajímavostí zůstává, že spojení takto významných hudebních jsem se obešlo bez koncertů v největších českých metropolích a byla zvolena spíše menší města. Turné se uskutečnilo v roce 1994 v termínech: 6. 10. (Most), 9. 10. (Teplíce), 10. 10. (Hradec Králové), 12. 10. (Liberec), 13. 10. (České Budějovice), 16. 10. (Frýdek-Místek). *Melodie*. 1994, č. 10, s. 11.

⁸⁶⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 27.

a trapně. [...] *Leda že by se textaři záměrně řídili Werichovým heslem ‚To je blbý, to se bude líbit‘.*⁸⁷⁰

Redakce časopisu *Melodie* komentovala album *Jenom kouř* pozitivně; na texty se nezaměřovala. Hudebně je deska oceňována pro udržení typického soundu kapely, i přes pestré fúze: „*V podstatě přímočará muzika skupiny na tomto disku výrazně přesahuje poměrně úzké hranice reggae a expanduje i do jiných hudebních oblastí, přičemž repertoár koresponduje s charakteristickým zvukem skupiny – ten znovu staví na pulsující souhře rytmiky s dechovými nástroji a na muzikantském zpívání bez sebemenšího názvuku ‚krasozpěvu‘. [...] disk jako celek znamená vítané oživení naší často zakomplexované a rádobý objevitelské hudební scény.*“⁸⁷¹

Recepce skupiny Yo Yo Band je v devadesátých letech veskrze pozitivní. V dobových textech je oceňovaná pestrost jejího hudebního jazyka a muzikantská profesionalita hráčů. Hudebně je vyzdvihováno nezaměnitelné charisma zpěvu bratří Tesaříků, instrumentální výkony, nápaditost aranžmá i specifický zvuk skupiny. Její album *Karviná* obsadilo v roce 1993 první místo v prodeji desek (viz tabulku 23) a v roce 1994 se udrželo na místě šestém (viz tabulku 26). V divácké anketě *Český slavík* se skupina Yo Yo Band umístila na čtvrtém místě v letech 1996 a 1997 (viz tabulky 34 a 39) a na pozici osmé v letech 1998 a 1999 (viz tabulky 43 a 47). Odborná porota udělující ceny *Anděl* ohodnotila skupinu Yo Yo Band v roce 1993 třemi trofejemi – za album roku (*Karviná*), skladbu roku (*Rybitví*) a jako skupinu roku (viz tabulku 24).

Tabulka 108: diskografie skupiny Yo Yo Band v devadesátých letech.

YO YO BAND	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Do bačkor ne...	1988/1990	Panton/Panton
Alba 90. léta	Lehkou chůzí	1991	Best IA
	Karviná	1993	Bonton
	Dej mi prachy na klobouk	1994	Bonton
	Jenom kouř	1995	Bonton

⁸⁷⁰ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 27.

⁸⁷¹ *Melodie*. 1995, č. 10, s. 31.

	Gejza	1997	Bonton
Singly a EPs	Banánová zábava / Kladno	1990	Best IA
	Jedem do Afriky	1995	Bonton
Kompilace	The best of Yo Yo Band	1994	Monitor-EMI

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Karviná z alba Karviná.

Název města Karviná („v Karviné“) považujeme v kombinaci rytmicko-melodickým motivem za hook refrénu (značeno červeně, viz ukázkou 75). Charakteristická synkopa uzavírající krátký motiv tvořící hook je navíc zvukově zvýrazněna vokálem (značeno zeleně, viz ukázkou 75). Voicing vokálu je volen tak, že druhý hlas zní nad hlavní melodií; v tomto případě užívá volně nastupujícího intervalu kvarty. V případě druhém je disonantní septima rozvedena do akordického tónu tvořícího konsonantní sextu, což je naopak pro kombinaci akordů $X^{sus} \rightarrow X$ zcela běžný postup jak v této sazbě (7→6), tak v transpozicích (4→3, 2→3) vůči melodii (značeno modrým rámečkem, viz ukázkou 75).

Notová ukáзка 75: vokál zvukově podporující synkopu ve skladbě Karviná.

Hook chorusu je patrný již ve versi, kde si zachovává rytmickou strukturu a stejně jako v chorusech je modifikován pouze melodicky (značeno červeně, viz ukázkou 76). Hook je snadno identifikovatelný rovněž díky předcházejícím pauzám, které anticipují nástup výrazného motivu (značeno modře, viz ukázkou 76).

G Bm7

Hle-dám za-se te-mnej kout, kde-pak moh bych o-be - jmout je-den

Cmaj7 G D G

den tam v Kar-vi-né. Heb-kej ví - tr do o-čí s čer-nou vá -

Bm7 C G D

- šní - za-kro-čí, je-den sten tam v Kar-vi - né.

Notová ukázka 76: hook chorusu, objevující se již v části verse skladby Karviná.

V částech verse a prechorus zaznamenáváme výhradní užití tónového materiálu pentatonické stupnice (G). V prechorusu zajišťuje tektonický vývoj stoupající pohyb basové linky (E→F#→G→A), která je paralelně podpořena zvukem syntezátoru (značeno červeně, viz ukázkou 77).

Em D/F# G A

Čer-ní ptá - ci mu ste-lou po - stel ne-bes - kou,

Em D/F# G A D

ne - dá prá - ci se - hnat hol - ku ne-hez - kou.

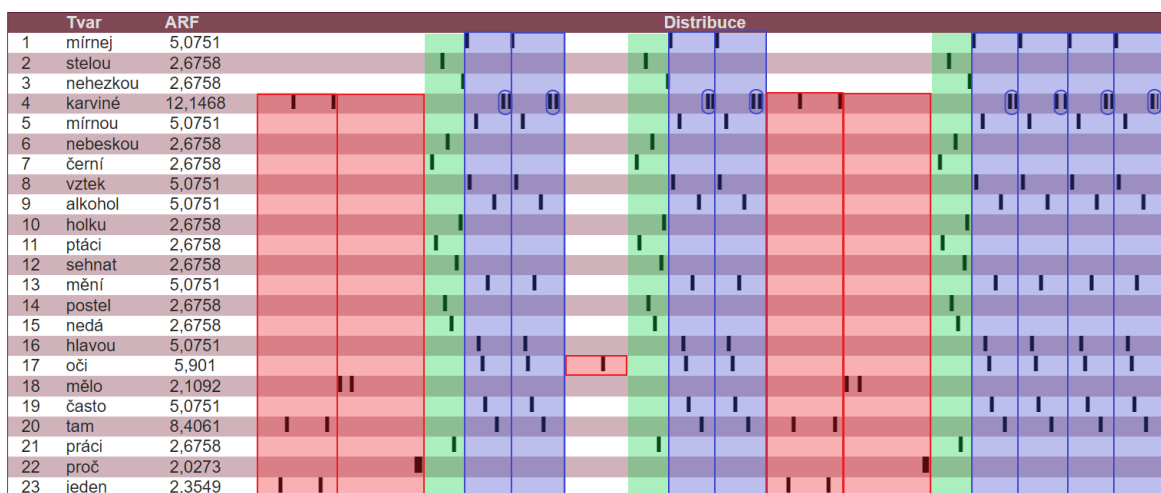
Notová ukázka 77: užití pentatonické stupnice jako tónového materiálu ve skladbě Karviná.

Hlavní textový hook písně – toponymum „Karviná“ – se ve skladbě objevuje již v první verzi (verse značíme červeně, viz tabulku 110), přičemž v chorusu (značíme modře, viz tabulku 110) tvoří charakteristické zdvojení (značíme malým modrým kroužkem, viz tabulku 110). Sémantické jádro písně je dobře patrné v kombinaci chorusu a prechorusu, který ve skladbě zůstává – stejně jako zdvojený chorus – konstantní (srovnej zelené a navazující modré plochy, viz tabulku 110).

Tabulka 109: klíčová slova ve skladbě Karviná.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 mírněj	1783156.000	99.0000	8	5
2 stelou	183972.000	99.0000	3	11
3 nehezkou	85851.000	99.0000	3	27
4 karviné	284363.000	99.0000	20	531
5 mírnou	55310.000	99.0000	8	411
6 nebeskou	15326.000	99.0000	3	165
7 černí	5361.000	99.0000	3	477
8 vztek	11421.000	99.0000	8	2019
9 alkohol	7806.000	99.0000	8	2956
10 holku	2250.000	99.0000	3	1139
11 ptáci	1249.000	99.0000	3	2050
12 sehnat	1111.000	99.0000	3	2305
13 mění	3047.000	99.0000	8	7562
14 postel	666.000	99.0000	3	3833
15 nedá	342.000	98.0000	3	7408
16 hlavou	1078.000	98.0000	8	21205
17 oči	934.000	98.0000	9	31278
18 mělo	271.000	97.0000	4	18130
19 často	514.000	97.0000	8	43825
20 tam	460.000	95.0000	12	112968
21 práci	77.000	95.0000	3	31108
22 proč	81.000	93.0000	4	56905
23 jeden	80.000	93.0000	4	57620

Tabulka 110: distribuce klíčových slov ve skladbě Karviná.



Forma skladby:

| intro 4 + 8 |
 | verse 8 + 8 | prechorus 4 | chorus 4 + 4 |
 | verse 8 | prechorus 4 | chorus 4 + 4 |
 | solo 8 |
 | prechorus 4 | chorus 4 + 4 | chorus 4 + 4 | fade out

6.2.1.15 Žbirka Miroslav

Zařazení do analýz: 9 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

„*Muž dobrého vkusu*“ – tímto výrazem nazval Josef Vlček ve svém rozhovoru Miroslava Žbirku nejen ve spojitosti s albem K.O. (1991). Dle Vlčka na desce kromě dvou milostných písní posluchač najde spíše skladby, které album posouvají do ponuré atmosféry, což Vlček spojuje i s jeho názvem. Žbirka Vlčkův názor rozporoval, jelikož uvedl, že název vznikl až poté, co byly písně hotové a rozhodně se nejednalo o záměrný plán: „*Ale možno to vychádza z toho, že keď človek nechce natočiť niečo také ...sophisticated, tak sa nutne dostane ku gitarám. Lebo tie klávesy predsa len znejú chemicky.*“⁸⁷² Vlček Žbirkovu tvorbu hodnotí veskrze pozitivně (počátky jeho hudební kariéry lze spojit se skupinami Modus, Limit) a konstatuje, že například desku Zlomky poznania považuje za jednu z nejlepších slovenských desek, které kdy slyšel.⁸⁷³ Na albu K.O. lze však kromě autorských věcí nalézt například i cover verzi (Let's Make A Summer – D. Ursiny). Žbirka se ke cover verzím v populární hudbě staví poměrně otevřeně a chová naději, že porevoluční doba přinese svobodu volby pro interprety: „*Najprv všeci hrali prevzaté piesne, to bolo normálne, a potom naraz začali všeci hrať vlastné pesničky. A každý se hambil za to, že by hral pesničku od niekoho iného. A ja si myslím, že by teraz mohla nastať taká normálna doba, že keď chcem a mám rád nejakú pesničku, alebo si myslím, že ju viem akosi ináč zaspievať, než je jej originál, tak ju môžem nahrat.*“⁸⁷⁴

Juraj Čurný v recenzi alba K.O. vyzdvihuje, že deska vychází i navzdory postupnému rozpadu slovenské hudební distribuční sítě a pozorovatelnému nástupu koncertní krize. Obdobně jako Vlček i Čurný srovnává album s předchozí deskou Zlomky poznania, kterou vyzdvihuje a hodnotí jako stěžejní Žbirkovu dílo: „*[...] nadväzuje na Zlomky poznania, bezkonkurenčne najlepšie Žbirkovo dielo. C'est La Vie, K.O., i Dotieravý deň sú nezameniteľné žbirkovské hity, ktoré sa neopočúvajú [...]*“⁸⁷⁵ Na albu je Žbirka autorem pouze tří textů – pro zbylé písně oslovil externí textaře (Urban, Uličný, Štrasser). Naopak po hudební stránce je deska autorským počinem dvojice Miroslav Žbirka a Ladislav Lučenič. Přestože Čurný vyzdvihuje z dvojice zpěváků spíše Žbirku, o Lučeničových

⁸⁷² *Rock & Pop*. 1991, č. 5, s. 10.

⁸⁷³ Tamtéž, s. 11.

⁸⁷⁴ Tamtéž, s. 10.

⁸⁷⁵ *Rock & Pop*. 1991, č. 14, s. 20.

instrumentálních schopnostech píše výhradně pozitivně: „[...] *maximálna poklona Lučeničovi jako genialnemu multiinstrumentalistovi – ten chlap dokáže zahrať všetko a nič nepôsobí nepatrične, nezvládnute.*“⁸⁷⁶

František Fiala na albu K.O. oceňuje autorskou spolupráci Žbirky, kterého považuje za autora, jenž dokáže vystihnout hudební trendy dané doby a dle nich svou tvorbu koncipovat, a Lučeniče, který má značný hudební přehled a pro svá aranžmá disponuje velkým portfoliem nápadů. Na rozdíl od Vlčka a Čurného, kteří oceňují spíše dřívější Žbirkovo album *Zlomky poznania*, Fiala vyzdvihuje Žbirkovu aktuálně vydanou desku: „*K.O. je Žbirkovo nejucelenější a nejpřirozenější album. I díky vynikajícím textům (nejvíce Urban), které jsou úplně normálně, písničkově poetické, vzdálené českému ‚prokletí‘ velkých slov, která Mišíkem, Prokopem, Mertou ad. vešla do povědomí skoro jako norma.*“⁸⁷⁷ Z hlediska textů považuje Fiala za nejlepší skladby písně *Zabil som úprimnosť*, *Krok sun krok blues*; z hudebního hlediska pak chválí píseň *Dotieravý den*, kterou označuje za vůbec nejlepší Žbirkovu kompozici.⁸⁷⁸

Kompilát *20 naj...* recenzoval Zdeněk Figura, který na něm vyzdvihuje fakt, že přestože by se dalo k písním během poslechu přistoupit jako k tvorbě ze socialistických let, lze na desce nalézt skladby, které jsou dodnes známými hity a ke kterým se lze bez sentimentu kdykoli vracet: „*Jenže vážení, bez zátěže poměřovat účinnost písní tím, co říkají mezi řádky, je najednou Miro Žbirka zpěvákem inteligentních písniček, vyjadřujících pocity své generace přesně.*“⁸⁷⁹ Album *20 naj...* získalo v hromadném hodnocení periodika *Melodie* nadprůměrnou známku (3,3).⁸⁸⁰

Album *Songs for Children*, cílené na dětské posluchače, přichází do první fáze boomu cover verzí, která vrcholí v druhé polovině devadesátých let. Vojtěch Lindaur, který všeobecně vidí fokalizaci na dětského posluchače kriticky, Žbirkův hudební projekt vítá: „*Do hájemství doblblých zpěvů, uvádějících do světa supertrhačů a robokačerů, vpadá Miroslav Žbirka s Písničkami pro děti nejen jako arbitr elegance, ale i vkusu, přirozenosti a bezprostřednosti.*“⁸⁸¹ Album je jakýmsi výběrem písní z celého světa (čerpá se z britské,

⁸⁷⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 14, s. 20.

⁸⁷⁷ *Melodie*. 1991, č. 8, s. 29.

⁸⁷⁸ Tamtéž.

⁸⁷⁹ *Melodie*. 1993, č. 3, s. 32.

⁸⁸⁰ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie* 1992, č. 10, s. 39.

⁸⁸¹ *Rock & Pop*. 1993, č. 19, s. 29.

irské, české i skotské lidové hudby), které jako dítě Žbirka slýchal od svých rodičů: „Žbirka měl prostě štěstí – a teď ho mají i naše děti. Je to úžasná deska.“⁸⁸²

V následujícím rozhovoru (přibližně o rok) s Vojtěchem Lindaurem Žbirka uvádí, že sice celé album je cover verzemi písní, ale že k němu jako autor přistoupil tvárně. Původně byly písně nahrány jen s kytarou pro Žbirkovu dceru; v druhé fázi byly písně přearanžovány, což ale Žbirka vyhodnotil jako směr, kterým se nechtěl vydat. Návrat k původním kytarovým verzím, ve kterých album nakonec vyšlo, pomohl Žbirkovi cizelovat jeho hudební autocenzuru: „*A stalo se to, co se děje s dětskými písničkami. Přidají se nástroje, všechno cinká, je to idylické a nejednou zjistíte, že je to pro kohokoli, jen ne pro děti, a ty písničky jsou zdeformované. [...] Naučil jsem se na dětských písničkách jedno. Jak lehce vlastně člověk dospěje k tomu, co nechce. A jak dlouho trvá, než najde to, co mu vyhovuje.*“⁸⁸³

Obdobně jako Vlček rovněž Vojtěch Lindaur hodnotí Žbirku jako výraznou tvůrčí osobnost s dlouholetým přínosem pro populární hudbu: „*Jeho kultivované, ale nesmírně invenční a jednoduché melodické cítění a anglicky samozřejmá [...] interpretace se jeví pro dnešní podobu tuzemské špičkové rockové scény mnohem důležitější než hojný výčet všech ‚lýt a kotev‘, které za ta léta posbíral.*“⁸⁸⁴

Hudební materiál na album *Samozřejmý svět* Žbirka kompletoval tři roky od vydání desky *K.O.* Pracovní postup Žbirky spočíval v postupném komponování nápadů, jejich provizorním nahrávání a archivaci až do doby, kdy si byl jistý, že hudebního materiálu pro nové album má dostatek: „*Byl bych blázen, kdybych chtěl po třech letech vydat něco, co vznikalo včera. [...] Nechtěl jsem točit provizorní desku.*“⁸⁸⁵ Rozdíl vůči předchozím albům spočíval rovněž v systému práce na aranžmá skladeb – přestože Žbirka nadále spolupracoval s Lučeničem, na tomto albu vznikaly aranžmá zcela v režii Lučeniče bez větších zásahů Žbirky: „*[...] Laco neměl ty mantinely jako dřív. Že jsem mu vždy vykládal svoji představu a on napsal takové aranže, jaké jsem chtěl. Mnoho věcí posunul někam úplně jinam.*“⁸⁸⁶

Obdobně svobodný tvůrčí prostor měli na tomto albu textaři. Lindaur texty na albu rozděluje na optimistické a civilní (*Urban*) a na texty, ze kterých lze vyčíst určitou depresivnost: „*Jedině v případě, že doopravdy vím, co chci, tak řuknu. Ale jinak na otázku,*

⁸⁸² *Rock & Pop*. 1993, č. 19, s. 29.

⁸⁸³ *Rock & Pop*. 1994, č. 24, s. 18.

⁸⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁸⁶ Tamtéž.

*„o čem to má být, musím odpovědět, O čem chceš.“*⁸⁸⁷ Přestože si Žbirka nechává v hudbě i textech právo veta, velmi oceňuje spolupráci právě s Lučeničem, kterého vyzdvihuje pro jeho erudovanost a kompoziční invenci. Leoš Kofroň v recenzi alba *Samozřejmý svět* potvrzuje pozitivní slova Vlčka i Lindaura a soudí, že minimálně třetina písní alba naplňuje ambice hudebního hitu: *„Nápadité hudební motivy, svěží aranžmá, přirozený projev, nezamindrákované texty, to vše opravdu vyznívá lehce a samozřejmě. Udržet si podobné přednosti a invenci po dobu patnácti let [...] je zejména v středoproudém žánru naprosto ojedinělé.“*⁸⁸⁸

Po tříleté pauze (kromě kompilátů 20 naj... a 22 dní) vydává Žbirka nové album s prozaickým názvem *Meky*. Deska je výjimečná v tom, že po dlouholeté spolupráci s Lučeničem se Žbirka rozhodl pro odlišný model a na album přizval přední osobnosti populární hudby (David Koller, Ivan Král, Radim Hladík, Lenka Dusilová atd.) Přestože personální složení i jistá odmlka by mohly avizovat výraznější posun v kompoziční práci, Leoš Kofroň na albu oceňuje především Žbirkovu stabilitu co do kvality: *„V tomto případě totiž není podstatné, pro jak dlouhou přestávku mezi vydáváním jednotlivých alb se rozhodne, jaký čas se neobjeví na pódiu, ani v jakých trendech se zrovna populární hudba mezitím shlédla. Vždycky totiž vyrukuje s kolekcí písniček, které jsou stejně jako tak použitelné pro potřeby komerčních rádií, jako akceptovatelné přemýšlivějšími posluchači – ale především nesou všechny charakteristické znaky jeho osobitého, stále mladistvého a svěžího rukopisu.“*⁸⁸⁹

V rozhovoru s Leošem Kofroněm Žbirka uvádí, že kromě personálního obsazení se na tomto albu rovněž vzdal možnosti absolutní kontroly nad skladbami, což rovněž vyřadilo ze spolupráce Lučeniče, který Žbirkovi vždy většinu písní aranžoval, instrumentálně nahrával i produkoval. Prvním osloveným hudebníkem byl David Koller, se kterým později přišel producent Ivan Král (a další hosté), což posunulo album *Meky* do větších rozměrů: *„David pak navrhl, že budeme střídavě točit v ostravském studiu Citron, v Sonu, v bratislavském Ebony, dětský sbor Ve smečkách. [...] Takže z mé původně nevinné myšlenky tu najednou přibýlo nejen mnoho hudebníků, ale i studií a vlastně úplně jiný koncept, než jsem zamýšlel.“*⁸⁹⁰ Kofroň hodnotil album *Meky* jako desku s rozličnými tématy textů, které

⁸⁸⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 24, s. 18.

⁸⁸⁸ *Rock & Pop*. 1995, č. 9, s. 29.

⁸⁸⁹ *Rock & Pop*. 1997, č. 11, s. 44.

⁸⁹⁰ Tamtéž, s. 45.

ovšem obsahují poměrně dost pesimistických úvah. Rovněž poukazuje na fakt, že i na tomto albu dostává poměrně velký prostor téma partnerských vztahů. Žbirka naopak uvádí, že se jedná o přirozený proces, jelikož texty reflektují náladu autora během komponování: „[...] *ale mě by otravovalo třeba čtrnáct optimistických písniček za sebou. A co se týká opakujícího se tématu ty a já, my dva – toho se budu asi v písničkách dotýkat pořád, protože téma lásky je obrovsky inspirující a patrně nevyčerpatelné.*“⁸⁹¹

Radek Diestler v recenzi alba Meiky uvádí, že nové album je stejně zábavné jako předchozí deska Samozřejmý svět, přestože mu vytýká (obdobně jako Kofroň) příliš velký počet písni řešících vztahová témata. V textech rovněž nepozoruje tolik ponurých témat jako Kofroň, žánrově desku označuje jako příjemně konzervativní pop rock, a oceňuje rovněž pestrost (zařazení samplů v rytmicích, užití folklorního zvuku, střídání slovenských a anglických textů, případně jejich kombinace v jedné písni): „*Protože i když je Lučenič pryč, i když je Meiky těchto let více než kdy jindy spíše pozitivním opěvovačem ‚hodnotných citových vztahů‘ (a že to třeba na Zlomkoch poznania nebývalo zvykem), zůstává důvěryhodný. [...] A navíc: protože jeho autorský rukopis, v podstatě hrozně jednoduchý, zůstal i pro toto album neopotřebovaný.*“⁸⁹²

Žbirka se v devadesátých letech kromě aktivní hudební kariéry angažoval i jako moderátor hudebního pořadu Rhytmick (točeno v Holandsku), ve kterém bylo možné sledovat české i zahraniční hudební videoklipy. Spolupráce vznikla jako společná myšlenka s Ľubo Belákem a navázala na Žbirkovy moderátorské zkušenosti.⁸⁹³ Přestože Žbirka do dramaturgie pořadu nezasahoval, měl prostor pro komentáře k pouštěným klipům, což těsně po revoluci přinášelo cenné informace především ze zahraniční hudební scény.⁸⁹⁴ Do hudební kultury zasáhl rovněž svou snahou rozšířit českou a slovenskou modifikaci časopisu Popcorn z pozice jeho šéfredaktora.⁸⁹⁵

V devadesátých letech byl Miroslav Žbirka považován za stálici české populární hudby, která plynule navázala na svou hudební tvorbu z předchozí doby. Přestože nezaznamenáváme prokreslení jeho tvorby do prodejů nosičů v ČR, jeho skladby se pravidelně objevovaly v rozhlasových hitparádách. Na Žbirkovi je oceňována především

⁸⁹¹ *Rock & Pop*. 1997, č. 11, s. 45.

⁸⁹² *Rock & Pop*. 1997, č. 12, s. 107.

⁸⁹³ Moderování hudebního pořadu Československé televize TKM (Tevizní klub mladých – vysílaný v letech 1973–1990).

⁸⁹⁴ *Rock & Pop*. 1991, č. 3, s. 4.

⁸⁹⁵ *Rock & Pop*. 1991, č. 5, s. 11.

melodická invence, čitelný a charakteristický kompoziční jazyk, autentičnost a nezaměnitelný pěvecký projev. Přesto se neobjevil v žádné z anket Zlatý/Český slavík a rovněž nezískal cenu Anděl. Jeho zařazení do analýz stojí na umístění jeho písní v rádiovém vysílání.

Tabulka 111: diskografie Miroslava Žbirky v devadesátých letech.

ŽBIRKA MIROSLAV	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Doktor sen	1980/1999	Opus/Bonton
	Sezónné lásky	1982/2000	Opus/Bonton
	Zlomky poznania	1988/1991	Opus/Opus
Alba 90. léta	Step by Step	1990	Opus
	K.O.	1991	Opus
	Songs for Children	1993	Popron Music
	Samozrejmý svet	1994	Popron Music
	Meky	1997	Radost
	Songs for Boys & Girls	1999	Universal, Bon Art Music
Singly a EPs	Žbirka, Vidiek, Bez ladu a skladu – Diskoples '90	1990	Opus
	Samozrejmý svet	1994	Popron Music
	Letím tmou (za tebou)	1997	Polydor
	Já na tebe dám	1997	Polydor
	Žbirka, Haščáková – Ty a ja	1997	PolyGram
Kompilace	Nemoderný chalan & Chlapec z ulice	1991	Opus
	20 naj...	1992	Opus
	22 dní (the best of)	1995	Bonton
	The best of 2	1999	Bonton

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Letím tmou (za tebou) z alba Mecky.

O faktu, že hook skladby může tvořit zcela jednoduchá struktura, svědčí tritónový motiv použitý v chorusu (značíme drobnými notami v červeném rámcí, viz ukázku 78). Přestože hook (značíme červeně, viz ukázka 78) zazní čtyřikrát v nezměněné podobě, jsme schopni pozorovat vývoj hudební myšlenky, spočívající v odlišné harmonizaci předvětí a závětí, což podporuje melodickou kontinuitu. V prvním případě přirozenou dominantu předchází šestý stupeň ($vi \rightarrow V \rightarrow I$, $Gm \rightarrow F \rightarrow B^b$). V závětí je původní progresse substituována kadenčním spojem ($IV \rightarrow V \rightarrow I$, $E^b \rightarrow F \rightarrow B^b$), který harmonicky utvrzuje závětí (značíme zeleně, viz ukázku 78).

The image displays two musical staves in 4/4 time, both in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The top staff shows a harmonic progression: $Gm \rightarrow F \rightarrow B^b$. A green box highlights the Gm chord, and a green arrow points to the F chord. The bottom staff shows a different harmonic progression: $E^b \rightarrow F \rightarrow B^b$. A green box highlights the E^b chord, and a green arrow points to the F chord. In both staves, the melody consists of eighth notes: $G^b - A^b - B^b - C^b$ for the first half and $D^b - E^b - F - G^b$ for the second half. Red boxes highlight the hook motif, which is the $G^b - A^b - B^b - C^b$ eighth-note sequence. The lyrics 'Le-tím tmou' and 'za te-bou.' are written below the notes.

Notová ukázka 78: odlišná harmonizace předvětí a závětí ve skladbě Letím tmou za tebou.

Tritónový motiv tvořící hook chorusu se v drobných modifikacích objevuje již ve versi (značíme červenou výplní, viz ukázku 79; srovnej motivy v ukázkách 78 a 79). Jednotící prvek – hook chorusu procházející celou skladbou – předjímá dvojí znění spřízněného motivu (značíme modře, viz ukázku 79). Obdobně jako v chorusu je hybnou složkou sloky harmonie podkládající motorický průběh melodie. Výchozí harmonizace ($B^b \rightarrow E^b \rightarrow B^b$ – značíme červenou šipkou vpravo, viz ukázku 79) je modifikována dvojitým způsobem: v prvním případě dominantním jádrem, které zahrnuje mimotonální dominantu k dominantě ($Gm \rightarrow C \rightarrow F$) a odděluje předvětí a závětí (značíme zeleně, viz ukázku 79); v druhém případě je harmonický průběh ještě zrychlen umístěním mimotonální dominanty směřující k tónice ($C \rightarrow F \rightarrow B^b$) již na počátek fráze (opět značíme zeleně, viz ukázku 79).

výchozí harmonizace → B \flat Eb B \flat
 Pre-šiel som snád' ce-lý svet a kraj-šej že-ny v ňom niet než si ty.
 G m C F
 New York a San Fran-cis-co blon-dín-ky z ča-so-pi-sov to je nič.
 B \flat Eb B \flat
 Ú-pl-ne do-ko-na-lá zby-toč-ne si sa bá-la už som tu.
 C F B \flat
 A kvô-li tej, čo mám rád o-pu-stím me-sto, či štát pla-né-tu.

Notová ukážka 79: hook chorusu objavujúci sa vo versi skladby Letím tmou za tebou.

V mezihre, stejně jako v intru, je užita speciální technika hry na kytaru – slide guitar (někdy rovněž bottleneck guitar).⁸⁹⁶ Při této kytarové technice bývají preferovány tóny, které lze na kytare zahrát ve stejné poloze – nad stejnými pražci –, což ovlivňuje melodiku mezihry, zejména výběr tónového materiálu, který obsahuje více intervalových skoků (tóny hratelné v jedné poloze v mezihře značíme modrou výplní, viz ukážku 80). Melodické pnutí je navozeno výběrem tónů v poslední frázi mezihry, který je dán posunem (bottleneck) po jednotlivých pražcích (značíme modrými šipkami, viz ukážku 80). Paralelní kvarty vytvářejí neakordické tóny, které modifikují původní harmonické (značíme červeně, viz ukážku 80).

⁸⁹⁶ „The guitarist places a tube on one left-hand finger, usually the pinky, and presses this ‘slide’ onto the steel string to vary pitch. The slide is moved along the string without lifting, creating portamento from pitch to pitch. In this style, the guitar’s frets become nonfunctional, though some guitarists use their free fingers to fret as well.“

ALCORN, A. Allison. Bottleneck guitar [slide guitar]. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002275325?rskey=Tm23iK>.

The image displays four staves of musical notation for the song 'Letím tmou za tebou'. The first staff shows a melodic line with chords B \flat , E \flat , and B \flat above it. The second staff shows chords Gm, C, and F above it. The third staff shows chords B \flat , E \flat , and B \flat above it. The fourth staff shows chords C 9 , F $^{9+}$, and B \flat above it. The F $^{9+}$ chord is annotated with 'posun o prahcec' and '5+' in red, and '9-' in blue. The C 9 chord is annotated with '9' and '5' in blue. The notation includes triplets and various note values.

Notová ukázka 80: neakordické tóny vytvářející tenze a vzniklé posunem bottleneck po prahcích v písni Letím tmou za tebou.

Forma skladby:

intro 8			
verse 16	verse 16	chorus 8	
solo 16			
chorus 8	verse 16		
chorus 8	chorus 8		

6.2.1.16 Žlutý pes

Zařazení do analýz: 14 měsíců v kategorii Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Počátky hudební tvorby Ondřeje Hejmy (zpěvák skupiny Žlutý pes) sahají do sedmdesátých let, kdy hrál na foukací harmoniku ve skupině Žízeň s Ivanem Hlasem. Později přešel do tehdejšího Yo Yo bandu (rok 1973), který se v té době zabýval vokálním čtyřhlasem a spirituálem: „Docela mě to bavilo, ale přece jen jsme byli především vokální kvartet a já měl své kořeny v blues, chybělo mi víc kytar atd.“⁸⁹⁷ Po několika neúspěšných

⁸⁹⁷ Rock & Pop. 1995, č. 5, s. 22.

pokusech složit personálně stabilní skupinu se obsazení vyprofilovalo záhy po přelomu dekády: „Byl jsem tehdy dost vytížen, a tak někdy v jedenadevadesátém jsme usoudili, že dost bylo práce a je potřeba zas něco dělat s kapelou a taky vydat novou desku.“⁸⁹⁸

První deska skupiny, *Žlutý pes* (1988), nebyla příliš propojena s koncertní činností, obdobně jako první tři roky po revoluci, kdy skupina vystupovala spíše příležitostně: „*Asi pět kšeftů v osmdesátém osmém roce ... pak přišla revoluce [...]. Od té doby se hrály samý benefice, pro Lidovky, Drop in atd., a taky jsme se občas mihli v klubech.*“⁸⁹⁹ Paralelně se sporadickým koncertováním skupina začala sbírat hudební materiál pro album *Hoši z východního bloku*, které se mělo vymanit z područí uvažování nastaveného komunistickým režimem a jímž se nakonec skupina zapsala do povědomí posluchačů. Hejma uvádí, že v dnešní době (píše se rok 1992), neexistuje cenzura – odpadají latentní důvody, proč by skupiny nemohly tvořit zcela podle svých představ: „*Řekl bych, že deska se docela příjemně poslouchá zvlášť ve walkmanu nebo v autě. Tam je naše parketa, na tyhle lidi míříme. Na chodce a jezdcy. Základem všeho je, že ta nová deska, když nic jinýho, má být lepší, než ta před tím. [...]. Měli bysme ukázat, že umíme natočit desku a koncertama dát něco navíc.*“⁹⁰⁰

Album *Hoši z východního bloku* se skupina *Žlutý pes* snažila vydat bez smluvního závazku s konkrétním vydavatelstvím (s firmou Popron bylo domluveno, že album pouze vezme do své distribuční sítě). Hejma v rozhovoru s Františkem Fialou uvádí dva hlavní důvody jejich snahy o vlastní produkci: jednak chtěl proniknout do světa hudby a produkčního procesu, ale hlavně si jako skupina chtěli udržet naprostou tvůrčí svobodu. Pro tvorbu alba Hejma oslovil ve své době špičkové kytaristy (Petr Pokorný, Petr Roškaňuk, František Kotva, Zdeněk Juračka a na basu Jiřího Veselého), jelikož si uvědomoval, že doba je nakloněna rockové, kytarové hudbě: „*Taky děláme první náklad dvanáct tisíc nosičů, což je snad střízlivý odhad. A taky potvrzení, že v téhle fázi nejde o byznys, protože při tom nákladu a osmičlenný kapele by bylo asi výhodnější jít k lopatě.*“⁹⁰¹

Roman Jireš v recenzi alba *Hoši z východního bloku* ocenil, že i přes takto vícepočetnou formaci album netrpí samoúčelnými exhibicemi: „*Podobné formace mají sklon k akademickému pojetí repertoáru, popř. zmatku vzniklého z velkého počtu osobností*

⁸⁹⁸ *Rock & Pop*. 1995, č. 5, s. 22.

⁸⁹⁹ *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 9.

⁹⁰⁰ Tamtéž.

⁹⁰¹ *Melodie*. 1992, č. 11, s. 24.

na malém prostoru.“⁹⁰² Jireš pozitivně hodnotí rovněž fakt, že si album skupina vydávala sama, bez produkčního zásahu zvenčí, a že jejich hudba není ovlivněna aktuální poptávkou trhu: „*Žlutý pes je v pohodě. Nemá zapotřebí být za každou cenu aktuální, [...] nebere se příliš vážně a nejde mu o kšeft.*“⁹⁰³

Co se týče inspirace, Ondřej Hejma hovoří především o rockové hudbě. Jedním ze vzorů mu byla skupina Rolling Stones, kterou považuje za hudební ikonu: „*Pro mne znamenají Rolling Stones jednu z mnoha absolutních pravd o hudbě, i když je to jen rock'n'roll.*“⁹⁰⁴ V rozhovoru s Ondřejem Konrádem Hejma hovoří i o dalších vlivech, které formují tvorbu skupiny, a poukazuje na kompoziční princip či představu o tom, jak by skladby měly znít. Žlutý pes bývá žánrově spojován s tzv. jižanským rockem (např. ZZ Top) a hudbou šedesátých let: „*Já ale odmítám nálepku jižanskýho rocku, i když jako inspirace se ho nemůžu zříct. Ale zároveň trvám na tom, že naše písničky jsou v zásadě písničky, který jsou sice hraný v čtyřkytarovém bigbitu, ale jejich základním kritériem je, že ve finále můžou bejt zahráný u táboráku. [...] To je typ univerzálních písniček, na rozdíl od jinejch, který vyžadujou svoji specifickou prezentaci, instrumentaci atd.*“⁹⁰⁵

O přímočarém hudebním vyjadřování skupiny Žlutý pes hovoří rovněž Ondřej Bezr, který recenzoval koncert (Praha, Lucerna, 17. května 1995): „*Jasně, že Pes hraje už od svých počátků jen dvě písničky – rychlou a pomalou – přičemž mnohé, zejména z těch rychlých, poznáte jen podle textu. Ale to je podstata téhle muziky, která se do not napsat prostě nedá [...].*“⁹⁰⁶ K tématům textů Hejma uvádí, že deska Hoši z východního bloku je jistou reflexí boje plného paradoxů mezi jeho orientací (až obdivem) k Západu a Americe a nutností žít 40 let v komunistickém režimu: „*Nejsou žádný mantinely, kontrola, posluchači jsou absolutně otevřený, čekaj, co jim dáš. [...] Od poslední desky je moje převládající zkušenost z porevoluční doby. [...] Žiju v zemi, která se řítí neuvěřitelným úprkem k všemu, co je západní a říkám si: to jako zapomeneme, že jsme v tomhle tady, že jsou tu určitý historický vlivy?*“⁹⁰⁷

K připravovanému albu Yellow dog (1994) jsme zachytili informaci o široké paletě hostů, kteří svou účastí vznik desky podpořili: „*Mezi hosty se objevili dechaři spřátelené*

⁹⁰² *Melodie*. 1993, č. 4, s. 32.

⁹⁰³ Tamtéž.

⁹⁰⁴ *Rock & Pop*. 1990, č. 8, s. 22.

⁹⁰⁵ *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 9.

⁹⁰⁶ *Rock & Pop*. 1995, č. 12, s. 30.

⁹⁰⁷ *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 9.

*hanspaulské legendy Yo Yo bandu, Jiří Šíma, a Roman ‚Bobik‘ Kubát, ve sborech vypomohla Karya a jednou také David Koller s Robertem Kodymem.*⁹⁰⁸ Radek Diestler v recenzi srovnává Hochy z východního bloku a album Yellow dog; poslední deska podle něj odpovídá zvukovému ideálu Žlutého psa a je třeba na ní ocenit instrumentální výkony a ukázněnost všech čtyř kytaristů: „[...] *sestava aspirující v prostoru tuzemského rock’n’rollového dvorku na predikát supergroup, se nemění; třeba jen předchozí, bohužel dost utajované album Hoši z východního bloku (1992) přesvědčilo, že komunikace ‚velkých mistrů malých nástrojů‘ v úzkém claimu jedné skupiny nevyústí v exhibicionistický souboj [...].*“⁹⁰⁹

Na albu Yellow dog se kromě Hejmových skladeb objevují rovněž kompozice zbylých členů skupiny. Album však jako celek nevybočuje ze standardu skupiny, pro které Diestler užívá slovní hříčku: „*Těch jedenáct písniček opravdu nijak neopouští známé souřadnice a neklesá pod patřičně ‚hoch‘ latku psího ‚bluesboogierockandrollu‘.*“⁹¹⁰ Na albu jsou kladně hodnoceny například písně Sametová či Náruživá. Hejma uvedl, že na desce Hoši z východního bloku ve svých textech řeší určitý rozpor mezi totalitou a svobodou (viz výše); Diestler texty na recenzovaném albu Yellow dog považuje za prozaičtější, v jednom případě (píseň Dej si ještě jednu) dokonce používá termín „*laciný až kabátovský*“: „*Ty texty, když už jsme u toho, Pes (resp. v této oblasti dominantní Ondřej Hejma) nikdy necítil nijak konkrétně, mám dojem, že tentokrát závoj kolem kořene věci párkrát spadl.*“⁹¹¹

Vydání alba Yellow dog, a zejména skladbu Sametová, považuje Jan I. Wunsch za průlom v hudební kariéře skupiny. Hejma však v té době jako hit prosazoval píseň Dej si ještě jednu, která byla spíše kritizována (viz výše): „*Znáš to – člověk se zevnitř kapely na věci dívá jinak, než ostatní. My jsme si jednoznačně mysleli, že by to měla být Frantova píseň Dej si ještě jednu – přišla nám taková nejtvrďší, a když se člověk pořád vidí, jako že je rocker...*“⁹¹² Album Yellow dog získalo zlatou desku, která byla skupině předána během koncertu (Praha, Lucerna, 27. listopadu 1995) za prodaných 27 000 kusů nosičů.⁹¹³ O rok

⁹⁰⁸ *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 5.

⁹⁰⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 4, s. 28.

⁹¹⁰ Tamtéž.

⁹¹¹ Tamtéž.

⁹¹² *Rock & Pop*. 1995, č. 5, s. 22.

⁹¹³ *Rock & Pop*. 1995, č. 23, s. 3.

později (informace ze srpna 1996) jsme zaznamenali, že se album Yellow dog blíží k hranici platinové desky.⁹¹⁴

Přestože album výrazně podpořilo hudební kariéru skupiny, Hejma uvádí, že v české populární hudbě není snadné existovat jako svobodný umělec a živit se výhradně hudbou; je nutné mít ještě civilní zaměstnání: „*Muziku chci dělat v pohodě, bez nějakých tlaků. Navíc bych se pouze jí neužil. Obdivuju lidi, jako je třeba Vlád'a Mišík a jemu podobní – to jsou hrdinové dnešní doby. Já na to nemám.*“⁹¹⁵ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Yellow dog umístilo na společné 45.–50. příčce.⁹¹⁶

Rok 1996 přináší v pořadí čtvrté album kapely – Trsátko. Ondřej Bezr hodnotí album jako typické pro skupinu Žlutý pes: „[...] *ta deska se v celku nikterak nevymyká ‚psímu‘ standardu. [...] Zjistíte, že ‚mýt‘ není prakticky za co.*“⁹¹⁷ Obdobně se k novému albu vyjádřil i Ondřej Hejma, který desku rovněž hodnotí pozitivně: „*Tu si pochvalujem pořád. Říkáme si, že je to v prdeli, ale je fakt dobrá. [...] Samozřejmě, že ten element narcismu tam je. Takže jo, jsme spokojený.*“⁹¹⁸ Žlutý pes se rovněž pustil do experimentu – na albu se objevila netradiční verze české hymny⁹¹⁹: „*Hele, já si myslím, že vzhledem k tomu, co se v showbusinessu děje, jak všichni šokujou, jsme my jenom takovej malej šťouchanec. [...] Já ale všude zdůrazňuju, že to není parodie. Má to bejt hezká písnička.*“⁹²⁰ Na adresu textů alba Yellow dog jsme zaznamenali rozporuplné reakce; obdobně deska Trsátko nezůstala bez negativních komentářů: „*Včera se do nás opřelo Rudý právo, že Trsátko je úplně blbá deska, samozřejmě převážně textově. [...] Někdó zřejmě od nás nebo ode mě očekává nějakou*

⁹¹⁴ *Melodie*. 1996, č. 8, s. 14.

⁹¹⁵ *Rock & Pop*. 1995, č. 5, s. 22.

⁹¹⁶ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

⁹¹⁷ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 53.

⁹¹⁸ Tamtéž, s. 54.

⁹¹⁹ Nutno podotknout, že z původní melodie státní hymny jsou zachovány pouze fragmenty. Že se jedná o hymnu, lze identifikovat spíše na základě textu. Rovněž harmonizace skladby byla okleštěna téměř na základní funkce (s výjimkou jedné mimotonální dominanty).

⁹²⁰ Na bookletu alba však nalezneme jako autory skladby F. Škroupa a J. K. Tyla, nikoli Ondřeje Hejmu. *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 53.

*takzvaně kvalitní tvorbu. Hlubokomyslný analýzy, trojsmysly, propracovaný v nějakým jambu nebo pterodaktylu... Tak to ne, přátelé. Takhle to myšlený není a nikdy nebude.*⁹²¹

Album Trsátko však bylo přijímáno rozpačitě. Radek Diestler srovnává dvě alba skupiny: „[...] *Trsátko je méně podařeným sourozencem alba Yellow dog* [...]”⁹²² Naopak diskutabilní verzi státní hymny recenzent hodnotí kladně: „[...] *šlapající úprava národní hymny s nástupem dámského sboru ala Twist And Shout a frázováním ‚Boryš umí po sklalinách‘ mě baví hodně* [...]”⁹²³ Odlišnost názorů recenzenta a širšího okruhu posluchačů spatřujeme rovněž v hodnocení skladby Ša-la-hů, kterou Diestler hodnotí jako nejslabší píseň na albu.⁹²⁴ Jeho kritika se nevyhýbá ani Hejmovým textům: „*Hejma sice přiznal, že závěrečná tenisová US OPEN byla napsaná na poslední chvíli, na papíře vypadá i pěkně, ale v kombinaci s nepřiliš výraznou hudbou (jako slabší ZZ Top v půli osmdesátých let) už to vypadá hůř. [...] O ‚barborkách – bramborkách‘ se raději nezmiňuju.*”⁹²⁵ Album je ojedinelé rovněž na základě počtu cover verzí, případně přepracovaných verzí původních nahrávek. Ze 13 skladeb album obsahuje pouze 8 originálních písní: „*To doopravdy není mnoho a radši nedomyšlím proč.*”⁹²⁶

Miloš Skalka však v recenzi alba Trsátko oceňuje, že se mezi autory hudby zařadilo kromě Hejmy více hudebníků a vyzdvihuje především skladby Petra Roškaňuka. Skalka rovněž pozitivně kvituje zapojení řady hostů na albu (Veselý – basa, Jiří Šíma a Bobík Kubát – dechové nástroje): „*Žlutý pes je dnes prototypem nezamindrákované kapely, která hraje poctivý bigbít vycházející z hanspaulských písničkářských tradic. Na disku je i Hejmova, nejen pro mne parádní skladba Zůstaň klidná – při troše štěstí z ní konečně bude hit se vším všudy.*”⁹²⁷

Rok 1998 přináší reedici alba vydaného před deseti lety s názvem Ondřej Hejma / Žlutý Pes. Diestler ve své recenzi predestinuje, že album není koncipováno jako přehled či kompilát dřívějších alb, oceňuje zařazení několika dle něj neprávem zapomenutých písní

⁹²¹ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 55.

⁹²² Tamtéž, s. 108.

⁹²³ Tamtéž.

⁹²⁴ Tamtéž.

⁹²⁵ Tamtéž.

⁹²⁶ Tamtéž.

⁹²⁷ *Melodie*. 1997, č. 1, s. 40.

(Svůj pán, Hamlet – kralevic dámský) a srovnává zvukové možnosti tehdejších studií se soundem, kterého bylo možno dosáhnout o deset let později.⁹²⁸

Název alba *Poslední lžice* (1998) vznikl ještě dříve než práce na skladbách samotných. K názvu se váže legenda o opravdu poslední lžici na trutnovském hudebním festivalu, kterou Hejma získal od svého kolegy po tom, co od pořadatelů dostal plastovou misku se studenou polévkou – bez lžice.⁹²⁹ Album vzniklo ve studiu Sono a autorsky se na něm nejvíce podílel Hejma (autor všech textů); hudebně se album rozdělilo mezi část členů skupiny (Hejma, Roškaňuk, Novotný, Kotva, Zelenka). Kontroverzní skladbou je první píseň alba s názvem *Lady Diana*, kterou Hejma zařadil jako reakci na její tragické úmrtí (31. srpna 1997): „*Bulvární tiskoviny z Dianiny smrti dodnes žijí, je to komerční zneužívání kultu, se kterým Diana ještě za svého života nic nedělala – naopak ho ještě přižívovala. Tak jsem si řekl, proč by se nemohl ,přihřát‘ i Žlutý pes?*“⁹³⁰

Miloš Skalka v rozhovoru s Hejmou naznačil, že každé album *Žlutého psa* je mírně odlišné. Zpěvák se pokusil definovat, v čem tyto drobné nuance tkví: „*Myslím si, že tahle deska je položena víc do citu, alespoň jsem se o to snažil. Samozřejmě Žlutý pes byl vždycky lehce sarkastický, nějaké věci komentoval, občas i zaexperimentoval a podobně. Tentokrát jsme se snažili položit se do atmosféry šedesátých let, do citově-romantické, možná až naivní polohy. Cítím to tak a při zpětném pohledu se mi právě tohle na oné době nejvíc líbí. Naivní upřímnost.*“⁹³¹

Bohouš Němec v recenzi alba *Poslední lžice* vyzdvihuje, že skupina *Žlutý pes* se pohybuje na české hudební scéně již celé desetiletí, aniž by se zásadně odklonila od svého hudebního zaměření: „*Právě vydané šesté album budiž důkazem neklesající formy, skladatelské potence a neutuchajícího citu pro ‚americké češství‘ textaře, skladatele a zpěváka Ondřeje Hejmy. I když je novinka trošku hodnější než předchozí titul Trsátka, Žlutý pes stále umí mistrně skloubit blues, rokenrol, boogie a jižanský rock.*“⁹³² Němec sice na albu postrádá vyložený hit, ale na druhé straně album hodnotí jako vyrovnané. Rovněž oceňuje pěveckou polohu Ondřeje Hejmy: „*I když Hejma není žádný velký zpěvák (a také ho ze sebe nedělá!) dokáže vtisknout skladbám osobité charisma a výraz. Právě ten jeho civilní*

⁹²⁸ *Rock & Pop*. 1998, č. 4, s. 111.

⁹²⁹ *Melodie*. 1998, č. 5, s. 6.

⁹³⁰ Tamtéž.

⁹³¹ Tamtéž.

⁹³² *Melodie*. 1998, č. 6, s. 40.

*a nenucený vyprávěný zpěv je pro kapelu charakteristický a každý jiný, byť sebelepší vokalista, by z kapely udělal zcela něco jiného.*⁹³³

Přestože se skupina Žlutý pes hudebně dlouhodobě profiluje na pomezí blues a rocku, na albu Himaláje (1999) pozorujeme snahu více experimentovat. Alex Švamberk v rozhovoru s Hejmou desku hodnotí jako pestré album, jelikož se na něm objevuje rap, taneční remix i píseň, ve které sboristky (Suková, Feriová) zpívají sólové hlasy – skladba Nezávislá. Hejma chtěl hudbu posunout a vymanit z kompozičního stereotypu; uvádí, že rap považoval za jazykovou výzvu a ponechal prostor vokalistkám, jelikož si uvědomuje určité omezení svých pěveckých poloh: *„Ještě před natáčením jsme měli vytyčeno několik cílů – jedním bylo použít rap v textu a dalším nechat remixovat nějakou naši písničku. [...] do takových až šílených poloh musíš jít, aby ses ubránil stejnosti, která po patnácti dvaceti letech nutně přichází.*⁹³⁴ Snaha vydat se odlišnou cestou a hledat nové možnosti však ne vždy přináší předpokládané výsledky a v některých případech to může znamenat i odsouzení skladby k zániku: *„[...] Nezávislou zatím Radiožurnál odmítá hrát, s odůvodněním, že jsou seriózní stanice. [...] podobné problémy jsme měli už na Poslední lžici s Lady Dianou, na kterou jsem hodně sázel; odmítli ji, že píseň je neuctivá.*⁹³⁵

V recenzi alba Himaláje zaznamenal Miloš Skalka personální změny ve skupině, která se na posledním albu ustálila v této sestavě: Ondřej Hejma (zpěv), František Kotva (kytara), Petr Roškaňuk (kytara), Richard Dvořák (klávesy), Jiří Novotný (basa) a Jiří Zelenka (bicí). Na albu ovšem hostují například Ondřej Konrád (foukací harmonika), Vladimír Boryš Secký (tenorsaxofon), Eda Hájek (Hammondovy varhany).⁹³⁶ Skalka se v recenzi nevěnuje jednotlivým složkám hudby, ale album jako celek pozitivně shrnuje jednou větou: *„Žlutý pes, nepochybně jedna z nejosobitějších rockových či poprockových formací na české hudební scéně, přichází za posluchači s přímočarými písničkami, které mají jasný muzikantský tah, v textech humornou nadsázku, již navíc jakoby bezděčně zdůrazňuje Hejmovo vyjimečné pěvecké frázování [...].*⁹³⁷

Skupina Žlutý pes v devadesátých letech patřila k hudebním stálicím, nicméně se jí nepodařilo dosáhnout nejvyšších postů. Oceňovaná je především za svoji žánrovou

⁹³³ *Melodie*. 1998, č. 6, s. 40.

⁹³⁴ *Rock & Pop*. 1999, č. 12, s. 42.

⁹³⁵ Tamtéž.

⁹³⁶ *Melodie*. 1999, č. 11, s. 24.

⁹³⁷ Tamtéž.

vyhraněnost (spojenou s instrumentálními výkony kytarové sekce), kterou si skupina i přes drobné experimenty udržela celou dekádu. Kontroverzně jsou hodnoceny texty Ondřeje Hejmy, jejichž kvalita dle recenzentů značně kolísá; naopak kladně je nahlíženo na jeho specifický „recitační“ zpěv. V roce 1997 obsadil Žlutý pes devátou pozici v divácké anketě Český slavík (viz tabulku 39), a v roce 1998 skončil dokonce šestý (viz tabulku 43). Na cenách Anděl byl Žlutý pes vyhlášen jako skupina roku v roce 1996 (viz tabulku 33).

Tabulka 112: diskografie skupiny Žlutý pes v devadesátých letech.

ŽLUTÝ PES	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Ondřej Hejma / Žlutý Pes	1988/1998	Panton/Bonton
Alba 90. léta	Hoši z východního bloku	1992	Sugar Records
	Yellow dog	1994	Bonton
	Trsátko	1996	Bonton
	Poslední lžíce	1998	Columbia
	Himaláje	1999	Columbia
Singly a EPs	Dlouhá chvíle / Sametová	1994	Bonton
	Ša-la-hů / Dlouhej den	1996	Bonton
	Nezávislá	1999	Columbia
	Století	2000	Columbia
	Fotbalová	2000	Columbia
	Snídaně s novou starou	2000	Columbia
	Psí život	2000	Columbia

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Modrá (je dobrá) z alba Poslední lžíce.

Za hook skladby považujeme motiv spojený s textem „modrá je dobrá“ (značíme modrou výplní, viz ukázkou 81). Rytmicky ani melodicky se nejedná o nijak výraznou strukturu (osminové hodnoty postupující v sekundových krocích). Hook definuje mimotonální subdominanta rozváděná do subdominanty (F→C) a vybočující z harmonizace, která je v chorusu řešena základními funkcemi T, S, D (značíme zelenou

šipkou a výplní, viz ukázkou 81). Zvukově hook zvýrazňuje vokál vytvářející vůči melodii kvartu (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 81). Výsledný souzvuk analyzujeme jako zahuštěnou mimotonální subdominantu (F^2 , značíme červeně, viz ukázkou 81). Koncentraci zvukových vjemů spojených s tímto výrazným akordem podporuje rovněž vokál, který je užíván výhradně s touto harmonickou funkcí (značíme červeně, viz ukázkou 81). Zvukově vymykající se akord (F) lze vysvětlit rovněž jako snížený sedmý stupeň, který se v durových tóninách vyskytuje spíše výjimečně.

Ja-ko ná-la-da, když za-hra-jou po-sled-ní kus, mo-drá je na-dě-je lás-ka
 i mo-je blues. Je to bar-va, kte-rou mám pro-stě rád, mo-drá je do-brá, už je to tak.

Notová ukázka 81: Mimotonální subdominanta a snížený sedmý stupeň v chorusu ve skladbě Modrá.

Simplifikovaná rytmika osminových hodnot a melodická linka vycházející z pentatonické stupnice s převážně stupnicovitými postupy umožňují zpěvákovi „vyprávět“ výčet položek, které jsou modré. Tektonická stavba koncentruje vrchol sloky do závěru fráze, kterou uzavírá hook „modrá je dobrá“, společný pro versí i chorus (značíme červeným rámcem, viz ukázkou 82; srovnej s ukázkou 81).

Mo-drá je pla-ne-ta, kde mů-že-me žít. Mo-drá je vo-da, kte-rou mu-sí-me pít.
 Mo-drá je ob-lo-ha, když vo-dej-de mrak, mo-drá je do-brá, už je to tak.

Notová ukázka 82: hook, identický pro versí i chorus, ve skladbě Modrá.

Intro zcela kontrastuje s rytmikou a melodikou verse i chorusu. Jen stěží bychom hledali jednotící prvky se zbylými částmi skladby. Kytarista do své hry zařazuje vyšší počet větších intervalových skoků (kvintu a sexty), které hodnotíme jako samostatný hook intra. Napětí vytvořené melodickými skoky vyvažují delší notové hodnoty uzavírající jednotlivé motivy, což považujeme za kontrastní způsob motivické práce (značíme modře, viz ukázkou 83). V intru nalezneme jediný mollový akord (Am) v celé skladbě (značíme zeleně, viz ukázkou 83).

Notová ukáзка 83: užití větších intervalových skoků v intru skladby Modrá.

Páteří textu písně je chorus (značíme modře, viz tabulku 114), který je předjímán ve versích (značíme červeně, viz tabulku 114), především anaforickou strukturou „modrá je X“ a klíčovým hookovým obratem „modrá je dobrá“ (značíme spojenými červenými kroužky, viz tabulku 104). Slogan „modrá je dobrá“ mizí v druhé a třetí versi (značíme červeným otazníkem, viz tabulku 114), aby znovu vynikl v refrénu. V chorusu se objevují všechna klíčová slova. Text má charakter humorného vzývání, které spolucharakterizují osobní odkazy na vlastní jména (Amerika, Míky Volek), jež ale nejsou slovy klíčovými.

Tabulka 113: klíčová slova ve skladbě Modrá.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 zahrajou	350030.000	99.0000	3	11
2 modrá	100490.000	99.0000	16	1858
3 blues	7309.000	99.0000	3	667
4 nálada	3564.000	99.0000	3	1370
5 barva	1487.000	99.0000	3	3280
6 naděje	891.000	99.0000	3	5463
7 láska	776.000	99.0000	3	6265
8 dobrá	1056.000	99.0000	4	9028
9 kus	708.000	99.0000	3	6867
10 rád	192.000	97.0000	3	24760
11 prostě	172.000	97.0000	3	27657
12 poslední	114.000	96.0000	3	41158
13 mám	94.000	95.0000	3	49289

Tabulka 114: distribuce klíčových slov ve skladbě Modrá.

	Tvar	ARF	Distribuce			
1	zahrajou	2,5195				
2	modrá	12,6494	■	■	■	■
3	blues	2,5195				
4	nálada	2,5195				
5	barva	2,5195				
6	naděje	2,5195				
7	láska	2,5195				
8	dobrá	3,3506		■		
9	kus	2,5195				
10	rád	2,5				
11	prostě	2,5				
12	poslední	2,5195				
13	mám	2,5				

Forma skladby:

| intro 8 |
 | verse 8 | verse 8 | chorus 8 |
 | verse 8 | chorus 8 |
 | interlude 10 |
 | chorus 9 |

6.2.2 Folk

Abecedně řazený seznam interpretů a projektů hudebního žánru folk: Bratři Ebenové, bratři Nedvědi, Kryl Karel, Nohavica Jaromír.

6.2.2.1 Bratři Ebenové

Zařazení do analýz: projekty mimo mainstream – volba autora práce.

Počátky tvorby skupiny Bratři Ebenové sahají do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy se zprvu objevovali na folkových festivalech (Porta). Leoš Kofroň v úvodu rozhovoru s Markem Ebenem uvedl, že jako hudební redaktor si skupiny povšiml po zařazení několika jejích písní do rozhlasového vysílání (Stýskání, Na rybách, K narozeninám), čímž se jejich skladby začaly dostávat mezi posluchače (spíše okrajových žánrů, nikoli mainstreamu).⁹³⁸ Jejich první deska Malé písně do tmy se v anketě periodika Rock & Pop s názvem Československá deska desek aneb To nejlepší za čtvrt století, která reflektovala alba do roku 1990, umístila na 48. příčce.⁹³⁹

⁹³⁸ *Rock & Pop*. 1995, č. 25, s. 11.

⁹³⁹ *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 16.

Hodnotili: A. Benda, S. Titzl, L. Dorůžka, J. Lukeš, J. Švarcová, L. Jehne, P. Zvoniček, J. Riedel, P. Dvořák, I. Poledňák, E. Strážovská, J. Tlach, N. Dlouhá, V. Hanzel, K. Prokeš, K. Peniš, H. Žalčík, J. Tůma, I.

Mezi prvním albem (do té doby existovalo pouze několik singlů) a deskou Tichá domácnost, která bratry Ebeny dostala do širšího hudebního povědomí, uběhla jedna dekáda, během níž Bratři Ebenové natočili s Martou Kubišovou album s vánočními písněmi Adventní písně a koledy, které v hromadném hodnocení periodika Melodie získalo nadprůměrnou známku (3,7).⁹⁴⁰ Petar Zapletal v recenzi alba Adventní písně a koledy oceňuje, že na desce je slyšet zvukový rukopis Marka Ebena a jeho bratrů a že i při minimalizovaném nástrojovém obsazení se jim podařilo jednotlivé skladby zvukově odstínit. Rovněž dramaturgie alba má vnitřní logiku, jelikož písně jsou řazeny dle dějové linie vánočního poselství.⁹⁴¹ Zapletal také oceňuje vyrovnanost a koncepčnost aranžmá skladeb a neotřelé harmonické postupy, které mají hlubokou vnitřní logiku a citlivě a ukázněně respektují hudební předlohy, z nich písně vycházejí: „*Melodika je pochopitelně v popředí: její podoba koresponduje v aranžích s jednoduchostí výrazových prostředků lidové poezie; [...] pestrá rytmika důsledně respektuje zákony české deklamace i tam, kde pracuje třeba s oscinátní tečkovanou figurou (Ježíš náš spasitel).*“⁹⁴²

Iniciátory nahrání hudebně velmi zdařilého alba Tichá domácnost (1995; paradoxně vyšlo krátce po ohlášení konce činnosti skupiny Bratři Ebenové) byli Vladimír Merta a Zdeněk Vřešťál. Marek Eben na vznik desky Tichá domácnost vzpomíná jako na pozitivní zkušenost, která proběhla veskrze v poklidné atmosféře, přestože během nahrávání docházelo k plodným střetům iniciátorů desky a kapely.⁹⁴³ Marek Eben sbíral hudební materiál na album Tichá domácnost především v letech 1984–1990. Z porevoluční doby je na albu jen minimum písní. Kvůli vytíženosti skupina v devadesátých letech rovněž příliš nekonzertovala: „*Jezdit několikrát do měsíce po celé republice bychom už prostě nezvládli. A ještě jedna podstatná věc: má-li to hrání k něčemu vypadat, nedá se provozovat amatérsky. Proto dost pochybuji, že bychom se vrátili ke koncertování [...].*“⁹⁴⁴

Album bylo ve výsledku určitým kompromisem mezi představou Merty, který se chtěl držet minimálního nástrojového i personálního obsazení, a vizí Marka Ebena, který

Wasserberger, J. Starý, A. Truhlář, J. Vlček, J. Šrámek, P. Dorůžka, L. Snopko, A. Opekar, P. Nosálek, Z. Pavelka, J. Čurný, A. Švamberk, R. Dulíková, V. Vlasák, J. Černý, M. Vrbovec, J. Kotek, V. Kouřil, F. Fiala, P. Korál, M. Foret, J. Wunsch, J. Plachetka, R. Houška, O. Konrád, P. Veselý, M. Štědroň, J. Brezina, P. Zapletal, Z. Pecka, J. Šeblová, J. Vejvoda, M. Fikejz, J. Šeda, K. Srp, J. Virgala, V. Lindaur.
Rock & Pop. 1991, č. 1, s. 7.

⁹⁴⁰ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Kučerová, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 2, s. 31.

⁹⁴¹ *Melodie*. 1991, č. 4, s. 28.

⁹⁴² Tamtéž.

⁹⁴³ *Rock & Pop*. 1995, č. 25, s. 11.

⁹⁴⁴ Tamtéž.

měl pozitivní zkušenosti s hráči (Pavel Skála – kytara, Vladimír Guma Kulhánek – basa atd.), se kterými spolupracoval již dříve: „*Měl jsem naprosto přesnou představu, jak to s nimi bude znít, a protože kompaktní disk je přece jen delší než bývalá elpíčka, nevím jako dobře by se poslouchal pouze klavír, saxofon a kytara v osmnácti písničkách za sebou. Cítil jsem potřebu mít to trošku barevnější.*“⁹⁴⁵

Album Tichá domácnost získalo v dobovém tisku velmi pozitivní recenze. Leoš Kofroň na albu oceňuje, že i přes vytiženost členů souboru – a tím pádem též minimální prostor pro koncertní činnost (potažmo zkoušení) – má dle něj album potenciál stát se deskou roku, obzvláště v době, kdy Ebenova hudba není nikterak mediálně protežována. Rovněž výkony přizvaných hostů (Bittová, Skála, Kulhánek) hodnotí pozitivně, především proto, že ačkoli se tito hudebníci věnují žánrově odlišné hudbě, dokázali vystihnout podstatu písní a skladby dotvořit: „*Milé, komorní písničky s civilním Markovým projevem vyvolávají pocit, jako kdybyste měli bratry Ebeny přímo u vás v pokoji. Hravé, ale nevtíravé melodie, oduševnělé texty plné nápaditých slovních hříček a obrátů [...] to už na našem hudebním trhu nějaký čas opravdu chybí a zdá se, že i určitá skupina posluchačů je přesycena agresí a vlnidné písničky bratrské trojice vnímá jako hotový balzám.*“⁹⁴⁶ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Tichá domácnost umístilo na dělené 40.–42. příčce.⁹⁴⁷

Obdobně pozitivně jako desku Tichá domácnost ohodnotil Leoš Kofroň v dobové recenzi reedici alba Malé písně do tmy (1996, původně 1985). Kromě písní zařazených na původním albu lze na desce najít i bonusy v podobě singlů, které byly vydány ještě dříve, než první album Ebenů. Kofroň ve své recenzi podává charakteristiku nejen alba, ale i Ebenovy tvorby obecně: „*Vyzdvihovat originalitu a chytrost jeho rukopisu, stejně jako vypichovat jednotlivé favority [...] by bylo asi zbytečné. [...] Marek Eben [...] se v oblasti populární hudby pohybuje nepravidelně a s velkými odmlkami. On i jeho bratři jsou plně*

⁹⁴⁵ Rock & Pop. 1995, č. 25, s. 11.

⁹⁴⁶ Rock & Pop. 1995, č. 26, s. 15.

⁹⁴⁷ Rock & Pop. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. Rock & Pop. 2000, č. 6, s. 29.

vytížení jinými projekty, ale i pouhá dvě společně vydaná alba mají zásadnější význam, než obsáhlé diskografie daleko frekventovanějších interpretů.⁹⁴⁸

Autorská poloha Marka Ebena se nevyčerpávala pouze projektem skupiny Bratři Ebenové. Působil například i jako dramaturg a aranžér na již zmíněném albu Marty Kubišové (Adventní písně a koledy), vytvářel rozhlasovou hudbu, ale i soundtracky k celovečerním filmům (Bizon), aktivně komponoval písně pro divadelní představení (Studio Ypsilon). Eben na své autorské práci pro divadlo vyzdvihuje určitou trvalost jeho písni a skladeb, i když na druhé straně připouští, že tím, že jsou jeho písně často svázány s dějem představení, nemají ambice stát se mediálními hity: „[...] když se v Ypsilonce takové představení povede, je na repertoáru třeba pět let a odehraje se i ve stopadesáti reprízách. Toho se na koncertech dočkala málokterá písnička.“⁹⁴⁹

Marka Ebena a skupinu Bratři Ebenové lze považovat za hudebně velmi kvalitní projekt v české populární hudbě devadesátých let. Dobové recenze kladně hodnotí hudební složku, zajímavou melodiku, neotřelé a nápadité texty, jakož i dobře vymyšlená pestrá aranžmá, která se snoubí s instrumentálními dovednostmi jednotlivých hráčů a vystihují charakter písni. Marek Eben byl oceňován rovněž jako zpěvák, především pro svůj charakteristický a civilní projev jak ve zpěvu, tak při mluveném slovu či moderaci. Sofistikovanost hudby Marka Ebena hodnotíme jako kompenzaci faktu, že se mu nepodařilo prosadit v soudobých prodejkách nosičů ani v divácké anketě Zlatý/Český slavík. Na druhé straně získali Bratři Ebenové v roce 1995 ocenění odborné poroty v kategorii Folk & country (viz tabulku 30) a v roce 1996 v kategorii folk (viz tabulku 33).

Tabulka 115: diskografie skupiny Bratři Ebenové v devadesátých letech.

BRATŘI EBENOVÉ	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Malé písně do tmy	1985/1996	Panton/Bonton
Alba 90. léta	Bratři Ebenové, Kubišová – Adventní písně a koledy	1990	Supraphon
	Tichá domácnost	1995	Bonton

⁹⁴⁸ *Rock & Pop*. 1997, č. 3, s. 15.

⁹⁴⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 25, s. 11.

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Tichá domácnost z alba Tichá domácnost.

Zřídka se vyskytující anomálií v populární hudbě je odlišný takt v různých částech skladby. Verse je komponována ve $3/4$ taktu, zatímco chorus v taktu $2/4$ (srovnej ukázky 84, 85 a 86). Posluchač tak vnímá refrén písně jako část s větší hybností, což buduje tektoniku skladby. Jako hook hodnotíme opakující se vzestupný interval (v rozmezí velké sekundy až čisté kvinty) v místech, kde zaznívá text „tichá“ (v závěru fráze jde o zvukový ekvivalent „vzdychá – tichá“). Deklamace slova „ti-chá“ vytváří synkopický rytmus (značeno červeně, viz ukázku 84).

Za hook považujeme rovněž pasáž s textem „s konverzací nikdo nespíchá“, která následně zaznívá jako volná imitace a vytváří kontrapunktický pohyb vůči melodii (značeno zeleně, viz ukázku 84). Vzniká tak jakýsi dialog mezi mužským a ženským hlasem. Tektoniku skladby podporuje užití tónického sextakordu $A/C^\#$ v progresi $A/C^\# \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow D$ v druhé frázi (značeno fialově, viz notovou ukázku 84), přičemž první fráze je harmonizována pomocí základních tvarů $A \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow D$.

Dvojhlasně zpívaný text „je pozdě honit bycha“ diskusi mezi mužským a ženským hlasem uzavírá. Harmonicky je text zdůrazněn užitím sníženého sedmého stupně (G) v rychlém sledu se subdominantou (D). Pod prodlevou v base (tón G) je následně bVII . stupeň rozveden do tóniky (A dur; značeno modře, viz ukázku 84).

A D E D A/C# D E D

ženský hlas

mužský hlas

Ti - chá, ti - chá, na - še do - má - cnost je ti - chá, ti - chá a s kon - ver - za - cí ni - kdo ne - po -

A D E D A/C# D

spí - chá. Ti - chá na - še do - má - cnost je ti - chá, ti - chá jen

S kon - ver - za - cí ni - kdo ne po - spí - chá.

E D C#m F#m

G D G D D A G D G D D A
G G A G G A

vo - do - vod - ní ko - hout tí - še vzdy - chá, tí - chá je poz - dě ho - nit by - cha.

Vzdy - chá, tí - chá je poz - dě ho - nit by - cha.

Notová ukázka 84: rytmicko-melodický model motivu; imitace tvořící kontrapunkt ve skladbě Tichá domácnost.

Zárodky synkopického rytmu užitého v chorusu můžeme pozorovat již ve versu. Rytmická podobnost tkví v pomyslné ligatuře spojující dvě osminové noty téže výšky (značeno červeně a čárkovanou ligaturou, viz ukázkou 85).

Verse Chorus

Ne - ní do - ma vždy - cky vše - chno tak... tí - chá tí - chá tí - chá tí - chá

Notová ukázka 85: příbuznost motivů verse a chorusu ve skladbě Tichá domácnost.

Obdobně jako v chorusu i ve versí zazní hlava motivu (vzestupné intervaly) několikrát za sebou, což považujeme za její hook (viz ukázkou 86).

Ne-ní do-ma vždy-cky vše-chno tak, jak by si člo-věk před-sta-vo-val.

Ně-kdy to jde prá-vě na - o - pak, s tím bych vás ne - rad u - na - vo - val.

prechorus

U nás se ne - kři - í, u nás se ne - spí - lá, u nás je zvlá - štní i - dy - la.

Notová ukáзка 86: melodický model refrénu použitý ve versí skladby Tichá domácnost.

V textu se sémantické průpoje pohybují ve třech vlnách. Zaprvé zde nacházíme repeticity ve versích (značíme červeně, viz tabulku 117), které souvisejí se střídáním mužského a ženského úhlu pohledu (např. klíčová slova „nospílá“, „nekřičí“, „doma“, „zvláštní“ apod.). Zadruhé se objevuje nevariovaný prechorus, který tvoří jazykový přechod mezi neurčitostí sloky a významově otevřeným chorusem. Zatřetí se prosazuje samotný refrén (značíme modře, viz tabulku 117) se znásobenými výskyty stěžejního tématu textu, které je vyjádřeno výrazem „tichá“ (značíme malým modrým rámcem, viz tabulku 117). Další hook chorusu – „s konverzací nikdo nospíchá“ – se v oblasti klíčových slov rovněž projevuje (značíme modře, viz tabulku 117). Náznaky synkopického rytmu, které se objevují ve versích a jsou plně rozvinuty v chorusu (srovnej notové ukázky 85 a 86), souzní s repetitivními textovými strukturami, v nichž se vyskytují stěžejní výrazy textu verse (verš „není doma vždycky všechno tak“).

Tabulka 116: klíčová slova ve skladbě Tichá domácnost.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 nespí	518316.000	99.0000	3	4
2 nespí	151172.000	99.0000	3	21
3 bycha	145125.000	99.0000	3	22
4 nekřičí	42184.000	99.0000	3	83
5 konverzaci	37018.000	99.0000	3	95
6 vzdychá	29493.000	99.0000	3	120
7 tichá	319908.000	99.0000	24	978
8 idyla	23104.000	99.0000	3	154
9 vodovodní	11090.000	99.0000	3	324
10 honit	10158.000	99.0000	3	354
11 domácnost	14466.000	99.0000	6	1207
12 kohout	4519.000	99.0000	3	799
13 pozdě	615.000	99.0000	3	5844
14 tiše	480.000	99.0000	3	7470
15 zvláštní	278.000	98.0000	3	12790
16 doma	148.000	97.0000	3	23624
17 vždycky	114.000	96.0000	3	30286
18 není	22.000	85.0000	3	133129
19 jen	11.000	76.0000	3	228509
20 by	14.000	74.0000	4	335665

Tabulka 117: distribuce klíčových slov ve skladbě Tichá domácnost.

Tvar	ARF	Distribuce			
1 nespí	2,8317				
2 nespí	2,8317				
3 bycha	2,8317				
4 nekřičí	2,8317				
5 konverzaci	2,8317				
6 vzdychá	2,8317				
7 tichá	10,9615				
8 idyla	2,8317				
9 vodovodní	2,8317				
10 honit	2,8317				
11 domácnost	3,9519				
12 kohout	2,8317				
13 pozdě	2,8317				
14 tiše	2,8317				
15 zvláštní	2,8317				
16 doma	2,8317				
17 vždycky	2,8317				
18 není	2,8317				
19 jen	2,8317				
20 by	3,1346				

Forma skladby:

| intro 2 |
verse 8	prechorus 4	chorus 16 + 4 + 2
verse 8	prechorus 4	chorus 16 + 4 + 2
verse 8	prechorus 4	chorus 16 + 4 + 2

6.2.2.2 Bratři Nedvědové

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1994.

První album spojené v devadesátých letech se jménem Nedvěd je deska Kamínky (1990), které v periodiku Melodie získalo průměrnou známku (2,5).⁹⁵⁰ Jiří Černý v recenzi

⁹⁵⁰ Melodie. 1992, č. 10, s. 39.

tohoto alba poznamenává, že Jan Nedvěd je jeden z mála autorů, kteří umí vytvořit poutavou melodickou linku: „*Tak lehce jako Jan Nedvěd sypou u nás z rukávu silné melodie snad jen Petr Ulrych a Karel Svoboda.*“⁹⁵¹ Černý na Nedvědovi oceňuje nejen jeho celkový hudební potenciál, ale i jeho pěvecký projev: „[...] *volný tón bez manýry (i bez té trampské), přirozený, takřka polomluvený, a přece intonačně čistý projev s tenorovým vrcholem, zpěvné, s hudbou sladěné texty o lásce a přírodě, a kytaristická střídmost, v níž má každá nota své knopflerovské opodstatnění.*“⁹⁵² I přes superlativy Černý kritizuje Nedvědovy texty, které se podle něj příliš utápějí v citlivosti a laciném moralizování⁹⁵³: „*A oč líp by se poslouchaly Ostružiny, nebýt přemoudřelého sloganu ‚toulání je názor‘. Někdy jakoby to spíš než texty byla slohová cvičení na téma O čem text pojednává.*“⁹⁵⁴

Obdobně jako Jiří Černý hodnotila Nedvědovu tvorbu v recenzi alba Kamínky Zlata Holušová, která poukazuje na určitou opakující se romantickou polohu Nedvědovy hudby, která potěší především jeho skalní fanoušky. V recenzi komentuje titulní píseň (Kamínky), ke které má ambivalentní vztah: „*Je v ní vše typické pro Jana Nedvěda – libozvučně stříbrné kytary, hitově nosná melodie a plačtivě ublíženecký patos. Něčím mě tato písnička vábí a zároveň odpuzuje. Nevím jak se vyrovnat s pubertácky ufnukaným a pompézním sloganem ‚kde mám brát sílu pro další rána‘. [...] Plíhalovský poctivý vhled do věcí kolem sebe, skrze něžnou formu! To je to, co chybí Nedvědovi k opravdovosti.*“⁹⁵⁵

Na druhé straně jsme zachytili v krátkém bezejmenném sloupku dobový komentář, který na Nedvědovu obsahovou tvorbu nahlíží kladně a chápe ji jako aktuální: „*Hlavním cílem při skládání nových písniček je pro Jana Nedvěda jejich pravdivost, nezaujatost a nejednostrannost a především to, aby co nejlépe vystihovaly dnešní, krásnou rozporuplnou dobu.*“⁹⁵⁶ O tom, že se to Nedvědovi daří, svědčí zpráva o koncertu konaném 22. října 1991 v pražské Lucerně: „*Nedvědova popularita letos dostoupila vrcholu – býval zařazován jako hlavní hvězda letních festivalů odvozených od Porty.*“⁹⁵⁷

⁹⁵¹ *Rock & Pop*. 1990, č. 17, s. 26.

⁹⁵² Tamtéž.

⁹⁵³ Tamtéž.

⁹⁵⁴ Tamtéž.

⁹⁵⁵ *Melodie*. 1993, č. 2, s. 36.

⁹⁵⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 23, s. 23.

⁹⁵⁷ Autor textu píše o Nedvědově vrcholu popularity (píše se rok 1991). *Rock & Pop*. 1991, č. 15, s. 3. Nedvědova popularita ale v další letech dosáhla ještě vyšších pozic – uspořádal na Strahově koncert a jeho album František se stalo nejprodávanější deskou roku.

O Nedvědově vrcholu popularity na počátku devadesátých let se zmiňuje i Jiří Černý: „*Kromě Kryla se dnes v popularitě opravdu žádný písničkář Nedvědovi nevyrovná.*“⁹⁵⁸ Na druhou stranu na albu *Jakub* (1991) již dle recenzenta nacházíme náznaky jisté autorské vyčerpanosti. Černý avizuje, že vůči předchozím deskám schází písňím nápaditost, která umí zasáhnout široké publikum: „*melodie, svádějící ke zpěvu kuchaře i docentky.*“⁹⁵⁹ Černý svou kritiku podkládá řečnickými otázkami, kolik písní z alba *Jakub* zařazuje Nedvěd na svých koncertech a kolik jich bude zpívat za rok. I zde se pak objevuje negativní hodnocení Nedvědových textů: „[...] *nedokonalou, slabikami napěchovanou veršovou formu, kterou sice nakonec zpívající autor zvládne, ale dřina je to slyšitelná. [...] Opakují se v něm lidová klišé ‚prostě něco dělat‘, ‚že nad lásku není‘, všelijaká ta ‚prostě trochu‘ – zkratka slovní uniforma zajímavé plachosti.*“⁹⁶⁰

I přes relativně příkrou kritiku obsahuje album *Jakub* skladbu *Podvod*, která byla dobovým hitem a je hrána rádií i v dnešní době. Album získalo v rubrice *Hvězdičky* časopisu *Rock & Pop* mírně podprůměrnou známku (2,4).⁹⁶¹ V periodiku *Melodie* nalézáme obdobnou kritiku textů, které komentovala Markéta Kučerová. V recenzi prezentuje konkrétní slovní spojení, která předurčují, pro jakou cílovou skupinu posluchačů je album určeno: „[...] *sešli se tak a jsou správně v tom. [...] bláznili a utráceli si čas, chtěj jen prostě bejt a koukat, jak je pěkněj svět. [...] ráno poděkujou k východu, že Manitu jim dopřál ještě jeden den.*“⁹⁶² Kučerová udělila albu *Jakub* silně podprůměrnou známku (1,5).⁹⁶³ Hudební složku v recenzi nekomentuje, ale kromě větných spojení vyznívajících jako floskule (viz výše) kriticky komentuje i jednotlivé verše v písních, které se u Nedvěda objevovaly už dříve: „*Hřejivým, něžným hlasem na něm ‚pohládí ti otevřený rány‘ a (jestli chce) dokáže to i pomocí prostince odzbrojujících veršičků zpívání – svítání, zavoní – zazvoní i důvěrně známých melodií (z minulého alba).*“⁹⁶⁴

František Nedvěd – mladší ze sourozenců – vydal své první album (*Neváhej a vejdi*) až v padesáti letech. Sólové dráze předcházely projekty *Toronto*, *Brontosauři*, *Spirituál kvintet* a koncertní činnost s bratrem Janem. František Nedvěd v rozhovoru s *Jakubem Jakoubkem* uvádí, že jeho první album je složeno z písniček kanadského popcountryovského

⁹⁵⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 28.

⁹⁵⁹ Tamtéž.

⁹⁶⁰ Tamtéž.

⁹⁶¹ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1992, č. 2, s. 29.

⁹⁶² *Melodie*. 1992, č. 3, s. 36.

⁹⁶³ Tamtéž.

⁹⁶⁴ Tamtéž.

zpěváka (autora) Gordona Lightfoota, k nimž napsal české texty Dušan Vančura: „*Občas se mě někdo zeptá, jestli Dušan Vančura, který je autorem všech českých textů, hledal inspiraci v originále. Musím se přiznat, že nevím, ale mne zná Dušan jako své boty.*“⁹⁶⁵

Nedvěd na své hudební počátky vzpomíná jako na období, kdy mu vyhovovala role sidemana, jelikož jak sám uvedl, nebyl psychicky připraven stát na podiu jako sólista. Z praxe ve Spirituál kvintetu a v duu se svým bratrem Janem postupně získal zkušenosti i sebevědomí: „*Hlavní příležitost jsem dostal, když jsme spolu přestali hrát. Tak jsem ji čapnul a zkouším to.*“⁹⁶⁶ Největším hitem alba Neváhej a vejdi se stala skladba Kočovní herci, která byla rovněž opatřena klipem a byla intenzivně hrána v médiích.

Album cover verzí mělo být pro Nedvěda pouze odrazovým můstkem. V době rozhovoru s Jaroslavem Jakoubkem měl Nedvěd již napsány dvě písně pro své nové, autorské album. Nicméně obratem přiznává určité obavy z recepce jeho alba posluchači, jelikož byl zvyklý, že písně s jeho bratrem vycházely ve statisícových nákladech: „*To jsem jednou zalezl do studia, seděl tam čtrnáct dní a vypadly ty dvě písničky. A zrovna v době, kdy mi to začalo jít, do toho přišlo natáčení Lightfootových skladeb. Druhá deska musí být stejně dobrá jako Honzovy věci. Nemůžu jít pod úroveň, to bych nepřežil. A kdyby to nešlo, tak udělám ještě další díl Lightfoota.*“⁹⁶⁷ O rok později vychází album Druhé podání, pro nějž Nedvěd skutečně opět volí písně Lightfoota s texty Vančury; na albu se podílí jako autor pouze třemi písněmi.⁹⁶⁸

V recenzi alba Neváhej a vejdi Miloš Skalka oceňuje Nedvědův uvážlivý výběr skladeb: „*Ať už vznikl debutový disk Františka Nedvěda z jakéhokoli důvodu, podstatné je, že jím zpívající kytarista průkazně dokládá, že může k široce chápané folkové oblasti, injektované popem, country i rockem, mnohé dodat.*“⁹⁶⁹ Skalka vyzdvihuje kongeniální texty Dušana Vančury, který s Nedvědem spolupracoval ve skupině Spirituál kvintet, sestavenou doprovodnou skupinu, do níž si její vedoucí, kytarista Jiří Kaleš (kytara), přizval další výtečné hudebníky pohybující se v populární hudbě (Petr Malásek – klávesy atd.), i pěveckou polohu Františka Nedvěda a jeho autentičnost projevu: „*Písničky, oproštěné v textové složce od jindy tak často přítomného sentimentu (a když už zde je, tak v míře*

⁹⁶⁵ *Melodie*. 1998, č. 7, s. 18.

⁹⁶⁶ Tamtéž.

⁹⁶⁷ Tamtéž.

⁹⁶⁸ *Melodie*. 1999, č. 7–8, s. 62.

⁹⁶⁹ *Melodie*. 1998, č. 8, s. 40.

*únosné), mají posluchačsky vděčné melodické motivy, z textových obrazů je patrné, že Dušan Vančura protagonistu dobře zná, a proto mu do úst vkládá slova, která jsou k uvěření. Příjemně zabarvený, chlapský vokál Františka Nedvěda dodává nahrávkám působivý rozměr, a máme tedy co dočinění s debutem, který vyšel nad očekávání dobře.*⁹⁷⁰

Bratři Nedvědové se v devadesátých let ve folkovém žánru pohybovali na vrcholu české populární hudby. Dokladem je fakt, že v roce 1993 se v TOP 10 prodejů nosičů objevují tři projekty spojené se jménem Nedvěd (viz tabulku 23) a v roce 1994 dokonce položky čtyři (viz tabulku 26). Důkazem stabilní posluchačské základny bratrů Nedvědových je fakt, že část alb se po jejich vydání udržela v TOP 10 prodejích déle než rok (viz níže). I přes různě hodnocené texty je starší bratr Jan oceňován za melodickou invenci, se kterou složil řadu písní. U obou bratrů je pak pozitivně hodnocen neškolený, ale zato přirozeně znějící hlas s dobrým hudebním frázováním.

Známějším z bratrů Nedvědových je Jan Nedvěd, kterému se podařilo v prodejích TOP 10 pokrýt téměř celou dekádu. V roce 1992 se umístil na deváté příčce s albem *Jakub* (viz tabulku 20); v roce 1993 se tato deska i nadále úspěšně prodávala, což dokládá její umístění opět na deváté pozici (viz tabulku 23). V téže roce Jan Nedvěd do prodejů zasáhl i s albem *Kamínky*, které se umístilo na sedmé příčce (viz tabulku 23). Deska *Kamínky* byla úspěšná i v následujícím roce 1994, kdy se v prodejích umístila na desáté pozici (viz tabulku 26). Album *Honza* se v roce 1997 umístilo na třetí příčce (viz tabulku 37) a v roce 1999 dosáhl Jan Nedvěd se svou deskou *Vašek* rovněž na třetí pozici (viz tabulku 45).

O úspěších Jana Nedvěda nehovoří pouze prodeje nosičů, ale i jeho umístění v divácké anketě *Český slavík* v kategorii zpěvák roku (třetí místo v roce 1996; viz tabulku 34). O rok později klesl o jednu příčku, na místo čtvrté (viz tabulku 39). V dalších letech se v anketě postupně propadal – v roce 1998 dosáhl šesté pozice (viz tabulku 43), v roce 1999 spadl na příčku sedmou (viz tabulku 47). V letech 1998 a 1999 Jana Nedvěda v Českém slavíkovi předstihl jeho bratr František (viz níže).

Hudební dráha Františka Nedvěda začala později než kariéra jeho bratra. František se v prodejích nosičů TOP 10 v roce 1998 se svým prvním debutovým albem *Neváhej* a vejdi umístil na první pozici (bez předchozích umístění; viz tabulku 41). Popularita Františka Nedvěda byla mezi posluchači rovněž vysoká, což dokládají jeho úspěchy

⁹⁷⁰ *Melodie*. 1998, č. 8, s. 40.

v divácké anketě Český slavík v kategorii zpěvák roku – v roce 1996 se umístil na šestém místě (viz tabulku 34), v roce 1997 na místě osmém (viz tabulku 39). V letech 1998 a 1999 v Českém slavíkovi svého bratra Jana předstihl a umístil se na čtvrté pozici (viz tabulky 43 a 47); v roce 2000, kdy Jan Nedvěd na prvních deseti pozicích již nefiguroval, se František umístil na sedmé příčce (viz tabulku 52).

Bratři Nedvědové působili rovněž jako hudební dvojice. Společně se v prodeji nosičů TOP 10 umístili na druhém místě v roce 1993 s albem František (viz tabulku 23). Deska František se o rok později dokonce stala nejprodávanější deskou roku (viz tabulku 26). Rovněž album Pasáček hvězd se v prodeji pohybovalo dvě sezóny – v roce 1996 se umístilo na druhé pozici (viz tabulku 32) a v roce 1997 dosáhlo na místo deváté (viz tabulku 37).

Bratři Nedvědové jako společný projekt sice nijak neovlivnili diváckou anketu Zlatý/Český slavík, zato v roce 1993 získali cenu Anděl v kategorii Folk & country (viz tabulku 24). Jméno bratrů Nedvědových je v devadesátých letech v prodeji alb spojeno rovněž s projektem Brontosauři. I zde nalézáme dvouleté období udržení alba v TOP 10 – deska Sedmikráska se umístila na páté pozici v letech 1992 a 1993 (viz tabulky 20 a 23) a album Zahradky se v roce 1994 umístilo na druhé pozici (viz tabulka 26) a v roce 1995 na místě pátém (viz tabulku 29). V anketě periodika Rock & Pop s názvem Československá deska desek aneb To nejlepší za čtvrt století, která reflektovala alba do roku 1990, se jejich deska Na kameni kámen umístila na hromadné 50. příčce.⁹⁷¹

Tabulka 118: diskografie projektů spojených se jménem Nedvěd v devadesátých letech.

NEDVĚD JAN	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Kamínky	1990	Panton
	Jakub	1991	Panton
	Rangers, Hadrabová, Budweiserová, Nedvěd, Nedvěd – To nejlepší z Minstrels	1993	Rangers

⁹⁷¹ *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 16.

Hodnotili: A. Benda, S. Titzl, L. Dorůžka, J. Lukeš, J. Švarcová, L. Jehne, P. Zvoníček, J. Riedel, P. Dvořák, I. Poledňák, E. Střížovská, J. Tlach, N. Dlouhá, V. Hanzel, K. Prokeš, K. Peniš, H. Žalčík, J. Tůma, I. Wasserberger, J. Starý, A. Truhlář, J. Vlček, J. Šrámek, P. Dorůžka, L. Snopko, A. Opekar, P. Nosálek, Z. Pavelka, J. Čurný, A. Švamberk, R. Dulíková, V. Vlasák, J. Černý, M. Vrbovec, J. Kotek, V. Kouřil, F. Fiala, P. Korál, M. Foret, J. Wunsch, J. Plachetka, R. Houška, O. Konrád, P. Veselý, M. Štědroň, J. Brezina, P. Zapletal, Z. Pecka, J. Šeblová, J. Vejvoda, M. Fikejz, J. Šeda, K. Srp, J. Virgala, V. Lindaur.
Viz tamtéž, s. 7.

	Navarová, Sázavský, Nedvěd, Peška – Morytáty a balady	1993	Bonton
	20 let písniček Honzy Nedvěda	1993	6P
	Vstupenka na Strahov	1996	6P
	Honza	1999	Ariola
	Voborská, Nedvěd – Řetízek	1999	Ariola
	Vašek	1999	Ariola
NEDVĚD FRANTIŠEK	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Rangers, Hadrabová, Budweiserová, Nedvěd, Nedvěd – To nejlepší z Minstrels	1993	Rangers
	Washboard Banjo Band, Vrbová, Nedvěd – Washboard Banjo Band	1994	Panton
	Maršálková, Nedvěd, Pacifik – Ranec plnej písni	1997	Venkow Records
	Neváhej a vejdi	1998	Ariola
	Druhé podání	1999	Ariola
	Třetí pokus	2000	BMG Ariola
BRATŘI NEDVĚDI	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Zpíváme si s Nedvědy	1992	6P
	František	1993	Panton
	Balady	1995	Forte
	Pasáček hvězd	1996	Ariola
BRONTOSAUŘI	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Sedmikráska	1992	Panton
	Zahrádky	1994	NHP

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Skládanka z alba František.

Za hook skladby považujeme první čtyři takty melodie (značeno modře, viz ukázkou 87). Melodie evokující „klidnou atmosféru“ využívá výhradně sekundových postupů, kromě dvou not, které jsou však akordickými tóny a mají charakter rytmického prvku upozorňujícího na novou frázi (značeno závorkou, viz ukázkou 87). Melodika písně je zvýrazněna dvojhlasem, který tvrdošijně postupuje v paralelních sextách nad hlavní melodickou linkou a přináší tektonický vrchol skladby v posledním uvedení motivu (značeno menšími notami, viz ukázkou 87). Melodiku podtrhuje statická harmonie, která osciluje mezi prvním a druhým stupněm (I→ii→I, A→Bm→A).

The image shows two staves of musical notation for the song 'Skládanka'. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. Chord markings (A, Bm) are placed above the notes. A blue shaded area highlights the first four measures of the melody. A red circle highlights a specific note in the second measure of the first staff. The lyrics are: 'Tak od dne-ška vím, jak za-ví-ráš o-či, když pu-su ti dá - vám. Jak o-tá-číš hla-vu, vše-chno už víš, to, co bych chtěl.'

Notová ukáзка 87: melodicky identické fráze ve skladbě Skládanka.

Kontrastnější část skladby (B) lze ještě vnitřně rozdělit (a + b). Vyšší hybnost části „a“ je dána rozpořhobováním melodie a zařazením větších intervalových skoků, které se v části „b“ nivelizují; melodie tak opět získává statictější charakter (značeno červenou křivkou, viz ukázkou 88). I přes určitou odlišnost částí (a + b) působí obě fráze jako jeden větší celek. Důvod spatřujeme v množství použitých akordických tónů v melodii (značeno modře a zeleně, viz ukázkou 88). V celé frázi nalezneme pouze 3 neakordické tóny, které jsou však vždy minimálně z jedné strany ukotveny sekundovým postupem směřujícím do akordického tónu (značeno červeně, viz ukázkou 88).

Snad se mi zdáš ne-bo ne-chá-pu nic, snad jsem jen blá - zen, co chtěl bych víc?

Ty můj ván - ku, sklá-dan-ko he - zká z kou-zel-nejch chvil.

Notová ukázka 88: vysoký počet akordických tónů v části B ve skladbě Skládanka.

Kontrastní část končí dominantou (E), což otevírá prostor pro pokračování písně. Autor skladbu uzavírá dvoutaktovým dovětkem s návratem do tóniky (viz ukázku 89).

Mi - lo - va - ná.

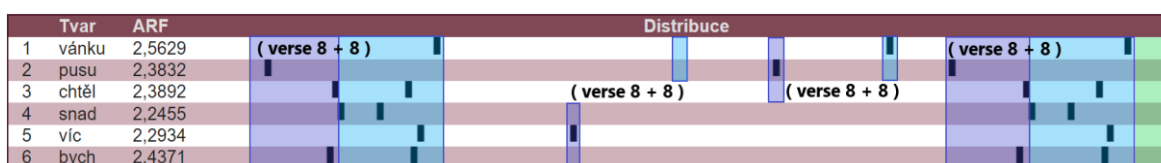
Notová ukázka 89: mikrocoda uzavírající skladbu Skládanka tónickou funkcí.

Ze sémantického hlediska v písni abscentuje výraznější opakování lexikálně vyjádřených motivů, což podstatně snižuje počet klíčových slov (jejich nejnižší počet je stanoven na tři opakování). Textové repetice jsou v písni rozvrženy na počátek a závěr písně. První verše je zároveň i verš poslední, ale komunikace tohoto „textového refrénu“ se zbylými versemi je velmi slabá. Jedinými průpoji jsou výrazy „vánku“ a „víc“, které mají v textu navíc různou funkci (viz tabulku 120). První je originálním oslovením milované osoby („ty můj vánku“), druhý podtrhuje tematiku písně, která řeší dilemata začínajícího vztahu („co chtěl bych víc“). Do výčtu klíčových slov se nedostal ani název písně (Skládanka), který se v textu vyskytuje pouze dvakrát. Dovětek „milovaná“ (srovnej s notovou ukázkou 89), který uzavírá píseň, se ve skladbě vyskytl pouze jednou, jako klíčové slovo se proto rovněž neprosazuje (značíme zeleně, viz tabulku 120).

Tabulka 119: klíčová slova ve skladbě Skládanka.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 vánku	19902.000	99.0000	3	224
2 pusu	2071.000	99.0000	3	2173
3 chtěl	296.000	98.0000	4	29181
4 snad	240.000	97.0000	4	35870
5 víc	92.000	95.0000	3	46301
6 bych	128.000	95.0000	4	65541

Tabulka 120: distribuce klíčových slov ve skladbě Skládanka.



Forma skladby:

| intro 8 |
 | verse 8 + 8 | verse 8 + 8 |
 | verse 8 + 8 | verse 8 + 8 |
 | outro 1 |

6.2.2.3 Kryl Karel

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1990.

Pohnutá prevoluční doba vybízela k tomu, aby dříve perzekuovaní interpreti opět dostali prostor pro svá vystoupení a uměleckou tvorbu. Karel Kryl v rozhovoru s redakcí časopisu *Melodie* uvedl, že potřeba nestát stranou aktuálního politického dění a zapojit se do probíhajících politických změn byla přáním jeho i režimem potíraných písničkářů: „*Jakej pak projevíli zájem?! My jsme projevíli touhu vystoupit.*“⁹⁷² Pro Kryla bylo určitým rozčarováním, že první svobodné publikum, ke kterému bude po své emigraci ve vlasti hrát, nebyli jeho věkoví vrstevníci, nýbrž studenti, kteří vyšli do ulic a znali jeho písně: „*Já jsem čekal, že tady teď nebudou tihleti zajíci, co stojí kolem, ale že tu budou pětáctýřicátníci a padesátníci, kteří mě zažili nebo cítili jako já v té době. Tohle je vzpoura dětí a já jsem šíleně vděčný, že najednou zpívám pro publikum, které jsem neznal.*“⁹⁷³

⁹⁷² *Melodie*. 1990, č. 2, s. 50.

⁹⁷³ Tamtéž.

Krylovo album *Bratříčku, zavírej vrátka* je reedicí alba z roku 1969, které opětovně vyšlo v roce 1990. V první polovině devadesátých let se Krylova tvorba stala fenoménem: „*Bratříček* je první a na dlouhá léta též poslední deskou českého protestního folku.“⁹⁷⁴ Josef Vlček označuje Kryla za hudební osobnost mezinárodního významu: „*Na žádné desce se tak v jasné a srozumitelné formě neobjevila lepší definice možného přínosu naší scény světové hudbě [...]*.“⁹⁷⁵ Porota v anketě periodika *Rock & Pop* s názvem *Československá deska desek* aneb *To nejlepší za čtvrt století* udělila Krylovi první pozici⁹⁷⁶; oprávněně lze proto považovat dopad alba *Bratříčku, zavírej vrátka* za milník v české populární hudbě.⁹⁷⁷

O tom, že desku nelze vnímat pouze jako vzpomínku na dobu minulou, ale že svými texty i po dvaceti letech trefně reflektuje devadesátá léta, píše Jan Lukeš: „*Také písně Bratříčka jsou ovšem pamfleticky útočné a rozjitřené, zároveň však je v nich cosi nadčasového, co vlastně i teď znemožňuje, abychom je vnímali opravdu jen jako vzpomínku.*“⁹⁷⁸ Album ve své době rezonovalo nejen díky textům, ale bylo pozitivně hodnoceno i jako celek. V rubrice *Hvězdičky* (časopis *Rock & Pop*) se v roce 1990 s nebývalé nadprůměrným hodnocením (4,9) umístilo na první příčce.⁹⁷⁹ V periodiku *Melodie* získalo rovněž nadprůměrnou známku (4,6).⁹⁸⁰ František Fiala v recenzi hovoří o albu se značným respektem; považuje Kryla za autora, který přinesl folkové scéně hodnoty hudební i textové, ze kterých vychází řada dalších písničkářů: „*Co psát o desce, která vlastně už není deskou, ale relikvií, biblí protestu, základním kamenem našeho filozofického folku a stále velkou inspirací.*“⁹⁸¹ Kromě vyzdvihovaného politického a sociálního přesahu alba *Bratříčku, zavírej vrátka* vyzdvihuje Fiala Krylovy texty: „[...] *jen málokdo umí např. tak*

⁹⁷⁴ Autorem citátu je Petr Korál. *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 8.

⁹⁷⁵ Tamtéž.

⁹⁷⁶ Tamtéž.

⁹⁷⁷ Hlasovali: A. Benda, S. Titzl, L. Dorůžka, J. Lukeš, J. Švarcová, L. Jehne, P. Zvoníček, J. Riedel, P. Dvořák, I. Poledňák, E. Střížovská, J. Tlach, N. Dlouhá, V. Hanzel, K. Prokeš, K. Peniš, H. Žalčík, J. Tůma, I. Wasserberger, J. Starý, A. Truhlář, J. Vlček, J. Šrámek, P. Dorůžka, L. Snopko, A. Opekar, P. Nosálek, Z. Pavelka, J. Čurný, A. Švamberk, R. Dulíková, V. Vlasák, J. Černý, M. Vrbovec, J. Kotek, V. Kouřil, F. Fiala, P. Korál, M. Foret, J. Wunsch, J. Plachetka, R. Houška, O. Konrád, P. Veselý, M. Štědroň, J. Brezina, P. Zapletal, Z. Pecka, J. Šeblová, J. Vejvoda, M. Fikejz, J. Šeda, K. Srp, J. Virgala, V. Lindaur. *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 7.

⁹⁷⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 1, s. 26.

⁹⁷⁹ Hodnotili: Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. Viz tamtéž, s. 28.

⁹⁸⁰ Hodnotili: Dvořák, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 12, s. 31.

⁹⁸¹ *Melodie*. 1990, č. 5, s. 157.

*působivě a ústrojně postavit vedle sebe spisovný, ba i knižní obrat, s hovorovým, ba i tvrdým vulgarismem.*⁹⁸²

Identicky nadprůměrné hodnocení (4,9) získalo rovněž album Rakovina (1990).⁹⁸³ Další Krylova tvorba je v periodiku Rock & Pop recenzována nižšími známkami, přesto se hodnocení drží v nadprůměru. Album Maškary (1991) ve stejné rubrice získalo rovněž nadprůměrnou známku (3,9)⁹⁸⁴; v kolektivním hodnocení periodika Melodie získává deska obdobně mírně nadprůměrnou známku (3,5).⁹⁸⁵ Ondřej Konrád na albu Maškary pozitivně hodnotí Krylovy texty, ačkoli jsou dle něj chmurně laděné: „*Albem vládne vidění světa jako jednoho velikého koncentráku. Stejně jako v případech Rakoviny tady není místo, kde by se dal drát přeštlpnout. [...] ale jeho bohaté, břeskné, matematicky přesné verše, byť v těch nejčernějších a nejkrvavějších obrazech, měly samy osvobozující moc.*“⁹⁸⁶ Ivan Adamovič v recenzi naopak považuje Krylovo album Maškary za desku konkurující Krylovu nejznámějšímu albu: „*Maškary je lepší deska než Rakovina a staví se téměř po bok Bratříčkovi. Je stejně rozmanitá a obsahuje některé z Krylových nejlepších děl – především Lásko! a Srdce a kříž. To jsou písně, u nichž se kvalita melodie a pěveckého podání setkává s dramaticky působivým textem a právem patří ke Krylovým nejoblíbenějším.*“

V čem se Adamovič a Konrád shodují, je náhled na Krylovy texty na albu Maškary, které dle obou recenzentů obsahují značnou dávku skepse. Adamovič poukazuje na určitou monotematicnost textů, které se – avšak podobně jako Krylovy předchozí verše – zaměřují na válku (zejména na první straně alba). Druhou stranu desky dle Adamoviče ovládá určitý klid a tesknost. Přesto však Kryla jako textaře hodnotí pozitivně zejména v kombinaci s hudebním projevem: „*Nicméně Kryl nikde nepřestává být velkým básníkem, jehož zvláštní snové obrazy, nečekaná přirovnání i slova vyniknou, teprve když jsou podepřeny zpěvem.*“⁹⁸⁷ Krylovy texty umocňuje specifický způsob doprovodu na akustickou kytaru; hráčsky doprovodné party, přestože nikterak nevynikají technickou náročností ani prokomponovanější sazbou, dokáží podpořit Krylovy texty a pěvecký projev. Adamovič v recenzi alba Maškary na Krylovu nedokonalou hru upozorňuje, přesto jí přikládá poměrně značný význam: „*Kapitolou samou pro sebe je robustní, nesložitý způsob hry na kytaru. Ale*

⁹⁸² *Melodie*. 1990, č. 5, s. 157.

⁹⁸³ Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 2, s. 28.

⁹⁸⁴ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák. *Rock & Pop*. 1991, č. 25, s. 21.

⁹⁸⁵ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 2, s. 39.

⁹⁸⁶ *Rock & Pop*. 1992, č. 12, s. 28.

⁹⁸⁷ *Melodie*. 1992, č. 2, s. 34.

při pozornějším poslechu pod odsekávanými akordy uslyšíte i jemné, tiché zvonění strun a každá nepravidelnost, každý vybočující tón se zdá být plně funkční.“⁹⁸⁸ Adamovič dále nekriticky hodnotí Kryla jako zpěváka, přičemž vyzdvihuje jeho hlas a výrazové polohy: „Ten Krylův patří z hlasů českých písničkářů k nejkrásnějším. Výrazný zpěv se obdivuhodně kombinuje s uvolněným projevem, téměř ležérním projevem. Kryl si hraje s každou slokou, procitňuje každé slovo, je schopen náhlým zabarvením hlasu dát větě úplně jiný význam, vtisknout jí atmosféru.“⁹⁸⁹

Nadprůměrnou známkou (3,4) bylo v časopise Rock & Pop hodnoceno rovněž album Tekuté písky (1990).⁹⁹⁰ V periodiku Melodie získalo album Tekuté písky o zlomek vyšší známku (3,8).⁹⁹¹ Vladimír Vlasák toto album rovněž hodnotí jako depresivní: „Je to písničkářova parketa, ve které je hodně sám sebou. Jenže už trpí určitou vyčerpaností a nadprodukcí. Lavina Krylových chmur někdy na člověka dolehne tíhou únavnosti a občas i stereotypnosti. [...] Karel Kryl se probírá známými rekvizitami, aniž by našel nový způsob práce s nimi.“⁹⁹² I Pavel Kosatík bilancuje Krylovy úspěchy (např. síň slávy periodika Melodie⁹⁹³), postrádá však na desce faktory, kvůli kterým byl Kryl oceňován: „Proto se snažím porozumět sám sobě, proč se při poslechu Tekutých písků dost nudím.“⁹⁹⁴ Přestože na Krylovi oceňuje, že není autorem dočasných pravd a ve své tvorbě dokázal zejména v šedesátých letech vystihnout (pro nás již dnes) historický rozměr doby, poměrně ostře Krylovi vytýká určitou setrvalou našťavanost a uzavřenost: „Kryl je svůj, a to je všechno. V postmodernistické době se nezdá na místě chtít, aby o sobě řekl, co chce a co má rád, ale k písničkářství tohle přece patří. Krylovo myšlení je zjednodušené myšlení vhodné pro krizové nebo převratné doby. V normálním životě, který nás možná přece jenom čeká, podle mě nepostačuje.“⁹⁹⁵

Album Dopisy (1992), které vzniklo během australského turné v roce 1986, potvrzuje sestupnou tendenci hodnocení Krylových alb v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop (3,0).⁹⁹⁶ Ještě nižší hodnocení album získalo v periodiku Melodie, kde jej kritici ocenili

⁹⁸⁸ Melodie. 1992, č. 2, s. 34.

⁹⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁹⁰ Hodnotili: Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1991, č. 3, s. 21.

⁹⁹¹ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Kučerová, Fiala, Tůma. Melodie. 1991, č. 1, s. 31.

⁹⁹² Rock & Pop. 1991, č. 4, s. 21.

⁹⁹³ Melodie. 1991, č. 3, s. 12.

⁹⁹⁴ Melodie. 1991, č. 6, s. 24.

⁹⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁹⁶ Hodnotili: Černý, Konrád, Nosálek, Špulák, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1992, č. 13, s. 29.

průměrnou známkou (2,7).⁹⁹⁷ Vladimír Vlasák naznačuje, v čem dle něj tkví rozporuplnost desky: „Kryl, ač si rozumí v hospodě s lidmi, není „lidový“ – ani ve svých písničkách. [...] Kryl poměřuje kompromisnickou průměrnost svým ideálem a vychází mu občas pokřivenina.“⁹⁹⁸ Na druhé straně je album výjimečné tím, že Kryla doprovází hudební skupina, což naopak Vlasák hodnotí kladně: „Tradiční folkový problém, jak přesvědčivě zvládnout formální i obsahový poměr hudby a náročnějších textů, řeší Dopisy ve prospěch Kryla a jeho rockového doprovodu.“⁹⁹⁹

Petr Komers album Dopisy srovnal s předchozí tvorbou Kryla, z níž obdobně jako jiní recenzenti (viz výše) vyzdvihuje první dvě Krylovy desky. V dalších albech Komers vysledoval určitou roztříštěnost. Dopisům vytýká křečovitě humorné písničky, které narušují Krylův známý pathos, objevující se v jeho tvorbě již v sedmdesátých letech: „Nejzákladnější chybou Maškar a tím více Karavany mraků či Plaváčka je především jejich nesourodá pestrost, která neumožňuje dosáhnout jednotné atmosféry, scelenosti a tím i působivosti prvních dvou desek.“¹⁰⁰⁰ Komers se názorově rozchází s Vlasákem, který zařazení doprovodné skupiny na albu hodnotí kladně; Komers naopak aranžmá skladeb kritizuje a považuje zařazení hudební skupiny jako nadbytečné: „Dodatečně, leč s autorovým souhlasem, byly nahrávky doplněny dalšími nástroji, vesměs nenápaditě, takže víc ubírají, než přidávají. Méně by bylo více.“¹⁰⁰¹

Roman Jireš v rozhovoru s Krylem diskutovali mimo jiné i nad albem Monology (1992). Titulní skladba Monology Jireše přivádí k myšlence, že se snad Krylova tvorba nachází bez odezvy, což autor vyvrací a ujasňuje, čeho se jeho texty na albu týkají: „Skladba Monology je o lásce. Ostatně všechny mé texty jsou o lásce, nebo o postrádání lásky. Od toho se všechno odvíjí. Láska je stav duše. [...] Když jsem se po dvaceti letech vrátil do Československa a lidé v halách zpívali moje refrény, pochopil jsem najednou, že je chápou jinak než já.“¹⁰⁰² Kryl rovněž naznačil, jakým způsobem se snaží své texty a písně psát. Zdrojem inspirace pro něj byly především lidové písně, odkud čerpal mollovou melodiku, a francouzský šanson. Kryl komentoval i svou hru na kytaru, která obnáší pouze dvanáct akordů, které se naučil a pouze je kombinuje a modifikuje, což má dle něj kouzlo v tom, že

⁹⁹⁷ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 8, s. 39.

⁹⁹⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 17, s. 29.

⁹⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰⁰ *Melodie*. 1992, č. 10, s. 37.

¹⁰⁰¹ Tamtéž.

¹⁰⁰² *Melodie*. 1994, č. 4, s. 15.

si jeho písně může každý zahrát. Pro své texty nejčastěji užívá daktyl, který je dle Kryla nejvlastnější českému jazyku: „Dobré písně vznikají tak, že mě napadne melodie začátkem textu, a pak se na tom dře. Nemůžu zhudebňovat báseň – výsledek pak většinou kráčí proti rytmu řeči.“¹⁰⁰³

Otázka, kterou si položil Leoš Kofroň, zněla, zda by někdo v současnosti (myšleno v roce 1994) uvedl na trh obdobnou desku jako Ocelárna (1994), nebýt úmrtí Karla Kryla. Záporná odpověď stejně jako negativní kritika alba je zdůvodněna tím, že se jedná spíše o sbírku rarit a kuriozit pro ty, kteří chtějí mít Krylovu tvorbu kompletní: „Kryl dokázal jistě sám nějak rozpoznat, s čím je možné vyrukovat na zvukový nosič, proto nebude pouhou náhodou, že většina těchto nahrávek se za jeho života vydání nedočkala.“¹⁰⁰⁴

Rozporuplné kritiky Krylových alb vyvažuje bodové hodnocení, které deska Karel Kryl: To nejlepší (1993) získala nadprůměrné (4,3).¹⁰⁰⁵ S oceněním alba po hudební stránce souvisí i sama podstata vydání této kompilace, která posluchači nabídne průřez Krylovy tvorby: „Smysl opětovného vydání Krylových nejznámějších písní na CD v době, kdy se například album Rakovina v devadesátých letech prodávalo ve výprodejích za 5 Kč, potvrzuje fakt, že kompletní diskografii Kryla si na CD nebude pořizovat mnoho lidí.“¹⁰⁰⁶

Leoš Kofroň hodnotí album jako celek pozitivně: „Album To nejlepší má výstižný název a vracet se k němu budu určitě častěji, než k ‚řadovkám‘.“¹⁰⁰⁷

I podle recenze Marie K. (celé jméno se nepodařilo dohledat) je album Karel Kryl: To nejlepší velmi kvalitní. Kritička vyzdvihuje, že na rozdíl od jiných emigrantů, kteří po určité době ztrácejí schopnost plynne čestiny, si Kryl zachovává cit pro český jazyk. Přestože album trvá téměř 75 minut, nejedná se o nadbytečně dlouhou plochu, kterou by bylo nutné zkracovat a vybrané písně vynechávat: „Ale ano, znovu se mi chce poslouchat písničky plné vzteku, něhy a fantazie a hrubých výrazů, použitých zcela na místě bez trapné podbízivosti. Pořád zůstává ta neuvěřitelná slovní zásoba, ani jeden rým pro rým, ta poezie, která zaujme intelektuála stejně jako ‚člověka z lidu‘. K tomu perfektně zvládnutá kytara, cit pro rytmus a melodii a příjemný hlas značného rozsahu, dynamický a gradující.“¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰³ Melodie. 1994, č. 4, s. 15.

¹⁰⁰⁴ Rock & Pop. 1994, č. 17, s. 28.

¹⁰⁰⁵ Rock & Pop. 1994, č. 3, s. 29.

¹⁰⁰⁶ Tamtéž, s. 28.

¹⁰⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁰⁸ Melodie. 1994, č. 4, s. 34.

Album *To nejlepší 2* (1998) navazuje na předchozí desku. První výběrové album bylo zaměřeno především na písně z alb *Bratříčku, zavírej vrátka* a *Rakovina*. Druhý díl naopak čerpal z méně známých desek (např. *Plaváček*, *Jedůfky*, *Karavana Mraků*), takže se na něm objevily též skladby oplývající svérázným humorem a písně (např. v absurdních rýmech veršovaný Vasil z alba *Karavana Mraků*), které Leoš Kofroň hodnotí s určitými rozpaky: „*Musím se přiznat, že právě v téhle poloze je mi Kryl nejvzdálenější, neboť mám pocit, že v jeho hlase i slovech je až příliš žlučovité zlosti a ironického šklebu na úkor humoru a nadhledu. Naštěstí je zde v daleko větší míře reflektován písničkářův sklon k lyričtějšímu způsobu vyjadřování svých pocitů [...]*“¹⁰⁰⁹ Redakce periodika *Melodie* na albu vyzdvihuje, že ačkoli byly nejznámější skladby zařazeny již na první výběrové album, deska netrpí běžným syndromem pokračujících kompilátů, jelikož v případě Kryla měl Jiří Černý, který album sestavil, stále dostatečnou zásobu písní, z nichž mohl vybírat.¹⁰¹⁰

Snahu zaznamenat většinu Krylovy tvorby na audionosičích dokládají alba *Plaváček* a *Australské momentky* (obě 1995). Leoš Kofroň přisuzuje větší smysl reedici řadového alba *Plaváček*, které usiluje o narušení pochmurné atmosféry písní a obohacuje je žertovným laděním: „*V kontextu písničkářova díla sice nepatří k vrcholům, ale určitě si zaslouží, aby posluchači nebyli odkázáni pouze na jeho jistě už těžko dostupné šafránovské vydání z roku 1983.*“¹⁰¹¹ Redakce časopisu *Rock & Pop* spatřuje určitou unikátnost alba *Australské momentky* v zařazení několika live verzí písní, což ale přináší zvukovou rozkolísanost, a v tom, že Kryl na desce zpívá dvě písně v polštině (*Varhany v Oliwie* a *Lilie*).¹⁰¹² Téměř identicky komentuje album *Australské momentky* periodikum *Melodie*, které na desce kromě zařazené polštiny – prokazující, že Kryl zpíval pro evropské krajany – oceňuje fakt, že se jedná o zachycení Krylova putování; sběratelé si tak mohou doplnit diskografii Krylových písní.¹⁰¹³

Album *Děkuji* (1995) bylo vydáno více než rok od Krylovy smrti a obsahuje raritní, dosud nevydané nahrávky. Album je výjimečné svou dramaturgií, která ve výběru písní upřednostnila témata lásky a víry (několik písní je inspirováno biblickými verši) před společenskou a politickou rovinou. Recenzent Jan Dědek kromě poselství v textech vyzdvihuje rovněž autentičnost Krylova hudebního projevu i celkovou koncepci alba, kterou

¹⁰⁰⁹ *Rock & Pop*. 1999, č. 3, s. 102.

¹⁰¹⁰ *Melodie*. 1994, č. 1, s. 14.

¹⁰¹¹ *Rock & Pop*. 1995, č. 10, s. 28.

¹⁰¹² Tamtéž.

¹⁰¹³ *Melodie*. 1995, č. 6, s. 31.

sestavil Jiří Černý: „[...] nezbyvá než nadále oceňovat Krylovo hraní se slovíčky a suverénní kytarové neumětelství. [...] Ano, tohle je poctivě sestavená (a výslednou kvalitou postavitelná na roveň nejlepším Krylovým řadovým albům) kompilace pozůstalosti a rozhodně je dobře, že se objevila.“¹⁰¹⁴ Kompilát písní vychází s identickým názvem jako titulní skladba, kterou redakce časopisu *Melodie* označila za jednu z nejkřehčích a nejuprímnějších písní; byl hodnocen jako raritní, přičemž se podařilo udržet jednotnou tematickou linii skladeb: „*Dramaturgie dokonale soudržného disku zahrnujícího pětadvacet pozoruhodných skladeb, osciluje až na několik výjimek kolem dříve nevydaných snímků – otevírá před vnímavým posluchačem dokořán dveře do roztodivného poetického, přitom však bytostně pozemského Krylova světa.*“¹⁰¹⁵

Obdobně koncipované album *Jedůfky* (1996) představuje Kryla v rovině spíše žertovné, přestože deska obsahuje i několik společensko-politických písní: „*A právě o Krylově smyslu pro legrácky a hrátky s češtinou je druhý díl z jeho pozůstalosti pojmenovaný Jedůfky [...].*“¹⁰¹⁶ Jan Dědek ve spojitosti s albem používá výrazy jako „*Kryl – humorista, úsměvné parodie*“, které dle něj mohou zlidovět a jsou srovnatelné s veselými popěvkami Jaromíra Nohavici: „*Už pro tohle originální legráckovství se vyplatí Jedůfky slyšet. [...] Tenhle pohled na rozverného Kryla není o nic horší, než na Kryla jako protestního zpěváka.*“¹⁰¹⁷

Krylův úspěch jako písničkáře lze přisoudit především nadčasovým textům, které nejen oslovují posluchače svou vyhraněností vůči totalitnímu režimu, ale dotýkají se společenských témat všeobecně. Rovněž František Horáček vyzdvihuje spíše Krylovu práci s textem než hudební složku jeho písní: „*Kryl je ryze „literárním“ typem zpívajícího autora, tedy včetně příznačně sarkastického nadhledu nad intonací, stavbou melodie i instrumentálním doprovodem (buď rozložené akordy, nebo dřevorubecké rytmické mlácení do strun), naopak s cizelérským citem pro slovo. I laik pozná, že nápěvy jsou, když ne na jedno, pak určitě na dvě, tři vzorová „kopyta“.*“¹⁰¹⁸

Přestože Kryl je všeobecně spojován s kvalitními texty, v dobových recenzích nacházíme i rozporuplná hodnocení jeho poetiky. Petr Komers hodnotil Krylovu sbírku textů

¹⁰¹⁴ *Rock & Pop*. 1995, č. 26, s. 14.

¹⁰¹⁵ *Melodie*. 1994, č. 2, s. 31.

¹⁰¹⁶ *Rock & Pop*. 1996, č. 5, s. 86.

¹⁰¹⁷ Tamtéž.

¹⁰¹⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 6, s. 25.

z let 1960–1971 s názvem Knížka Karla Kryla (Mladá fronta) těmito slovy: „V předdeskových písničkách je často patrná snaha o humor, ten ovšem u Kryla vyzníval vždy spíše křečovitě.“¹⁰¹⁹ To, co je na Krylovi často ceněno – práce s rýmem a schopnost vyjádřit myšlenku i emoce –, u Kryla dozrává až v pozdější tvorbě: „Krylovy začátky vlastně nevynikají tematickou originalitou ani mimořádně zdařilým zpracováním, hemží se planými, ba i nedokonalými a neúplnými rýmy, ještě v nich zdaleka není patrna pozdější snaha o rýmování, dováděná mnohdy až do absurdních důsledků, mnohdy na úkor obsahu.“¹⁰²⁰

Rozporuplnou reflexi Kryla lze zaznamenat rovněž z dobového textu Michala Huvara, který komentoval Krylovo vystoupení v Letním kině Mikulov, konané dne 19. 7. 1992: „Žel bohu, i persóny Mistrova formátu propadají někdy peklu sebezřívosti, jako je náhlá ztráta pokory.“¹⁰²¹ Rozpor mezi idealizovaným Krylem a kvalitou vystoupení blížící se úrovni regionálního interpreta je z dobové kritiky patrný: „Vzhledem k okolnosti „společenské únavy“ [...] ani nemohlo být provedení všech položek scénáře bezchybné, a tak prosakovaly promíchaným repertoárem těžkosti s artikulací, hmatníkem, intonací.“¹⁰²²

Naopak Jiří Černý považuje Kryla nejen za básníka, ale i za osobnost s výrazným hudebním rukopisem: „Kryl byl především básník. Tedy víc než co jiného? Než písničkář? Kolik jsme u nás měli písničkářů srovnatelných s Krylem? Kolik vůbec osobností v celé historii české populární hudby, jež by v ní tolik znamenaly? A kolik naproti tomu známe českých básníků, kteří se směle mohou postavit ne-li nad Kryla, pak přinejmenším vedle něj? [...] Je nápaditý, bravurní, český až do morku kostí.“¹⁰²³

I přes různorodost názorů na Kryla a jeho tvorbu hudební či textovou jej můžeme označit za osobnost, která do porevoluční české populární hudby přinesla nové fenomény a zvýšila povědomí o ní v zahraničí. Odkaz Krylovy tvorby zůstává do značné míry aktuální i pro dnešní dobu (především ve sdělení písni). Komerčně úspěšnou etapu pozorujeme ihned po revolučním roce 1989, kdy vlastnit album Kryla společnost považovala za samozřejmost. V prodeji nosičů TOP 10 Kryl v roce 1990 obsadil první dvě příčky, což už se nikomu jinému nepodařilo. Album Bratříčku zavírej vrátka se umístilo na první pozici, deska Rakovina na místě druhém (viz tabulku 13). V roce 1991 do prodeje zasáhlo album Tekuté

¹⁰¹⁹ *Rock & Pop*. 1991, č. 7, s. 21.

¹⁰²⁰ Tamtéž.

¹⁰²¹ *Rock & Pop*. 1992, č. 17, s. 30.

¹⁰²² Tamtéž.

¹⁰²³ *Rock & Pop*. 1994, č. 6, s. 14.

písky, které skončilo na desátém místě (viz tabulku 16). V roce Krylova úmrtí (1994) se v prodeji prokreslilo album *To nejlepší*, které obsadilo sedmé místo (viz tabulku 26); v téže roce byl Kryl v rámci cen Anděl nominován do síně slávy (viz tabulku 27). V divácké anketě Zlatý slavík se Kryl umístil v roce 1991 na sedmé příčce (viz tabulku 17).

Tabulka 121: diskografie Karla Kryla v devadesátých letech.

KRYL KAREL	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Rakovina	1969/1990	Primaphon/ Bonton
	Bratříčku, zavírej vrátka	1969/1990	Panton/Panton
	Maškary	1970/1991	Caston/Bonton
	Karavana mraků	1979/1994	Šafrán 78 / Bonton
	Plaváček	1983/1995	Šafrán 78 / Bonton
	Dopisy	1986/1992	Rhea Publishing Company / Best IA
Alba 90. léta	Tekuté písky	1990	Bonton
	Dvě půle lunety aneb rebelant o lásce	1992	H & H Publishers
	Monology	1992	Janez
	Ocelárna	1994	Monitor-EMI
	Děkuji	1995	Bonton
	Australské momentky	1995	Monitor-EMI
	Jedůfky	1996	Bonton
Kompilace	To nejlepší	1993	Bonton
	To nejlepší 2	1998	Bonton

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Bratříčku, zavírej vrátka z alba Bratříčku, zavírej vrátka.

V nahrávce písně Bratříčku, zavírej vrátka je použita skordatura o malou sekundu směrem dolů. O použití skordatury nás přesvědčuje fakt, že na nahrávce v doprovodné kytáře zní prázdné struny, které se objevují výhradně při hře akordových hmatů na kytáře v první poloze (viz hmatové diagramy Am, Em v ukázce 90).

The image shows a musical score for the song 'Bratříčku, zavírej vrátka'. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The melody is written in quarter notes. Above the staff, guitar chords are indicated: G#m, D#m, G#m, D#m, Am, Em, Am, and Em. Small diagrams show the fretting for G#m (4th fret), D#m, Am, and Em. The lyrics 'Pr - ší a ven - ku se' are written below the staff, with a double bar line separating two identical phrases.

Notová ukázka 90: skordatura o malou sekundu ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.

Za hook považujeme sekundové postupy pohybující se striktně ve čtvrt'ových hodnotách, jenž procházejí celým chorem (značeno červeným rámcem, viz ukázkou 91). V první frázi znějí za sebou řazené sekundy v nezměněné podobě sestupně (směr naznačen červenou křivkou, viz ukázkou 91). Počínaje druhou frází zní sekundový postup inverzně – vzestupně, což melodii vede k pozvolné gradaci v ambitu i dynamice (směr naznačen modrou křivkou, viz ukázkou 91). Za tektonický vrchol lze označit třetí frázi, která uvádí sekundový postup v původní sestupné podobě. Motiv tenduje k nejvyššímu tónu melodie (e^2) a vrcholí zvoláním „bratříčku“ (značeno zelenou výplní, viz ukázkou 91), které tektonicky umocňuje ostrý kontrast v podobě pauzy v následujícím taktu. Čtvrtá fráze cituje název skladby „Bratříčku, zavírej vrátka“ (modifikace „zavřel jsi / zavírej“), který je rozdělen mezi vrchol skladby „bratříčku“ (značeno zeleně) a značné tektonické uvolnění způsobené recitací „zavřel jsi / zavírej vrátka“ (značeno modrou výplní, viz ukázkou 91).

Pr - ší a ven - ku se set - mě - lo,
 ta - to noc nc - bu - de krá - tká,
 be - rán - ka vl - ku se za - chtě - lo, bra - tří - čku,
 za - vřel jsi vrát - ka?

rozpínání motivu, nárůst dynamiky

recitace - uvolnění napětí

Notová ukázka 91: inverze a rozpínání motivu ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.

Hook chorusu zaznamenáváme již ve versi, kdy poprvé zazní ve čtvrt'ových hodnotách. V druhém znění pozorujeme diminuci, kterou lze chápat spíše jako interpretační záležitost (značeno červeně, viz ukázku 92). Sekundový motiv tvořící hook skladby je harmonizován tónikou a mollovou dominantou (i→v), které se ve stejném rytmickém rozdělení opakují i v taktech, kde aktuálně melodie nezní, což udržuje hybnost skladby (značeno červeným rámcem a rytmickou notací, viz ukázku 92).

Notová ukázka 92: motivická příbuznost verse a chorusu ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.

Výrazným harmonickým postupem ve versí je klamný spoj (V→VI), kterému předchází snížený sedmý stupeň F[#] (^bVII) a jenž je následně rozveden opět do dominanty: D[#]→E→D[#] (značeno zeleně, viz ukázkou 92).

Lexikální hustota textu a pouze dvojí znění chorusu (značíme modře, viz tabulku 123), navíc se slovní variací v posledním verši „zavřel jsi / zavírej“, znemožňují výraznější slovní repetice. Významově je text definován nepravidelně rozmístěným oslovením („bratříčku“), které se vyskytuje v každé versí (značíme červeně, viz tabulku 123) i chorusu, což konstruuje apelativní vyznění skladby. Rozdělení skladby na dvě hudebně odlišné části je kompenzováno bohatým, nerepetitivním textem, který stojí na důvěrném rozhovoru s blízkým členem rodiny; často se objevují slovesa v první a druhé osobě, osobní tón versí pak kontrastuje s prorocky stylizovaným chorusem, kterému dominuje biblický odkaz („beránka vlku se zachtělo“). Verse a chorus se od sebe liší také rýmovou strukturou: zatímco mezi refrény se prosazuje schéma s propracovanými vnitřními rýmy ABABCD EFEFCD, založené na komunikaci mezi dvěma strofami, chorus rýmuje výhradně střídavě (ABAB). U rýmů se objevují i fonetické průpoje, které přesahují obvyklý rozsah zvukové shody na konci verše (např. hláska „l“ v rýmu „slzami – silami“, hláska „o“ v rýmu „složitá – rozbitá“).

Tabulka 122: klíčová slova ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 bratříčku	523121.000	99.0000	7	85
2 vrátka	23337.000	99.0000	3	302

Tabulka 123: distribuce klíčových slov ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.

Tvar	ARF	Distribuce
1	bratříčku 5,1226	
2	vrátka 2,0566	

Forma skladby:

| intro 4 |
 | verse 16 | verse 16 | chorus 16 |
 | verse 16 | verse 16 | chorus 16 |
 | outro 5 |

6.2.2.4 Nohavica Jaromír

Zařazení do analýz: projekty mimo mainstream – volba autora práce.

Folková scéna se v porevoluční době mezi posluchači těšila poměrně velké popularitě. Možnost veřejně zpívat a psát svobodně texty řešící témata dříve zapovězená vybízela písničkáře k nové tvorbě. I na Nohavicovu tvorbu nahlíží František Horáček sociologickým pohledem – připomíná, že Nohavicovy počátky se pojí s politicky složitou dobou: „*V době, kdy na písničkové scéně převažovalo jen povolené opatrné, protože pořád ještě platilo, že ,zakázali psát a zakázali zpívat‘.*“¹⁰²⁴ Dodává, že přestože Nohavica nebyl zatížen událostmi roku 1968 (jako například Hutka, Kryl či Merta), získal mezi posluchači statut perzekuovaného interpreta, který uspokojoval hlad po neoficiální tvorbě u posluchačů, kteří neholdovali undergroundu či jiným v té době potíraným subkulturám: „*Nohavica splnil svou historickou úlohu osobnosti v dějinách dokonale. V oné atmosféře beznaděje a ,poločasu rozpadu‘ najednou paličatě předvedl, že je možné veřejně zpívat i víc, než to, co schválil ÚV KSČ. [...] Nohavica se přes všechny zákazy, a vlastně také díky jim, prozpíval ještě v jarém věku k titulu národního hrdiny.*“¹⁰²⁵ V anketě periodika Rock & Pop s názvem Československá deska desek aneb To nejlepší za čtvrt století, která reflektovala alba do roku 1990, se jeho deska Darmoděj umístila na hromadné 50. příčce.¹⁰²⁶

¹⁰²⁴ *Rock & Pop*. 1991, č. 13, s. 12.

¹⁰²⁵ Tamtéž.

¹⁰²⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 16.

Hodnotili: A. Benda, S. Titzl, L. Dorůžka, J. Lukeš, J. Švarcová, L. Jehne, P. Zvoniček, J. Riedel, P. Dvořák, I. Poledňák, E. Střížovská, J. Tlach, N. Dlouhá, V. Hanzel, K. Prokeš, K. Peniš, H. Žalčík, J. Tůma, I. Wasserberger, J. Starý, A. Truhlář, J. Vlček, J. Šrámek, P. Dorůžka, L. Snopko, A. Opekar, P. Nosálek, Z. Pavelka, J. Čurný, A. Švamberský, R. Dulíková, V. Vlasák, J. Černý, M. Vrbovec, J. Kotek, V. Kouřil, F. Fiala, P. Korál, M. Foret, J. Wunsch, J. Plachetka, R. Houška, O. Konrád, P. Veselý, M. Štědroň, J. Brezina, P.

Horáček postuluje, že česká písničkářská scéna po revoluci nevyužila možností, které získaná svoboda přinesla – dle něj folk žil v určité setrvačnosti: „*Tak trochu podřimování na vavřínech. Lidi ještě pořád nábožně zpívají s sebou a chodí po představeních s památničky, ale je to hlavně z úcty k tomu, co bylo, ne z odvazu nad současnými uměleckými výkony. Kiksy a okna v textu se nedají odpouštět donekonečna, a tak se bojím, že idol Nohavica se brzy dočká vystřízlivění.*“¹⁰²⁷

I přes rozpolcená hodnocení Nohavici byla jeho fanouškovská základna – především na Ostravsku – velmi stabilní, což potvrdil i koncert (Ostrava, Hala Tatraň, 17. dubna 1990), který zaznamenávala Československá televize. František Horáček ho přes drobné výtky vůči režii a dramaturgii hodnotí pozitivně a vyzdvihuje posluchače Jaromíra Nohavici, kteří během koncertu prokázali výbornou znalost textů jeho písní: „*Nohavica je svým obdivovatelům znám v několika základních verzích. Podle nálady a kondice. Tahle byla jednou z nejučesanějších, ale i přes viditelnou snahu nic nezkazit a neprozradit kameře sebemenší rozechvění, zůstalo v projevu přece jen něco nezbytné srdečnosti a spontánnosti i ve vztahu k auditoriu.*“¹⁰²⁸ Autor recenze vyzdvihuje i Nohavicovy textařské schopnosti: „*[...] působí jako čistá písničková poezie, dotýkající se posvátných měřítek veličin typu Jiřího Suchého. Profesoři češtiny, vyučujte ty texty jako nepovinný předmět! Slyšel jsem v poslední době málo písní, které by s takovým nadhledem, a přitom zraňující hloubkou odrážely naši dobu (bez hysterie a laciných gagů), jako je Nohavicova Hvězda.*“¹⁰²⁹

Texty Jaromíra Nohavici však vzbuzovaly i polemické reakce. V dobovém tisku jsme zachytili článek Vladimíra Vlasáka, jenž komentoval text, který vyšel v prvním čísle čtvrtletníku Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu a v němž poměrně černobíle na Nohavicovu poetiku pohlíží Martin C. Putna. Vlasák vytkl Putnovi selektivnost a nedostatek nadhledu při komentářích. Putna Nohavicu považuje za příklad ateistického smýšlení, přestože se v jeho textech tematika víry vyskytuje: „*[...] se tu setkáváme s relativně vyhraněnou filozofickou koncepcí, s ateismem svobodné volby, který je bezvěrectvím, leč ne už zcela bezbožstvím, a v žádném případě není satanismem. S ateismem, který odmítá perspektivu věčnosti jako příliš lacinou a pokládá za cennější vyrovnat se s časností, ale není*

Zapletal, Z. Pecka, J. Šeblová, J. Vejvoda, M. Fikejz, J. Šeda, K. Srp, J. Virgala, V. Lindaur. *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 7.

¹⁰²⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 13, s. 12.

¹⁰²⁸ Tamtéž, s. 29.

¹⁰²⁹ Tamtéž.

*si tím ve své upřímnosti zcela jist. Ovšem lze prohlásit s vysokou pravděpodobností, že přijde do pekla.*¹⁰³⁰

Nohavica skládal písně již v době totalitního režimu, nicméně záznamy jeho rané tvorby existují spíše v rovině amatérských nahrávek. Kromě svých vlastních kompozic interpretoval rovněž písně ruského písničkáře Bulata Šalvoviče Okudžavy.¹⁰³¹ První album, které není reedicí a spadá do dekády devadesátých let, nese název *V tom roce pitomém* (1990) získalo v rubrice Hvězdičky časopisu *Rock & Pop* nadprůměrné hodnocení (3,5).¹⁰³² V kolektivním hodnocení periodika *Melodie* získalo album rovněž nadprůměrnou známku (3,8).¹⁰³³

Podstatně opatrněji, a s řadou výtek, ale hodnotil album *V tom roce pitomém* Jan Rejžek. Avizuje, že album přichází do podstatně odlišné doby než Nohavicova předchozí tvorba, spojená s pocitem revolty vůči totalitnímu režimu a se zaznamenáváním neoficiálních koncertů na audiokazety: „[...] *přiznejme si, že tato deska neplnila vysoké očekávání a odhalila jeho slabiny, nad nimiž se v zájmu ‚vyššího principu‘ přimhuřovaly oči. Především výběr skladeb (Karel Plíhal!?) je sporný a rozhodně nepředstavuje Nohavicův talent s psychotronicky odbojně-lyrickým efektem, známým každému, kdo kdy seděl přímo na jeho koncertu.*“¹⁰³⁴ Přestože na přebalu alba nachází informaci o tom, že se jedná o živé nahrávky, vytýká Rejžek desce určitou sterilitu, a zatímco několik písní oceňuje (Děvenka štěstí a mládenec žal, Pravdy a lži, O Jakubovi), naopak část písní (*V hospodě na rynku, Přelezl jsem plot, V tom roce pitomém*) hodnotí poměrně příkře: „[...] *to jsou všechno slohová cvičení, studentské variace na lidovou poezii, textařské doplňovačky, hodné nejprostřednějšího popu.*“¹⁰³⁵

S odstupem času i sám Nohavica vyjádřil skepsi k tomuto albu; v dané době měl problémy s alkoholem (jeho stav se zlepšil kolem roku 1991). V roce 1997 o svém albu hovořil velmi kriticky: „[...] *například deska V tom roce pitomém a knížka Poslední mejdan*

¹⁰³⁰ *Rock & Pop*. 1990, č. 2, s. 29.

¹⁰³¹ *Rock & Pop*. 1997, č. 2, s. 58.

¹⁰³² Hodnotili: Černý, Horáček Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 4, s. 21.

¹⁰³³ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 4, s. 31.

¹⁰³⁴ *Rock & Pop*. 1991, č. 10, s. 27.

¹⁰³⁵ Tamtéž.

– což jsou dvě věci, za které se stydím a neměl jsem dopustit, aby vyšly. Oběma chybí jiskra, nadhled, jsou v duchu takového toho opileckého poplácávání po zádech: dobrrrrýýý!“¹⁰³⁶

V opozici vůči názoru Rejžka (viz výše) však stojí recenze Petara Zapletala, který hudební i textovou složku alba hodnotí podstatně pozitivněji a desku označuje za kvintesenci toho nejlepšího z Nohavicovy dosavadní tvorby: „[...] oceňuji nejednoduché, v metaforách dokonce náročné, ale přitom dobře srozumitelné texty, jež se u Nohavici obejdou bez krátkých spojení i bez frází (Jacek), jsou v převaze narativní, ale nikde nementorují, jsou jazykově čisté (Na jedné lodi plujem), ale ještě výš hodnotím Nohavicovu muzikantskou vynalézavost: žádná ‘loci communes’ s víckrát už slyšenými melodiemi (valčík V hospodě na rynku), žádné upoceně vymyšlené, ‘velké melodie’, nýbrž prosté, ale výrazné nápady [...].“¹⁰³⁷ Zapletal rovněž chválí Nohavicovu práci s vulgarismy, kterými jako textař umí vystihnout naléhavost situace, použít je účelně (srovnej například s názory hudebních publicistů na používání vulgarismů v tvorbě skupin Kabát či Tři sestry): „[...] když zpívá ‚kurvit se s kurvama‘, vytváří realistický obraz – na rozdíl od těch, kdo vulgarismů zneužívají v domnění, že se tak přiblíží životu. Nohavica takového výrazového prostředku užívá jako koření. Připočtěme k tomu jeho úctu k jazyku a dojde nám, proč se Nohavicovi ani při veřejném vystoupení nevymkne nic z kontextu.“¹⁰³⁸

Kladně je též laděný komentář Ivana Hartmana, který se věnoval Nohavicově koncertu (Praha, Lucerna, 7. května 1992). Už samotný fakt, že Nohavica vyprodal Lucernu, je dle Hartmana dokladem, že písničkářská scéna – i přes určitý pokles zájmu o koncerty napříč hudebními žánry – má své stabilní hudební ikony. Hartman tvrzení podkládá informací, že obdobný koncert konaný na stejném místě o rok dříve (vystupovalo na něm více písničkářů) nebyl vyprodán ani z poloviny. Nohavicu považuje za autora, který na počátku devadesátých let publikum oslovuje atmosférou své tvorby, vycházející z působení ještě za totalitního režimu: „Ať zahrál jakoukoliv píseň, vyzařoval z ní velký klid a bezpečí. Připomínalo to koncerty z období okolo poloviny osmdesátých let – dobu jeho prvního vrcholu.“¹⁰³⁹

Hartman na Nohavicově kompozičním jazyku a interpretačním projevu oceňuje přímočarost, která mu zajišťuje písně, jež dokážou posluchače zaujmout a nabídnout jim

¹⁰³⁶ *Rock & Pop*. 1997, č. 2, s. 63.

¹⁰³⁷ *Melodie*. 1991, č. 6, s. 27–28.

¹⁰³⁸ Tamtéž.

¹⁰³⁹ *Rock & Pop*. 1992, č. 12, s. 30.

přesně to, po čem touží: „*Takový Nohavica je zcela srozumitelný každému – hudebně i textově, postrádá jinotaje, jde po smyslu byť banálního příběhu tak důsledně, že neztotožnit se s ním je naprosto nemožné. Jeho výrazivo je vzdáleno poetickému tlachání.*“¹⁰⁴⁰ Hartman Nohavicův projev na koncertě hodnotil jako bezchybný, bez jediného slabého místa či písňe: „*Nohavica rozhodně nezklamal a to je dobré znamení jeho nové písničkářské etapy.*“¹⁰⁴¹ Obdobně o pozitivní energii na Nohavicových živých koncertech hovoří Vojtěch Lindaur: „*Uměl být rozsáfně rozjetým fanfaronem i tichým vypravěčem, cítil jsem lehkost jeho veršů a přirozenou zpěvnost melodií.*“¹⁰⁴²

Na úvahu ohledně vzrůstající popularity Jaromíra Nohavici Hartman navázal v textu komentujícím hudební akci (Český Krumlov, 21.–22. srpna 1992), na níž hodnotí Nohavicův projev rovněž kladně. Oceňuje jeho charisma, jímž dokázal strhnout dav dvou a půltisíce posluchačů: „*Nohavicovy nejsilnější písňe jsou často vystavěny na absolutních krajních symbolech dobra a zla, života a smrti, bytí a nebytí. On dokáže takové písňe předložit posluchači nejen jako své osobní dilema, ale jako dilema posluchačovo. Nohavica se stává mistrem kontaktu, přičemž hudba k jeho textům – prakticky stále ‚stejná‘ – je jen podpůrnou složkou jeho básnické invence, je to papír, na kterém publikuje své verše.*“¹⁰⁴³

Album Mikymauzoleum, které bylo pokřtěno 10. srpna 1993, bylo redakcí časopisu Rock & Pop označeno za desku, jež rozhodně zanechá v devadesátých letech v české populární hudbě stopu: „*[...] Nohavica svým albem prolomil všeobecný polistopadový písničkářský mindrák.*“¹⁰⁴⁴ Album se od předchozích výrazně liší, a to nejen v rovině společenské, ale zejména v té osobní – je poznamenáno léčbou Nohavicovy závislosti na alkoholu: „*[...] písňe psal vždy ve střízlivém stavu, ovšem ještě doposud nikdy z nich, a z jejich interpretace především, nevyzařovala taková jistota jako dnes.*“¹⁰⁴⁵ Hartman na Nohavicových textech oceňuje nejen jazykový cit a invenci, ale rovněž dochází k závěru, že jeho tvorba obsahuje určitou přidanou hodnotu, kterou lze pozorovat v textech za posledních devět let (do roku 1992), kterých bylo více než sto padesát: „*Nepracuje pouze s dílem náhody, jako řada jeho kolegů písničkářů, kteří píší živelně. Pracuje s metodou. Jakoby*

¹⁰⁴⁰ Rock & Pop. 1992, č. 12, s. 30.

¹⁰⁴¹ Tamtéž.

¹⁰⁴² Rock & Pop. 1997, č. 2, s. 58.

¹⁰⁴³ Rock & Pop. 1992, č. 19, s. 22.

¹⁰⁴⁴ Rock & Pop. 1993, č. 17, s. 3.

¹⁰⁴⁵ Rock & Pop. 1993, č. 18, s. 27.

*hledal ‚technicky‘ ideální tvar písňového textu a téma je mu jen impulsem k jeho uspořádání.*¹⁰⁴⁶

Nezávisle na Hartmanově myšlence rovněž sám Nohavica v rozhovoru s Vojtěchem Lindaurem hovoří – zhruba o tři roky později – o jisté systematicke psaní svých textů. Poukazuje na to, že v textech má rád určitý řád, že právě proto jsou mu bližší písně než volná poezie: *„Je to jen výběr, nic než výběr, cizelování té beztvare hmoty do té jediné možné. Jako by ta písnička už tady byla a ty ji jenom přepíšeš. [...] tohle je jemná filigránská práce, u níž sice nejde o dokonalost rýmů jako takových, ale jde o jediný možný rým, tvar.*“¹⁰⁴⁷

Album Mikymauzoleum je výjimečné rovněž v rovině interpretační. Nohavica v žádné své skladbě nehraje; kytarové doprovody nahrál Karel Plíhal (většinu) a Nohavica tak získal prostor věnovat se pouze textům a jejich interpretaci. Hartman postuluje, že Nohavicova melodika se sice pohybuje v určitém kompozičním koridoru, ale na druhé straně dodává, že jako autor pracuje v hudební poloze, ve které si cítí bezpečně. Kombinace Nohavicových textů a melodiky ve spojení s hrou Karla Plíhala odhaluje i skrytý potenciál autorových skladeb: *„Nohavica doprovázející se sám na svých dvou předešlých deskách působil jednotvárně, jakoby hrál jednu a tutěž píseň, a také nedbal na preciznost techniky hry. Plíhal písně přesně odděluje a spíše zdůrazňuje to, čím se od sebe Nohavicova ‚jednotvárná‘ hudba odlišuje, až posluchač zjišťuje, že Nohavica, kterého doposud vnímal především kvůli textům a jejich charismatické interpretaci, vlastně tak jednotvárný není.*“¹⁰⁴⁸ Rovněž Vojtěch Lindaur považuje album Mikymauzoleum za určitý mezník na české folkové scéně: *„Nohavica prolamuje kruh folkového souručenství, které v té době stejně umíralo na úbytě, a s nebývalou vnitřní silou a energií našlapuje do málo probádaných končin.*“¹⁰⁴⁹

Obdobně pozitivně hodnotí Mikymauzoleum rovněž skupina recenzentů, kteří desce v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop udělili nadprůměrnou známku (3,8).¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁶ *Rock & Pop*. 1993, č. 18, s. 27.

¹⁰⁴⁷ *Rock & Pop*. 1997, č. 2, s. 63.

¹⁰⁴⁸ *Rock & Pop*. 1993, č. 18, s. 27.

¹⁰⁴⁹ *Rock & Pop*. 1997, č. 2, s. 58.

¹⁰⁵⁰ Hodnotili: Černý, Vlček, Wunsch, Hartman, Vlasák, Korál, Bezr, Kománková. *Rock & Pop*. 1993, č. 24, s. 29.

V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album umístilo na 7. příčce.¹⁰⁵¹

Album *Tři čuníci* (1994), je zaměřeno spíše na dětského posluchače, ačkoli Leoš Kofroň uvádí, že pointy některých písní (*Afričančata*, *Pijte vodu*) cílí i na dospělejší publikum. Deska byla vytvořena na základě záznamu koncertu v U klubu v Olomouci v říjnu roku 1994. Na rozdíl od Hartmana, který na Nohavicovi oceňuje spíše texty a hudební stránku písní považuje za podružnou, Kofroň Nohavicovu melodiku naopak vyzdvihuje: „*Nohavicovi byla kdysi sudičkami dána schopnost vymýšlet jednoduché a chytlavé melodie, které si diváci zcela spontánně, bez jakéhokoli znásilňování, prozpěvují spolu s ním. Stejně tak sype jako z rukávu několikařádkové veršičky, které nás dostanou křehkou poetikou, či překvapivou pointou.*“¹⁰⁵² I přestože recenzent v počtu dvaceti pěti tracků nalézá méně zdařilé položky, jako celek album hodnotí kladně a jako autora Nohavicu vyzdvihuje: „*Troufám si tvrdit, že tak bezprostřední a půvabné skladbičky, jako jsou třeba *Lachtani*, *Afričančata* nebo *Grónská písnička*, nejpřesvědčivěji prokazují jedinečnost a nezastupitelnost Nohavicova talentu. Takovou lehkost nadřít prostě nelze.*“¹⁰⁵³ O pozitivní reflexi tohoto alba svědčí i informace z 23. května 1995 – album *Tři čuníci* získalo titul zlatá deska.¹⁰⁵⁴

Dokladem o tom, že se Nohavica jako autor a písničkář profiluje, je deska *Divné století* (1996), která svou koncepcí navazovala na album *Mikymauzoleum*. Rovněž zde Nohavica hráčsky spolupracuje s hosty a v některých písních je instrumentální obsazení rozšířeno o rytmiku, vokály a další nástroje (Radek Pastrňák, Karel Plíhal, Zdeněk Vřešťál, Milan Nytra). Navíc byl ke spolupráci přizván Vít Sázavský (skupina *Nerez*), který do písní zasáhl jako hudební aranžér a producent: „*Já ti, Víto, dodám písničky a ty mi to pomůžeš celé nahrát a zaranžovat, řekl jsem a podali jsme si na to ruce.*“¹⁰⁵⁵ Nohavica uvedl, že hudební materiál na album *Divné století* až na výjimky (*Divocí koně*, *Podzemní prameny*)

¹⁰⁵¹ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčírák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹⁰⁵² *Rock & Pop*. 1995, č. 2, s. 27.

¹⁰⁵³ Tamtéž.

¹⁰⁵⁴ *Rock & Pop*. 1995, č. 10, s. 5.

¹⁰⁵⁵ *Rock & Pop*. 1997, č. 2, s. 60.

vznikal v době naplánované roční přestávky v koncertní činnosti: „[...] *najednou byla jedna písnička, druhá, třetí a psal jsem je jako vždycky – z radosti, že mi to jde – a v jednu chvíli jsem pochopil, ucítil, že je to nosné.*“¹⁰⁵⁶

Album vznikalo asi měsíc a Nohavica měl k dispozici časově neomezený prostor ve studiu (u Milana Kůse v Jablonci). Určitou zvukovou raritou byla například Nohavicova heligonka z roku 1923, kterou mu daroval jeho otec a již při nahrávání používal. Pro Nohavicu byla doba vzniku alba výjimečná; uvedl, že písně vznikaly ve velkém vnitřním tichu a soustředění, s uvědoměním, že „*už dlouho nic nemusí*“ – že je osvobozen od totalitního režimu, alkoholu i finančních záležitostí: „*Všichni, kdo jsme něco dělali v osmdesátých letech, si už nedovedeme představit, že bychom v tom byli zase. [...] Já bych zešilel. Musel bych odejít.*“¹⁰⁵⁷

Album *Divné století* svou koncepcí zaujalo rovněž dobové kritiky. Jan Dědek na albu oceňuje Nohavicovo rozhodnutí opustit polohu zpěvu doprovázeného pouze kytarou. Vyzdvihuje kvalitu a detailnost aranžmá Víta Sázavského, jakož i pestřejší nástrojovou instrumentaci (housle, mandolína, trubka atd.), která ve většině případů písním prospěla (negativně hodnotí pouze aranžmá ve skladbách *Před dveřmi* a *Litanie u konce století*). Dědek dále kvituje instrumentální výkony jednotlivých hráčů (kytara – Plíhal), zařazení mužských vokálů pro dokreslení atmosféry (*Petěrburg*), užití houslí a šalmaje (*Těšínská*), pěvecké sbory v akusticky koncipované písni *Sarajevo* atd. Dědek považuje desku za zvládnutou rovněž po stránce dramaturgické – pestrost písní nabídla možnost vhodně skladby seřadit, a vybudovat tak kontrasty mezi písněmi o lásce, melancholicky laděnými skladbami či optimistickými tématy: „*Důmyslně prostrídávané skladby, ať už pestře aranžované či jednoduché, činí z Divného století nejen padesát minut výtečných písní, ale zároveň ucelenou a vyrovnanou nahrávku, která bezesporu patří k těm nejlepším za loňský rok.*“¹⁰⁵⁸

Obdobně kladné hodnocení alba *Divné století* prezentuje rovněž periodikum *Melodie*, které vyzdvihuje především nevšednost aranžmá skladeb: „*Byl to chytrý a prozíravý tah, protože aranžérům se v drtivé většině případů podařilo skladby ozvláštnit nečekanými postupy a tím nepochybně mimořádně kvalitní písně posunout ještě o stupínek*

¹⁰⁵⁶ *Rock & Pop*. 1997, č. 2, s. 60.

¹⁰⁵⁷ Tamtéž, s. 62.

¹⁰⁵⁸ Tamtéž, s. 63.

výš.¹⁰⁵⁹ O pozitivní reflexi alba nejen hudebními publicisty, ale i širší veřejností svědčí fakt, že album se bezprostředně po vydání umístilo na desáté pozici hitparády TOP 40 sestavované IFPI.¹⁰⁶⁰ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Divné století umístilo na 5. příčce.¹⁰⁶¹

Album Nohavica & Kapela – Koncert nabídlo sestřih několika koncertů uskutečněných v roce 1997, na nichž zazněly nejen skladby z alba Divné století, ale i starší písně a doposud nevydané kompozice (Jdou po mě jdou, Cukrářská bossanova atd.). Petr Korál album hodnotí jako pestré, protože obsahuje jak písně zpívané pouze s kytarou, tak skladby doprovázené hudební skupinou, která Nohavicu doprovázela i na albu Divné století: „*Nohavicovy písničky nabraly s kapelou díky pestrosti a neomezenosti hudebního doprovodu v nejednom případě doposud netušený a nezřídka působivější rozměr než ve své základní plus-minus folkové podobě. [...] Tahle živá deska má na rozdíl od desek jiných mimořádnou cenu, protože přináší většinou něco naprosto jiného než to, co už můžete znát z dřívějších Nohavicových alb.*“¹⁰⁶² Miloš Skalka na albu natočeném před Vánocemi 1998 na koncertech v sále bratislavského rozhlasu, v kulturním domě Vltava v Českých Budějovicích a v pražském Lucerna music baru oceňuje především to, že se Nohavicovi podařilo shrnout to podstatné, čím jako básník, hudebník a skladatel přispěl do zlatého fondu české populární hudby od roku 1982, kdy se představil na ostravském Folkovém kolotoči: „*[...] vedle uměleckých kvalit, které jsou neoddiskutovatelné a stokrát potvrzené, jsou snímky kvalitní i technicky. Do stříbrného kotoučku se tak podařilo zaklít tak onu báječnou atmosféru, která každý z Nohavicových koncertů provází.*“¹⁰⁶³

Pakliže nepočítáme kompilační album Koncert, vychází deska Moje smutné srdce po čtyřleté pauze a navazuje na koncepci Divného století. Dle Miloše Skalky byly základem Nohavicovy tvorby devadesátých let především vlastní písně (dříve to byly inspirace tvorbou Mtyngarského, Okudžavy, Vysockého): „*[...] vlastní písničky, vystavěné na*

¹⁰⁵⁹ *Melodie*. 1996, č. 12, s. 13.

¹⁰⁶⁰ *Melodie*. 1997, č. 1, s. 4.

¹⁰⁶¹ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹⁰⁶² *Rock & Pop*. 1998, č. 7, s. 106.

¹⁰⁶³ *Melodie*. 1998, č. 6, s. 41.

*charakteristické slovanské melodice a básnických textech s objevnými rýmy, kořeněné břitkou ironií, humornou nadsázkou i laskavě hořkosmutným pohledem na svět a lidi v něm.*¹⁰⁶⁴ Jestliže předchozí album představilo Nohavicu ve zcela nové interpretační rovině, s rozšířeným instrumentárem, album *Moje smutné srdce* dle Skalky tuto linii Nohavicovy tvorby ještě prohlubuje, k čemuž opět přispěl svým aranžérským přístupem Vít Sázavský: „*Základem je sice opět Nohavicova zcela autonomní autorská tvorba a nezaměnitelný způsob interpretace, nicméně rozšíření někdejší úsporné kytarové hry a vokálu o barvy dalších hudebních nástrojů či hlasů působí velice sugestivně.*“¹⁰⁶⁵

Jaromír Nohavica patřil v devadesátých letech k nejvýraznějším písničkářům a osobnostem české folkové scény. Byl oceňován především za kvalitu a poetiku svých textů, které uměly vyjádřit silné myšlenky, obsahovaly humor, ale zabývaly se rovněž závažnými životní otázkami. Nohavica je obdařen schopností napsat intuitivně vystavěnou melodii, které posluchačům snadno utkvěla v paměti, přičemž některé jeho písně jsou živé dodnes. Během jedné dekády se vyprofiloval ze zpěváka jednoduchých písní až ke spolupráci s hudební skupinou, při níž se naplno projevil i jeho talent hudební. Na rozdíl od Kryla, jenž na folkové scéně dominoval těsně po revoluci, nebo projektů spojených se jménem Nedvěď, které se v různých modifikacích objevovaly během celé dekády, Nohavica zaznamenal největší úspěch až v druhé polovině devadesátých let. V roce 1995 se v prodeji nosičů s albem *Tři čuníci* umístil na devátém místě (viz tabulku 29) a v roce 2000 obsadil třetí místo s deskou *Moje smutné srdce* (viz tabulku 50). Svou tvorbou nezasáhl do divácké ankety *Zlatý/Český slavík*, byl však oceněn odbornou porotou, která v roce 1996 udělila desce *Divné století* titul album roku (viz tabulku 33). V roce 1997 a 1998 byl Nohavica v ceně Anděl oceněn i v kategorii folk (viz tabulky 38 a 42).

Tabulka 124: diskografie Jaromíra Nohavici v devadesátých letech.

NOHAVICA JAROMÍR	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Osmá barva duhy	1989/1994	Panton/ Monitor-EMI
	Darmoděj	1989/1990	Panton/Panton

¹⁰⁶⁴ *Melodie*. 2000, č. 6, s. 32.

¹⁰⁶⁵ Tamtéž.

Alba 90. léta	V tom roce pitomém	1990	Panton
	Ryba, Nohavica, Křest'an, Daněk, Lohonka, Slabá, Zicha – Česká mše vánoční	1993	Venkow
	Mikymauzoleum	1993	Monitor
	Tři čuníci	1994	Monitor-EMI
	Darmoděj a další	1995	Monitor-EMI
	Divné století	1996	Monitor-EMI
	Nohavica & Kapela – Koncert	1998	Monitor-EMI
	Moje smutné srdce	2000	BMG Ariola

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Sarajevo z alba Divné století.

Hook chorusu tvoří dvoutaktová fráze (značíme červenou výplní, viz ukázkou 93). Dle harmonizace zazní modifikovaný hook během chorusu čtyřikrát (značíme červenou křivkou, viz ukázkou 93). Společným rysem všech motivů je rozložený akord v prvních číslech frázi (značíme modrou křivkou, viz ukázkou 93), na který navazuje melodie využívající stupnicovité postupy. Přestože harmonická progrese postupuje v běžně užívaném kvartovém kruhu (značíme zelenými šipkami, viz ukázkou 93), melodika obsahuje složitější harmonické struktury. V prvním případě se jedná o melodický rozklad zmenšeně malého septakordu ($F^{\#}m^{7/5-}$), který společně s basovou linkou vytváří nónový akord (D^9) na sníženém sedmém stupni (značíme modře – akordickou značkou, viz ukázkou 93). V druhém případě melodie rozkládá zmenšený septakord ($D^{\#0}$), který společně s basovou linkou tvoří nónový akord (B^9) rozšiřující dominantu (značíme modře – akordickou značkou, viz ukázkou 93).

Em → Am → D → G → B →

Je-ště ho-ří o-heň a pra-ská dře-vo a-le už je čas jít spát.

Em → Am → B → Em

Tám-hle za kop-cem je Sa-ra-je-vo tam bu-de-me se zí-tra rá-no brát.

Notová ukáзка 93: rozklady akordů tvořící hook v chorusu ve skladbě Sarajevo.

Melodika verse navazuje na chorus (značíme modrými/červenými křivkami, viz ukázkou 94; srovnej s ukázkou 93). Nalezneme zde zcela identické postupy, prokazující příbuznost s chorusem (rozklad zmenšeného septakordu $D^{\#0}$). Harmonicky silným momentem je dominantní jádro tvořené zmenšeně malým septakordem ($II^{\emptyset} \rightarrow V, F^{\#m7/5} \rightarrow B$), které zní v předvětí i závětí sloky (značíme zeleně, viz ukázkou 94). Zvukovou výraznost dominantního jádra podtrhuje fakt, že se kromě tóniky (fráze tónikou končí i začíná) jedná o jediný harmonický spoj objevující se ve versi.

Notová ukázka 94: dominantní jádro ve versi skladby Sarajevo.

Hook chorusu se objevuje rovněž v intru. Melodie je v něm postavena zcela symetricky (rozklad akordu – stupnicovitý postup), jelikož odpadá její modifikace deklamací textu (viz ukázkou 95; srovnej s ukázkami 94 a 93). Symetrická stavba melodické linky působí natolik přirozeně, že za hook lze považovat celé předvětí i závětí (intro, chorus).

Notová ukázka 95: intro vycházející z chorusu ve skladbě Sarajevo.

Harmonie skladby je v kontrastu s pravidelnou strukturou klíčových slov textu, které tvoří výhradně výrazy chorusu (značíme modře, viz tabulku 126). V něm se projevuje jediná, závěrečná modifikace, která text zosobňuje a konkrétně adresuje („tam zítra budeme se, láska, brát“). Verse (značíme červeně, viz tabulku 126) s chorem sice souvisejí sémanticky a hudebně, ale aby repetice vynikly, jsou od něj striktně odlišeny lexikálně a versologicky – neobsahují žádná klíčová slova, a zatímco ve versích se objevuje rým sdružený (AABB), v choresech je upřednostněn střídavý (ABAB).

Tabulka 125: klíčová slova ve skladbě Sarajevo.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 sarajevo	68533.000	99.0000	3	74
2 praská	22548.000	99.0000	3	231
3 kopcem	19909.000	99.0000	3	262
4 tamhle	5865.000	99.0000	3	896
5 hoří	5079.000	99.0000	3	1035
6 dřevo	1488.000	99.0000	3	3531
7 oheň	1430.000	99.0000	3	3673
8 brát	1145.000	99.0000	3	4584
9 spát	994.000	99.0000	3	5278
10 zítra	711.000	99.0000	3	7365
11 jít	305.000	98.0000	3	16970
12 budeme	291.000	98.0000	3	17825
13 čas	149.000	97.0000	3	34252
14 tam	41.000	91.0000	3	112968

Tabulka 126: distribuce klíčových slov ve skladbě Sarajevo.

Tvar	ARF	Distribuce			
1 sarajevo	2,986				
2 praská	2,986				
3 kopcem	2,986				
4 tamhle	2,986				
5 hoří	2,986				
6 dřevo	2,986				
7 oheň	2,986				
8 brát	2,986				
9 spát	2,986				
10 zítra	2,951				
11 jít	2,986				
12 budeme	2,972				
13 čas	2,986				
14 tam	2,986				

Forma skladby:

intro 4 (bici)	intro 8 + 1
verse 8	chorus 8 + 1
verse 8	chorus 8 + 1
verse 8	chorus 8 + 1
outro 2	

6.2.3 Rock

Abecedně řazený seznam interpretů a projektů hudebního žánru rock: Brichta Aleš, Kabát, Kreyson, Lucie, Pražský výběr, Wanastowi wjecy.

6.2.3.1 Brichta Aleš

Zařazení do analýz: 4 měsíce v kategorii Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.

Aleš Brichta se kromě své sólové dráhy zapsal do české populární hudby především působením v thrash metalové hudební skupině Arakain, jejíž počátky můžeme datovat k roku 1982. Na prvním albu kapely Petr Korál oceňuje především instrumentální výkony jednotlivých hudebníků, které nezabředávají do primitivních klišé: „*Skupině se s úspěchem podařilo přenést na desku téměř všechny trumfy sobě vlastní – obdivuhodný drive a nasazení, dynamickou výbušnost, rytmický náboj, hutný sound a v neposlední řadě příslovečnou rychlost a tvrdost, bez níž by skutečný metal nebyl metalem.*“¹⁰⁶⁶ Skupina Arakain se poměrně záhy po revoluci zaměřila na svou profesionální dráhu – zúčastnila se zahraničních vystoupení (Polsko, Moskva), dostala se do televizního vysílání a natočila první album s názvem Thrash the trash (1990).

V době nahrávání desky byla skupina Arakain mezi posluchači již natolik známá, že všichni členové mohli opustit civilní povolání a věnovat se výhradně hudební kariéře. Povědomí fanoušků o hudební tvorbě skupiny jí při práci na albu zajistilo dostatečnou svobodu, bez větších zásahů agentur. Přes snahu pracovat a nahrávat jako profesionální kapela však Aleš Brichta uvádí, že s časovým odstupem by dnes (asi půl roku od vydání prvního alba) během nahrávání postupovali odlišně. Rovněž studio Petra Jandy, ve kterém se album nahrávalo, nebylo v té době dle Brichty vybaveno takovou technikou, aby svým výsledným zvukem mohly nahrávky konkurovat zvuku západních studií (píše se rok 1990): „*Měli jsme přesně určený počet nahrávacích frekvencí, během nichž jsme museli zvládnout všechno včetně smíchání. Dneska například za sebe prohlašuji, že už bych si nedovolil nazpívat celou desku během dvou frekvencí. Jsem přesvědčen, že bych byl schopen v podstatě vše zazpívat líp.*“¹⁰⁶⁷

Zaměření skupiny Arakain směrem k thrash metalu lze dle Aleše Brichty a Jiřího Urbana (kytara) konkrétně datovat. Jednalo se o rok 1985, přičemž jako klíčovou skladbu

¹⁰⁶⁶ *Rock & Pop*. 1990, č. 1, s. 15.

¹⁰⁶⁷ Tamtéž, s. 15-16.

označují píseň Gladiátor: „Šlo čistě o pocitovou záležitost, chtěli jsme se oprostít od těžkopádného hardrockového syndromu. Vůbec jsme nepřemýšleli, jestli jdeme víc do thrashe nebo někam jinam. Ostatně tehdy se ještě termín thrash metal ani nepoužíval... Zní to asi nadneseně, ale trochu jsme tím zřejmě u nás předběhli dobu.“¹⁰⁶⁸ Český thrash metal je dle Brichty natolik specifický, že pokud by měl dostatečnou finanční i produkční podporu (klipy, média atd.), je schopen nejenže konkurovat zahraničním skupinám, ale dokonce má šanci se na zahraniční scéně i prosadit. Zároveň ale dodává, že by se zřejmě nejednalo o světovou extratřídu, ale spíše o „druhou světovou ligu“. Z amatérských kruhů Brichta například vyzdvihuje skupiny Terminátor, Krabator, Debustrol či Brain: „Na rozdíl třeba od polských skupin, které znějí všechny stejně, je u nás široké spektrum metalové muziky, a navíc my v ní neustále zvláště ve zpěvu aspoň podvědomě zachováváme onu slovanskou, nebo já bych řekl spíše českou, melodiku.“¹⁰⁶⁹

Jaroslav Riedel v recenzi alba Thrash the trash uvedl, že je pro něj dosti komplikované hodnotit metalové album, jelikož většinou jde o to, do jak uspokojivé míry skupina naplní tradovaná hudební a textová klišé. Přestože Riedel avizuje, že metalové texty mohou být pro kritiky snadným terčem, na albu kritizuje zejména právě je: „Ty Brichtovy jsou po řemeslné stránce docela dobře zvládnuté, ale jejich obsahem je v nejlepším případě jen pustá nuda. V horším pak rozbředlá bezzubá pseudoangažovanost, traktovaná v prázdně patetickém duchu (Ne!, Šakal, Štvanice).“¹⁰⁷⁰ Hudební stránku alba Riedel hodnotí (ve srovnáním s textovou) pozitivně; i přes určitou šablonovitost oceňuje hudební invenci a hráčské dovednosti (užívá sousloví „perfektní interpretace“), přičemž žádnou ze skladeb neoznačuje za kompozici bez nápadu: „Thrash the trash považuji za zatím nejlepší album české heavymetalové scény.“¹⁰⁷¹

Album Thrash the trash v kategorii Hvězdičky časopisu Rock & Pop získalo mírně nadprůměrné hodnocení (2,6).¹⁰⁷² Přijetí alba však probíhalo v delším časovém horizontu – v rozhovoru Petra Korála se skupinou Arakain v roce 1996 jsme zachytili informaci, že desky se prodalo více než 120 000 kusů.¹⁰⁷³ V anketě periodika Rock & Pop s názvem

¹⁰⁶⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 1, s. 16.

¹⁰⁶⁹ Tamtéž.

¹⁰⁷⁰ *Melodie*. 1990, č. 10, s. 315.

¹⁰⁷¹ Tamtéž.

¹⁰⁷² Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 5, s. 28.

¹⁰⁷³ *Rock & Pop*. 1996, č. 3, s. 59.

DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Thrash the trash umístilo na společné 24.–26. příčce.¹⁰⁷⁴

Druhé album, Schizofrenie, je dle recenze Ivana Adamoviče hudebně méně propracované ve srovnání s debutovým albem Thrash the trash, na kterém byly pestřejší a zajímavější skladby: „*Nahrávky na Schizofrenii jsou si navzájem více podobné, ke dvěma hlavním autorům hudby z debutové desky Jiřímu Urbanovi a Zdeňku Kubovi přibyl nyní Miroslav Mach, ale skladební principy se mění v šablony.*“¹⁰⁷⁵ I přes výtky ke kompozičnímu jazyku skupiny Arakain Adamovič jako nejlepší skladby hodnotí písně Kamennej anděl, Sedmá pečeť a Gilotina. Naopak za nejhorší považuje skladby Řekni a máš mě, Antikrist, ve kterých dle něj zpěv nekoresponduje s hudbou a pěvecká stylizace Brichty do drsné polohy vyvolává úsměv. Kritika adresovaná Brichtovi však nekončí u dvou nepovedených písní, nýbrž se týká celého alba: „*Aleš Brichta ubral ve svém hlasu výšek, které mu příliš neseseděly, snaží se drtit slova mezi zuby jako tvrdý hoch, což nepřináší žádný pozitivní výsledek, a jeho zpěv je méně srozumitelný, zvuková kvalita kolísá, jakoby chvílemi zpíval mimo mikrofon.*“¹⁰⁷⁶

Brichta čelí i negativnímu hodnocení svých textů. Adamovič srovnal desku s Thrash the Trash, na které měl dle recenzenta Brichta nad svou tvorbou určitý nadhled, který však nyní ztrácí: „*Texty jsou vůbec pohromou této desky, ať již jde o zmíněné Řekni a máš mě, angažovaného a zjednodušujícího Strážce času, nebo o rádoby drsný recitativ v Antikristovi. Myslím, že Brichta neměl své texty přikládat k obalu a ještě lépe by udělal, kdyby si našel kvalitnějšího textaře.*“¹⁰⁷⁷ Album Schizofrenie získalo v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop mírně nadprůměrnou známku (2,6).¹⁰⁷⁸ V anketě periodika Rock & Pop s názvem

¹⁰⁷⁴ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petříčko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹⁰⁷⁵ *Melodie*. 1991, č. 11, s. 28.

¹⁰⁷⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷⁷ Tamtéž.

¹⁰⁷⁸ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 15, s. 21.

DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Schizofrenie umístilo na společné 27.–30. příčce.¹⁰⁷⁹

Identickou známku (2,6) získala skladba Schizofrenie v kategorii singlů.¹⁰⁸⁰ V kolektivním hodnocení periodika Melodie byl singl Schizofrenie/Iluzorium hodnocen známkou pohybující se mezi průměrem a mírným nadprůměrem (Schizofrenie – 2,7; Iluzorium – 2,5).¹⁰⁸¹

Na počátku devadesátých let (1992) oslavila skupina Arakain desetileté výročí od svého založení. Dle Petra Korála v naší zemi není mnoho metalových kapel, které jsou stálíci na populární scéně. O významnosti jubilea a pozitivní recepci svědčí i tři tisíce posluchačů na dubnovém výročním koncertě, který se uskutečnil v pražské Lucerně, obdobně jako vydání živého alba History Live (nahrávka z téhož koncertu) i další studiové desky Black Jack.¹⁰⁸² Kromě pozitivně hodnocených událostí (Metalmania 1989, výroční koncerty 1988 a 1992, vydání tří alb) skupina považuje za úspěch, že se jí podařilo přežít a vyřešit personální změny v obsazení (odchod Daniela Kroba – kytara a Roberta Vondrovce – bicí). Jiří Urban (kytara) však za nejtěžší období skupiny považuje etapu, ve kterém neměla nastavenou jasnou vizi: „*Svoji největší krizi jsem prožíval letos na jaře, kdy jsme neměli žádný koncerty a nebylo co do huby. Denně jsme zkoušeli, ale jakákoliv motivace chyběla. V té době jsem vážně pomýšlel na skončení s hraním.*“¹⁰⁸³

Období thrash metalu je v období Arakainu spíše pouze jednou z hudebních etap a je spojeno především s deskou Thrash the trash, po níž přichází určité uvolnění. Sama skupina hodnotí pozdější album Schizofrenie jako hudebně náročnější, založené na řadě hudebních a instrumentálních zajímavostí, a považují desku za nedoceněnou (srovnej s negativní recenzí Adamoviče, viz výše): „*Třetí období jsou léta 86 až 89, od natočení Gladiátora. [...] Podstatný je, že Schizofrenií se Arakain odklonil od čistě thrashový linie a Black Jack už s ní, aspoň podle nás, nemá moc společného. Řekl bych, že Arakain našel svůj osobitý styl*

¹⁰⁷⁹ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčírák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petříčko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹⁰⁸⁰ Hodnotili: Černý, Hartman, Konrád, Lindaur, Opekar, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 16, s. 21.

¹⁰⁸¹ Hodnotili: Fiala, Tůma, Knechtl, Kučerová, Riedel. *Melodie*. 1991, č. 10, s. 31.

¹⁰⁸² *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 14.

¹⁰⁸³ Tamtéž.

a výraz.“¹⁰⁸⁴ Brichta srovnává dvě alba mezi sebou po hudební stránce a přiznává určitý návrat k „*písničkářům*“, které však dle něj nepostrádají tvrdost, typickou pro hudební řeč Arakainu: „[...] *zatímco pro Schizofrenii je typická ona složitost, tady je sice rovněž plno náročných pasáží, ale celkově je Black Jack asi daleko poslouchatelnější i pro jiný lidi než metalisty. Je tam mnohem víc melodických refrénů, normálních zpěvů a ne ‚řvaní‘ a tak.*“¹⁰⁸⁵

Názor skupiny koriguje recenze Petra Korála, který hodnotil album Black Jack: „[...] členové Arakainu neustále tvrdí, že se svojí třetí řadovkou dostali někam dočista ven z thrashových revírů [...]. Jistě výrazný posun v mnoha směrech je zcela markantní, ale... ale pořád to je Arakain. Arakain zase o chlup vyvrátelejší, dokonalejší a (pomyslně) sebevědomější.“¹⁰⁸⁶ Již album Schizofrenie považuje Korál za zdařilé album, nicméně poukazuje na fakt, že desce scházela určitá vyrovnanost; kritizuje především texty, které dle něj nedosahují zdaleka takové úrovně jako složka hudební. Na recenzovaném albu Black Jack však dle Korála dochází k určitému kvalitativnímu posunu: „[...] *dávný bolavý vřed, Achilova pata a kámen úrazu v jednom – Brichtovy texty. Ne že by z ničeho nic chtěly konkurovat Mertovi, Wankovi či Fialovi, občas se jejich autor přece jen potýkal s jistou vatovitostí [...], nicméně ač ne bůhvíjak intelektuálská slova ve spojení s muzikou fungují bez většího drhnutí a skřípění.*“¹⁰⁸⁷

Za naprostou samozřejmost charakterizující Arakain považuje Korál dobré instrumentální výkony jednotlivých hudebníků, které jsou na albu Black Jack však ještě umocněny nosnou melodickou linkou: „*Organické skloubení po všech stránkách náročných úseků, kořeněných častými změnami a zvraty, s jednoduchým a příjemně ‚vlezlým‘ melodickým motivem v mezihrách [...]* je v kontextu tuzemského metalu něčím naprosto novým. Oněch ‚geniálně popíkových‘ momentů lze na desce nalézt víc (slyšte třeba refrén v *Kolonii termitů*) – můžeme je považovat za jakési *signum současného Arakainu.*“¹⁰⁸⁸ Brichta v rozhovoru s Markétou Kučerovou kontruje, že se jako skupina hudebně neodklonili, naopak naznačuje, že se jedná o vývoj, který dle jejich vzoru bude následovat řada skupin. Dle Brichty se jedná o logický krok, který je nutný, pokud se pohybujete v určitém hudebním žánru deset a více let. Brichta navíc naznačil, že určitý návrat k hudebním kořenům v jednotlivých hudebních žánrech v současné době prožívá celý svět:

¹⁰⁸⁴ Tamtéž.

¹⁰⁸⁵ *Rock & Pop*. 1992, č. 22, s. 14.

¹⁰⁸⁶ *Rock & Pop*. 1992, č. 24, s. 28.

¹⁰⁸⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸⁸ Tamtéž.

„Extravagantní styly se vracej ke ‚kořenům‘ a styl Arakain na tenhle revival samozřejmě reaguje taky. Po svém. A nemyslím si, že do konce století někdo vymyslí něco převratného.“¹⁰⁸⁹

Ve spojitosti s otázkou komponování a hudebního vývoje Brichta naznačil proces vzniku skladeb skupiny Arakain; často při něm dochází i k ostrým názorovým výměnám: „Kluci dávaj dohromady základní nápady a já pak na ně vymejšlím melodický linky a píšu texty. [...] hádáme se a nakonec tam každé prosadí něco svého. Proto ty písničky můžou mít svůj ksicht. Kdyby měl skládat pouze jeden člen kapely, nemohl by to s nápadama utáhnout, za chvíli by se nutně opakoval.“¹⁰⁹⁰ Brichta poukazuje i na vývoj v textové složce hudby. Přiznává, že v době, kdy textoval album Schizofrenie, prožíval složitější období: „Kluci nadávali kvůli Schozofrenii. Ted’ jsem se cítil lépe, tudíž se mi i lépe pracovalo. Je fakt, že na některých textech jsem vyloženě popracoval, několikrát je překopal. Ale kluci jsou ted’ spokojený. A já taky.“¹⁰⁹¹ V rubrice Hvězdičky periodika Rock & Pop získalo album Black Jack na rozdíl od předchozích desek nadprůměrnou známku (3,3).¹⁰⁹²

První vystoupení skupiny po více než půl roce od jubilejního vystoupení k desátému výročí existence hodnotil Miloš Latislav. Koncert byl spojen se křtem alba Black Jack a nabídl z dané desky více než polovinu skladeb, které doplnil průřez starší tvorbou. Latislav ocenil především instrumentální výkony bubeníka Marka Žežulky (pro jeho hru Latislav užívá pozitivně myšlený výraz „nový technothrashový rozměr“) a kytaristy Miroslava Macha. Rovněž v živém provedení skladeb lze – obdobně jako ve studiových verzích – pozorovat určitý kompoziční posun, o kterém hovořili i jiní doboví kritici (viz výše); tento posun charakterizují kratší plochy s větší proaranžovaností skladeb: „U nových skladeb se dá pozorovat určitý odklon od ortodoxního thrash metalu, což je všeobecný trend, který nepochybně odstartovala svým loňským albem Metallica. V případě Arakainu se to ale dá brát i jako určitý návrat do období, řekněme, před pěti, šesti lety.“¹⁰⁹³

Čtvrté studiové album, s názvem Salto mortale (1993), doznalo vůči předchozím deskám zásadních změn. Jeho producentem se stal Miloš Dodo Doležal, který dle Miloše Latislava výrazně zasáhl do zvukové podoby desky, což lze chápat buď jako ztrátu původní

¹⁰⁸⁹ Melodie. 1993, č. 1, s. 12.

¹⁰⁹⁰ Tamtéž.

¹⁰⁹¹ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁹² Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1992, č. 25, s. 29.

¹⁰⁹³ Rock & Pop. 1992, č. 24, s. 30.

charakteristické tváře Arakainu, nebo jako inovativní oživení zvuku a kompozičních postupů. Za pozitivní posun Latislav považuje uvolněnější pěveckou polohu Brichty, která připomíná spolupráci na projektu Zemětřesení: „*Asi nejmarkantnější změnou, a to rozhodně k lepšímu, je mnohem větší barevnost Brichtova zpěvu.*“¹⁰⁹⁴

Na druhé straně lze na desce najít i skladby, které k jejímu pozitivnímu hodnocení nepřispívají; Latislav hodnotí snahu o humor v několika písních vysloveně negativně: „*Tento způsob humoru zdá se mi být poněkud křečovitý a [...] klesá na, nebo spíš pod, úroveň Kabátu a jemu podobným.*“¹⁰⁹⁵ Jako celek Latislav hodnotí album sice jako nevyrovnané, přesto však nachází i pozitiva: „*[...] srovnání s předchozím Black Jackem – ten mi přece jen připadá o trochu lepší a celkově vyrovnanější, ale Salto mortale zase obsahuje některé výraznější a v dobrém slova smyslu hitovější pecky [...].*“¹⁰⁹⁶

Pozitivně ohodnotili album Salto mortale rovněž zbylí recenzenti periodika Rock & Pop, jelikož mu udělili nadprůměrnou známku (3,2).¹⁰⁹⁷ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se deska umístila na společné 56.–62. příčce.¹⁰⁹⁸

Jan Martínek v recenzi alba Salto mortale potvrzuje hudební trend, o kterém hovořili Brichta, Korál a Kučerová (viz výše): „*Heavy metal se u nás i ve světě vyvíjí. Dnes už přední skupiny ve světě (Metallica, Anthrax) nejsou překotně rychlé, ale výrazně zpomalily, kladou větší důraz na melancholické kytarové aranže, zvýšil se počet balad. Stávají se zkrátka víc nakloněny 70. létům, víc bigbitové.*“¹⁰⁹⁹ Skupinu Arakain prezentuje jako pregnantní příklad kapely, která se tohoto trendu „zpomalení“ drží, jelikož dokládá, že album Black Jack vycházelo přesně ze vzoru, která nastolila skupina Metallica. Jako příklad uvádí aranžmá skladby Zase spíš v noci sama a baladu Marilyn.¹¹⁰⁰ Na rozdíl od ostatních recenzentů

¹⁰⁹⁴ *Rock & Pop*. 1994, č. 1, s. 29.

¹⁰⁹⁵ Tamtéž.

¹⁰⁹⁶ Tamtéž.

¹⁰⁹⁷ Hodnotili: Vlček, Wunsch, Vlasák, Korál, Bezr, Dědek. *Rock & Pop*. 1994, č. 3, s. 29.

¹⁰⁹⁸ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹⁰⁹⁹ *Melodie*. 1994, č. 3, s. 31.

¹¹⁰⁰ Tamtéž.

Martínek Brichtův zpěv a texty spíše respektuje: „*Brichta je bezpochyby vynikající zpěvák a také výborný textař, i když se mu text k písničce Kleptomán nepovedl ani trochu, a Ultraparoháč je také spíš úletová záležitost. V Zase spíš v noci sama nebo Stárnem nachází posluchač také dobré alegorické obrazy v místech, kde by měly být.*“¹¹⁰¹

Album Thrash! (1994) Petr Korál označuje za počín, který není pouhou reedicí desky Thrash the trash. Korál na albu ocenil, že skladby ani v upravených verzích nepůsobí vyčichlým dojmem a desce v podstatě vytyká pouze úroveň textů a Brichtův pěvecký výkon, jenž ve vypjatějších a vyšších polohách trpí a postrádá melodičnost, která se objevuje na pozdějších albech: „*Jediná podstatnější výtka může směřovat k lehké naivitě a absenci hlubšího uměleckého rozměru některých textů [...] a především pak ke způsobu Brichtova vokálního projevu. [...] jeho expresivní ‚řvavý‘ výraz působí dost nuceně a křečovitě, jako podivný kompromis mezi čistým ‚heavy‘ hlasem a obvyklou thrashovitou drzostí.*“¹¹⁰²

V polovině devadesátých let se Aleš Brichta vydal na sólovou dráhu. První zmínky o albu Růže pro Algernon, které nevychází ve spolupráci s Arakainem, nacházíme v dobovém tisku v roce 1994. Do prodeje se album dostalo koncem září 1994 a bylo provázeno videoklipem Tenhle barák na vodstřel. Ze dvanácti skladeb se na pěti autorsky podílel Aleš Brichta, dalších pět pochází z pera Miroslava Macha (kytara); zbytek písní je koncipován jako cover verze. Dobový text upozorňuje na významnou proměnu hudebního žánru spojeného s Brichtovým sólovým projektem: „*[...] nečekejte od Růže z Algernonu žádný heavy, thrash ani jiný metal!*“¹¹⁰³ Z rozhovoru s Milošem Latislavem vyplývá, že impuls pro vydání sólového alba vzešel z vydavatelství Popron music a stál za ním prozaický důvod – vyplnit prodlevu v produkci desek Arakainu.

Natáčení proběhlo v ostravském studiu a výsledná koncepce alba se dle Brichty výrazně liší od dosavadních desek skupiny. Na desce zpěvák vědomě použil motivy jiných skupin (Faith No More, Red Hot Chili Peppers) a inspiroval se stylizací rock’n’rollu vycházející se zvuku skupiny Žlutý pes, kytaristou Garrym Moorem i cíleným zařazením více sborů: „*Je to trochu popíková záležitost, proto předpokládám, že si desku možná koupějí dost různý lidi, a chtěli jsme, aby si tam každé našel aspoň dvě tři písničky, který by mu seděly.*“¹¹⁰⁴ Album bylo složeno ze skladeb vytvořených pro tento účel, z písní, které Brichta

¹¹⁰¹ *Melodie*. 1994, č. 3, s. 31.

¹¹⁰² *Rock & Pop*. 1994, č. 11, s. 29.

¹¹⁰³ *Rock & Pop*. 1994, č. 16, s. 3.

¹¹⁰⁴ *Rock & Pop*. 1994, č. 24, s. 19.

napsal ještě před érou Arakainu, jakož i z cíleně zařazených skladeb, ze kterých má číšet provokace a záměr o nadsázku. Dle Brichty je album koncipováno tak, aby se posluchači především pobavili – uvedl, že „*nechtěli dělat umění*“. Cílem rovněž neměly být umělecké kvality ani oslnivé výkony: „*Chtěl jsem, aby se to jmenovalo ‚Bla bla bla‘ z toho důvodu, abych to nějakým způsobem shodil, aby to lidi nebrali jako nějakou smrtelně vážnou záležitost. Opravdu to má bejt úlet, smíchanej ze všech možnejch věcí.*“¹¹⁰⁵

Oproti deskám Arakainu hodnotí Radek Diestler sólový počín Aleše Brichty jako otevřenější a rozmanitější. Vyzdvihuje skladby Barák na vodstrel, Dívka s perlami ve vlasech, za slabší písně považuje přepracovanou verzi skladby Satanica, Výlet do bájí. Přestože Diestler v úvodu recenze hovoří o jisté hudební rozmanitosti, kromě dvou pozitivně komentovaných skladeb desku považuje za nevýraznou: „*A zbytek? Promiňte, v paměti neutkvěl. Brichtův svět mi tedy k sežrání příliš nepřipadá. Obsahuje sice pár chutných chodů, ale ty zapadnou v nevýraznosti celku.*“¹¹⁰⁶ I přes toto rozporuplné hodnocení získalo album Růže pro Algernon titul zlatá deska za více než 25 000 prodaných kusů. Ocenění převzali Aleš Brichta a Miroslav Mach, kteří se na albu autorsky nejvýrazněji podíleli (informace k červnu 1995).¹¹⁰⁷

Vydání sólové desky Aleše Brichty skupině Arakain sice vzalo určitý prostor pro vlastní tvorbu, nicméně v důsledku na ni mělo dopad spíše pozitivní. Časový prostor, který vznikl prací na sólovém albu, skupina využila pro natočení desky Legendy, která měla vyjít původně jako maxisingl se šesti písněmi, nicméně vydavatelská firma se rozhodla přijmout všech osm nahrávek a udělat z alba řadovou desku. Druhým bonusem Brichtova sólového projektu byl fakt, že se Arakain více dostal do povědomí posluchačů: „*Tím, že se jeho písničky hrály v rádiích, začal se najednou hrát i Arakain. Redaktor měl zafixovanou myšlenku, že jsme tvrdá kapela, a leckdy tu desku odsunul, aniž by si ji poslechl. Díky Alešovým rozhlasovým hitovkám se tento vztah změnil.*“¹¹⁰⁸

Dobový tisk album cover verzí Legendy, které bylo vydáno 15. března 1995, označil za „*natočené v utajení*“. Na desce lze najít přetextované a přearanžované skladby skupin jako Judas Priest, Deep Purple, Led Zeppelin, ale i Beatles.¹¹⁰⁹ Album bylo pokřtěno

¹¹⁰⁵ *Rock & Pop*. 1994, č. 24, s. 19.

¹¹⁰⁶ *Rock & Pop*. 1994, č. 25, s. XIV.

¹¹⁰⁷ *Rock & Pop*. 1995, č. 6, s. 3.

¹¹⁰⁸ *Melodie*. 1994, č. 4, s. 16–17.

¹¹⁰⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 5, s. 3.

25. dubna 1995.¹¹¹⁰ Miloš Latislav na desce oceňuje snahu o zpracování skladeb ve verzích, které se snaží přiblížit originálům, což se v některých případech podařilo věrně (Snowblind – Black Sabbath). V některých skladbách (Immigrant Song – Led Zeppelin) poukazuje na až přílišný zvukový posun směrem k thrashmetal, zároveň ale oceňuje snahu zastoupit roli klávesových nástrojů v originální verzi zdárně imitující kytarou (Fireball – Deep Purple). Ve výsledku vyzdvihuje spíše originální znění skladeb: „[...] *pustíte-li si po sobě obě verze, nemůže vám ujít, že ta původní má i přes zvukovou nadupanost té arakainovské o něco větší švih.*“¹¹¹¹

Spornou otázkou pro Latislava zůstávají české texty, které zpracoval Aleš Brichta. Přestože se většinou snažil držet originálních témat, v recenzi zaznívá myšlenka nesmyslnosti přepracování textů písní i pochyby o jejich umělecké kvalitě: „*Slova jsou stejně většinou podřízena spíš frázování než smyslovému obsahu a často je lepší raději nečíst, v případě Chameleona ani neposlouchat. Písňe na Legendách mě leda tak přinutí, abych si znovu pustil originály.*“¹¹¹²

Jaroslav Topercer v recenzi albu kromě krátké plochy vytýká pouze jedinou věc – Brichtův zpěv: „*Když zná někdo zpěváky, kteří zpívají originály, a alespoň jednou slyšel zpěv Aleše Brichty, musí zapochybovat nad zdařilostí díla. Pochybnosti se ale začnou rozplývat hned s prvními tóny písně Karambol (původní verze Deep Purple) a úplně zmizí u druhé Eleanor Rigby (Beatles). Úsměv na rtech vyvolá úvod Hymny zoufalců (Led Zeppelin), kdy si Brichta na nezvládnutelný Plantův vokál přizve jednoho ze svých kytaristů, ale to je jedna z mála věcí, které se dají desce vytknout.*“¹¹¹³ I přes nejednoznačné kritiky si album Legendy našlo své posluchače, jelikož v pražském klubu Jáma si dne 5. října 1995 skupina Arakain za více než 25 000 prodaných kusů alba převzala zlatou desku.¹¹¹⁴

Nové album s názvem S.O.S. (1996) je dle Jiřího Urbana plynulým navázáním na předchozí tvorbu, ale s vizí posunout Arakain směrem ke tvrdšímu zvuku. Srovnání alb S.O.S. a Salto mortale shrnul Aleš Brichta v rozhovoru s Petrem Korálem: „*S.O.S. možná není tak pestrý jako Salto, je skoro celý posazený ve středních tempech, ale celkově vyznívá tvrději, protože je hodně postavený na riffech. Navíc je zvukově syrovější a zemitější – Salto*

¹¹¹⁰ *Rock & Pop*. 1995, č. 7, s. 3.

¹¹¹¹ *Rock & Pop*. 1995, č. 9, s. 27.

¹¹¹² Tamtéž.

¹¹¹³ *Melodie*. 1995, č. 7, s. 29.

¹¹¹⁴ *Rock & Pop*. 1995, č. 21, s. 3.

bylo po týchle stránce načesanější.“¹¹¹⁵ Radek Deistler v recenzi oceňuje Arakain a jeho dlouhodobý přínos v oblasti rockové hudby; na druhou stranu připouští, že po hudebně dobrých albech Arakainu v posledních letech nemusí nová deska S.O.S. stabilní pozici kapely na rockové scéně jednoznačně podpořit – obdobně jako u předchozích alb jsou spornou otázkou texty Aleše Brichty: „*Těch pár sporných momentů se neskrývá v hudbě jako takové (i když i po téhle stránce ukryvalo třeba Salto Mortale aspoň nějaká překvapení, byť v mezích arakainovských souřadnic), jako spíše v některých Brichtových textech.*“¹¹¹⁶ Deistler také vidí album jinak než samotný Arakain (viz výše): „*Po divokých pověstech loňského roku bude S.O.S. bráno asi hlavně jako album konsolidované kapely, tedy s jistým ulehčením. Přesto mi připadá jako krok vzad.*“¹¹¹⁷

V rozhovoru s Jaroslavem Topercerem jsme zachytili informaci o prodejnosti alba S.O.S., která sice nebyla tak vysoká jako počty prodaných nosičů prvního sólového alba Brichty Růže pro Algernon (zde se počty pohybovaly těsně pod hranicí 50 000 kusů), nicméně zpěvák považuje 17 000 prodaných desek za úspěch (informace k říjnu 1996).¹¹¹⁸

V polovině devadesátých let nahrál Aleš Brichta druhé sólové album s názvem Ráno ve dveřích armády spásy (1996). Jan I. Wunsch v recenzi album hodnotí album jako desku bez většího překvapení. Oceňuje především hudební skupinu Brichty (sehranou rytmiku), která je schopna zpěváka spolehlivě doprovodit a stylově odehrát jak autorskou tvorbu, tak cover verze (některé skladby Wunsch označuje za „*popmetal*“ – např. Český holky). Jako celek však Wunsch hodnotí desku spíše negativně, přičemž používá expresivní přirovnání alba ke kvalitě pokrmů v závodní jídelně. Leitmotivem recenzí tvorby Aleše Brichty jsou však jeho texty. Wunsch rovněž poukazuje na autorovy nedostatky: „*Texty jsou bezesporu Achillovou patou alba – že by Brichta při své rostoucí a chytře budované popularitě nenašel nikoho šikovnějšího? Na druhé straně chápu, že tantiémy jsou tantiémy...*“¹¹¹⁹ Brichta v rozhovoru s Jaroslavem Topercerem nastínil důvod pojmenování alba, která souvisí s titulní skladbou a tím, že chtěl v písni navodit depresivní náladu smutného rána na pražském Žižkově, kde bydlí. Dle Brichty bylo důvodem vydání sólové desky právě ladění skladeb, které je jiné než u Arakainu: „*Snáním se dělat věci, které mě baví. Na sólových*

¹¹¹⁵ *Rock & Pop*. 1996, č. 3, s. 58.

¹¹¹⁶ *Rock & Pop*. 1996, č. 7, s. 87.

¹¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹¹⁸ *Melodie*. 1996, č. 10, s. 44.

¹¹¹⁹ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 103.

*projektech dělám jiné písničky, které nemůžu realizovat v rámci Arakainu. Mám rád tvrdou muziku i obyčejné písničky, kterými se prezentuji právě na novém albu.*¹¹²⁰

Za poklesem prodejů druhého sólového alba spatřuje prozaický důvod – nebyl na něm tak silný hit jako *Dívka s perlami ve vlasech* (cover verze Gyöngyhajú lány od maďarské skupiny Omega). Druhé album sice obsahovalo hity (*Nemám, V uniformě lokaje*), ty však již neměly takový úspěch. Brichta menší prodeje nepovažuje za projev nezájmu posluchačů, naopak album hodnotí jako úspěšné, neboť se rok od vydání dostalo na hranici zlaté desky.¹¹²¹

K patnáctilétému výročí existence skupiny Arakain vydal album s názvem *15 Vol. 1 a 15 Vol. 2* (obě 1997), která byla svou koncepcí kombinací the best of – sebrání nejznámějších skladeb z doposud vydaných alb – a písní, které vyšly například na vinylech jako singly a již byly na trhu nedostupné, či prvotin skupiny. Jiří Urban v bilanci v uvedl – kromě nesplněného snu prorazit v zahraničí v trashmetalové éře skupiny –, jakým směrem by se Arakain měl během své další hudební dráhy ubírat: „[...] *do budoucna se kapela chce vrátit do svých starých kolejí a vyvarovat se ‚hybridů‘: rozuměj určitých – a někdy ne zcela funkčních – kompromisů mezi komerčností a tvrdostí.*“¹¹²²

Petr Korál v recenzi alba *15 Vol. 1* hodnotil výběr písní jako velice dobře sestavený a oceňuje vhodně zvolenou dramaturgii desky: „*Jen málokomu se povede na kompilaci toho nej-, jejíž menu v tomto případě čítá sedmnáct položek, nezařadit ani jednu vysloveně zbytečnou věc – čest výjimce jako je tato.*“¹¹²³ Korál rovněž polemizuje o smyslu vydávání kompilací či remasterovaných nahrávek, obratem však dodává, že v tomto případě se Arakainu podařilo vyhnout se klasickým problémům, a dokonce nové verze skladeb nahrát tak, že jsou pozitivním posunem nejen ve zvukové kvalitě, ale i v hráčských dovednostech, které souvisejí se hudební profilací jednotlivých členů skupiny. Dle Korála se Arakainu podařilo překonat i nejzásadnější riziko rekonstruovaných skladeb: „[...] *že sice budou nahrány v podstatě dokonale, se současným zvukem a poznamenané zákonitě vyzrálejší hudebním cítěním muzikantů, ale že mohou pozbyť své původní atmosféry.*“¹¹²⁴ Jako resumé desky Korál uvádí, že na základě poslechu arakainovského výběru je možné si uvědomit, jak

¹¹²⁰ *Melodie*. 1996, č. 10, s. 44.

¹¹²¹ *Melodie*. 1998, č. 10, s. 43.

¹¹²² *Rock & Pop*. 1997, č. 4, s. 11.

¹¹²³ *Rock & Pop*. 1997, č. 5, s. 101.

¹¹²⁴ Tamtéž.

progresivní hudbu produkovala kapela zejména v osmdesátých letech a v thrashmetalovém období, ve kterém jejich tvorba snese srovnání minimálně s evropskou scénou (jako protipól pozitiv se i zde otevírá problematika Brichtových textů).

Paralelně s vydáním vzpomínkového alba proběhl k oslavě jubilea rovněž výroční koncert (Praha, Lucerna, 13. dubna 1997). V souladu s vysokou prodejností přehledového alba 15 Vol. 1, které aspirovalo na titul zlaté desky (informace z dobového tisku k červenci 1997) i návštěvníci koncertu zcela zaplnili sál pražské Lucerny.¹¹²⁵ Obdobně pozitivní recenzi získal druhý díl výběrového alba 15 Vol. 2, který je svou koncepcí pokračováním prvního dílu. I zde recenzent Petr Korál vyzdvihuje vhodně zvolenou dramaturgii výběru a s patřičnou energií nahrané starší skladby. K Brichtovi však opět směřuje uštěpačná poznámka: „*Aleš Brichta si tentokrát položil vokální linky podstatně níž než tomu kdysi bývalo (inu, jeho hlasový fond už také není tím, čím kdysi býval) a takhle mu to rozhodně sedí – otázkou však je, nakolik si s nimi poradí naživo.*“¹¹²⁶

Na studiové desce s názvem Apage Satanas (1998) lze dle Petra Korála spatřit další s hudebních profilací, či lépe řešeno oscilací skupiny, kterou hodnotí jako opětovný návrat k původní tvrdosti a přímočarosti. Korál na albu rovněž vyzdvihuje kompoziční členitost a aranžérsky dobře zpracované skladby: „[...] *Arakain předvádí prostřednictvím své dlouhohrající novinky Apage Satanas jakoby spirálovitý, to jest částečný a ‚poučený‘ návrat kamsi do dob LP Black Jack (1992), podle některých názorů nejdotaženější desky této kapely vůbec.*“¹¹²⁷ Jako celek Korál album hodnotí jako nejlepší desku, kterou Arakain vydal za posledních šest let (píše se rok 1997); oceněny jsou rovněž instrumentální výkony hudebníků – zejména pak dobré sehrání bubeníka (Marek Žežulka) s kytaristy (Miroslav Mach, Jiří Urban). Jako ve většině recenzí zaznívá rovněž zde výtka ke kvalitě Brichtových textů, který se dle Korála nevyhnul upovídánosti, mudrlantství a křečovitě snaze o humor; na druhou stranu však Korál pozitivně hodnotí Brichtův zpěv, který čím dál častěji volí menší ambitus: „*Níže posazené hlasové linky mu sedí a zbytečně se nežene do expresivních výšek, ve kterých v minulosti někdy působil nepřírozně.*“¹¹²⁸

Z komentářů k deskám, které v rozhovoru skupina uvedla, vyplývá, že album Apage Satanas přináší návrat k thrashmetalovým skladbám, přestože na albu lze najít jak přímočaré

¹¹²⁵ *Rock & Pop*. 1997, č. 7, s. 96.

¹¹²⁶ *Rock & Pop*. 1997, č. 12, s. 100.

¹¹²⁷ *Rock & Pop*. 1998, č. 5, s. 100.

¹¹²⁸ Tamtéž.

skladby (obdobně jako na albu *Salto Mortale*), ale i kompozice aranžérsky bohatší, ze kterých může posluchač usuzovat, že nové album je hudebně složitější: „*Chtěli jsme se vrátit nejen do dob Black Jacka, ale i dál, až někam do poloviny osmdesátých let. S výsledkem jsme maximálně spokojeni.*“¹¹²⁹ V anketě periodika *Rock & Pop* s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album *Apage Satanas* umístilo na společné 45.–50. příčce.¹¹³⁰

Po úspěšném albu *Apage Satanas* nahrává Aleš Brichta své třetí sólové album – *Hledač pokladů* (1998). Roman Jireš na desce oceňuje zvukovou kvalitu nahrávek (studio Propast) a hudební pestrost, způsobenou širším okruhem autorů (Brichta, Mach, Roškaňuk, Kučera, Janda atd.), což album definuje jako sbírku poprockových písní určených pro širší okruh posluchačů. V čem se však recenze Jireše liší od textů jiných kritiků, je pohled na Brichtovy texty: „*Za uši tentokrát netahají texty, ve kterých se Brichta zdržel takzvaně velkých témat, a i když není pokaždé na první poslech patrné, o co mu vlastně jde [...], jsou zejména lásky, holky a alkohol v jejich tématech celkem v pohodě.*“¹¹³¹

Album *Farao* Petr Korál ocenil zejména z důvodu, že se skupina Arakain nevydala nejsnažší cestou – navázat zvukově a kompozičně na předchozí úspěšné album *Apage Satanas* –, nýbrž usilovala o novou skladatelskou invenci: „*Farao představuje především ještě větší příklon k tvrdosti a chvílemi opět jasně thrashovému švihu a útočnosti (což nemusí nutně znamenat totéž co rychlost!)*“¹¹³² Korál na albu nalézá hudební inspirace sahající k heavymetalovým počátkům, rozličné hudební nálady jednotlivých skladeb i techničtější hraní, což v součtu odkazuje na dřívější alba (*Black Jack*, *Schizofrenie* i *Thrash The Trash*). Za určitý návrat ke kořenům lze s nadsázkou považovat i nevyčerpatelné téma recenzentů – negativní komentář Brichtových textů (vyjma Jireše, viz výše): „*Snad jen Aleš Brichta si jako textař vybral vysloveně slabší okamžiky tehdy, když se poněkud toporně snažil o srandu [...] nebo o jakési generační manifesty [...]*“¹¹³³

¹¹²⁹ *Rock & Pop*. 1998, č. 6, s. 42.

¹¹³⁰ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹¹³¹ *Rock & Pop*. 1998, č. 12, s. 100–101.

¹¹³² *Rock & Pop*. 1999, č. 12, s. 101.

¹¹³³ Tamtéž.

Brichta v rozhovoru s Romanem Jirešem vidí smysluplnost tvorby skupiny a vydávání nových alb v tom, že se prodeje jejích desek (včetně Farao) ustálily na počtu kolem 20 000. Ve srovnání s prvním albem, jehož se od začátku dekády prodalo přes 130 000 kusů, se jedná o značný propad, který však Brichta přisuzuje celkové situaci na českém hudebním trhu.¹¹³⁴ Arakain se podle zpěváka i na konci devadesátých let drží své základní myšlenky, že s deskou má být spokojena především sama skupina. Brichta dále připouští, že Farao určitým způsobem navazuje na desku Apage Satanas, ale přestože se jedná o album tvrdší, hodnotí ho jako nejmelodičtější album, které kapela do té doby vydala: „*Ale máme nejspíš to štěstí, že věci, které se líbí nám, se líbí i hodně jiným lidem. Jsem přesvědčen, že deska Farao je naprosto nekomerční záležitost, rádia ani televize to hrát nebudou, ale podle prodeje je to pro posluchače zajímavé.*“¹¹³⁵

Live nahrávku brněnského koncertu z roku 2000 Petr Korál označuje termínem „*reprezentativní živák*“. Dle Korála předchází live album, History Live z roku 1992, mělo spíše dokumentární hodnotu, jelikož kvalita zvukového záznamu nebyla příliš vysoká. Na album Gambrinus Live Korál kromě zvuku vyzdvihuje rovněž celkově dobrou hudební kondici skupiny Arakain, včetně pěveckého výkonu Brichty, který dle něj v minulosti na pódiích předváděl diskutabilní výkony.¹¹³⁶ Album obsahuje nejen sedmnáct s chutí a profesionálně odehraných skladeb, které jsou průřezem tvorby skupiny s akcentem na desku Apage Satanas, ale obsahuje i dvě rarity (Markétka, Víc už nehledám), které nedostaly prostor na albu Farao. Součástí hudebního dvojalba je rovněž multimediální CD obsahující biografii a diskografii skupiny, fotogalerii atd.¹¹³⁷

Kompilát sólové tvorby Aleše Brichty *Dívka s perlami ve vlasech* (Best of; 2000), který autor sestavil osobně, dle Romana Jireše dokazuje, že Brichtu nelze řadit pouze do metalu – jinak by nevydával sólová alba, která mají vždy nutně jiný hudební charakter. Deska je průřezem sólových alb Brichty, ale obsahuje rovněž čtyři novinky, písně z projektu *Zemětřesení* nebo cover alba *Legendy*. Jireš kromě ostře vysloveného nesouhlasu ohledně přepracovaného aranžmá skladby *Dívka s perlami ve vlasech* (smyčcový kvartet je podle něj nadbytečný) albu vytýká pouze drobné nedostatky: „*Ve všech výše zmíněných tvářích působí Aleš Brichta víceméně věrohodně a snesitelně, i když má sklony k pozérství (Nechte vlajky*

¹¹³⁴ *Rock & Pop*. 2000, č. 2, s. 73.

¹¹³⁵ Tamtéž.

¹¹³⁶ *Rock & Pop*. 2000, č. 5, s. 99.

¹¹³⁷ Tamtéž.

vlát) a mentorství (V uniformě lokaje) a občas si neodpustí trochu křečovitý humor (Nemám).“¹¹³⁸

Aleš Brichta byl v devadesátých letech neodmyslitelně spjat se skupinou Arakain, která nejvýrazněji reprezentuje thrashmetal, přestože se od něj v různé míře a v různých údobích mírně odvrací. Kapela byla oceňována za své dlouholeté působení, produktivitu a instrumentální dovednosti jednotlivých hudebníků. Poměrně sporně je hodnocen samotný Aleš Brichta, jehož pěvecký projev je tématem diskusí hudebních kritiků. Za nejvýraznější negativum Brichtovy tvorby však byly jednoznačně považovány jeho texty.

V prodeji nosičů se skupina Arakain se svou debutovou deskou Thrash the trash umístila v roce 1990 na páté pozici (viz tabulku 13). Ve stejném roce Arakain dosáhl na deváté místo v divácké anketě Zlatý slavík (viz tabulku 14) a v roce 1999 se uskupení umístilo na sedmé příčce ankety Český slavík (viz tabulku 39). Odborná porota udělila v roce 1999 skupině cenu Anděl v kategorii Hard & heavy (viz tabulku 46). Jako sólový zpěvák se Aleš Brichta v roce 1997 umístil na desáté pozici v anketě Český slavík (viz tabulku 39).

Tabulka 127: diskografie Aleše Brichty v devadesátých letech.

ARAKAIN	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Thrash the Trash	1990	Supraphon
	Schizofrenie	1991	Supraphon
	History (live)	1992	Monitor
	Black Jack	1992	Monitor
	Salto Mortale	1993	Popron Music
	Thrash!	1994	Popron Music
	Legendy	1995	Popron Music
	S.O.S.	1995	Popron Music
	Apage Satanas	1998	Popron Music
	Farao	1999	Popron Music
	Gambrinus Live	2000	Popron Music

¹¹³⁸ *Rock & Pop*. 2000, č. 12, s. 100.

Singly a EPs	Proč? / Amadeus	1989/1990	Supraphon/Supraphon
	Schizofrenie/Iluzorium	1991	Supraphon
	Zase spíš v noci sama	1992	Popron Music
	Páteční flám / Loutky / Blázni víry	1996	Popron Music
	15	1997	Popron Music
Kompilace	15 Vol. 1	1997	Popron Music
	15 Vol. 2	1997	Popron Music
	15 Vol. 1 & 2	1998	Popron Music
	Thrash the Trash, Schizofrenie	1998	Popron Music
BRICHTA ALEŠ	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Růže pro Algernon	1994	Popron Music
	Ráno ve dveřích armády spásy	1996	Popron Music
	Hledač pokladů	1998	Popron Music
Singly a EPs	Janda, Brichta, Rosák – OF Volíme svobodu a demokracii	1990	Supraphon
	Růže pro Algernon	1994	Popron Music
	Dívka s perlami ve vlasech / Barák na vodstřel / Výlet do bájí	1994	Popron Music
	Nemám / Andílek / Než přijde ráno	1996	Popron Music
	Lidi jsou lidi	1998	Popron Music
Kompilace	Dívka s perlami ve vlasech (Best of)	2000	Popron Music

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba V uniformě lokaje z alba Ráno ve dveřích armády spásy.

Hook chorusu tvoří melodie obsahující kvintové skoky (značíme červeně, viz ukázkou 96). Protipólem melodie založené na skocích je repetovaný akordický tón „a¹“, který hook chorusu melodicky stabilizuje (značíme prvním červeným rámcem, viz ukázkou 96).

Reciprocitu mezi motivy identifikujeme v klesajících (případně konkávně tvarovaných) motivech (značíme modře, viz ukázkou 96), které odpovídají na stoupající hook (značíme červenými oblouky, viz ukázkou 96). Pro chorus je charakteristická symetrická stavba melodie, jelikož předvětí i závětí je ukončeno opět kvintovými skoky (klesajícími), které je možno chápat jako reminiscenci úvodního motivu, obsahujícího hook (značíme druhým červeným rámcem, viz ukázkou 96). Harmonie poutá pozornost především spojením na konci fráze (VI→V, F→E), který nekompromisně uzavírá předvětí i závětí (značíme zeleně, viz ukázkou 96).

Am Fmaj7 Dm F → E

5 5 7 7 5

Vy-vo-le-ný vždyc-ky vy-vo-le-ný jsou ně-kte-rý z nás a stá-le stej-ný zdá se.

Am Fmaj7 Dm F → E

5 5 7 7 5

Po-vo-le-ný všech-no po-vo-le-ný maj ně-kte-rý z nás a srá-žej hla-vy krá - se.

Notová ukázkou 96: kvintové skoky tvořící hook v chorusu ve skladbě V uniformě lokaje.

Symetričnost frází je znatelná i v melodice verse. Hook tvoří rytmicky simplifikovaný motiv s melodickou linkou užívající převážně interval sekundy (značíme červenou křivkou, viz ukázkou 97). Symetrii podtrhují pauzy ohraničující hook (značíme modře, viz ukázkou 97). Oproti chorusu je staticnost melodické linky verse dána striktně stupnicovitými postupy (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 97). Pokud je užit drobný skok, jedná se o akordické tóny. Kontrast mezi versí a chorusem je viditelný především v hybnosti melodické linky (srovnej melodiku chorusu a sloky v ukázkách 96 a 97).

V u-ni-for-mě lo-ka - je za ko-čá-rem dneš-ní do-by
zmrz-lá ces-ta roz-ta - je ko-la do hlí-ny se bo-ří.

Notová ukázka 97: symetrická stavba a nižší hybnost melodie ve versi skladby V uniformě lokaje.

Intro čerpá z melodiky chorusu – cituje hook (značíme červeně, viz ukázku 98). Vůči chorusu jsou hook i motivické odpovědi v délce frází diminuovány (značíme červeně/modře, viz ukázku 98; srovnej s ukázkou 96). Drobnou modifikaci repetovaného tónu „a¹“ pozorujeme v akordickém rozkladu (značíme červenými tečkami, viz ukázku 98; srovnej s ukázkou 96).

Notová ukázka 98: hook objevující se v intru skladby V uniformě lokaje.

Instrumentální mezihra augmentuje rozsah motivů do původní, chorusové délky (srovnej červené a modré značení v ukázkách 99 a 96). Rovněž je zde modifikován tón „a¹“ (značíme červenými tečkami, srovnej ukázku 99 s ukázkami 98 a 96). Novou harmonickou funkcí, která do mezihry přináší napětí, je durová subdominanta (značíme zeleně, viz ukázku 99).

Notová ukázka 99: augmentace frází do původního rozsahu v mezihře ve skladbě V uniformě lokaje.

Tematické ústředí textu tvoří výhradně slova chorusu (značíme modře, viz tabulku 129), která jsou v hooku zdvojena („vyvolený/vyvolený – povolený/povolený“). Verse (značíme červeně, viz tabulku 129) jsou založeny na jinotajných časových komentářích a staví proti sobě historickou a současnou metaforiku („lokaj“ versus „policajt“). Tyto sémantické posuny se projevují i v absenci repetovaných klíčových slov. Píseň tak textově stojí na silném, deklamačním a doslovném chorusu, s nímž kontrastuje náznakový, šifrovaný obsah verší. Recenzenti, kteří Brichtovy texty opakovaně kritizují, v této souvislosti hovoří o autorově moralizování a pozérství.

Tabulka 128: klíčová slova ve skladbě V uniformě lokaje.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 srážej	1194102.000	99.0000	3	1
2 vyvolený	126840.000	99.0000	5	117
3 povolený	151086.000	99.0000	6	147
4 maj	6110.000	99.0000	3	778
5 kráse	4829.000	99.0000	3	985
6 stejný	630.000	99.0000	3	7518
7 hlavy	399.000	98.0000	3	11811
8 zdá	390.000	98.0000	3	12061
9 vždycky	152.000	97.0000	3	30286
10 stále	89.000	95.0000	3	50850

Tabulka 129: distribuce klíčových slov ve skladbě V uniformě lokaje.

Tvar	ARF	Distribuce											
1 srážej	2,9557												
2 vyvolený	3,1266												
3 povolený	3,2278												
4 maj	2,9557												
5 kráse	2,9557												
6 stejný	2,9557												
7 hlavy	2,9557												
8 zdá	2,9557												
9 vždycky	2,9557												
10 stále	2,9557												

Forma skladby:

| intro 8 +1 |
verse 8	verse 7	chorus 8 + 1
verse 8	verse 7	chorus 8
interlude 8	interlude 8+1	
verse 8	verse 7	interlude 16
chorus 8	chorus 8	chorus 8

6.2.3.2 Kabát

Zařazení do analýz: 24 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Teplická skupina Kabát působí v české hudbě od roku 1988. Pavel Kutnar v rubrice *Metaliště* v periodiku *Melodie* o skupině hovoří jako o předním představiteli thrashmetalů. Skutečnost, že skupina v dané době neměla natočenou žádnou desku či demosnímek a její koncertní činnost byla teprve v počátcích, stojí dle Kutnara za důvodem, proč nemohla konkurovat zahraniční thrashové scéně: „Podle mého názoru je tohle jedna z našich absolutních thrashových špiček. Pokud kluci vlezou na pódium (což se ale nestává tak často), tak ve srovnání s nimi žádná naše thrash banda neobstojí.“¹¹³⁹ První kvalitativně adekvátní nahrávky skupiny Kabát se objevily na sampleru *Rockmapa* (1990), na němž figurují skladby *Koleda*, *koleda* a *Spadla klec*, a na výběrovém kompilátu s názvem *Ultrametal* (*Monitor* 1990), kde byly zaznamenány skladby *Má ji motorovou*, *Za trest*.¹¹⁴⁰

Definici hudebního jazyka skupiny Kabát lze jednoznačně spojit s albem *Má ji motorovou* (1991). Album získalo v kolektivním hodnocení periodika *Melodie* mírně podprůměrné hodnocení (2,2).¹¹⁴¹ Všimněme si, kolik textů spojuje skupinu Kabát s hudebním žánrem rock'n'roll, nikoli s metalem, rockem, či thrashem. Petr Korál srovnal prvotní (amatérské) nahrávky skupiny Kabát (*S čerty tancoval*, *Orgasmus* – obě z roku 1989), které hodnotí jako nezajímavý „heavy/speed“ metal a tuctový trash, s debutovým albem, které naopak oceňuje: „Těžce a nemotorně se valící kovovou mašinu nahradila báječně šlapající pohonná jednotka s prostým názvem rock'n'roll. [...] Předkládá nám rychlý, velice tvrdý, avšak zároveň výrazně melodický rockec v současné americké stříhu. [...] kořeny této hudby vězí hluboko v šedesátých a sedmdesátých letech.“¹¹⁴²

Obdobně hodnotí Kabát rovněž Jaroslav Špulák, který recenzoval koncert skupiny (*KD Barikádníků* – Praha 30. října 1991): „Přibližuje se s typickou českou opožděností a technickým skluzem (mám na mysli zvuk) současné americké scéně, přičemž zachovává základní rys nadhledu a upřednostňuje těžné melodické refrény [...]“¹¹⁴³ Hudební odlišnost skupiny Kabát na české rockové scéně avizuje také Jan Martínek: „Kabát přijal dva nové

¹¹³⁹ *Melodie*. 1991, č. 8, s. 17.

¹¹⁴⁰ Tamtéž.

¹¹⁴¹ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 2, s. 39.

¹¹⁴² *Rock & Pop*. 1991, č. 20, s. 26.

¹¹⁴³ *Rock & Pop*. 1991, č. 25, s. 22.

kytaristy a orientuje se trochu jinak, než ostatní metal: slyšíme spíše rock'n'roll, mísící se možná trochu s punkem.“¹¹⁴⁴ O rock'n'rollu hovoří rovněž Jaroslav Špulák: „Kabát je nejtýpičtějším rock'n'rollovým představitelem českého venkova.“¹¹⁴⁵

Na otázku, proč skupina na plakátech používá zařazení thrashmetal, zakládající člen Tomáš Krulich (kytara) odpovídá: „My jsme se v tom sedmaosmdesátým, kdy se začaly dovážet Metallica, Slayer a podobný, nechali taky ovlivnit. Pak jsme ale přišli na to, že ten chlív a prasárna, v jakých žijeme a jaký chceme dělat, se daj líp vyjádřit rock'n'rollem.“¹¹⁴⁶

Ivan Adamovič popisuje hudbu skupiny Kabát jako srozumitelnou, hravou, s výraznou převahou vokální složky, pomocí které Josef Vojtek svou charakteristickou barvou (Adamovič užívá termíny „řízný, mírně nachraptělý“) určuje celkově pozitivní atmosféru desky: „K desce Kabátu jsem přistupoval s obavami, protože jsem krátce před tím zhlédl v televizi mimořádně špatný klip s mimořádně špatnou písničkou Máš to už za sebou. Naštěstí, ostatní skladby na albu tak hrozné nejsou. [...] Kabát má ještě jednu výhodu a tou je jeho melodičnost, na kterou se bohužel často zapomíná.“¹¹⁴⁷

Oproti pozitivně hodnocené rock'n'rollovosti skupiny se jako kontroverzní téma profilují její vulgární a hedonistické texty: „Jeho ódy na hospody, chlást, žrádlo a sex jsou demonstracemi názoru, ale hlavně – krásná, šílená a nevázaná sranda.“¹¹⁴⁸ Jaroslav Špulák uvádí, že v dřívějším režimu byly vulgarismy a lascivní témata v textech nepřípustné. Na albu Má ji motorovou nalezneme kontroverzních obrátů nespočet: „Když po revoluci zoplznu kdekdo, nikdo se moc nepohoršoval, protože se to bralo jako takový výstřelek. [...] Kdo to kdy slyšel: ‚mozek se odkrví, když se ti postaví‘ nebo ‚ve dne v noci tancujou, holky fuck'n'roll...‘.“¹¹⁴⁹ Skupina však prvoplánovitost textů odmítá: „Kritici si myslej, že jsme tím chtěli získat hromadu lidí na svoji stranu, ale to je úplná blbost. [...] Tušili jsme, že se to někomu bude líbit, ale tolik? Rozhodně nebyl zájem si tím udělat jméno.“¹¹⁵⁰ Ivan Adamovič rovněž poukazuje na vulgarismy, a zejména pak na určitou monotónnost, kterou v tvorbě skupiny navozují: „Dost programově tíhne k ‚fuck'n'rollu‘ a sexuální tematika se

¹¹⁴⁴ *Rock & Pop*. 1992, č. 4, s. 28.

¹¹⁴⁵ *Rock & Pop*. 1992, č. 10, s. 12.

¹¹⁴⁶ Tamtéž.

¹¹⁴⁷ *Melodie*. 1992, č. 5, s. 36.

¹¹⁴⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 4, s. 28.

¹¹⁴⁹ *Rock & Pop*. 1992, č. 10, s. 12.

¹¹⁵⁰ Tamtéž.

*v jednotlivých písniích vrací znovu a znovu na přetřes, vesměs vždy ze stejného úhlu pohledu.*¹¹⁵¹

Album *Živě!* (1992) získává v rubrice Hvězdičky časopisu *Rock & Pop* mírně podprůměrné hodnocení (2,3).¹¹⁵² Periodikum *Melodie* albu v kolektivním hodnocení přisoudilo rovněž mírně podprůměrné hodnocení (2,4).¹¹⁵³ Zejména po zvukové stránce desku negativně hodnotí Jaroslav Špulák; v krátkém textu rubriky *Hard & Heavy* uvádí, že nahrávka, která vznikla 14. října 1992 v Brně, není příliš zdařilá: „[...] *k mému údivu má tenhle záznam velice špatný zvuk. [...] sice nepostrádá správnou atmosféru live koncertu, ale kdyby zvuk Hurvajsovy hajtky byl více oříznut a byly rozpoznatelné melodické linky jednotlivých kytar, mohl by to být hezký dárek.*“¹¹⁵⁴ Obdobnou výtku čteme i v recenzi alba z pera Jana Martínka: „*Přirozeně, klasické ‚živáky‘ s sebou přinášejí také spoustu zvukových nedostatků a ta hajtky je tam opravdu moc nahlas, jak stojí na zadní straně poměrně slušného obalu.*“¹¹⁵⁵ Pro naši práci má význam album sledovat, jelikož se zde poprvé objevuje skladba *Žízeň*, která je zařazena do hudebních analýz: „*Kabát se vůbec neostýchal nazvat ji hitem, protože písnička, nazvaná Žízeň, je opravdu silná hitovka. Ve finále zpívá refrén s Vojtkem celá sportovní hala.*“¹¹⁵⁶

Hudební i textový posun skupiny *Kabát* lze dle Jaroslava Špuláka pozorovat na jejím třetím albu. Obdobně jako i jiní doboví kritici označuje první album za textově monotematické (druhé bylo záznamem koncertu), naopak na albu *Děvky ty to znaj* (1993) oceňuje zproblematizování triviálních témat: „*Pakliže první deska byla omezena trojúhelníkem ‚chlast – drogy – děvky‘, teď je tu sbírka skladeb, která nenechává vláknem suché na porevolučních lidských i politických vztazích a problémech.*“¹¹⁵⁷

Zcela opačný názor zastává Petr Čáp, jehož Špulák cituje: „*Obsah celé desky se odráží od jejich zamlženého duševního obzoru, táhnoucího se od püllitru (s rumem) přes Špigl a NEI Report zpět k püllitru (s rumem). Plytké, povrchní, pseudovtipné, omezené.*“¹¹⁵⁸ V obdobném duchu se rovněž nese výtky Pavla Klusáka: „*Vždycky čekám, že když někdo*

¹¹⁵¹ *Melodie*. 1992, č. 5, s. 36.

¹¹⁵² Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1993, č. 3, s. 29.

¹¹⁵³ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1993, č. 3, s. 39.

¹¹⁵⁴ *Rock & Pop*. 1992, č. 25, s. 13.

¹¹⁵⁵ *Rock & Pop*. 1993, č. 4, s. 28.

¹¹⁵⁶ Tamtéž.

¹¹⁵⁷ *Rock & Pop*. 1993, č. 10, s. 9.

¹¹⁵⁸ Špigl byl bulvární plátek vycházející v devadesátých letech, obdobně jako *NEI Report*, který se po revoluci zabýval erotickou tematikou. Viz tamtéž.

*hraje naschvál takhle jednoduchou hudbu, nějakým způsobem zároveň vyjádří svůj odstup [...]. Tady mi to chybí. Vtipnosti v textech dopadají dost toporně, ještě podivnější ale je, když se Kabát začne tvářit vážně [...].*¹¹⁵⁹

Část textů tohoto alba tvořil Kabát přímo ve studiu. Milan Špalek (basa) texty psal na místě a Vojtek (zpěv) ihned nazpíval. Jistou frustraci z porevoluční doby přiznává i zpěvák skupiny; skupina se snaží reagovat na politickou a společenskou situaci: „*Podívej se, v čem tady žijem, vždyť je to bída a utrpení. Politici rozbili stát a my rozbijíme aspoň televizi, ze který se nám smějou. Podle mne si akorát vyměnili tituly.*“¹¹⁶⁰ Negativně desku hodnotí i Jaroslav Riedel, který se ve své recenzi přiklání k názoru Čápa (viz výše) a polemizuje nad celkovou kvalitou a smyslem alba: „*[...] že se něco takového může dostat až na první příčku české hitparády [...].*“¹¹⁶¹ Na rozdíl od Špuláka, který na albu spatřuje jistý vývoj a posun v textech, Riedel je nekompromisní a hodnotí nový přínos alba jako minimální: „*[...] když pomínu záchvaty čiré špíglovské stupidity (Porcelánový prasata, Už jsou zase na koni), zbývají témata: pití, drogy a děvky. Má to být zřejmě provokativní – ale všechno už tu bylo tolikrát, že to začíná být opravdu pěkně únavné. Útočí se tu na politiky, ale nekonkrétně, neadresně, bez vlastního jasného názoru. Vysmívána je církev, ale opět zůstává jen u banálních proklamací [...].*“¹¹⁶²

I přes poměrně negativní reflexi textů na desce Děvky ty to znaj nacházíme naopak pozitivní reakce na hudební složku písní. Petr Korál v recenzi koncertu (KD Družba Klatovy, 21. května 1993) vyzdvihuje především silné melodie, které si posluchač okamžitě zapamatuje: „*Takhle má vypadat špinavej rock'n'roll, kterej má hlavu, patu a hlavně koule! [...]. Nové album je podle mého názoru doslova přecpáno hitovými popěvký [...].*“¹¹⁶³ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) album Děvky ty to znaj umístilo na 17. příčce.¹¹⁶⁴

¹¹⁵⁹ *Rock & Pop*. 1993, č. 10, s. 10.

¹¹⁶⁰ Jedná se o text skladby Porcelánový prasata, kde ve slokách například zní: „*Porcelánový prasata, prachama narvaný – auta, chaty, bazény a ruce špinavý. Instituce blbosti, jo jsou i takový – co zvedaj ruce na povel, paňáci hadrový.*“ Refrén je jednoznačný: „*Tak jdem, proč ne – všechno to rozbijem. Tak jdem, proč ne – trochu si užijem.*“ Viz tamtéž, s. 9.

¹¹⁶¹ *Rock & Pop*. 1993, č. 16, s. 28.

¹¹⁶² Tamtéž.

¹¹⁶³ *Rock & Pop*. 1993, č. 12, s. 38.

¹¹⁶⁴ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan,

Vesměs pozitivní hodnocení jsme zachytili u teprve vznikajícího alba Colorado (1994), při jehož nahrávání měl možnost krátce pobýt Jaroslav Pichlík: „[...] *to, co jsem slyšel, byl hard-rock skoro klasickéj, moc pěkný sóla na kytary, kterejch bych se od týhle partičky tak před třemi léty nenadál, zpěv jak o život a přitom pohodovej (srozumitelnej) [...].*“¹¹⁶⁵ Skupina Kabát se během natáčení desky Colorado chtěla posunout mimo svůj běžný rámeček vyjadřování, nicméně transformovat osvědčené postupy a hudební vyjadřování není ve tvůrčím procesu snadné: „*My jsme už nechtěli, aby tam byl zase furt ten chlast a tak... tak jsme to udělali pokud možno o něčem jiným... pak jsme zjistili, že to zase tak moc o jiným nejni.*“¹¹⁶⁶

Posun v hudbě i textech pozoruje Jan Korál, který album hodnotí jako „*nealkoholové*“, uvolněné, nenucené, bez křečovitosti a pózy. Zároveň dodává, že na album Colorado i na hudbu skupiny Kabát je potřeba se dívat optikou jejich posluchačů: „*Kabát se svou velice specifickou (a pochopitelně ne každému blízkou, ba právě naopak) filozofií nikdy nebude záležitostí pro intelektuály a vůbec náročnější posluchače.*“¹¹⁶⁷ Martin Pošta napsal stručnou recenzi alba, ve které (ač připouští, že předchozí tvorbu skupiny Kabát příliš nezná) album Colorado hodnotí jako vyspělejší a propracovanější. Vyzdvihuje především velmi silné a zpěvné refrény: „*Vsadím se, že po jediném poslechu této desky budou posluchači schopni je zpívat na koncertě s Kabátem.*“¹¹⁶⁸

O úspěchu alba Colorado vypovídají jeho rychlé prodeje. Během prvních tří dnů se prodalo 13 000 nosičů a během dvou týdnů se album mohlo honosit titulem zlatá deska (25 000 prodaných kusů).¹¹⁶⁹ Periodikum Melodie uvedlo obdobnou informaci – že k hranici zlaté desky za album Colorado se skupina blížila již po osmi dnech prodeje. Dle firmy Monitor nemělo smysl spojovat křest alba a předávání zlaté desky do jedné akce, proto se vydavatelská firma rozhodla předat až platinovou desku, kterou v prodeji očekávají.¹¹⁷⁰

Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹¹⁶⁵ *Rock & Pop*. 1994, č. 16, s. 13.

¹¹⁶⁶ Tamtéž.

¹¹⁶⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 22, s. 21.

¹¹⁶⁸ *Melodie*. 1995, č. 1, s. 25.

¹¹⁶⁹ *Rock & Pop*. 1994, č. 22, s. 21.

¹¹⁷⁰ *Melodie*. 1994, č. 10, s. 14.

Na Slovensku skupina získala zlatou desku za 10 000 prodaných kusů nosičů, která jim byla předána v rámci turné po Slovensku (informace z prosince 1996).¹¹⁷¹

Zlatou desku skupina získala i za album Země plná trpaslíků (1995; informace z března 1996).¹¹⁷² K albu Kabát uspořádal turné u nás (v první půli roku) i na Slovensku (říjen 1996). V rozhovoru Veroniky Krátké s kapelou a jejím manažerem (Jiří Sokol) nacházíme informaci, že průměrná návštěvnost koncertů v rámci turné byla asi 1 200 lidí, přičemž v Bratislavě se počet navýšil na 2 500 diváků.¹¹⁷³

Vymanit se z monotematicnosti textů či udržet stabilní kvalitu jejich zpracování se dle Jana I. Wünsche skupině Kabát částečně podařilo na albu Čert na koze jel (1997); na albu nalézá pozitivní (Čert na koze jel, Lady Lane), ale i negativní (Čejeni, Wonder) příklady: „*S texty Kabátu je to už léta stejné; někdy se vám při poslechu otevírá kudla v kapse, jindy jsou docela vtipné, většinou takřkajíc ze života.*“¹¹⁷⁴ Po hudební stránce naopak hodnotí Wunsch album pozitivně; oceňuje například neotřelé kombinace metalu s dixielandovým aranžmá, inspirace country i přizvané hosty (Hrubý, Kolář): „*[...] pořádná porce vydatného rock'n'rollu od kapely, která ho zkrátka bez veškerých pochyb umí. [...] je radost poslouchat, jak to Kabátu šlape – bez jakýchkoli nepatřičných exhibicí, s jasnou představou o tom, jak má vypadat současný hard rock. V tomhle oboru u nás nemá teplická parta zřejmě konkurenci.*“¹¹⁷⁵

Petr Korál v rozhovoru se skupinou Kabát uvádí, že tvůrčí posun od třetího alba (Colorado) je znatelný a pokračuje – přes neměnný základ a rovněž v textové rovině – i v dalších albech: „*[...] gruntovní tvrdý rock'n'roll s příměsí boogie, metalu i tvrdého rhythm & blues, precizně zahrany [...] a vývojem procházejí i dřív přece jen poněkud laciné a tematicky dost jednostranné texty.*“¹¹⁷⁶ O tom, že fanoušci určité odklonění od prvních alb přijali, svědčí fakt, že alba Čert na koze jel, které vyšlo na podzim roku 1997, se ještě před Vánoce téhož roku prodalo více než 50 000 kusů.¹¹⁷⁷ Hudební experimenty oceňuje

¹¹⁷¹ *Melodie*. 1996, č. 12, s. 49

¹¹⁷² *Melodie*. 1996, č. 3, s. 14.

¹¹⁷³ *Melodie*. 1996, č. 12, s. 49

¹¹⁷⁴ *Rock & Pop*. 1997, č. 12, s. 103.

¹¹⁷⁵ Tamtéž.

¹¹⁷⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 3, s. 72.

¹¹⁷⁷ Tamtéž.

i Korál; na albu objevuje například dixieland či reggae (skladba Wonder), jejíž text naopak Wunsch označil za nevkusný (viz výše).

Skupina Kabát k albu Čert na koze jel poznamenala, že mají rádi pestrost a až na výjimky pro ně neexistují hudební hranice: „*Opravdu ničemu se nebráníme, ale myslím si, že nikdy nebudeme hrát techno.*“¹¹⁷⁸ Na druhou stranu dodává, že si uvědomuje, že stylové odchylky by měly mít spíše charakter oživení či zpestření alba, jelikož stabilní posluchačská základna vyžaduje určitý hudební směr, díky němuž se skupině podařilo dosáhnout s každým albem na titul platinová deska (píše se rok 1998): „*Myslím si, že je dobře, když se kapela drží svého stylu. Lidi už do jistý míry vědí předem, co bude na další desce – a i proto si ji koupí.*“¹¹⁷⁹ Přestože se skupina Kabát hodnotí jako žánrově stabilní, je si vědoma i svého vývoje; ostré texty, na kterých si na prvních albech kapela zakládala, se výrazně proměnily. Na albu Čert na koze jel jsou vulgarismy, kterými se na dřívějších deskách nešetřilo, použity minimálně: „*Texty píše Milan Špalek a sprostý slovo použije jen tehdy, když tam pasuje. Jestliže se tam dneska neobjevujou, asi už mu nepříjde nutný je tam dávat.*“¹¹⁸⁰

Nikolas Krofta na rozdíl od Korála (viz výše) je při hodnocení desky Čert na koze jel kritičtější a soudí, že v kolekci sedmnácti skladeb je maximálně polovina z nich přesvědčivá a některé písně (např. Čejeni, Kabát, Stvořenej pro Acapulco, Tarantula v trenkách, Wonder) by se dříve ani nedostaly do výběru pro nové album: „*I přes relativně intenzivní čerpání nových nápadů je Čert na koze jel totiž dosud nejslabším počinem severočeských rockerů.*“¹¹⁸¹ Na druhé straně však na desce nachází i skladby, které označuje za vyloženě chytlavé (Balada o špinavejch fuseklích, Sem tam si taky dám, Králíci).¹¹⁸²

Snaha o hudební vývoj Kabátu pokračuje i na albu s názvem MegaHu (1999). Kromě inspirace širším okruhem hudebních skupin, které sami poslouchají, označují členové kapely za jeden z hlavních hudebních posunů práci se zvukem, která souvisí nejen se změnou nahrávacího studia (studio Sono), ale i v instrumentální hře, která je oproti albu Čert na koze jel odlišná: „*Víc jsme si pohráli se zvuky, střídali jsme různé kytary... A taky si myslím, že jsme si dali větší práci s nazpíváním jednotlivých písniček. [...] Nehraje se tam na kytary stylem ‚staccata – škrtní‘, ale hodně akordicky, aby to ‚řezalo‘. Dali jsme si záležet na*

¹¹⁷⁸ *Rock & Pop*. 1998, č. 3, s. 72.

¹¹⁷⁹ Tamtéž.

¹¹⁸⁰ Tamtéž.

¹¹⁸¹ *Melodie*. 1998, č. 1, s. 41.

¹¹⁸² Tamtéž.

aranžích, už to není klasicky ,kytarovej riff – sloka – refrén – sólo‘. Jo, a pokud jde o texty, myslím, že se Milanovi mimořádně povedly!“¹¹⁸³ Redakce časopisu Melodie označila album MegaHu za určitý hudební návrat k počátkům tvorby skupiny Kabát: „Album se vyznačuje odvázanou a hitově nabitou rockovou muzikou, která uvolněnou náladou připomíná doposud nejúspěšnější album skupiny Děvky ty to znaj.“¹¹⁸⁴

Skupina Kabát patřila v devadesátých letech k předním projektům na české rockové scéně. Podařilo se jí oslovit relativně širokou oblast posluchačů, navzdory specificky cíleným textům (nebo právě pro ně), které v počátcích působily monotematicky hedonisticky; z tohoto rámce se skupině v pozdější tvorbě podařilo částečně vystoupit. V prodeji nosičů se skupina Kabát umístila v roce 1993 s albem Děvky ty to znaj na čtvrtém místě (viz tabulku 23). Album Colorado se v roce 1994 dostalo na třetí příčku prodeje (viz tabulku 26).

Album Země plná trpaslíků se umístilo v prodeji dva roky po sobě – v roce 1995 bylo na čtvrtém místě a v roce 1996 na pozici osmé (viz tabulky 29 a 32). V roce 1997 obsadil Kabát s albem Čert na koze jel desátou příčku (viz tabulku 37). Popularita skupiny byla viditelná právě v prodeji nosičů, nikoli v dobové divácké anketě Zlatý/Český slavík, v níž Kabát bodoval pouze v roce 1999, kdy skupina obsadila deváté místo (viz tabulku 47). V ceně Anděl však skupina získala v roce 1997 ocenění v kategorii Hard & heavy. Obtíže prosadit českou rockovou hudbu zahraničí i v dnešní době dokládá fakt, že kapela se v roce 2008 pokusila s jedním ze svých největších hitů (Malá dáma) prosadit na mezinárodní soutěži Eurovision Song Contest, kde se umístila na posledním – osmadvacátém místě.¹¹⁸⁵

Tabulka 130: diskografie skupiny Kabát v devadesátých letech.

KABÁT	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Má ji motorovou	1991	Monitor
	Živě!	1992	Monitor
	Děvky ty to znaj	1993	Monitor
	Colorado	1994	Monitor-EMI

¹¹⁸³ *Rock & Pop*. 1999, č. 7, s. 46.

¹¹⁸⁴ *Melodie*. 1999, č. 6, s. 41.

¹¹⁸⁵ Kabát. *EBU*, 2002–2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné z: <https://eurovision.tv/participant/kabat>.

	Země plná trpaslíků	1995	Monitor-EMI
	Čert na koze jel	1997	Monitor-EMI
	MegaHu	1999	Monitor-EMI
	Go satane go	2000	Monitor-EMI
Singly a EPs	Koleda, koleda / Spadla klec	1990	Supraphon
	Děvky ty to znaj / Žízeň / Pivnec	1993	Monitor
	Colorado	1994	Monitor-EMI
	Dávám ti jeden den	1995	Monitor-EMI

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Žízeň z alba Děvky ty to znaj.

Melodie verse je vystavěna na naprostém minimu tónů tvořících tercii daného akordu, které – společně s powerchords – jasně definují konkrétní souzvučky jako durové či mollové akordy (tercie akordu značíme modře, viz ukázkou 100). Časté užití kvint, oktáv a paralelismů (značeno červenými šipkami, viz ukázkou 100) a tónový materiál pentatonické stupnice (F[#]) zvukově odlišují melodiku versí od chorusu (jediný tón mimo rámeček pentatoniky (F[#]) je tón g^{#2} – značíme zeleně, viz ukázkou 100).

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written in treble clef. Chord changes are indicated by letters above the staff: F# (G major), E (D major), F# (G major), E (D major), and F# (G major). Red arrows point to parallelisms (fifths, octaves, and parallel intervals) between notes. A green box highlights a G#2 note (the second degree of the G major scale) which is outside the pentatonic scale. A blue box highlights a G#2 note (the second degree of the G major scale) which is inside the pentatonic scale. The lyrics are: Slej-zaj mi ne-hty, chřa-dnu, ři-dne mi vlas. To bych snad li-di ne-přál ni - ko - mu z vás. Ce - lej se kle - pu, če - kám kdy to pře - jde, mně je vám hro - zně bl - bě ta - khle to dál ne - jde.

Notová ukáзка 100: užití paralelismů ve versí skladby Žízeň.

Harmonii tak posluchač vnímá spíše jako latentní, přestože tóninu skladby (F#m) definuje v úvodu skladby kytarový riff, který se objevuje i v mezihře, v níž zazní většina tónů aiolské stupnice (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 101).



Notová ukáзка 101: kytarový riff v intru definující tóninu skladby Žízeň.

Tektonický vývoj ve druhé verzi písně zajišťuje gradace (pokračující v prechorsu), vytvořená rozvorem mezi klesající harmonickou progresí (F#→E→D→C#, značeno modře) a stoupající melodií (c#2→e2→f#2→g#2; značeno zeleně, viz ukázkou 102).

Notová ukáзка 102: klesající harmonická progresse a stoupající melodie, které tektonicky připravují chorus ve skladbě Žízeň.

Hook chorusu tvoří dvojtaktová fráze obsahující opakované zvolání názvu skladby – „Žízeň“. Augmentovaný rytmus, který užívá převážně čtvrtové hodnoty, a četnější výskyt tercií v melodii zajišťují chorusu odlišnou zvukovou plochu (tercie nalézáme v každém taktu – značíme modře, viz ukázkou 103). Hook lze rozdělit na dvě menší, téměř symetrické části, které jsou vůči sobě zrcadlově inverzní. Motiv vychází z kvinty akordu, postupuje

v terciových intervalech a navrácí se opět do akordického tónu kvinty (značíme zeleně, viz ukázkou 103). Hook chorusu podporuje rovněž změna tóniny z F[#] moll na H dur (značíme červeně, viz ukázkou 103). Odlišná melodická stavba a rytmická simplifikace podporují snadnou zapamatovatelnost melodie, která tvoří hook chorusu.

Notová ukázkou 103: odlišná melodika a simplifikace rytmu tvořící hook chorusu ve skladbě Žízeň.

Hook chorusu (značíme modře, viz tabulku 132), který je tvořen deklamací stěžejního slova a popěvkovými citoslovci („žízeň aja ja ja jaj“), se odráží v přehledné distribuci klíčových slov. U druhého a třetího chorusu se k nim přidávají další slova („máte“, „proč“) z repetovaného prechorusu (značíme zeleně, viz tabulku 103), která však nelze považovat za nosný sémantický prvek textu. Tyto výrazy se vyskytují rovněž ve versi, naopak v prvním prechorusu chybí (černé značky v červených a zelených polích, viz tabulku 103). Jednoduchost a přímočarost chorusu kontrastuje s vyprávěcím charakterem versí (značíme červeně, viz tabulku 103), které letmo načrtávají pijáckou historku.

Tabulka 131: klíčová slova ve skladbě Žízeň.

	Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1	jaj	1462603.000	99.0000	12	41
2	ja	1319048.000	99.0000	36	524
3	žízeň	89855.000	99.0000	13	1006
4	máte	169.000	97.0000	3	20996
5	proč	59.000	93.0000	3	56905

Tabulka 132: distribuce klíčových slov ve skladbě Žízeň.

Tvar	ARF	Distribuce			
1	jaj	6,1456			
2	ja	13,4854			
3	žízeň	6,7864			
4	máte	2,5825			
5	proč	2,0485			

Forma skladby:

| intro 4 + 8 |
| verse 8 |
| interlude 4 |
| verse 8 | prechorus 4 | chorus 8 |
| interlude 8 |
| verse 8 | prechorus 4 | chorus 8 |
| interlude 4 |
| solo 8 |
| prechorus 4 | chorus 8 |
| outro 1 |

6.2.3.3 Kreyson

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1991.

Kořeny skupiny Kreyson datujeme k počátkům devadesátých let, kdy část hudebníků skupin Citron a Arakain společně s Ladislavem Křížkem odehrála show s názvem Anděl na útěku (19. června 1990 na stadionu J. Kotase v Ostravě).¹¹⁸⁶ Úvahy o vzniku nové hudební skupiny však sahají již do roku 1989, kdy Křížek spolupracoval na vokálech skupiny Running Wild: „[...] *Kreyson existoval jenom v mé hlavě. Věděl jsem, jak budou svítit světla, jak bude vypadat scéna. Dával jsem dohromady repertoár na první desku, ale muzikanty jsem ještě vytipovaný neměl.*“¹¹⁸⁷ Křížek v rozhovoru pro časopis Rock & Pop uvádí, že jejich deska Anděl na útěku (1990) se natáčela čtyřicet dní a stála osmdesát tisíc marek.¹¹⁸⁸ Součástí alba je v rádiích nejhranější (a námi analyzovaná) skladba Vzdálená, kterou Křížek nikterak neprotěžuje: „*Ano, ale to je jenom jedna z deseti písniček na desce.*“¹¹⁸⁹

Na zvuku desky se podepisuje i použití techniky (kytarová aparatura Marshall ze šedesátých let), kterou zapůjčil kytarista Ritchie Blackmore ze skupiny Deep Purple, jelikož Křížek před nahrávání alba Kreysonu spolupracoval na hudebním projektu Blackmorova syna (Superstition).¹¹⁹⁰ Nejen technika, ale především hudební projev Křížka stojí za

¹¹⁸⁶ *Rock & Pop*. 1990, č. 11, s. 5.

¹¹⁸⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 4, s. 15.

¹¹⁸⁸ Tamtéž, s. 14.

¹¹⁸⁹ Tamtéž, s. 15.

¹¹⁹⁰ Tamtéž, s. 14.

úspěchem Kreysonu (viz níže analýzu skladby *Vzdálená*). Vladimír Vlasák označuje Křížka za všestranného zpěváka: „*Můžete mít dojem, že se v jeho hlase jaksi sloučily atraktivní momenty rocku i popu: vzdouvající se energie a obrovský hlasový prostor. [...] To je schopnost, která dokáže překlenout libovolný styl.*“¹¹⁹¹ Obdobně se o Křížkovi vyjádřil Ilja Kučera v recenzi alba *Zlatej chlapec*: „*[...] Křížek je majitelem a uživatelem ojedinělého hlasu a pěveckého talentu.*“¹¹⁹² Křížkův pěvecký potenciál rovněž popisuje superlativy Jiří Černý: „*[...] znamenitě intonuje, vyslovuje, ve falzetu hravě dosáhne stejně vysoko jako světoví fenoméni [...].*“¹¹⁹³

Deska *Anděl na útěku* získala v anketě *Hvězdičky* časopisu *Rock & Pop* pouze mírně nadprůměrné hodnocení (2,9).¹¹⁹⁴ Identickou evaluaci (2,9) deska získala v periodiku *Melodie*.¹¹⁹⁵ Ani Jan Martínek nehodnotí desku příliš pozitivně, přičemž řadí album v rámci rocku do střední polohy: „*Když takhle Křížek šikovně rozbil bank Arakainu a mozek Citronu, šel na to zlatou střední cestou. Prostě aby to bylo tvrdší než pop z Citronu a melodičtější než tresh Arakainu.*“¹¹⁹⁶ Pozitivně jsou hodnoceny instrumentální výkony celé skupiny Kreyson, na rozdíl od expresivního zpěvu Křížka: „*Křížku, neječ tak, kdybych si ted' dal ucho k bedně, prasknou mi bubínky!*“¹¹⁹⁷

Petr Hanzlík hodnotí desku *Anděl na útěku* rovněž poněkud rozporuplně. Jeho verdikt vychází z působení Křížka ve skupinách *Citron* a *Vitacit*, přičemž album Kreysonu označuje – vůči předchozím Křížkovým projektům – za více komerční. Na druhou stranu však uvádí, že některé pasáže mu přijdou vynikající: „*Zvuk je fantastický, výkony jednotlivých hráčů perfektní, Láďův hlas stále na výši, ale celkový dojem je rozpačitý. [...] Vůbec se mi nezamlouvají na můj vkus přehnaně libivé, až vtíravé refrény skladeb.*“¹¹⁹⁸

Křížek naopak desku hodnotí jako zdařilou. V rozhovoru s Petrem Korálem uvádí, že na albu pracoval přes dva roky – nejen na skladbách, ale i na celkové koncepci projektu.¹¹⁹⁹ Deska *Anděl na útěku* měla i svou anglickou verzi *Angel on the run*, o které Křížek hovoří rovněž pozitivně a shrnuje reflexi zahraničních časopisů: „*V těžce metalových*

¹¹⁹¹ *Rock & Pop*. 1991, č. 4, s. 14.

¹¹⁹² *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 28.

¹¹⁹³ *Rock & Pop*. 1993, č. 12, s. 37.

¹¹⁹⁴ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 5, s. 21.

¹¹⁹⁵ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 3, s. 31.

¹¹⁹⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 9, s. 20.

¹¹⁹⁷ Tamtéž.

¹¹⁹⁸ *Melodie*. 1991, č. 7, s. 26.

¹¹⁹⁹ *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 17.

časopisech, kde frčí thrash a death, desku nijak nevyvyšovali, ale ani nepomluvili. V časopisech spíše hardrockových ji prakticky všude přijali vlídně.¹²⁰⁰ Pozitivní posluchačskou reflexi alba dokládá informace, kterou jsme zachytili v rozhovoru Pavla Kutnara s Křížkem, kde bylo uvedeno, že alba *Anděl na útěku* se prodalo 120 000 kusů. Náklad byl ale pouze 45 000 nosičů, které byly vyprodány během tří dnů (informace z listopadu roku 1991).¹²⁰¹ Nicméně ani značná poptávka po albu Kreysonu nepřesvědčila agenturu Pragokonzert, aby kapelu vyslala jako předskokana skupiny Running Wild na turné po západní Evropě, jelikož by musela zaplatit 40 až 50 tisíc marek.¹²⁰²

Album *Křížáci* nepatří k nejlépe hodnoceným deskám Křížkovy tvorby. V rubrice Hvězdičky časopisu *Rock & Pop* získalo albu průměrné hodnocení (2,5).¹²⁰³ V *Periodiku Melodie* dokonce spadlo do mírně podprůměrného hodnocení (2,3).¹²⁰⁴ Ilja Kučera ve své kritice hodnotí desku nekompromisně: „Z hudebního hlediska nestojí příliš zato si alba všímat. [...] *Křížáci* jsou zatím to nejslabší, co Křížek a jeho druzi zplodili, a věc nezachrání ani kvalita tohoto nesporně výjimečného zpěváka.“¹²⁰⁵ Na tomto albu kritika nešetřila ani texty skupiny Kreyson: „Provází vás veršovánka jazykem a duchem odpovídající chlapecké básničce sepsané na piják o přestávce mezi hodinou dějepisu a katechismu. [...] A člověk se nemůže zbavit dojmu, že autor byl v pauzách mezi prací ponořen do četby náboženské literatury pro děti předškolního věku.“¹²⁰⁶

Z rozhovoru s Petrem Korálem však vyznívá, že pro Křížka má deska zcela odlišnou hodnotu. Spojuje ji s obdobím, kdy cestoval po kláštorech, kde našel přátele mezi křesťany a postupně sbíral materiál: „Měl jsem pocit, že stojím jako spojka mezi křesťany a nevěřícími, mezi tím stále diskutovaným dobrem a zlem.“¹²⁰⁷ Rovněž Roman Jireš v rozhovoru s Křížkem otevřel téma duchovního rozměru, kterým Křížek chtěl desku *Křížáci* prostoupit. Zpěvák však přiznal, že v dané době teprve nacházel hranici mezi koncepcí komerčního prodeje, o který usilovala vydavatelská firma, a svou duchovní cestou; přesto avizuje, že nechce, aby z jeho písní zbylo pouze několik zapamatovatelných refrénů, a snaží se svou

¹²⁰⁰ *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 17.

¹²⁰¹ *Melodie*. 1991, č. 11, s. 10.

¹²⁰² Tamtéž.

¹²⁰³ Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1993, č. 3, s. 29.

¹²⁰⁴ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1993, č. 3, s. 39.

¹²⁰⁵ *Rock & Pop*. 1993, č. 5, s. 28.

¹²⁰⁶ Tamtéž.

¹²⁰⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 17.

hudbou předávat určité duchovno: „*I když má deska křesťanské poslání, nechtěl jsem z ní dělat ryze duchovní záležitost.*“¹²⁰⁸

I přes Křížkův myšlenkový záměr je album *Křížáci* i v dalších recenzních hodnoceno spíše negativně. Ivan Adamovič souhlasí s Kučerou (viz výše) a Křížáky staví podstatně níže než desku *Anděl na útěku*, kterou se Křížek zapsal do povědomí české populární hudby. Albu vytýká monotematicnost textů čerpaných z dějin křesťanství a Křížkovi poněkud umírněnější hudební projev: „*Křížáci jsou především jednotvárnější, jakoby Křížkovi došly hudební i aranžérské nápady.*“¹²⁰⁹ Oceňuje sice několik konkrétních skladeb (*Křížáci*, *Zákonem vládnou*) a u většiny písní vyzdvihuje refrény, obratem však dodává, že nalézá i skladby, jež se svým charakterem zcela vymykají tvorbě Kreysonu: „*[...] přeslazené a rozměklé Trápení je opravdovým trápením pro posluchače a pasovalo by spíše do repertoáru Jakuba Smolíka či jiných lamačů -náctiletých srdcí.*“¹²¹⁰

I zde se Křížkův názor s hudebními kritiky rozchází. Zatímco recenze uvádějí konkrétní negativa spojená s hudbou Křížka (viz výše), autor kontruje úspěšností projektu a dle něj neexistujícími negativními texty adresovanými jeho tvorbě: „*Minulé dva roky jsme jako jediná bigbitová kapela vyhráli, co se dalo. Vzdálená, Čarovná noc a Nejde vrátit čas měly otevřenou cestu do všech žebříčků, ale jako kapela jsme pro většinu kritiků neexistovali. Dodnes mi to není jasné, protože žádná špatná kritika na nás napsaná nebyla.*“¹²¹¹

Ladislav Křížek není v devadesátých letech spojován pouze se skupinou Kreyson, nýbrž působí rovněž v sólových projektech. V rozhovoru s Ivanem Hartmanem představuje svou desku *Zlately chlapec* (1991), na kterou měl připravený materiál ještě před první deskou Kreysonu: „*Tou deskou jsem chtěl přinést něco, co tady od dob Schelingera nebylo.*“¹²¹² Rovněž v rovině textové měl Křížek jasnou vizi: „*Texty jsem psal lidově, jsou slangový, protože jsem se snažil dostat do duše mladejch lidí [...].*“¹²¹³ Ilja Kučera Křížkovy texty svým způsobem oceňuje: „*[...] ve srovnání s tradičními výplody elity profesionálních českých textařů, kteří by, podle mého názoru, zasloužili fackovat až do soudného dne za prznění rodného jazyka, není to až tak zlé.*“¹²¹⁴ ..

¹²⁰⁸ *Melodie*. 1993, č. 5, s. 1.

¹²⁰⁹ Tamtéž, s. 31.

¹²¹⁰ Tamtéž.

¹²¹¹ Tamtéž, s. 2.

¹²¹² *Rock & Pop*. 1992, č. 1, s. 13.

¹²¹³ Tamtéž.

¹²¹⁴ *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 28.

V periodiku *Melodie* získává album *Zlately chlapec* pouze mírně nadprůměrné hodnocení (2,8).¹²¹⁵ Kučera, vedle ocenění textů (viz výše), na sólovou desku nahlíží ambivalentně, chápe její komerční potenciál: „*Celá superpopová kolekce krom toho svědčí o tom, že její protagonisté moc dobře pochopili, že čas acceptovsko-citronovského metalu už patří minulosti. [...] Když tedy ke Křížkovu vynikajícímu zpěvu připočtete bezvadně hrající kapelu, pořádně západoevropský sound a patřičně zapamatovatelné refrény – byl by to div, kdyby holky nebrečely a deska se neprodávala.*“¹²¹⁶ V rozhovoru s Petrem Korálem Křížek připouští, že se chtěl hudebně někam posunout: „*Chtěl jsem lidem dokázat, že umím jako zpěvák a jako skladatel i něco jiného. [...] Část mániček jsem tou deskou možná naštvál, ale zároveň se mi podařilo oslovit spoustu jiných lidí.*“¹²¹⁷

Přestože Jiří Černý považuje Křížka za kvalitního zpěváka, sólové album *Klíč k mé duši* (1993) ostře kritizuje. Černý oceňuje, že si zpěvák hudbu i texty z velké části píše sám, ale vytýká mu postupně klesající kvalitu; album označuje za unylé a sentimentálně narcisistní: „*S takovými písničkami se nedá dělat nic jiného než hlasocviky. Je nesmyslné, že by je někdo chtěl po deseti letech zpívat, jako třeba skladby Olympicu nebo Petra Nováka.*“¹²¹⁸ Ani kvalitu textů Černý nehodnotí pozitivně: „*Aby z Křížkových písní měl člověk radost [...], nesměly by mít texty, jedny z nejkatastrofálnějších v české historii. [...] o shodě hudebního a slovního důrazu nemá tušení.*“¹²¹⁹

Kompilační album *The best of* (1996) bylo redakcí časopisu *Melodie* přijato relativně vlažně, jelikož jeho recenzi věnovalo pouze několik vět; negativně je komentován přebal alba a pozitivně hodnocena dramaturgie alba, která dle redakce není nudná, jelikož skladby jsou řazeny stejně jako na albech, ze kterých jsou převzaty.¹²²⁰

V polovině devadesátých let skupina Kreyson vydává album *Zákon džungle* (1995) které hudební redaktoři označili za album, jež mělo být jistým návratem ke kořenům: „*Deska, na níž Kreyson chvályhodně – a pro leckoho určitě dost překvapivě – opět výrazně přitvrdil...*“¹²²¹ V rozhovoru Křížek potvrzuje intenci návratu ke kořenům, přesto je pro něj

¹²¹⁵ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 1, s. 39.

¹²¹⁶ *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 28.

¹²¹⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 12, s. 17.

¹²¹⁸ *Rock & Pop*. 1993, č. 12, s. 37.

¹²¹⁹ Tamtéž.

¹²²⁰ *Melodie*. 1995, č. 7, s. 29.

¹²²¹ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 12.

ale důležitější zpracování témat, která považuje za důležitá.¹²²² Deskou chce poukázat na problematiku, kterou prožívá střední a mladá generace, na ztrátu dřívějších hodnot, které ustoupily tržnímu hledisku. Zároveň uvádí, že pro něj není relevantní, kolik kusů desky se prodá, ale naopak kolik lidí si po určitém čase jeho skladby pustí: „*Celá ta deska vznikla vlastně z popudu mého okolí. Z popudu fanoušků, kteří si psali o styl prvních dvou desek Kreysonu, Anděla na útěku a Křížáků – i když každá z nich byla jiná. Cítím, že třetí album Elixír života byla spíš moje sólová produkce, než záležitost Kreysonu. Zákon džungle je v souladu se svým názvem tvrdej a neúprosnej.*“¹²²³

O textech na tomto albu napsal Miloš Latislav, že jsou přímočaré s minimem básnictví, metafory a vše říkají bez obalu. Křížek, přestože první album Kreysonu vůbec nechtěl textovat, si uvědomuje možnosti, které nabízí komplexní hudebně-textová kompozice a rovněž svůj literární jazyk považuje za něco osobitého, co jej charakterizuje. Uvádí, že v současné době by texty, které byly spjaty například deklamačními problémy, na album už nezařadil (píše se rok 1995). Zároveň hovoří o důležitosti autenticity, která by měla být v souladu s okamžitou identifikovatelností interpreta: „*To je jako kdybys Muchovi vyprávěl, že by mohl malovat jako Rembrandt... [...] Myslím si, že je to velká devíza, když člověk může hrát, ovlivňovat mladou generaci a přitom zpívat tak jak to cejtí.*“¹²²⁴

Jaroslav Topecer s Křížkem otevřel otázku inspirace pro texty na albu Zákon džungle. Křížek sdělil, že mezi svými texty a aktuálně prožívanou dobou spatřuje jasné paralely: „*Zákon džungle vypráví o životě lidí, který je tvrdý a nesmlouvavý, dá se přirovnat k džungli, kde vítězí zákon silnějšího. Ve svých textech jsem chtěl poukázat na nenávisť, nesmyslnost válek, honičku za penězi a jiné neduhy, které současný životní styl přináší.*“¹²²⁵ Přestože kritika Křížkovy texty pravidelně napadá (viz výše), ve své hudbě se nevzdal myšlenky psát si texty sám, což považuje za nejlepší způsob vyjádření. Křížek dále uvedl, že pravidelně sleduje vydávané kritiky a snaží se o sebereflexi své práce, která by jej posunula směrem dopředu: „*Když jsem četl v recenzi, že text je špatný, nevztekal jsem se, ale spíš mě to vyburcovalo k většímu úsilí. Dneska se nad některými svými texty musím sám pousmát.*“¹²²⁶

¹²²² Rozhovor vedli Petr Korál, Miloš Latislav a Radek Deistler v rámci rubriky Křížový výsledek.

¹²²³ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 12.

¹²²⁴ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 12.

¹²²⁵ Tamtéž.

¹²²⁶ *Melodie*. 1995, č. 10, s. 17.

¹²²⁷ Tamtéž.

V polovině devadesátých let u Kreysonu již nepozorujeme tak dominantní postavení jako na počátku dekády, kdy skupina získala za první tři alba zlaté desky. Křížek jasně hovoří o tom, že doby, kdy Kreyson prodával 150 000 kusů alb, jsou nenávratně pryč. V polovině dekády za úspěch považuje, pokud se mu podaří prodat 25 000 kusů nosičů: „*A to vůbec nemluvím o tom, že už po čtrnácti dnech prodeje Zákona džungle jsme měli v ruce pirátský cédečka – to považuju za úplnej vrchol.*“¹²²⁷

Křížek se kromě rocku pravidelně pohyboval i v odlišných hudebních žánrech (Fantom opery s Evou Urbanovou), vánoční koledy (Kam hvězdy chodí spát), věnoval se romantickým skladbám (album Všem láskám). Jaroslav Topercer položil Křížkovi otázku, který z hudebních žánrů mu přináší největší radost. Křížkova multižánrovost ale prochází napříč jeho hudební kariérou: „*Když píšu písničky, nepřemýšlím nad tím, že teď musím složit nutně nějaký bigbít nebo kantilénu. Ty písničky vycházejí ze mě. Nálada se odráží z momentální atmosféry, kterou právě cítím kolem sebe. [...] Nejvíc mě uspokojuje, že umím zazpívat operu, pop i rock. Dostal jsem dar, který Bůh nenaděljuje běžně. Jsem za to moc vděčný.*“¹²²⁸

V polovině devadesátých let Křížek hudební aktivity se skupinou Kreyson omezuje. Nadále ale pracuje na svých sólových projektech – v závěru devadesátých let lze spojit Křížkovu tvorbu především s duem Damiens (první album Křídla, 1999). Zpěvák uvedl, že vždy toužil po profesionální skupině se svým bratrem a odmítá názor, že odložení spolupráce s Kreysonem je čistě marketingový kalkul. Křížek dokonce uvedl, že se vrací ke svým hudebním začátkům: „*Jde v podstatě o duo, které tvoří se svým o dva roky mladším bratrem Miroslavem. Oba hráli kdysi spolu ve vesnických tanečkových kapelách, aby se po téměř patnáctileté odmlce opět dali dohromady.*“¹²²⁹

Jaroslav Topercer v rozhovoru s oběma bratry zaznamenává impuls vzniku projektu Damiens i genezi názvu. Povinnost základní vojenské služby v té době rozbila skupinu bratrů Křížků s názvem B. H. M. Následně Ladislav nastoupil do Vitacitu, jeho bratr Miroslav dal přednost rodinnému životu a kariéře ve sportovním odvětví (karate). Rovněž úvahy, že by Miroslav nahradil Ladislava ve skupině Citron, se ukázaly jako liché: „*Když jsme byli malí, sbírali jsme s bráchou figurky indiánů a kovbojů. Damiens byl smyšlený*

¹²²⁷ *Rock & Pop*. 1995, č. 22, s. 12.

¹²²⁸ *Melodie*. 1997, č. 11, s. 28.

¹²²⁹ *Melodie*. 1998, č. 11, s. 15.

*název pro námi založený indiánský kmen. Od dětských let byl tenhle název ve mně.*¹²³⁰ Ladislav Křížek uvedl, že již v té době vznikaly písně, které svou koncepcí nezapadaly ani do žádné z hudebních poloh Kreysonu, ani do jeho vlastních sólových projektů. Písně tedy Ladislav archivoval tzv. „do šuplíku“ s představou, že budoucího projektu se zúčastní ještě 2–3 zpěvačky. Demonahrávky byly odeslány do Hannoveru producentovi Janu Němcovi a Ladislav přizval svého bratra Miroslava jako kopilota na cestu autem. Mezitím Němec ve studiu připravil podklady k jedné písni a požádal Ladislava, aby skladbu orientačně nazpíval; vzhledem k tomu, že s Ladislavem byl přítomen i Miroslav, zapojil se při zpívání vokálů. Dle Ladislava Křížka (přestože uvádí, že se jednalo o dlouhodobou touhu spolupracovat se svým bratrem) lze zde spatřovat prozaický důvod vzniku skupiny Damiens: *„Honza mi suše oznámil: Pokud chceš do toho projektu se mnou, zapomeň na ženské vokály. Přesně takhle se mi to líbí.*“¹²³¹

Přestože Ladislav Křížek uvedl, že projekt Damiens neměl komerční podtext, v rozhovoru s Jaroslavem Topercerem nalézáme výrok Ladislava o tom, že písně sice se svým bratrem skládali většinou sami (kromě jedné písně, kterou napsal producent Jan Němec), nicméně producent Jan Němec společně s Osym Pfeiferem všechny Křížkovy písně aranžoval a měl zásadní vliv na celkovou podobu skladeb: *„Ve studiu jsme zcela podřízeni producentovi, který měl o zvuku a aranžích naprosto jasnou představu. Diskuse samozřejmě nastaly, ale producent měl samozřejmě právo veta.*“¹²³² Ladislav uvedl, že přestože má rád tvrdou hudbu, na konci devadesátých let by nenalezl vydavatelství, které by mu tento hudební žánr vydalo, jelikož dle něj to v dnešní době (rok 1999) nikoho nezajímá: *„Nejsme typy muzikantů, kteří povídají, že natočili desku pro radost – dělají si ve studiu, co chtějí, bez ohledu na to, jestli najdou publikum. Jsme jiní. Já neumím točit písničku a nemyslet při tom na to, jestli se bude líbit posluchačům, nebo ne. Jsem typ člověka, který chce dělat úspěšné písničky.*“¹²³³

Ladislav viděl v projektu Damiens silný potenciál – s bratrem Miroslavem se rozhodli zpívat pozitivní hudbu, to, co cítí: *„[...] Damiens stoupají kosmickou rychlostí na křídlech své první desky do světa zázraků desky druhé.*“¹²³⁴ Ladislav při srovnání obou desek vidí styčné body především v tom, že obě alba splňují parametr jednoduchých písniček –

¹²³⁰ *Melodie*. 1999, č. 3, s. 31.

¹²³¹ Tamtéž.

¹²³² Tamtéž.

¹²³³ Tamtéž.

¹²³⁴ *Melodie*. 2000, č. 5, s. 45.

s důrazem na harmonii, melodickou linku a text, což podkládá argumentem, že jejich publikum tvoří děti od pěti, sedmi let, až po lidi kolem padesáti let i výše. Za nejpočetnější posluchačskou skupinu však považuje lidi mezi čtrnácti a čtyřiceti lety: „*My se nesnažíme pózovat, snažíme se být přirození a obyčejní. V textech i projevu.*“¹²³⁵ O úspěchu Damiens svědčí fakt, že druhé album projektu s názvem Svět zázraků (2000) v podstatě ihned po vydání dosáhlo na titul zlatá deska a první album se blíží k hranici desky platinové.¹²³⁶

Recepce skupiny Kreyson a Ladislava Křížka je v dobových zdrojích značně proměnlivá. Ve své době oceňované texty i hudební složky dle dobových textů recenzentů mohou relativně rychle ztrácet na kvalitě. Konstantní zůstává pouze kladné hodnocení instrumentálních výkonů hráčů ve skupině a Křížka jako zpěváka, který je spojován především s technickými dovednostmi a hlasovým rozsahem. Skupina Kreyson se v prodejích nosičů umístila na první příčce, a Anděl na útěku tak získalo titul nejprodávanějšího alba roku 1991 (viz tabulku 16). V témže roce se Kreyson umístil na druhé pozici v kategorii skupina roku divácké ankety Zlatý slavík (viz tabulku 17). Cenu odborné poroty Anděl skupina Kreyson v devadesátých letech nezískala.

Ladislav Křížek byl jako zpěvák oceňován nejen hudebními kritiky, ale i laickou veřejností, což dokládá druhá příčka v divácké anketě Zlatý slavík (1990; viz tabulku 14). Od roku 1991 se Křížkovo umístění v anketě postupně zhoršovalo. V roce 1991 spadl na čtvrté místo (viz tabulku 17), v roce 1996 osadil místo osmé (viz tabulku 34). Šesté pozice dosáhl Křížek v roce 1999 (viz tabulku 47) a v roce 2000 se umístil na desáté příčce (viz tabulku 52). Cenu Anděl Křížek v žádné kategorii nezískal. Křížkův projekt Damiens se neprokreslil ani v prodejích nosičů TOP 10, neocenila ho ani odborná porota cenou Anděl. Zasáhl však do pořadí divácké ankety Český slavík, kde se v roce 2000 umístil na sedmé příčce mezi skupinami (viz tabulku 52).

Tabulka 133: diskografie skupiny Kreyson v devadesátých letech.

KREYSON	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Anděl na útěku	1990	Tommü Records
	Angel on the Run	1990	Tommü Records

¹²³⁵ *Melodie*. 2000, č. 5, s. 45.

¹²³⁶ Tamtéž.

	Crusaders	1992	Tommü Records
	Křižáci	1992	Tommü Records
	Elixír života	1993	Tommü Records
	Zákon džungle	1995	Happy Music Production
Singly a EPs	Křižáci	1992	Tommü Records
	Zákon džungle	1995	Happy Music Production
Kompilace	The best of	1996	Tommü Records
KŘÍŽEK LADISLAV	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Zlatej chlapec	1991	Tommü Records
	Klíč k mé duši	1993	Tommü Records
	Kam hvězdy chodí spát	1995	Happy Music Production
	Křížek, Svěcený – Všem láskám	1997	Snake Records
Singly a EPs	Zlatej chlapec / Poslední den jsi má	1991	Tommü Records
	Křížek, Urbanová – Fantom opery	1995	Emu Records
	Křížek, Brožová – Kráska a zvíře	1998	Popron Music
	Ladislav Křížek, Michal David – Vesmírnou bránou	2000	Epic
Kompilace	Best of	1994	Tommü Records
	Zlaté hity	1999	Tommü Records
DAMIENS	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Křídla	1999	Popron Music
	Svět zázraků	2000	Popron Music

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Vzdálená z alba Anděl na útěku.

Hook chorusu spočívá v dvojí podobě melodie spojené se slovem „vzdálená“. Během prvního uvedení motivu má melodie klesající průběh (značeno červenou křivkou, viz ukázkou 104). V druhé frázi dostává melodie inverzní tvar – stoupá a ve vyznačeném místě dosahuje svého vrcholu (značeno zeleně, viz ukázkou 104). Melodie druhého chorusu je vůči uvedenému notovému zápisu transponována o oktávu výše, což definuje exponovanou polohu zpěvu. Přestože jsou transponované chorusy zpívané falzetem, vysoký rejstřík dodává zpěvu značnou expresivitu. Rozdílnosti chorusů napomáhá – kromě oktávové transpozice melodie – i jejich odlišná harmonizace. Vstupní chorus užívá progresi $I \rightarrow vi \rightarrow IV \rightarrow V$, $G \rightarrow Em \rightarrow C \rightarrow D$ (značeno červeně, viz ukázkou 104), následující jsou harmonizovány postupem $I \rightarrow V \rightarrow vi \rightarrow V$, $G \rightarrow D/F\# \rightarrow Em \rightarrow D$ (značeno modře, viz ukázkou 104).

G Em C D
G D/F# Em D

Bm C Am C D
Bm C Am C D

Notová ukázká: 104 melodické řešení textu „vzdálená“ a odlišná harmonizace chorusů ve skladbě Vzdálená.

Nejexponovanějším místem skladby je pátý chorus, který vůči předchozím moduluje o sekundu směrem nahoru (A dur). Jelikož skladba na sebe strhává pozornost především pěveckým rozsahem zpěváka, zaměřili jsme se na nalezení nejvyššího tónu melodie skladby, kterým je tón a^3 (značeno modře, viz ukázkou 105).

A E/G# F#m E

Vzdá - le - ná, dlou - ho tě znám?

C#m D Bm D E

Vzdá - le - nou, dál v so - bě tě no - sí - vám.

Notová ukázka 105: pátý chorus – nejvyšší nota skladby Vzdálená.

Celkový rozsah skladby je (bez sekundy) téměř 4 oktávy (h – a³), což je spíše ojediněle pozorovatelný fenomén (viz ukázku 106). Pěvecký rozsah zpěváka Ladislava Křížka, zužitkovaný v analyzované skladbě, stojí za její proslulostí v devadesátých letech.

a zpá - tky chci jít, dál v so - bě tě no - sí - vám.

dál

jít

Notová ukázka 106: celkový rozsah skladby Vzdálená.

Extrémní pěvecké vypětí i rozsah skladby vyniká díky značnému kontrastu, který přináší její verse. V rámci jedné fráze se melodie pohybuje výhradně v sekundových postupech, což podporuje její staticnost (výjimku tvoří tercie uzavírající motiv – značeno červeným rámcem, viz ukázku 107). Rozsah melodie nepřekračuje sextu a rovněž sazba v nižším rejstříku nabízí vůči exponovanému chorusu diametrálně odlišnou barvu i dynamickou polohu zpěvu (značeno zeleně, viz ukázku 107).

Em D C D6

Jsou dny, kdy ztrá - cím a zpá - tky chci jít,

Em D C G D/F#

v du - chu tě hla - díím, ne - dáš mi za - po - me - nout.

Em D C D6

Vím, sví - ce ho - ří a u - bý - vá,

Em D C Bm

zro - vna jak ty vzda - lu - ješ se mi stá - le dál.

Notová ukázka 107: sekundové postupy ve verši skladby Vzdálená.

Prechorus využívá i větších melodických skoků, což podporuje hybnost vůči statické verši. Posazení melodie do vyššího rejstříku oproti sloce vhodně připravuje plochu pro pěvecky exaltované chorusy (viz ukázkou 108; srovnej s versemi a ukázkou 107).

C G C D

Zpá - tky za te - bou, zpá - tky chci jít.

Notová ukázkou 108: větší intervalové skoky v části prechorus ve skladbě Vzdálená.

Práce s textem je ve skladbě poměrně sofistikovaná. Odkaz na prechorus (značíme zeleně, viz tabulku 135) – spojení „zpátky chci jít“ – zaznívá již v první verši (značíme červeně, viz tabulku 135). Očekávání a napětí v textu zvyšuje první prechorus, poté však následuje další verše s motivačním výskytem klíčového slova „chci“. Po druhém prechorsu již předpokládaně následuje chorus (značíme modře, viz tabulku 135), ve kterém se anaforycky a morfologicky upevňuje sémantické jádro textu („vzdálená“, „vzdálenou“), na němž rovněž leží melodický hook skladby. V chorusu se objevují celkem dvě třetiny klíčových slov (šest z devíti). Protože v závěru písně dochází k četnými repetitivním chorusů, objevuje se v něm

alternace – nepřesný rým („nosívám – zůstáváš“), který chorus textově lehce modifikuje (srovnej výskyt černých značek pro tato slova – značíme malým modrým rámcem, viz tabulku 135). Kontrast mezi protagonistou a antagonistkou je při milostném tématu písni hlavním hybným motivem jejího textu.

Tabulka 134: klíčová slova ve skladbě Vzдалená.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 zůstáváš	93860.000	99.0000	3	57
2 vzdálenou	49442.000	99.0000	5	364
3 vzdálená	27722.000	99.0000	5	653
4 znám	3185.000	99.0000	5	5708
5 zpátky	2271.000	99.0000	7	16660
6 chci	1161.000	99.0000	5	15593
7 jít	643.000	99.0000	4	16970
8 dál	994.000	98.0000	7	37796
9 dlouho	365.000	98.0000	4	29615

Tabulka 135: distribuce klíčových slov ve skladbě Vzдалená.

Tvar	ARF	Distribuce
1 zůstáváš	2,2239	
2 vzdálenou	3,1194	
3 vzdálená	3,1567	
4 znám	3,1194	
5 zpátky	4,4701	
6 chci	3,8657	
7 jít	3,4925	
8 dál	5,2985	
9 dlouho	2,8955	

Forma skladby:

| intro 8 |
| verse 8 | verse 8 | prechorus 4 |
| verse 8 | prechorus 4 | chorus 8 + 1 |
| interlude 8 |
| verse 8 | prechorus 4 | chorus 8 |
| solo 4 + 4 |
| chorus 8 | chorus 8 | chorus 8 |
| interlude 8 |
| outro 3 |

6.2.3.4 Lucie

Zařazení do analýz: 39 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

První zmínky o skupině Lucie sahají ještě před devadesátá léta. Vojtěch Lindaur zaznamenal počátky skupiny: „*Lucie (tehdy v šesti) měla první vystoupení v březnu 1988 v pražském klubu Na chmelnici. Moc to nedopadlo, kapela se zredukovala na kvarteto [...].*“¹²³⁷ V rozhovoru Jaroslava Špuláka s Davidem Koller jsme zachytili informaci o prvním plánovaném albu skupiny Lucie s názvem Lucie, které mělo původně pracovní jméno Oheň. Na album skupina plánovala kromě pětice nových skladeb (které ještě nebyly hrány na koncertech – píše se rok 1990) zařadit i tři úspěšné singly (Pár fíglů, Trumpety, Dotknu se ohně).¹²³⁸ Singly do jisté míry naznačují žánrové vymezení skupiny, k čemuž Koller doplňuje: „*Jsmo popová kapela, ale vycházíme z rockové muziky. Všichni jsme bigbitem odkojeni a jsme ovlivnění vším, co je okolo.*“¹²³⁹ Obratem však dodává, že jejich první singly musely reflektovat trh, který do jisté míry vyprofiloval cílovou skupinu: „*Byli jsme neznámá skupina a bylo nutné i těch pár singlů prodat. Proto jsou takové, jaké jsou. Nebylo naším cílem dělat je pro šestnáctileté holky. Ony si naše vybraly samy.*“¹²⁴⁰

Ve svých počátcích skupina intenzivně zkoušela. David Koller uvedl, že první tři roky zkoušeli prakticky denně pět až sedm hodin. Teprve až jim vyšla první dlouhohrající deska a začali koncertovat, již tak intenzivně zkoušet nemohli.¹²⁴¹ O počátcích a přerodu skupiny do profesionálního hudebního tělesa vypovídá i frekvence koncertů na počátku devadesátých let (v průměru dvanáct za měsíc) a finančním ohodnocení: „*Cena našeho pořadu se pohybuje od tří a půl tisíce do šesti a půl tisíc. [...] Samozřejmě se musí zaplatit také zvukař, doprava a světla.*“¹²⁴²

Na počátku devadesátých let skupina Lucie musela teprve své renomé vybudovat pravidelným koncertováním: „*My bychom ale chtěli více hrát na velkých akcích a co nejméně koncertovat. Ono to přece jenom vyčerpává a my potřebujeme dodělat desku a nové písně.*“¹²⁴³ Skupina v rozhovoru s Michalem Sedláčkem uvedla, že zatím koncertovala

¹²³⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 24

¹²³⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 13, s. 12.

¹²³⁹ Tamtéž.

¹²⁴⁰ Tamtéž.

¹²⁴¹ *Melodie*. 1992, č. 11, s. 1.

¹²⁴² *Rock & Pop*. 1990, č. 13, s. 13.

¹²⁴³ Tamtéž.

pětkrát až desetkrát za rok po Čechách a na podzim hráli i na Slovensku (informace z roku 1990).¹²⁴⁴

Pražská skupina se již od svých začátků rozhodla vydat cestou koncertů i mimo Prahu a objíždět též menší města a malé kluby. Koller uvedl, že jedno z prvních turné skupina odjela téměř zadarmo, respektive do akce vložili 50 000 Kč.¹²⁴⁵ Za jeden z prvních větších úspěchů spojených již se stabilizovanou skupinou Lucie lze považovat získání stříbrné Lyry v roce 1995 za píseň Mít tě sám, která byla velkým dobovým hitem: „*Málokdo si všiml, že Mít tě sám byla opět chytře melodicky postavená písnička s hravými aranžérskými kousky a vtipným milostným příběhem v textu.*“¹²⁴⁶

Michal Sedláček v rozhovoru se skupinou nastolil téma žánrového zařazení. David Koller Lucii zařadil jednoznačně do oblasti rocku, nicméně pro Sedláčka toto zařazení není tak jednoznačné: „[...] *ovšem jejich studiové nahrávky hovoří spíše o moderním pop-rockovém zvuku s výraznými melodiemi. Typ hudby, který by se mohl linout z rozhlasového přijímače. Všude ve světě by se kapela určitě ocitla v hlavním hudebním proudu, objevovala by se na diskotékách, hitparádách i v rockových klubech.*“¹²⁴⁷

Kromě koncertní činnosti mohli posluchači Lucii v jejích počátcích na pokraji devadesátých let zaznamenat na audionosičích. V létě 1988 vydali skladby Pár figlů, To jsem já, o rok později debutovali se skladbou Troubit na trumpety by se nám líbilo a v předvánočním čase singlem se skladbami Dotknu se ohně, Nech to stát, po kterém v letních měsících následujícího roku přichází první dlouhohrající album.¹²⁴⁸ Na posledně jmenovaný singl Dotknu se ohně / Nech to stát redakce periodika Melodie zveřejnila krátkou recenzi, kde obě skladby hodnotí pozitivně: „*Dvakrát velmi dobře udělaný moderní rockový pop nabízí skupina Lucie. V sugestivně zaranžované Dotknu se ohně se poprvé představuje autorsky i interpretačně Robert Kodým, chytlavější a výborně vystavěné ‚béčko‘ patří Davidu Kollerovi (Nech to stát). Pořadí mělo být přece jen opačně.*“¹²⁴⁹ Obě skladby byly

¹²⁴⁴ Melodie. 1990, č. 3, s. 72.

¹²⁴⁵ Melodie. 1992, č. 11, s. 2.

¹²⁴⁶ Rock & Pop. 1994, č. 21, s. 24.

¹²⁴⁷ Melodie. 1990, č. 3, s. 72.

¹²⁴⁸ Tamtéž.

¹²⁴⁹ Tamtéž, s. 93.

v kolektivním bodování hodnoceny mírně nadprůměrně – Dotknu se ohně známkou 3,1 a Nech to stát známkou 3,0.¹²⁵⁰

Album Lucie (1990) získalo v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop nadprůměrnou známku (3,6).¹²⁵¹ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se deska umístila na 14. příčce.¹²⁵² Vladimír Vlasák na albu pozitivně hodnotí energii, se kterou jsou písně hrány; Lucii řadí na rozhraní rocku, metalu a popu – oceňuje například zpěv, melodičnost, ale i přesnost a kultivovanost, změny nálad a temp, hudební kontrasty: „*Muzika Lucie právě proto není holou konstrukcí, vystavěnou hlavně z vazeb kytar a bicích, jak často slýcháváme u metalových skupin. Jistě – Lucie nic nového v muzice nevyalezla, ale je to nový pop, který patří do úvodu devadesátých let.*“¹²⁵³ Odlišné a zároveň jednoznačné žánrové zařazení Lucie představuje Roman Ludva, který recenzoval koncert (KD Sigma Olomouc, 9. ledna 1992), na němž již zněly skladby z alba *In the sky* (1991). Lze již hovořit o jistém žánrovém posunu skupiny: „*Starší věci se střídají s písničkami z In the sky, které, mimochodem, potvrdily: žádný pop, bigbít to je!*“¹²⁵⁴

Kreativitu, novost a energii, se kterou Lucie vystupuje na koncertech (pražská Lucerna, 3. dubna 1991), oceňuje Ondřej Konrád: „*A tahle kapela těší všeobecně: nekriticky zamilované fanynky, zástup, který oslovuje muzikou, texty i celým postojem, nečekaně uznané kuloáry a dokonce odvázané kritiky (!). [...] Moderní, čerstvá, energická a dnes už vyhraná kapela zvládla svoji první samostatnou Lucernu s přehledem.*“¹²⁵⁵ Obdobně o důležitosti energie a nasazení hovoří i sám David Koller: „*Na koncertech bývají písničky živější. Vyhovuje nám kontakt s publikem, které dokáže muzikantsky vyprovokovat. Skladby jsou údernější a přímočařejší. Prostě koncertní úprava je podobně jako u mnoha skupin ve světě trochu odlišná.*“¹²⁵⁶

¹²⁵⁰ Hodnotili: Zapletal, Opekar, Konrád, Lindaaur, Vlček. *Melodie*. 1990, č. 3, s. 96.

¹²⁵¹ Hodnotili: Černý, Horáček Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 17, s. 28.

¹²⁵² *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹²⁵³ *Rock & Pop*. 1990, č. 15, s. 26.

¹²⁵⁴ *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 31.

¹²⁵⁵ *Rock & Pop*. 1991, č. 10, s. 29.

¹²⁵⁶ *Melodie*. 1990, č. 3, s. 72.

Z dobových textů jednoznačně vyplývá, že již v počátcích skupiny Lucie vyniká osobnost Davida Kollera, a to jak v tvůrčí, tak interpretační rovině: „*Poznávacím znamením Lucie je i zpěv Davida Kollera: civilní, přesný, drzý, slangově samozřejmý [...] a výbušný, napružený i ve zklidněnějších skladbách.*“¹²⁵⁷ Vojtěch Lindaur v recenzi sólového projektu Kollera s názvem David Koller (1993) rovněž oceňuje pěvecké výkony i charisma frontmana zpěvu: „*Koller je i v křičených vypalovacích [...] rytmicky i intonačně bezchybný [...]. Zpívá s gustem pro detaily, z nouzí obrácených přízvuků dělá ctnosti, přizpůsobuje-li se žánru, činí tak s collinsovskou převahou.*“¹²⁵⁸ Album David Koller získalo v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop nadprůměrnou známku (3,4)¹²⁵⁹; ještě vyšší hodnocení získalo album v kolektivní recenzi periodika Melodie (3,7).¹²⁶⁰

Koller je jedním z mála zpěváků, který je schopen přesvědčivého zpěvu paralelně s hrou na bicí sadu, přičemž je schopen podpořit/utvořit výslednou podobu skladby: „*Instrumentálně drží všechno výtečně pohromadě Kollerovým výbušným a přehledným bubnováním, v aranžmá je všemu rozumět, všechno má své místo.*“¹²⁶¹ I přes nepřehlédnutelnou osobnost Kollera skupina v periodiku Melodie uvádí, že na skladbách pracuje společně, i když každý z hudebníků klade důraz na jinou složku hudby: „*Koller: Mám-li mluvit za sebe, nejvíce mě zajímá melodie. Kodým: Já kladu naopak důraz na rytmus. Chovanec: Považuji za nejdůležitější především náladu, atmosféru písničky. Ale tohle je jen teoretizování, protože v hudbě nelze tyto složky od sebe odlišovat.*“¹²⁶²

Nadprůměrnou známkou bylo hodnoceno album In The Sky (3,3).¹²⁶³ Ještě vyšší nadprůměrné hodnocení získalo v periodiku Melodie (3,9).¹²⁶⁴ V rozhovoru vedeném Vojtěchem Lindaurem podkrýváme okolnosti vzniku alba, který komplikovalo Kollerovo hostování s obnoveným Pražským výběrem a dynamický rozvoj skupiny Wanastowi wjacy, ve které byli zapojeni Robert Kodým i P. B. Ch. (Petr Chovanec): „*V hodně vypjaté atmosféře se začala natáčet druhá deska Lucie In The Sky.*“¹²⁶⁵ David Koller v rozhovoru pro periodikum Melodie shrnul, že se sice jednalo o složitou dobu, ale i tak našli členové

¹²⁵⁷ Rock & Pop. 1990, č. 15, s. 26.

¹²⁵⁸ Rock & Pop. 1993, č. 11, s. 28.

¹²⁵⁹ Hodnotili: Černý, Vlček Konrád, Hartman, Špulák Korál, Bezr, Čáp, Kománková, Dědek. Rock & Pop. 1993, č. 12, s. 37.

¹²⁶⁰ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1993, č. 3, s. 39.

¹²⁶¹ Rock & Pop. 1991, č. 10, s. 29.

¹²⁶² Melodie. 1990, č. 3, s. 72.

¹²⁶³ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1992, č. 2, s. 29.

¹²⁶⁴ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1992, č. 2, s. 39.

¹²⁶⁵ Rock & Pop. 1994, č. 21, s. 24.

kapely určitý čas pro zkoušení nových skladeb. Jako skupina si pronajali divadlo ve Chvaleticích, kam navezli aparaturu, aby mohli skladby cítit i akusticky – fyzicky; dokonce pro podporu tvůrčí atmosféry připravili i světelný park. V divadle pak pracovali celé léto.¹²⁶⁶ Na desce, na níž zazněl velký dobový hit Černí andělé, který v podstatě zastínil zbylé písně, je vidět hudební posun skupiny: „[...] *od prvních taktů je zřejmé, že Lucie udělala krok směrem k mnohem přímočařejšímu zvuku a rychlejšímu tempu.*“¹²⁶⁷

Ivan Adamovič v recenzi desky *In The Sky* velmi pozitivně hodnotí jak samotné album, tak i skupinu Lucie: „*Rád bych na naší rockové scéně potkával víc takových kapel, jakou je Lucie. Když členové skupiny říkají, že Wanastowi vjemy existují proto, aby Lucie měla aspoň nějakou konkurenci, je to samozřejmě nadsázka, ale je v tom i hodně pravdy. Opravdu nemáme dost skupin, které by hrály na úrovni inteligentní rock pro lidi kolem dvaceti let a přitom netíhli k punku nebo metalu na jedné straně nebo k pesimistické či recesistické intelektuální avantgardě na straně druhé.*“¹²⁶⁸ Album *In The Sky* nabízí dle Adamoviče posluchači téměř programovou, ale v žádném případě ne monotónní kolekci písní řešících vztahová témata mezi mužem a ženou. Adamovič za nejvýraznější skladby považuje písně Černí andělé, Lucie, Mary'n'Jane, Dal bych ti co chceš: „*Písně mají propracovaná aranžmá a texty jsou většinou dobrou střední cestu mezi básnivostí (přebrodíme den, zhoupneme se nocí) a hovorovým jazykem – často jde spíše o sled obrazů než o souvislý text.*“¹²⁶⁹

Na druhé straně albu vytýká méně zdařilé kompozice, zejména písně Hej, no tak počkej a Skandál, ve které se skupina dle Adamoviče snaží poněkud křečovitě reflektovat problémy politiky a společnosti. Jako celek však album hodnotí kladně, nicméně první desku považuje za tu průlomovou: „*Skladby z Lucie In The Sky jsou prokomponovanější, ale nejsou tu typické hity, jakými byly například obě ‚ohňové‘ skladby z první desky. Předpovídám, že v oblibě zůstane první album nepřekonané.*“¹²⁷⁰

Další dvě alba (*Live I* a *Live II*; 1992) řadí Vojtěch Lindaur mezi nejlepší tuzemské live desky; po nich přichází dvouletá odmlka skupiny Lucie¹²⁷¹, která ovšem přinesla do hudebního jazyka skupiny nové podněty: „[...] *kdybych měl jedním slovem postihnout rozdíl*

¹²⁶⁶ *Melodie*. 1992, č. 11, s. 2.

¹²⁶⁷ *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 24.

¹²⁶⁸ *Melodie*. 1992, č. 4, s. 33.

¹²⁶⁹ Tamtéž.

¹²⁷⁰ *Melodie*. 1992, č. 4, s. 33.

¹²⁷¹ *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 24.

mezi *Lucií z jedenadevadesátého a Lucií '94, řekl bych, že zrock'n'rollovala. [...] V přímočarosti, syrovosti i tahu.*¹²⁷² Periodikum *Melodie* v kolektivní recenzi hodnotilo oba díly živého alba (*Live I a Live II*) shodně nadprůměrnou známkou (3,6).¹²⁷³ Směřování Lucie následně výrazně ovlivnil producent Ivan Král, který byl aktivně zapojen do tvůrčího procesu; radil, které verze kytarových doprovodů vybrat, kolik zkreslení zařadit do kytarových sól, zasahoval do aranžmá skladeb, usměrňoval pěvecký projev Kollera atd.¹²⁷⁴

Spolupráce vyvrcholila albem *Černý kočky mokrá žába* (1994), které na rozdíl od desky *In The Sky* vznikalo v podstatně klidnější atmosféře: „*Úplně všechno vzniklo od listopadu do března při zkoušení ve studiu v Bunkru. [...] Měli jsme tam dost času a mohli jsme tam experimentovat. [...] Chtěli jsme tam to, co chceme sami poslouchat.*“¹²⁷⁵ Skupina uvádí, že posun směrem k rockovějšímu projevu, se kterým je album *Černý kočky mokrá žába* spojováno, nevychází z cílené změny hudebního projevu: „*Když se nás ptají, proč jsme tak přitvrдили, my to tak necítíme. Že bysme se se sešli a řekli si, že budeme tvrdší.*“¹²⁷⁶ Nicméně zásadní změna v koncepci skupiny nastala, a to především v odlišném přístupu k hudbě: „*Chtěli jsme se vyvarovat těch chyb, který jsme dělali, a proto jsme i z desky vyhodili (kromě Ameriky) všechny computery. Možná jsme se víc uvolnili než na předešlých deskách [...].*“¹²⁷⁷

Texty skupiny Lucie v dobových kritikách příliš zmiňovány nejsou. Pokud ano, nezaznívá negativní hodnocení, kromě několika komentářů k občasným vulgarismům a prvotním textům o lásce, které byly spojeny s nutností prodat první tři singly (viz výše). Názvu alba *Černý kočky mokrá žába* daly vzniknout hra slov, dadaismus a asociace: „*Textům necháváme volnej průběh. Významy se dozvídám až třeba po letech. Význam textu není v tom, co si o něm myslí jeho autor, ale v tom, co všechno dokáže evokovat.*“¹²⁷⁸

Album *Černý kočky mokrá žába* bylo komerčně velmi úspěšné – získalo titul platinová deska za 50 000 prodaných kusů nosičů.¹²⁷⁹ Petr Korál se pokusil vystihnout atmosféru koncertu skupiny (Praha, Zimní stadion Slávie, 27. června 1995). Živou produkci Lucie popisuje oproti studiovému albu (*Černý kočky mokrá žába*) jako mnohem energičtější

¹²⁷² *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 24–25.

¹²⁷³ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1993, č. 3, s. 39.

¹²⁷⁴ *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 25.

¹²⁷⁵ Tamtéž.

¹²⁷⁶ Tamtéž.

¹²⁷⁷ Tamtéž.

¹²⁷⁸ *Rock & Pop*. 1994, č. 21, s. 25.

¹²⁷⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 3, s. 5.

a rockovější; na dokonale sehranou kapelu přišlo cca sedm tisíc lidí. Na koncertě členové Lucie rovněž získali ocenění křišťálová deska za prodej 100 000 nosičů s nahrávkami kapely vydanými u B&M Music.¹²⁸⁰

Návštěvnost koncertů Lucie bývala tradičně vysoká – Korál rozporuje, že by v polovině devadesátých let upadala návštěvnost koncertů, jelikož týden před pražským koncertem (27. 6. 1995) Lucie hrála v Plzni pro cca 12 000 lidí. Počet návštěvníků neodradila ani dobová cena vstupenky na pražský koncert: „*Lituji jen méně majetné fanoušky Lucie, protože dvě stovky za vystoupení české – byť prvotřídní – kapely, to je skutečně maso.*“¹²⁸¹ Závěrečný koncert sezóny (Praha, Lucerna, 23. prosince 1995) se rovněž nesl v duchu ocenění, jelikož skupina získala platinovou desku na 100 000 kusů prodaných nosičů alba Černý kočky mokrá žába.¹²⁸² V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Černý kočky mokrá žába umístilo na 9. příčce.¹²⁸³

Avizovaná pauza Lucie byla oznámena v roce 1995 s tím, že se bude jednat o dobu alespoň tří let. V rozhovoru s Františkem Fialou pro pauzu Koller uvedl prozaický důvod: „[...] v devětaosmdesátém jsme odehráli přes sto koncertů za rok, předloni asi stejně tolik, při loňský šňůře k první desce osmdesát a letos čtyřicet. Přičti si zkoušení, nahrávání desek, televize, rozhovory... fakt, už to nešlo.“¹²⁸⁴ Situace se však nakonec vyvinula jinak – již v listopadu následujícího roku bylo vydáno nové album Pohyby (1996), které se stalo výjimečným tím, že se mu podařilo během prvního týdne od uvedení do prodeje získat titul zlatá deska za 25 000 prodaných kusů nosičů.¹²⁸⁵ Dalším specifikem bylo, že se skupina rozhodla u tohoto alba nevyužít producenta, jelikož v rozhovoru s Markem Kučerou uvedla, že o desce měli natolik jasnou představu, že by jeho role byla zbytečná: „*U Černých koček jsme naopak věřili, že pro ni bude nejlepší spolupráce s Ivanem Králem. Pro Pohyby, které jsou jiné, nebylo třeba nikoho mimo kapely.*“¹²⁸⁶ David Koller v rozhovoru s Petrem

¹²⁸⁰ *Rock & Pop*. 1995, č. 15, s. 30.

¹²⁸¹ Tamtéž.

¹²⁸² *Rock & Pop*. 1995, č. 24, s. 4.

¹²⁸³ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

¹²⁸⁴ *Melodie*. 1992, č. 11, s. 4.

¹²⁸⁵ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 72.

¹²⁸⁶ *Melodie*. 1997, č. 3, s. 6.

Korálem uvádí, že během odmlky byli dotazováni, zda by nevytvořili alespoň výběr skladeb. Skupina se však rozhodla spíše dokončit rozpracované skladby, ze kterých album následně vzniklo. Vydání desky u B&M Music bylo domluveno až po dokončení alba, což je další unikum alba Pohyby, stejně jako zařazení skladeb z předchozí éry – ať už z doby spolupráce s Ivanem Králem, či ještě dřívější. Skupina však odmítá, že by skladby měly být chápány jako přebytky z předchozích alb.¹²⁸⁷

Opačný názor však zastává Vojtěch Lindaur, který sice ve své recenzi vyzdvihuje skladbu Klobouk ve křoví, jež by se dle něj mohla stát *coververzí roku* (na písni je oceňován především Kollerův uvolněný zpěv a frázování bez manýr), zároveň však vyslovuje myšlenku, kterou skupina Lucie odmítá (viz výše): „*Vnímáme-li totiž album jako celek, neodbytně se vtírá pochybnost: není nová deska Lucie jen příšlechtenou a doplněnou kolekcí out-takes, tedy nahrávek, které se nevešly na předchozí desku Černý kočky mokry žaby?*“¹²⁸⁸ Svou úvahu dále rozvádí, zpochybňuje samotný výběr písní na albu, jejich nesourodost i jednotlivá zpracování (např. Fofrtrumpety – zrychlenou verzi úspěšné skladby): „*Už takhle diskutabilní minutáž (z té uváděné hodinové musíme odečíst ještě dvacet minut ticha před závěrečným výkřikem ‚Co děláš!!‘) mají dohnat další vycpávky a nedodělky [...]*“¹²⁸⁹ Vzhledem k převážně pozitivním kritikám alb skupiny Lucie Lindaur navrhuje, zda nebylo lepší vydat místo tohoto (dle něj) nedotaženého alba raději několik dobře zpracovaných singlů: „*Naši nejpoblárnější kapele tedy vytýkám především neschopnost autocenzury, nedbalost a nedůslednost při selekci. [...] třeba se obávali, že po ixtém ohlášení konce Lucie by na ně publikum mohlo zapomenout... doufám. Protože jinak bych si musel myslet, že takový poloviční výprodej pořádali jen pro peníze.*“¹²⁹⁰ V souvislosti s albem Pohyby skupina naplánovala pouze krátké miniturné, které ještě rozdělila mezi Česko a Slovensko. Plánovanými zastávkami byly Prešov, Žilina, Bratislava, Havířov, Brno a Praha.¹²⁹¹

Na sklonku devadesátých let vydává skupina Lucie album s názvem Větší než malé množství lásky (1998). Kateřina Průchová vedla se skupinou rozhovor v době (13. srpna 1998), kdy ani o počtu skladeb na desce, ani o názvu nového alba ještě nebylo definitivně rozhodnuto. Hudební materiál pro album Větší než malé množství lásky byl poměrně široký: David Koller připravil asi dvacet písní, další skladby skupina složila společně a část

¹²⁸⁷ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 73.

¹²⁸⁸ Tamtéž, s. 101.

¹²⁸⁹ Tamtéž.

¹²⁹⁰ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 101.

¹²⁹¹ *Melodie*. 1997, č. 3, s. 7.

zkomponoval Robert Kodym. Ke dni rozhovoru byly smíchány tři skladby, ale deska byla nahrána již skoro celá. Michal Dvořák o albu Větší než malé množství lásky hovoří jako o moderním díle využívajícím soudobé technologie ještě ve větší míře, než tomu bylo u desky Pohyby.

Album Větší než malé množství lásky vznikalo zhruba tři čtvrtě roku a skupina s povděkem kvituje, že se nachází ve fázi, kdy nemusí při své práci spěchat a narychlo natáčet v nekvalitním studiu a může skladby dotáhnout do konce – ke své spokojenosti. Robert Kodym desku hodnotí obdobně jako Dvořák: „*Je fakt, že tahle deska ve většině skladeb zní hodně moderně. Je z toho znát, že nestojíme na místě, ale pořád kráčíme kupředu. Na druhou stranu ale není tak avantgardní, aby se nedala poslouchat.*“¹²⁹² Nikolas Krofta se s Robertem Kodymem sešel k rozhovoru nad vznikajícím albem ještě těsně před jeho dokončením, aby si ověřil původní informaci, že by deska měla být koncipována jako popovější, než je u Lucie zvykem. Kodym však dal přednost popisu atmosféry nového alba: „*Máme tam i pár tvrdých věcí, ale nová deska je v první řadě taková klidná. My jsme určitě klidnější a vyrovnanější. To je teď z naší muziky hodně cítit.*“¹²⁹³

Nikolas Krofta rovněž stojí za textem recenze, ve kterém Kodymův výrok o klidnější hudbě potvrzuje. Rovněž avizuje, že je určitou samozřejmostí, když na každém albu Lucie lze nalézt několik výrazných hitů a skupina umí napsat a nahrát prvotřídní materiál. Dle Krofta album svým moderním zvukem navazuje na desku Pohyby, vždy ale zůstává v popředí skladba samotná: „*Novinkový disk vyzařuje pohodu, uvolněnost a je v první řadě plný dobrých písniček.*“¹²⁹⁴ V anketě periodika Rock & Pop s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se album Větší než malé množství lásky umístilo na společné 27.–30. příčce.¹²⁹⁵

Skupina na svých pravidelných koncertech podává stabilně kvalitní výkony a hraje s neutuchající energií (Plzeň, Lochotín, 25. května 1998): „*Navzdory pochopitelné únavě*

¹²⁹² *Melodie*. 1998, č. 9, s. 6.

¹²⁹³ Tamtéž, s. 7.

¹²⁹⁴ *Melodie*. 1998, č. 12, s. 41.

¹²⁹⁵ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmltmajer Luboš, Schmldtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

*z celé série koncertů (byla chvílemi znát hlavně na hlasivkách Davida Kollera, ovšem i Robert Kodým v nižších polohách chraptěl tak, že by mu mnozí metalisté mohli závidět) z pódia během celého cca devadesátiminutového vystoupení sálala nepředstíraná chuť hrát [...].*¹²⁹⁶ Na druhé straně i přes snahu podávat maximální výkony lze též u veskrze pozitivně hodnoceného zpěváka, jako je David Koller, nalézt určité výpadky (Praha, Stadion Slávie, 28. května 1999): *„Mistry se dokonce David Koller nechal nachytat při ulítnutém zpěvu; dalo by se to snést při klubovém koncertě, ale intonační nejistota znásobená mnoha decibely na stadionu zní mírně trapně.*¹²⁹⁷

Skupině se podařilo udržet úroveň hudební produkce během celé dekády nejen na albech, ale i na veřejných vystoupeních. Ivan Ivanov, který Lucii považuje za vrchol české populární hudby, pozitivně komentoval koncert (Praha, stadion Viktoria Žižkov, 29. května 2000), na kterém ocenil, že Lucie je jako jedna z mála skupin schopna uspořádat koncert v duchu velkoprodukce, s videoprojekcí, vizuálními efekty i čitelným zvukem a v prezentovaných písních umí přidávat nové zvukové vrstvy a vkusně pracovat s aranžmá skladeb: *„Neznám jinou domácí skupinu, která by mohla sestavit svůj playlist jenom z hitů. Hitů kvalitních, které by znali jak teenageři, tak i vedle mě stojící dámy ,over 40‘ [...].*¹²⁹⁸

Skupina Lucie se v devadesátých letech stala fenoménem české populární hudby. V dobových textech se v podstatě nesetkáváme s výraznější kritikou skupiny. Za autentičnost pěveckého projevu je oceňován David Koller a skupina jako celek vynikala především melodičností písní, která umožňuje žánrovou pestrost, což skupině zajistilo širokou základnu posluchačů napříč věkovými skupinami. O reflexi skupiny Lucie v devadesátých letech svědčí pravidelné umístování v prodejích nosičů TOP, v divácké anketě Zlatý/Český slavík i v cenách odborné poroty Anděl. V prodejích se skupina poprvé objevuje v roce 1991, kdy se s albem Lucie umístuje na třetí pozici (viz tabulku 16). Další vydané album skupiny, In the sky, se v roce 1992 umístilo na osmé příčce (viz tabulku 20). Dva roky po sobě – v letech 1994 a 1995 – deska Černý kočky mokré žáby obsadila v prodejnosti třetí místo (viz tabulky 26 a 29). Rok 1998 vyneslo album Větší než malé množství lásky skupině čtvrté místo (viz tabulku 41). V letech 1999 a 2000 se kompilace Vše nejlepší '88 – '99) umístila na druhém a následně na devátém místě (viz tabulky

¹²⁹⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 7, s. 86.

¹²⁹⁷ *Rock & Pop*. 1999, č. 7, s. 95.

¹²⁹⁸ *Rock & Pop*. 2000, č. 7, s. 94.

45 a 50). Informace z května 2000 uvádí, že alba se prodalo více než 100 000 kusů.¹²⁹⁹ Rok 2000 znamenal pro Lucii i komerční úspěch jejího dalšího alba, s názvem Slunečnice (viz tabulku 50).

Obdobně jako v prodeji byla skupina Lucie úspěšná i v divácké anketě Zlatý slavík, kde se v roce 1990 umístila na čtvrtém místě (viz tabulku 14) a v roce 1991 na pozici páté (viz tabulku 17). V letech 1996 a 1997 skupina dosáhla v divácké anketě Český slavík třetí pozice (viz tabulky 34 a 39), v následujícím roce 1998 postoupila na druhou příčku (viz tabulka 43). Dva roky po sobě – v letech 1999 a 2000 – byla Lucie nejúspěšnější skupinou, Českého slavíka (viz tabulky 47 a 52).

V ceně Anděl, udělované odbornou porotou, byla kapela oceněna v roce 1991 za album *In the sky* (viz tabulku 18). Výraznější úspěch zaznamenala Lucie v roce 1994, kdy získala cenu Anděl za skupinu roku; albem roku se stala deska *Černý kočky mokrý žábý*, která rovněž získala titul nejlepší zvukové nahrávky. Za skladbu roku byla zvolena píseň *Amerika* (viz tabulku 27). Rok 1998 byl pro Lucii rovněž úspěšný, což dokazují ceny Anděl v kategorii skupina roku a prvenství v kategorii Pop & rock. Albem roku se stala deska *Větší než malé množství lásky*, titulem klip roku porota ocenila videoklip k písni *Medvídek*, která byla rovněž oceněna jako skladba roku (viz tabulku 42).

David Koller však zaznamenal ocenění nejen se skupinou Lucie, ale i jako individuální hudebník. V divácké anketě Český slavík se v letech 1996 a 1997 umístil na sedmém místě (viz tabulky 34 a 39), v roce 1998 sestoupil na místo osmé (viz tabulku 43). V roce 1999 Koller dosáhl na pátou příčku (viz tabulku 47) a o rok později klesl na místo šesté (viz tabulku 52). Za album David Koller ocenila odborná porota frontmana v roce 1993 cenou Anděl (kategorie zvuková nahrávka; viz tabulku 24).

¹²⁹⁹ *Rock & Pop*. 2000, č. 5, s. 17.

Tabulka 136: diskografie skupiny Lucie v devadesátých letech.

LUCIE	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Lucie	1990	Tommü Records
	In the Sky	1991	Gang Records
	Live I	1992	Gang Records
	Live II	1992	Gang Records
	Černý kočky mokrý žáby	1994	B&M Music
	Pohyby	1996	B&M Music
	Větší než malé množství lásky	1998	B&M Music
	Slunečnice	2000	B&M Music
Singly a EPs	Vona říká jó	1994	B&M Music
	Klobouk ve křoví	1997	B&M Music
	Pohyby	1997	B&M Music
	Všechno ti dávám	1997	B&M Music
	Svítání	1998	B&M Music
	Medvídek & Svítání	1998	B&M Music
	Panic	1999	B&M Music
	Mít tě sám / Šrouby do hlavy	1999	B&M Music
Kompilace	Live	1998	B&M Music
	Vše nejlepší '88 – '99	1999	B&M Music
KOLLER DAVID	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	David Koller	1993	Monitor
	Koller & Dvořák – Hudba z filmu Amerika	1994	B&M Music
	Koller, Korman, Třešňák – Koláž	1995	B&M Music
	Koller & Dvořák – Hudba z filmu Poslední přesun	1995	B&M Music
Singly a EPs	Na mě zapomeň / Chci zas v tobě spát	1993	Monitor
Kompilace	Koler, Burma Jones, Alice, Nastřížené Vlasy – Best of Plzeň	1994	Popron Music

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Šrouby do hlavy z alba Lucie.

Intro, které je současně i mezihrou, obsahuje samostatný hook. Jedná se o rytmicko-melodický vzorec koncipovaný jako tonální sekvence ve formě „otázka – odpověď“. Motivy se od sebe liší jednou přidanou notou v „otázce“ (značeno zeleně/modře, viz ukázkou 109). Konec fráze koncipované jako „otázka“ je vždy složen ze sekundových postupů – je více otevřený –, kdežto motiv, který chápeme jako „odpověď“, má tendenci klesat, jelikož frázi uzavírá tercie (značeno zeleně/modře viz ukázkou 109). Hook intra je sekvencovitě posouván směrem dolů (vždy o tercii), což podporuje vývoj progrese (značeno červeně, viz ukázkou 109). Terciové vztahy jsou dodrženy i mezi harmonickými funkcemi „otázky a odpovědi“ ($Fm \rightarrow D^b$, $E^b \rightarrow Cm$, $D^b \rightarrow B^bm$). V intru zaujme průtažný kvartsextakord na dominantě $Fm/C \rightarrow C$, čímž je dosaženo uvolnění napětí až na konci fráze (značeno červeně, viz ukázkou 109).

The image displays four staves of musical notation for the hook in the intro of 'Šrouby do hlavy'. The notation is in G minor (three flats) and 4/4 time. The first staff shows the 'otázka' (question) motif in Fm (circled in red) and the 'odpověď' (answer) motif in Db (circled in red). A red arrow labeled '3' indicates a tritone relationship between Fm and Db. The second staff shows the 'otázka - sekundy' (question - seconds) motif in Eb and the 'odpověď - tercie' (answer - thirds) motif in Cm. The third staff shows the 'otázka - sekundy' motif in Db and the 'odpověď - tercie' motif in Bbm. The fourth staff shows the 'otázka - sekundy' motif in Fm/C and C, and the 'odpověď - tercie' motif in Fm.

Notová ukázkou 109: sekvencovitě užitý hook v intru skladby Šrouby do hlavy.

Jako hook verse hodnotíme symetricky užitou harmonickou progresi. Verse nezačíná tónikou, nýbrž šestým stupněm pokračujícím do mollové dominanty a tóniky (VI→v→i, D^b→Cm→Fm; značeno červeně, viz ukázkou 110). Verse končí identickým spojem (VI→v→i, D^b→Cm→Fm). Pomyslnou osu sloky tvoří mimotonální subdominanta B^b, kterou předchází i následuje 7 taktů. Tato symetrie odděluje nejen identicky použitou harmonickou progresi, ale i kontrastně koncipované fráze verse (značeno modrou/zelenou šipkou, viz ukázkou 110). Komplikovaný synkopický rytmus melodie, který se objevuje v prvních dvou frázích, je určen deklamací textu (značeno modře a šipkami vlevo, viz ukázkou 110). Rytmičkou tenzi sloky, způsobenou složitým rytmem a délkou prvních dvou frází, naopak uvolňuje fráze třetí – kontrastní, která je složena ze tří krátkých motivů (značeno zeleně, viz ukázkou 110).

V řá-dce te - mnej do - mů jen tvý o - kno sví - tí.
 Cc - lý mč - sto šlo už dá - vno spát, tak
 si to vcm a já tu sem a mám to vzdát.

Notová ukázkou 110: komplikovaný synkopický rytmus a harmonická symetrie ve versi skladby Šrouby do hlavy.

Za hook chorusu považujeme třítaktovou frázi s odlišnou rytmickou stavbou. Melodie obsahuje delší notové hodnoty využívající samohlásky ve slovech „zná – pár“ (značeno modře, viz ukázkou 111). Rovněž zde pozorujeme hook ve formě „otázka – odpověď“. Na neměnný hook reaguje kontrastní „odpověď“, která se objevuje ve dvou verzích. Harmonická progrese (^bVII→IV→i, E^b→B^b→Fm) je v druhé „odpovědi“ augmentována z jednoho taktu na dvojtaktí (značeno modře/zeleně/červeně, viz ukázkou 111). Novou zvukovou barvu přináší doprovodný vokál upřednostňující lineární vedení hlasu (sekundový postup e^{b2}→d²→c²) před zohledněním konkrétně vzniklých intervalů mezi vokálem a melodií (značeno červeně, viz ukázkou 111).

Notová ukázka 111: odlišná rytmická stavba chorusu ve skladbě Šrouby do hlavy.

Notová ukázka 111: odlišná rytmická stavba chorusu ve skladbě Šrouby do hlavy.

Sémanticky píseň stojí na osamostatněném chorusu (značíme modře, viz tabulku 138), který lexikálně nekomunikuje s versemi (značíme červeně, viz tabulku 138). V závěru je chorus modifikován směrem k pointě („já tu ve tmě házím / zapálený sirky do trávy“). Jediným spojem mezi jednou versí a chorusem je výraz „pár“, který je však užit spíše pro svou zpěvnost než na základě sémantiky (značíme malým červeným kroužkem, viz tabulku 138). Kromě jednotky „mám“, jež rovněž tvoří především formální spoje mezi různými versemi, se všechna klíčová slova objevují výhradně v chorusu. Struktura motivů „otázka – odpověď“ se lexikálně projevuje slovy „pár – figlů“ a „valej – holkám – šrouby – hlavy“. Chorus tak shrnuje bezvýchodnou situaci lyrického subjektu, která se konkrétně manifestuje ve versích.

Tabulka 137: klíčová slova ve skladbě Šrouby do hlavy.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 valej	595635.000	99.0000	3	4
2 figlů	877393.000	99.0000	6	17
3 holkám	15970.000	99.0000	3	258
4 šrouby	9759.000	99.0000	3	424
5 hlavy	347.000	98.0000	3	11811
6 pár	1247.000	98.0000	9	38132
7 mám	158.000	96.0000	4	49289

Tabulka 138: distribuce klíčových slov ve skladbě Šrouby do hlavy.

Tvar	ARF	Distribuce			
1	valej 2,4309				
2	figlů 3,5249				
3	holkám 2,4309				
4	šrouby 2,4309				
5	hlavy 2,4309				
6	pár 5,6354				
7	mám 2,4199				

Forma skladby:

| intro 8 + 16 |

| verse 16 | verse 16 | chorus 16 |

| interlude 16 |

| verse 16 | verse 16 | chorus 16 + 2 | chorus 16 |

| outro 16 |

6.2.3.5 Pražský výběr

Zařazení do analýz: projekty mimo mainstream – volba autora práce.

Skupinu Pražský výběr lze zařadit do oblasti rockové hudby, ačkoli její tvorba má přesahy do jazzu, jazzrocku, ale i elektronické či alternativní hudby. Skupina Pražský výběr se svým stejnojmenným albem z roku 1988 (reedice vyšla na CD v roce 1990) se v anketě Československá deska desek aneb To nejlepší za čtvrt století, která reflektovala alba do roku 1990, umístila na druhém místě.¹³⁰⁰ Michael Kocáb se v téže anketě umístil se svým albem Povídali, že mu hráli na 36. příčce.¹³⁰¹

V dobových textech jsme zachytili informaci o tom, jak očekávané bylo mezi fanoušky oficiální vydání alba: „Fakt, že na desku Pražského výběru natočenou už před šesti lety stojí v den jejího opožděného vydání dlouhé fronty, přičemž ji v podstatě nikdo z těch mladých lidí nemusí poslouchat, protože ji znají skoro všichni nazpaměť, překonává všechny

¹³⁰⁰ *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 9.

Hodnotili: A. Benda, S. Titzl, L. Dorůžka, J. Lukeš, J. Švarcová, L. Jehne, P. Zvoniček, J. Riedel, P. Dvořák, I. Poledňák, E. Střížovská, J. Tlach, N. Dlouhá, V. Hanzel, K. Prokeš, K. Peniš, H. Žalčík, J. Tůma, I. Wasserberger, J. Starý, A. Truhlář, J. Vlček, J. Šrámek, P. Dorůžka, L. Snopko, A. Opekar, P. Nosálek, Z. Pavelka, J. Čurný, A. Švamberg, R. Dulíková, V. Vlasák, J. Černý, M. Vrbovec, J. Kotek, V. Kouřil, F. Fiala, P. Korál, M. Foret, J. Wunsch, J. Plachetka, R. Houška, O. Konrád, P. Veselý, M. Štědroň, J. Brezina, P. Zapletal, Z. Pecka, J. Šeblová, J. Vejvoda, M. Fikejz, J. Šeda, K. Srp, J. Virgala, V. Lindaur.

Viz tamtéž, s. 7.

¹³⁰¹ Tamtéž, s. 16.

recenze.“¹³⁰² Autorsky se na albu podíleli především Michael Kocáb a Michal Pavlíček. Instrumentální výkony na albu byly všeobecně hodnoceny jako excelentní, ale i určité handicapy některých členů skupiny uměli hudebníci využít tak, že se z nich staly přednosti: „*Strhující Hrubešovo bubnování a Pavlíčkova prožívaná sóla dodávala totálně rockovou atmosféru, s níž skvěle kontrastoval Soukupův neochvějný výraz obecního idiota i Kocábova mágovská gesta a rekvizity... Vilém Čok ze Zikkuratu toho sice na basu uměl minimálně, ale byl to typ dokonalý: talentovaný rytmik šel vedle superprofiků hráčsky nahoru a navíc vnesl do kapely prvek mladistvé rozjařenosti a Vilémovo hýkové zpívání se stalo pro Výběr chtěj nechtěj typickou novovlnnou manýrou.*“¹³⁰³

Před rokem 1989 byla tvorba Pražského výběru ostře kritizována, často z ideologických pozic. V týdeníku Tribuna z roku 1983 publikoval Jan Krýzl propagandistický text, který se snažil skupinu identifikovat jako hudební i mravní poklesek: „*Primitivní texty spojené s primitivní hudbou, odporné šaty, provokující chování, oplzlá gesta, odmítání všeho normálního, barvení vlasů na zeleno, na modro, na růžovo, tetování hákových křížů, malování barevných pásů na obličej apod., to byl výsledek, který tato vlna přinesla... Texty, v nichž se např. mnohokrát opakují ‚důmyslná‘ slova ‚kaťa, paťa, haťa‘ ...*“¹³⁰⁴ I přes cílenou antipropagaci se však Pražský výběr nedomyslitelně zapsal do povědomí na rockové scéně.

Záznam z koncertu z pražské sportovní haly je základem živého alba s názvem Adieu C. A. (1992). Petr Korál vyzdvihuje instrumentální výkony jednotlivých hudebníků – nejen Michala Pavlíčka, ale například i Stanislava Jelínka (druhá kytara) – i kvalitu a pestrost aranžmá a kompozičně neotřelých nápadů, kterými je album protkáno: „*Po instrumentálně kompoziční stránce lze Výběru jen stěží něco vytknout. Poslouchat dnešní sestavu, především v okamžicích, kdy se do toho všichni řádně opřou, je prostě lahůdka.*“¹³⁰⁵ Korál v recenzi uděluje Kocábovi drobnou výtku stran jeho textů, které v některých písních (např. Reminiscence) považuje za tematicky pouze krátce použitelné – na rozdíl od textů z dřívější doby. Obratem však dodává, že Kocábův textový rukopis nelze ani na tomto albu přehlédnout. Kocábův pěvecký projev Korál hodnotí jako vyvrážděnější, naléhavější, ale na druhé straně místy až předdramatizovaný: „*Ovšem typicky kocábovská grotesknost,*

¹³⁰² *Rock & Pop*. 1991, č. 1, s. 9.

¹³⁰³ Tamtéž.

¹³⁰⁴ Tamtéž.

¹³⁰⁵ *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 29.

*sarkasmus a nesnadno uchopitelné crazy asociace (zvláště účinné zejména ve Špičkové kultuře) ani tady nechybějí.*¹³⁰⁶

Ivan Adamovič označil koncert (Praha, Sportovní hala, 24. června 1991) za jeden z koncertů roku. Naplněná hala hostila Pražský výběr se starými i novými skladbami a skupinu Lucie v nejlepší formě. Koncert byl výjimečný rovněž proto, že se na pódiu se objevil Frank Zappa a pod pódiem Václav Havel. Na druhé straně pro definování, jak vypadá nová tvář rockové legendy, používá termín „*střídavě oblačno*“.¹³⁰⁷ Přestože na albu byl instrumentář rozšířen o perkuse a dechy, Adamovič poukazuje na jejich neúčelné využití. Jako nejhorší skladby alba vyhodnocuje písně Čičolína a Špičková kultura; naopak oceňuje ty, které si zachovaly původní charisma (Reminiscence, Knedlík), i přestože jsou kompozicemi novými.

Na straně druhé však novým skladbám Adamovič obecně předpovídá krátkou životnost, zejména kvůli textům (obdobně jako Korál, viz výše): „*Dobové narážky zastarávají ze všeho nejrychleji a za takové tři roky už úplně ztratí smysl. Také humor v textech obsažený není vždy jiskřivě vtipný (klausůra je drezůra, nemám ani na bůra)*“.¹³⁰⁸ Na albu Adamovič oceňuje zejména starší skladby, které neztratily tah; skupina se nedrží striktně jejich verzí známých ze starých desek, nýbrž i k nim přistupuje novým způsobem. Přesto však desku jako celek hodnotí spíše s rozpaky: „*Kdyby byl tento kompakt naznačením cesty, po níž se Pražský výběr bude v budoucnu ubírat, měli bychom důvod se o osud skupiny bát. Řekl bych, že nikdo už ale stejně nedoufá, že by se Výběr vrátil na první příčku českého rocku, i když o schopnostech jeho členů není třeba nikterak pochybovat.*“¹³⁰⁹ Navzdory výtkám Korála a Adamoviče získává album Adieu C. A. v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop mírně nadprůměrnou známku (3,1).¹³¹⁰ V kolektivním hodnocení periodika Melodie získalo album Adieu C. A. hodnocení identické (3,1).¹³¹¹

Po vydání alba Adieu C. A. nastává několikaletá pauza v tvorbě Pražského výběru, která byla vyplněna kompilačním dvojalbem s názvem Komplet (1995), které bylo spojeno s koncertní šňůrou. Koncertní činnost měla být koncipovaná jako vzpomínkové turné a hrát se měl průřez hudební tvorbou Pražského výběru a písně z dvojalba. Základem alba jsou

¹³⁰⁶ *Rock & Pop*. 1992, č. 3, s. 29.

¹³⁰⁷ *Melodie*. 1992, č. 7, s. 36.

¹³⁰⁸ Tamtéž.

¹³⁰⁹ Tamtéž.

¹³¹⁰ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1992, č. 2, s. 29.

¹³¹¹ Hodnotili: Kučerová, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 5, s. 39.

skladby z desek Pražský výběr a Výběr, včetně několika bonusů (Improvizace v A dur s Frankem Zappou, doposud nevydaná rarita Nafta nad zlato).¹³¹² Skupina turné plánovala v klasické sestavě, avšak rozšířené o hosty Stanislava Jelínka (kytara), Petra Maláska (klávesy) a dávného člena Jiřího Tomka (perkuse).¹³¹³ O určitém aktuálním útlumu skupiny (píše se počátek roku 1996) svědčí výrok Michala Pavlíčka, který avizoval, že po skončení turné se Pražský výběr nechystá opět do ústraní, ale naopak plánuje návrat na českou hudební scénu: „*S novým repertoárem samozřejmě počítáme. Nikdo dnes ale ještě neví, kam se budoucí tvorba Výběru bude ubírat. Nejpodstatnějším momentem týhle šňůry bude, že se zase navzájem setkáme, hlavně já s Michaelem, a že se domluvíme na nové desce a na tom, co a jak budeme dělat. Slyšel jsem už dvě nové věci, který Michael složil, a myslím, že je vše na dobrý cestě. Na konci roku bychom to celý měli dát dokupy.*“¹³¹⁴

Koncert v Liberci (Kulturní dům, 24. 1. 1996), který se konal v rámci turné propagujícího dvojalbum, hodnotil Petr Korál. V recenzi se zamýšlí nad tím, jak soudobí fanoušci přijmou nestory tuzemského rocku osmdesátých let, kdy jedinečný hudební i vizuální koncept skupiny oslovil posluchače české rockové scény. Rozšířené obsazení (jedenáct členů, které tvořilo album *Adieu C. A.*) i odmlka v koncertní činnosti ovlivnily zvuk a projev skupiny. Korál komentoval Kocábův projev na prvním koncertě z plánovaného turné jako nejistý, na druhé straně ocenil přímočarost bubeníka (Klaudius Kryšpín), který hrál oproti předchozí éře úsporněji a s téměř metalovou razancí: „*Už v Hraběti X, stejně jako v drtivé většině všech ostatních věcí, zněl takto obsazený Výběr pochopitelně trochu jinak než na deskách či dřívějších koncertech – ani hůře, ani lépe, prostě jinak.*“¹³¹⁵

Na druhou stranu však poukazuje na charakteristické rysy Pražského výběru, které jsou téměř neměnné a vybudovaly skupině určité zvukové zařazení, stejně jako Kocábem stále užívaná maska Artura Ropotáma: „*Ve vypalovačce Tatroman (rtuťovitý méně než bývalo zvykem) hýkal jako zamlada a ve Smolařovi (ale nejen v něm) Kocáb svým dramatickým projevem opět probouzel k životu teorii, že pěveckým naturelem má nejbližší k označení rockový šansonier.*“¹³¹⁶ Na koncertě zazněly rovněž další nadčasové hity skupiny, což Korála v jeho úvaze z úvodu recenze dovádí k závěru, že koncert označil za jedinečný, nicméně právě z tohoto důvodu vyslovil rovněž drobnou obavu, zda může Pražský výběr

¹³¹² *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 11.

¹³¹³ *Rock & Pop*. 1996, č. 1, s. 9.

¹³¹⁴ Tamtéž.

¹³¹⁵ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 67.

¹³¹⁶ Tamtéž.

svým posluchačům – vzhledem k umělecky vysoce hodnotné předchozí tvorbě – nabídnout něco nového a zajímavého: „*Historický‘ Pražský výběr má své oprávnění i v současnosti, což je potěšitelné zjištění – nicméně určité pochybnosti, zda dokáže v budoucnu říci i něco nového, dosud netušeného, to zaplašit nemůže.*“¹³¹⁷

Odlišnou zkušenost než Korál získal na koncertu v rámci promoturné Jan Dědek. Přestože ocenil možnost vyslechnout si hity Pražského výběru a pozitivně kvitoval i celkový zvuk koncertu, ostré výtky zazněly vůči scénické práci, světlům a videoprojekci: „*A pak jakkoli mě vcelku bavil zvuk, tak provedení scény, kde zběsile blikající světelný park měl působit dojmem megashow, připomínal spíše diskotéku v Horní Lhotě, než dobře odvedenou světelnou stránku rockového koncertu. [...] To si musíme dokazovat českou zaostalost za světem i v tomhle? Chápu, že Výběr nemá takové prostředky jako Pink Floyd, ale když už na to nemám, tak si na to nehraju.*“¹³¹⁸ Redakce časopisu Rock & Pop označila českou verzi turné konaného začátkem roku 1996 za „*fenomenálně úspěšnou*“.¹³¹⁹ V textu jsme zachytili zmínku o novém plánovaném albu: „*Pokud jde o slibovanou novou desku, pánové už na ní pracují (třebaže pro Michala Pavlíčka je momentálně prvořadé nové album BSP a pro Viléma Čoka jeho další sólovka s Deliriem) a s výsledkem byste se měli seznámit, pokud vše dobře dopadne, 1. května 1997.*“¹³²⁰

Turné deseti koncertů vyvrcholilo vystoupením v malé sportovní hale na pražském Výstavišti (13. únor 1997).¹³²¹ Michael Kocáb v rozhovoru s Milošem Skalkou uvedl, že nikdy nepochyboval, že by se skupina na pódia nevrátila. V rámci turné byly plánovány výhradně skladby ze staré tvorby: „*Novinky si schováme na příště, po tak dlouhé pauze by lidé zřejmě nové věci jen těžko přijímali.*“¹³²² Za impulsem pro návrat Kocába k hudební činnosti bylo ukončení části podnikatelských a politických aktivit (zůstává v externí spolupráci s Havlem) a to, že se opět vrátil ke kompozici. V době otištění rozhovoru (leden 1996) Kocáb uvedl, že v létě zkomponoval asi patnáct skladeb. S hudební pauzou rovněž souvisí i Kocábův přístup k hudbě, ve které by chtěl více uplatnit vokální složku všeobecně, nejen vlastní zpěv a sbory. A na rozdíl od bývalého Pražského výběru by se mělo jednat o radostnější hudbu, ve které by chtěl zúročit své a Pavlíčkovy instrumentální schopnosti:

¹³¹⁷ *Rock & Pop*. 1996, č. 2, s. 67.

¹³¹⁸ *Rock & Pop*. 1996, č. 3, s. 66.

¹³¹⁹ *Rock & Pop*. 1996, č. 9, s. 7.

¹³²⁰ Tamtéž.

¹³²¹ *Melodie*. 1996, č. 1, s. 34.

¹³²² Tamtéž.

„To je však zatím hudba budoucnosti, ale blízké. Když jsme začínali, jmenovali jsme se Pražský výběr, potom jenom Výběr. Až bude nový program na světě, budeme si říkat Běr.“¹³²³

Hodnocení dlouho očekávaného nového alba Pražského výběru s avizovaným názvem Běr (1997) nalezneme v rubrice Křížový výslech časopisu Rock & Pop, kde ze strany redakce zaznělo, že je téměř povinností, pokud tak fenomenální kapela jako Pražský výběr vydá skoro po desetiletí novou desku (nepočítáme vzpomínkový kompilát Komplet), album reflektovat: *„Není tak revoluční jako LP Pražský výběr (neboli Straka v hrsti chcete-li), není možná ani tak dychtivě očekávané jako ‚pozákazové‘ elpíčko Výběr, je ‚jenom‘ zajímavé. A hodně dobré.“¹³²⁴* Album vzniklo v období zhruba šesti měsíců, ve kterých Michal Pavlíček odsunul své zbylé hudební projekty (BSP, Big Heads, scénickou hudbu) a s Michaelem Kocábem se zaměřili na novou desku Pražského výběru. Druhým důvodem práce koncentrované ve dvou autorech byla nepřítomnost Klaudia Kryšpína a vytíženost Viléma Čoka, který se v té době snažil prosadit se svými vlastními projekty (Delirium tremens, sólové album Vilém Čok atd.).

Obdobně jako na předešlých albech musela skupina vyřešit technické handicapy Viléma Čoka jakožto hráče na baskytaru. Na desce Běr část skladeb místo Čoka nahrával Marek Minárik (zvaný Marta Minárik); výpomoc najatých hudebníků ve studiu i na koncertech Kocáb považuje za běžnou hudební praxi. Stejný názor zastává Pavlíček, který Čoka oceňuje především jako osobnost a zpěváka: *„Chceme, aby naše muzika byla co nejlepší, a jestliže tam máme vymyšlenou funky basu, na kterou Vilém specialistou není, zahraje ji někdo, kdo to stoprocentně zvládá. [...] Vilém je členem souboru hlavně co se týče jeho typického zpívání, i jako persona.“¹³²⁵*

Kocáb a Pavlíček v rozhovoru dále uvedli, že se z nich s přibývajícím věkem stali puntičkáři a hnidopichové, kteří nic nechtěli ponechat náhodě; všechny skladby několikrát předělávali, což si mohli dovolit, jelikož album vzniklo ve studiu Na Kloboučku Michala Pavlíčka. Již od počátku měli autoři hudby základní ideu, že nová deska musí hudebně navázat na předchozí tvorbu, jelikož si uvědomovali určité nebezpečí mnohotvárnosti při komponování a chtěli kapelu posunout do progresivnější oblasti: *„Dělat pro Výběr, je dělat pro pocit svobody. Když skládám písničky třeba pro BSP, tak ty jsou dány určitou zákonitostí, určitým tradičním rockovým postupem. Kdežto u Výběru si můžeš dělat co chceš.“*

¹³²³ Melodie. 1996, č. 1, s. 34.

¹³²⁴ Rock & Pop. 1998, č. 1, s. 53.

¹³²⁵ Tamtéž, s. 54.

[...] *Nejsi ničím svázaný, v čemž je pikantnost muziky Výběru. I v ní jsou náznaky nějakých klasických harmonií, ale vesměs to jsou bizarní, zvláštní harmonie i melodie – a tahle svoboda, to je moje i Michaelovo pole.*¹³²⁶

Vzhledem k tomu, že album Běr vznikalo v podstatě jako kompilát samostatně komponovaných skladeb jednotlivými autory, texty k písním vznikaly až následně. Část textů tvořili Kocáb s Pavlíčkem, což Kocáb považuje za určitou nutnost při kompoziční práci: *„V budoucnu bych ale chtěl, aby texty vznikaly současně s hudbou nebo alespoň aby se skladba dodělávala jako celek v jeden moment. Pak může text hudbu ovlivnit. Myslím, že je to ten nejsprávnější, autentický umělecký proces. [...] kdybychom ve svém věku neuměli sdělovat svoje názory, tak si nemůžeme hrát na umělce.*¹³²⁷

Redakce periodika Melodie v rubrice Cédé tipy na albu Běr vyzdvihla personální obsazení z konce osmdesátých let, a především zapojení nového autora textů, který posloužil ku prospěchu věci, a označuje ho za „*kongeniálního*“ (Vlasta Třešňák).¹³²⁸ Redakce Melodie rovněž oceňuje, že album Běr dokládá, že skupina Pražský výběr má potenciál nabídnout nové hudební myšlenky české rockové hudbě: *„Jestliže se ještě donedávna mohlo stát, že Pražský výběr už všechno podstatné k vývoji naší rockové scény řekl, že vypotřeboval a ztratil někdejší energický elán, albová novinka všechny takové dohady šmahem zaplašuje. Albem Běr se vrací na scénu skupina, která má ve své hudební tvorbě naprosto jasno, dokáže se ubránit už vyzkoušenému a působí jako závan svěžího vánku do mnohdy schlíplých plachet loďky domácího rocku.*¹³²⁹

Michael Kocáb v rozhovoru s Vlastimilem Beránkem uvedl, že chce, aby v jeho tvorbě získávala více prostoru taneční hudba. Jeho prioritou je však udržet skladby mimo komerční rovinu a neustále usilovat o umělecký dojem.¹³³⁰ Myšlenka na kombinaci taneční a rockové hudby vznikla ve studiu Sono, kde skupina natáčela předchozí album. Kocáb rovněž naznačil, že by se jako autor do budoucna chtěl zabývat taneční hudbou a prací se zvukem na principu koláže. Tato vize se později naplnila na albu s názvem Tango Ropotámo (1998), které je založeno na remixech skladeb Pražského výběru, jichž se ujali hudební osobnosti nepůsobící v základní sestavě skupiny: *„CD Tango ropotámo přináší svým*

¹³²⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 1, s. 54.

¹³²⁷ Tamtéž, s. 55.

¹³²⁸ *Melodie*. 1996, č. 4, s. 32.

¹³²⁹ *Melodie*. 1998, č. 2, s. 11.

¹³³⁰ *Melodie*. 1998, č. 10, s. 22.

způsobem dvojí druh remixů. První ztělesňují příspěvky Marka Šimůnka a dua Cimfe – Karlík, kteří se do určité míry stále ještě drželi původní předlohy a zachovali jakous takous kostru originálu (jinými slovy strukturu kompozice). Remixy, které mají na svědomí příslušníci soudobé dance scény, jsou však něco radikálně odlišného, protože ty doslova tříští na prach i samotný základ té které skladby a vytváří z ní úplně nový ‚výrobek‘.¹³³¹ Takto hloubkově přepracované skladby (autoři Ohm Square, Liquid Harmony) označuje Kocáb spíše za remaky, jelikož se jedná o pouhé střípky původních skladeb, jakési zvukové mozaiky; autorsky je lze považovat spíše za díla autorů remaků než skladby Pražského výběru.

Na albu Tango Ropotámo se téměř vytratila rocková poloha Pražského výběru a Kocáb do budoucna naznačil možnou syntézu hudebních žánrů ve své tvorbě. Na práci DJ a zastánců dance music oceňuje jejich přístup k jednotlivým skladbám a práci s časovou osou – jejich hudba je založena na delších repetovaných plochách, na rozdíl od kompoziční práce Pražského výběru, která je natlakovaná nápady: „*Děláme muziku tak, jak nám zobák narost, a proto se dá předpokládat, že i nový materiál Výběru, na němž teď začneme pracovat, zase sklouzne k těm kytarám, i když by nám nečinilo problém dělat nějaké techno a podobně.*“¹³³² Album Tango Ropotámo nabídlo svým posluchačům kromě hotových skladeb na CD rovněž CD-rom s možností interaktivně pracovat s příloženými písněmi Pražského výběru, jelikož součástí desky byly například videosoubory, ze kterých si posluchač mohl zrežírovat a sestříhat vlastní videoklip. Na obdobné bázi volného přístupu k připraveným souborům deska obsahovala rovněž audio soubory a fotografie, ze kterých bylo možno vytvořit nový mix z příložených písní.¹³³³

Výběrové dvojalbum Habaděj (rarity a nevydané nahrávky z osmdesátých let; 1999) představuje skladby, které pocházejí z dílny tvůrčí dvojice Kocáb a Pavlíček, ale obsahují rovněž nahrávky, na nichž tato autorská dvojice spolupracovala (Koubková, JOČR, atd.). Kocáb retrospektivně hodnotil vybrané nahrávky a – kromě zvukového posunu, případně aranžmá – je považuje za kompozice, které z jeho skladatelského pohledu nezestárly: „*Nevím, čím to je, jestli tím, že jsou ty nahrávky svým způsobem nadčasové, ale u většiny z nich mi připadá, že by se klidně daly složit a nahrát dneska.*“¹³³⁴ Pavlíček s časovým

¹³³¹ *Rock & Pop*. 1998, č. 11, s. 72.

¹³³² Tamtéž.

¹³³³ *Melodie*. 1998, č. 10, s. 22.

¹³³⁴ *Melodie*. 2000, č. 2, s. 40.

odstupem hodnotí jako pozitivum především to, že Pražský výběr i přes určité pauzy a organizační problémy (bubeník Klaudius Kryšpín žijící v Austrálii) stále existuje, tvoří hudbu, která se neustále vyvíjí, a navíc jsou jeho členové schopni pracovat na jiných hudebních projektech, které jsou výpovědí o momentální situaci, přestože mohou mít pouze časově omezený dopad.¹³³⁵

Kocáb i Pavlíček se shodují, že by do budoucna chtěli do Pražského výběru více investovat a změnit současný způsob komponování, kdy mají autoři skladeb zcela jasnou představu o tom, jak by měla kompozice vypadat, a ve studiu se dodělávají pouze detaily: „*Ve studiu musíme tvořit jako ve zkušebně, prostě jako za starých časů. Písnička se musí rodit rovnou ve dvojici a přímo ve studiu. Aby měla odpovídající náladu a atmosféru. [...] Dobře si pamatuji na to, že rané věci Výběru byly proto tak dobré, že se jim ve zkušebně věnovala spousta práce. To jsme vyzkoušeli třeba deset nejrůznějších variant, než jsme se nakonec rozhodli pro tu pravou.*“¹³³⁶

Radek Diestler kompilátu Habaděj vytýká nesystematičnost, jelikož přestože dvojalbum mapuje téměř celou tvorbu let osmdesátých, obsahuje i skladby z dřívější dekády, než uvádí název – a jen stěží lze tyto písně označit jako rarity, jelikož na albu například chybí opravdová rarita Kvůli nám, se kterou se Kocáb zúčastnil Bratislavské lýry v roce 1982. Po hudební stránce je dle Diestlera album hodnotným kaleidoskopem tvorby před i s Michalem Pavlíčkem – obsahuje skladby inklinující k jazzrocku a nové vlně, pozákazové nahrávky či filmové písně.¹³³⁷ Dle autorské dvojice Kocáb – Pavlíček je album cenné, protože představuje dřívější jazzrockové období skupiny, které se ještě částečně doznívá i na albu s původním názvem Straka v hrsti, která vyšla po šesti letech pod názvem Pražský výběr. Kompoziční jazyk, který posluchači znají z desky Pražský výběr, vznikl fúzí hudebních názorů Kocába a Pavlíčka, jež trvala téměř rok a půl od začátku jejich spolupráce.¹³³⁸

Většina členů Pražského výběru spolupracovala s různými interprety a komponovala i samostatně (viz výše). U autorské dvojice Kocáb, Pavlíček je třeba vyzdvihnout scénickou hudbu, hudbu k celovečerním, krátkým či animovaným filmům Michaela Kocába, stejně jako tvorbu pro Laternu magiku či divadelní představení (většina zkomponována v osmdesátých letech). Na vysoké hudební úrovni se pohybovaly rovněž Pavlíčkovy

¹³³⁵ *Melodie*. 2000, č. 2, s. 41.

¹³³⁶ Tamtéž.

¹³³⁷ *Rock & Pop*. 2000, č. 1, s. 111.

¹³³⁸ *Rock & Pop*. 2000, č. 2, s. 36.

projekty Stromboli, BSP či Big Heads. Obdobně jako Kocáb i Pavlíček komponoval hudbu nejen k televizním inscenacím a celovečerním filmům.

Skupina Pražský výběr v devadesátých letech navázala na svoji hudební tvorbu z osmdesátých let a jejich přelomová alba Pražský výběr a Výběr se vyznačovala excelentními instrumentálními výkony (zejména Pavlíček), neotřelými harmonickými i melodickými postupy, promyšlenou kompoziční prací (autorská dvojice Kocáb – Pavlíček) a charismatickým zpěvem Michaela Kocába a Viléma Čoka. Přestože po roce 1991 skupina zažila určitý útlum (částečně díky politické angažovanosti Michaela Kocába), vrátila se v polovině dekády s novou tvorbou, která sice již nedosáhla takového věhlasu a míry hudební invence jako předchozí skladby, přesto se jednalo o vysoce umělecky hodnotné hudební počiny.

Svou propracovanou, komplikovanou a hráčsky vyspělou tvorbou skupina Pražský výběr jednoznačně nespádala do hudebního mainstreamu – neumístila se v TOP 10 prodeje nosičů. V divácké anketě Zlatý slavík se Michael Kocáb objevil jako zpěvák v roce 1990 na desátém místě (viz tabulku 14) a v roce 1991 na místě šestém (viz tabulku 17). Překvapující je, že odborná porota udělující ceny Anděl tvorbu skupiny Pražský výběr v žádné kategorii neoceníla.

Tabulka 139: diskografie skupiny Pražský výběr v devadesátých letech.

PRAŽSKÝ VÝBĚR	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Pražský výběr	1988/1990	Panton/Panton
	Výběr	1988/1990	Supraphon/ Supraphon
Alba 90. léta	Adieu C. A. (live)	1991	Art Production K
	Běr	1997	Bonton
	Tango Ropotámo	1998	Bonton
Kompiláty	Komplet	1995	Bonton
	Habaděj (rarity a nevydané nahrávky z osmdesátých let)	1999	Bonton

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Pražákům je hej z alba Pražský výběr, která později vyšla jako remix na albu Tango Ropotámo. V naší analýze vycházíme z originální verze skladby.

Melodika intra využívá tonální řady i chromatické postupy neakordických tónů. První polovina riffu intra, harmonicky více ukotvená, tvoří kromě volně nastupujícího, rozvedeného neakordického tónu ($f^1 \rightarrow f^{\#1}$) rozložený tónický akord (Bm^7). V druhé části riffu zvukově poutá pozornost stoupající chromatický posun tercií, který jednoznačnost harmonie oslabuje (značíme červenou šipkou a číslicemi, viz ukázkou 112). Oscilující tercie tvoří rovněž základ basové linky (značíme modře, viz ukázkou 112). Výběr tónů v basové lince určuje harmonické funkce, z nichž zvukově zaujme spoj terciové příbuznosti ($i \rightarrow^{b}iii$, $Bm \rightarrow Dm$), který podkládá chromaticky stoupající tercie (značíme zeleně, viz ukázkou 112).

Notová ukáзка 112: chromaticky stoupající tercie v intru skladby Pražákům je hej.

Rytmický vzorec obsahující synkopy, který tvoří hook (značíme červenými šipkami, viz ukázkou 113), obsahuje pouze interval tercie, což chápeme jako motivické propojení sloky a intra. Melodický průběh verse rovněž není v písni novinkou – v podstatě se jedná o derytmizovanou basovou linku použitou v intru (značíme modrými šipkami a číslicemi, viz ukázkou 113; srovnej s ukázkou 112).

I přes minimalistický výběr tónového materiálu a neměnný rytmus motivu tvořící hook pozorujeme ve sloce motivickou práci. Jednotlivé motivy končí stoupající tercií (otázka), v závěru fráze je naopak melodie nivelizována unisonem (odpověď), což podporuje tektonickou stavbu melodie (značíme modrými šipkami a číslicemi, viz ukázkou 113). Expresivitu sloce dodává fráze s těžce identifikovatelnou melodií, kterou zpěvák – Vilém Čok – zařazuje v závěti (značíme perkusivními notami, viz ukázkou 113).

Bm

Ce-let-ná, Týn - ská, Na při-ko-pech plou-žím se mě - stem po vý-ko-pech.

Bm

V tú-ních a v Já - mě, Mo-ráň, Vý-toň, pro-cház-ka Pra - hou, to je vý-kon.

Notová ukázka 113: rytmizovaná tercie tvořící hook ve sloce skladby Pražákům je hej.

Část skladby, která posluchače zaujme diametrálně odlišným zvukem a již zároveň hodnotíme jako významný tektonický předěl, je bridge. Oscilátní repetování šeptaného rytmického patternu („mám rád disko“) připravuje prostor pro nadcházející dynamicky kontrastní část instrumentálního sóla (viz ukázku 114).

Mám rád dis - ko, dis - ko dis - ko - o.

Notová ukázka 114: šeptaný rytmický pattern v části bridge ve skladbě Pražákům je hej.

Dokladem, že rytmická složka melodie tvoří hook skladby, je užití téhož rytmického patternu jako doprovodné vrstvy pro sólo. Kytarový riff podkládá improvizaci na klávesové nástroje (značíme červenými šipkami, viz ukázku 115; srovnej s ukázkou 113). Klávesovému sólu, podloženému rytmikou reminiscencující hook sloky, předchází instrumentální mezihra využívající harmonickou progresi založenou na sekundových sestupech powerchords ($G^{\#} \rightarrow F^{\#} \rightarrow E \rightarrow D$).

($G^{\#} \rightarrow F^{\#} \rightarrow E \rightarrow D$)

Mám rád dis - ko, dis - ko dis - ko - o.

Notová ukázka 115: rytmický pattern tvořící hook ve sloce i v kytarovém rifu ve skladbě Pražákům je hej.

Hook chorusu lze definovat jednoznačně, jelikož používá pouze jeden motiv spjatý s textem „Pražákům těm je tu hej“, který je vůči sloce kontrastní svou rytmickou i melodickou stavbou. Neobjevuje se charakteristický synkopický rytmus sloky, naopak pozorujeme motorické užití osminových not. Melodie chorusu je vůči sloce více modelována a vychází z pentatonické řady (značíme červenou křivkou, viz ukázkou 116; srovnej s melodikou verse, viz ukázkou 113). V závěru druhého chorusu nalézáme v harmonii sekundové postupy ($G^{maj7} \rightarrow F^\# \rightarrow G^\#$; značíme zeleně, viz ukázkou 116), na něž navazuje progrese rovněž v sekundové řadě ($G^\# \rightarrow F^\# \rightarrow E \rightarrow D$), která tvoří harmonický základ pro sólo (viz ukázkou 116).

D A Bm
Pra-žá-kům, těm je tu hej, ty ni-kam ne-za-blou-děj.

D A Bm
Pl-zeň-ská a Fran-couz-ská, Těš-nov a No-vo-dvor-ská.

D A G maj 7 F# G#
Bet-lém-ská, Ja-rov, Soud-ní, Žit-ná, Rus-ká a Dol-ní. Sa-fra... Sa-fra...

($G^\# \rightarrow F^\# \rightarrow E \rightarrow D$)

Notová ukáзка 116: kontrastní melodika chorusu ve skladbě Pražákům je hej.

Klíčová slova se vůbec neobjevují ve versích (značíme červeně, viz tabulku 141). Verse lze charakterizovat jako výčet využívající paralelismů (názvy ulic → komentář: „Celetná, Týnská, Na Příkopech → ploužím se městem po výkopech“). Ve skladbě vyniká především chorus, ve kterém se objevuje slogan i název skladby: „Pražákům, těm je tu hej, ti nikam nezablouděj“ (značíme modře, viz tabulku 141). Chorus se však hudebně prolíná i s versí – pokračuje výčet ulic, ovšem na melodii refrénu (značíme světlejší modrou barvou, viz tabulku 141). Závěrečný chorus variuje v pointu písně – „mě však tu neviděj“.

Pozornost upoutá rovněž hudebně i textově odlišný bridge, ve kterém se paroduje zbožné vyznání lásky k disku a jenž tvoří další textový hook skladby (značíme zeleně, viz tabulku 141). V odpovědi na šepot („disko, disko“) se zvedá mohutná improvizací plocha.

Tabulka 140: klíčová slova ve skladbě Pražákům je hej.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 nezablouděj	2188106.000	100.0000	4	0
2 disko	5332050.000	99.0000	24	50
3 pražákům	556465.000	99.0000	5	21
4 hej	14038.000	99.0000	5	1025
5 nikam	3174.000	99.0000	4	2747
6 rád	1608.000	99.0000	8	24760
7 mám	800.000	98.0000	8	49289

Tabulka 141: distribuce klíčových slov ve skladbě Pražákům je hej.

Tvar	ARF	Distribuce									
1 nezablouděj	3,0118										
2 disko	7,2485										
3 pražákům	3,3609										
4 hej	3,3609										
5 nikam	3,0118										
6 rád	2,9882										
7 mám	2,9882										

Forma skladby:

| intro 8 + 8 |
 | verse 8 | chorus 8 |
 | interlude 4 |
 | verse 8 | chorus 8 + 6 |
 | bridge 2 +16 |
 | solo 16 | solo 32 |
 | interlude 8 |
 | chorus 8 |
 | solo 16 |
 | chorus 8 + 3 |

6.2.3.6 Wanastowi vjegy

Zařazení do analýz: 23 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Personální propojení hudebních projektů Lucie a Wanastowi vjegy nahrávalo spíše skupině Lucie, která byla na počátku devadesátých let aktivnější a druhou kapelu zastíňovala; poté se však situaci proměnila: „*Nerozpadla se, jak by s mohlo zdát s ohledem na závazky jejích členů v Lucii (Robert Kodým a Petr B. Chovanec) resp. Plexis (Áda*

Vitáček), nýbrž naopak má zájem o pravidelnější koncertní činnost.“¹³³⁹ Ve krátkém sloupku s názvem „Stadióny třeste se!“ jsme zachytili zmínku o plánovaném turné skupiny, na němž zněly skladby z prvních dvou alb: „*Koncerty budou jistě velkými show na světové úrovni – světelný park váží jednu tunu a má výkon 100 000 W, desetakilowatová aparatura váží 4,5 tuny, technický tým zahrnuje 33 osob.*“¹³⁴⁰ Obdobně kladně hodnotí světelnou show Ondřej Bezr, který recenzoval koncert v pražské Sportovní hale (1. 11. 1993): „*Je třeba také pochválit výborný světelný park, který vizuálně posouvá show Wanastowich vjecy k evropskému formátu.*“¹³⁴¹

Ve stejném duchu se o turné, které začalo 9. března 1993 v kulturním domě Textiliany v Liberci, píše jako o doposud asi největší porevoluční šňůře české rockové kapely: „*Podle vyjádření Dany Skálové z Popron Music stál jeden koncert pětadesát tisíc. Takovou částku by samozřejmě stěží který organizátor zaplatil, takže do hry vstoupili sponzoři.*“¹³⁴² Kritiku projektu jako megalomanského nacházíme v dobovém tisku, který uvádí, že koncert (pražská Lucerna, 29. března 1993), který pořadatelská agentura FINO z technických důvodů o hodinu odložila, ohrozil zdraví mnoha lidí, kteří se museli tísnit v přeplněných prostorech: „*Je důležitější klid techniky a hudebníků při instalaci aparatury a zvukové zkoušce nebo zlomená žebra presujících se majitelů vstupenek?*“¹³⁴³ I taková jména jako Wanastowi vjecy musí čelit okolnostem, které ovlivňují jejich produkci a přízeň posluchačů.

Přestože zpráva z dalšího koncertu – ze zimního stadionu v Pardubicích (31. března 1993) – uvádí, že vzhledem k velmi špatné akustice prostoru posluchači jen stěží rozeznali jednotlivé písně, hodnotí Jaroslav Špulák koncert v superlativech: „*[...] profesionální show, která nemá v českém porevolučním podání obdoby.*“¹³⁴⁴ Oceňovanou show však snižoval hudební výkon hvězdy večera: „*Upřímně řečeno, Kodým je příjemnější jako rebel s kytarou, než frontman s mikrofonem. [...] Láska, teror byla v řadě falešně zazpívaných katastrofálně*

¹³³⁹ *Rock & Pop*. 1993, č. 13, s. 5.

¹³⁴⁰ *Rock & Pop*. 1993, č. 5, s. 3.

¹³⁴¹ *Rock & Pop*. 1993, č. 22, s. 31.

¹³⁴² Turné původně mělo zahrnovat čtrnáct koncertů; jeho rozpočet se tedy vyšplhal téměř k milionu korun českých, což v dané dekádě znamenalo značný finanční obnos. *Rock & Pop*. 1993, č. 8, s. 8.

¹³⁴³ *Rock & Pop*. 1993, č. 7, s. 3.

¹³⁴⁴ *Rock & Pop*. 1993, č. 8, s. 31.

*nejfalešnější, takže reputaci u publika, kterému to bylo stejně jedno, zachraňoval cajdák Lucie.*¹³⁴⁵

Turné podpořilo popularitu skupiny, která pro mnoho fanoušků vychází z kořenů Lucie. Ondřej Bezr v recenzi desky *Tak mi to teda nandey* (1991) uvažuje, zda je možné, aby dva členové skupiny Lucie vyprodukovali hudební materiál pro celé album, jemuž následně předurčuje cílovou posluchačskou skupinu: *„Deset kousků z jedenácti splňuje všechny předpoklady k tomu, aby si je po různých lokálech zpívali opilci ještě za deset let – pokročilé hodině v restauračním zařízení odpovídají texty, výborné melodické nápady, chytlavé refrény.*“¹³⁴⁶ Odpočinkové ladění desky vyplývá i z rozhovoru s Ondřejem Konrádem, který se jako host zúčastnil nahrávání alba a vysvětluje, že deska, produkováná Milošem Dodo Doležalem, se nese v duchu nenásilné atmosféry: *„Doležal přesně ví, co a jak, a začínám chápat i jak funguje jeho nevzrušený styl práce: „Chce z desky vytáhnout maximum, a proto ví, že muzikanty nemůže honit.*“¹³⁴⁷

Stejný dojem zanechalo album na Ondřeje Bezra, který právě oceňuje uvolněnost a celkovou atmosféru alba: *„Vyzdvihnout nějaké instrumentální výkony, pěvecké či jiné výkony mi připadá v tomto případě nepatřičné. Na desce je nejcennější atmosféra, prostě ta pohoda, v níž album muselo vznikat a která čiší z každé noty.*“¹³⁴⁸ V anketě periodika *Rock & Pop* s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se deska *Tak mi to teda nandey* umístila na dělené 45.–50. příčce.¹³⁴⁹

Zmínku o singlu *Lži, sex a prachy* (1992) jsme zachytili v drobném sloupku, ve kterém je uvedeno, že skladba byla nahrána v ostravském studiu C a předcházela stejnojmennému albu za podpory přizvaných hostů (Štěpán Smetáček, Anna K., Oskar Petr, Ondřej Konrád, Miloš Dodo Doležal). Za určitou výstřednost lze považovat užití banja v této

¹³⁴⁵ *Rock & Pop*. 1993, č. 8, s. 31.

¹³⁴⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 24, s. 21.

¹³⁴⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 18, s. 24.

¹³⁴⁸ *Rock & Pop*. 1991, č. 24, s. 21.

¹³⁴⁹ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 34.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtíšek Daniel. *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

skladbě.¹³⁵⁰ Následující stejnojmenné album získalo nadprůměrné hodnocení (3,3).¹³⁵¹ Album recenzoval Petr Korál, přičemž polemizuje o novém přístupu tvůrčí dvojice a na adresu textů užívá výrazy „naivní agitky“, „bezzubé“, „až přihlouplé“. Na druhou stranu však oceňuje schopnost práce s textem: „*Vjegy dokáží někdy zdánlivě prohraný textařský boj zvrátit pomocí nečekaných slovních spojení, svým smyslem pro akurátní příměs absurdity a groteskní nadsázky.*“¹³⁵² Hudebně je album hodnoceno jako pestrá paleta hudebních žánrů: „*Druhé album, toť pikantně dráždivý, leč poměrně bez problémů snesitelný koktejl především všelikého tvrdšího bigbitu, nevyjímaje ani heavy rokec [...] vedle přetrvávající špetky punku, též country [...], psychedelic music, východní relaxační hudba nebo indiánský folklor.*“¹³⁵³

V dobových zdrojích nacházíme rovněž srovnání obou alb skupiny (Tak mi to teda nandey a Lži sex a prachy) z pohledu dvou jejích protagonistů (Kodym, P. B. Ch.): „*Tam nám tehdy šlo o úplně něco jinýho. Chtěli jsme do muziky nacpat co nejvíce energie [...]. No a teď nám zase šlo spíš o pohodu [...]. Na druhý desce se hlavně odráží stav duše a mysl, měli jsme jinej názor na svět, okolí a sebe, to všechno se tam promítá.*“¹³⁵⁴ Rovněž zaznívá, že první deska obsahovala převážně skladby, které lze označit za hity, kdežto album druhé jich obsahuje méně a je srovnáváno s albem In The Sky skupiny Lucie: „*To vyplývá z toho, že na první elpíčko vždycky člověk sbírá materiál třeba i tři roky a vybere opravdu jen hity. Na druhou desku pak dáš i věci, který nemusej bejt hned hity, ale jsou zajímavý a fungujou třeba až na pátej poslech.*“¹³⁵⁵ Rovněž role producenta (Doležal) i větší časové možnosti pro práci napomohly odlišnému zvuku druhého alba. P. B. Ch hodnotí druhé album jako diametrálně odlišné: „*[...] dá se říct, že co se týče zvuku, tahle druhá je proti první šílenej pokrok. Dodo se taky za tu dobu hodně naučil [...].*“¹³⁵⁶

Nicméně žánrový posun přináší určitý odklon skalních fanoušků. Kodym uvádí, že když v počátcích koncertovali s tehdy neznámými skupinami (Tři sestry, Orlík, Našrot) bylo pro jejich příznivce nepřijatelné nechat skupinu vykročit z okruhu demonahrávek a xeroxovaných fanzinů. Seběmenší změna původního zvuku se okamžitě ve fanzinech negativně projevila: „*Wanastowi vjegy nejsou hácéčko, ale popík a to bylo snad ještě před*

¹³⁵⁰ *Rock & Pop*. 1992, č. 23, s. 7.

¹³⁵¹ Hodnotili: Černý, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1993, č. 7, s. 29.

¹³⁵² Tamtéž, s. 28.

¹³⁵³ Tamtéž.

¹³⁵⁴ *Rock & Pop*. 1993, č. 1, s. 14.

¹³⁵⁵ Tamtéž.

¹³⁵⁶ Tamtéž, s. 15.

vydáním první desky. Takže první deska už byla těžká komerce. Od té doby jsme takový Frantové Janečkové.“¹³⁵⁷

Ještě větší experiment lze pozorovat na desce s příslušným názvem Divnoalbum (1993). Album obsahuje pouze osm písní, přičemž část z nich jsou covery původních kompozic a tři skladby jsou zařazeny z live koncertu. Vladimír Vlasák označuje Divnoalbum za desku na které skupina neustále mění barvu: „*Máme tam vjemy drzé, éterické, symfonické, naježené, roztomilé, rozjeté, zpěněné a harfu.*“¹³⁵⁸ Album je protkáno netradičními verzemi písní, které nově využívají nástroje jako sitar, trubicové zvony, harfu, banjo atd. Rovněž vyšší zastoupení vokálů (hosté Kamil Střihavka, Anna K., Oskar Petr) posouvá původní verze písní do jiné zvukové roviny. Aranžmá skladby Sbirka zvadlých růží z pera Petra Maláska Vlasák dokonce označuje za symfonickou báseň a přirovnává ji k hudbě Johna Williamse k filmu Jurský park: „*Nevím, jestli WV mají fanatické fandý, kteří si kapelu nějak pevně fixovali, ale pokud tito skalní vedle Sbirky... absorbují ještě divnoskladbu Údolí vejce, ve které P. B. Ch. krotí harfu, lze je považovat za maximálně tolerantní.*“¹³⁵⁹

Po tříleté odmlce skupina vydává album s názvem Andělé (1996). Petr Korál řadí minimálně polovinu skladeb na desce do punkrocku a otevírá diskuzi, zda se jedná o kalkul – jelikož album přichází v době, kdy prudce stoupá popularita skupin Green day či Offspring –, či návrat ke kořenům skupiny. Na druhé straně v recenzi vyzdvihuje pestrost alba, neboť kromě punkových skladeb na desce zní i odlišně laděné písně (Korál používá příklady „*sabbathovský bigboš*“, „*grind/death metal*“, „*cajdačky*“). Texty na tomto albu patří opět ke svobodnému rukopisu skupiny a místy zabíhají až do surrealistických poloh: „*Texty se vůbec hemží spoustou fórků, absurdních slovních spojení a více či méně nápaditých asociací, odkazů a narážek. [...] Prostě typický Kodym, typické Wanastowi vjemy. [...] Wanastowky si předem z jakýchsi pomýlených autocenzurních důvodů nezakazují prakticky nic. Je potěšující nechat se o tom znovu přesvědčit.*“¹³⁶⁰

Za tříletou odmlkou částečně stojí prozaický důvod svázaný s Kodymovým účinkováním v Lucii, která byla zaneprázdněná projektem Černý kočky mokrá žába. Nicméně materiál nového alba Andělé vznikal paralelně. Obdobně jako avizoval Korál,

¹³⁵⁷ *Rock & Pop*. 1993, č. 1, s. 14.

¹³⁵⁸ *Rock & Pop*. 1993, č. 21, s. 28.

¹³⁵⁹ Tamtéž.

¹³⁶⁰ *Rock & Pop*. 1996, č. 4, s. 83.

rovněž sám Kodým přiznává částečný návrat ke kořenům původní tvorby a zvuku. Snahou bylo rovněž zjednodušit aranžmá skladeb: „*Vůbec jsme předem nepřemejšleli o tom, jaká by nová deska měla být, nechali jsme to volně proudit a nebrzdili v žádném směru syrovost, živelnost a tak. V tomhle ohledu má dnešní muzika Vjecy leccos společného s našimi začátky.*“¹³⁶¹ Z rozhovoru vyplývá, že skupina dochází k závěru, že je pro ně důležité umět hrát jednoduše, přímočaře, pokud se chtějí držet rock’n’rollu. Záměrně jsou však občas ochotni zajít do extrémů: „*Je tady ovšem nejistá hranice mezi mezi zdravou rockovou jednoduchostí a primitivitou.*“¹³⁶² Jak už bylo též zmíněno, album Andělů obsahuje svobodu i po textové stránce. Pro Kodýma hraje důležitou roli zejména to, jak text zasáhne posluchače: „*Pravej význam textu nespočívá v tom, jak jsem ho já myslel, jaký ve mně vzbuzuje asociace a tak. Důležitý je opravdu to, jak ho chápou lidi. Moje texty samozřejmě jsou abstraktní, ale jiný by se mi ani nelíbily.*“¹³⁶³

Album 333 stříbrnejch stříkaček (1997) je oproti Andělům koncipováno odlišným způsobem. Zatímco první deska šla cestou syrovosti a jednoduchosti, nové album mělo blíže k desce Lži, sex a prachy. Protože plánovaná sólová deska Kodýma byla stále v nedohlednu, byly písně původně určené pro sólový projekt použity na novém albu skupiny: „*Rozšířili jsme nástrojový rejstřík, protože některý věci potřebovaly umocnit svoji podstatu.*“¹³⁶⁴ Ve srovnání s předchozími deskami je (dle Kodýma) nové album podstatně méně alternativnější a avantgardnější – autoři se zaměřili především na to, aby skladby měly charakter písničky s melodickým nápadem.

Odlišný byl rovněž způsob práce na albu 333 stříbrnejch stříkaček. „*Něčím úplně novým ale bylo, že jsme tentokrát složili dvacet osm písniček. [...] finální podoba jich čítá patnáct. Tímhle způsobem jsme nikdy nepracovali, ale osvědčilo se nám to [...]. Chtěli jsme, aby tam byly samý pecky, aby bylo z čeho vybírat.*“¹³⁶⁵ To, že se záměr podařil a autocenzura měla smysl, dokládá text Jana Dědka, který recenzoval koncerty skupiny Wanastowi vjecy (Praha, Lucerna, 9. ledna 1997; Praha, Malostranská beseda, 12. ledna 1997): „*[...] studiovým albem 333 stříbrnejch stříkaček Wanastowi vjecy potvrdili, že jsou bezesporu*

¹³⁶¹ *Rock & Pop*. 1996, č. 6, s. 55.

¹³⁶² Tamtéž, s. 56.

¹³⁶³ Tamtéž.

¹³⁶⁴ *Rock & Pop*. 1997, č. 10, s. 69.

¹³⁶⁵ Tamtéž.

největšími (a nejpłodnějšími) hitmakery na domácí hudební scéně. A oběma pražskými koncerty opět dokázali, že naživo dokážou být jednou z nejpřesvědčivějších kapel.“¹³⁶⁶

Ondřej Bezr považuje album 333 stříbrnejch stříkaček za první album, které je potřeba poslouchat opakovaně – nejedná se o desku prvního poslechu: „*Je krásné pozorovat, jak WV desku od desky rostou. Nemyslím skladatelsky, textově nebo instrumentálně. Tam je všechno na svém místě, tak jako vždy. Nejmarkantnější pokroky jsou v ‚použití studia‘ a rafinovanosti, zasahující jak do aranžmá, tak do celkové koncepce alba.*“¹³⁶⁷ Užití mnoha nástrojů (téměř dvaceti) je dle Bezra aranžérsky výborně zvládnuto a nezaznamenává na albu jejich samoučelné použití, jak tomu bylo v počátcích na desce Lži, sex a prachy. Bezr na albu oceňuje i dramaturgickou pestrost – objevily se na něm punkové věci, odkazující se na počátky skupiny, tak i popové písně: „*Je jich tu nejvíc, jsou ve víceméně středních tempech a mají silné melodie, na které má zejména Robert Kodým neomylný čich a které skládá s nezaměnitelným skladatelským rukopisem [...]. Ani jedna skladba není tupá, okatě vysezená u stolu nebo podbízivá.*“¹³⁶⁸

Album Hračky, na kterém mají rozhodující autorský podíl opět Robert Kodým a P. B. Ch. Miloš Skalka oceňuje, že skupina nestagnuje v opakování vyzkoušeného, nýbrž hledá nové cesty: „*[...] explozivní nálož žánrově nezařaditelné, přestože specificky ‚wanastovské‘ muziky, ve které se mísí a prolínají vzpomínky na scénu osmdesátých let s řízným rockem a odleskem přímočarého punku, elektronika s názvuky etnické muziky, zvuk přirozených nástrojů se scratchingem, bubláním či ventilátorem, ale také velebnými tubulárními zvony, anglickým rohem, niněrou či smyčcovým kvartetem.*“¹³⁶⁹

Skalkův komentář souzní s názorovou skupinou posluchačů, kteří album přijali spíše pozitivně. Ondřej Bezr však k albu uvádí, že se jedná o hudební počín, který posluchačskou obec skupiny Wanastowi vjegy radikálně rozděluje.¹³⁷⁰ Robert Kodým a P. B. Ch. v rozhovoru s Ondřejem Bezrem komentovali, proč je jejich nové album dlouhé pouze 39 minut: v době vzniku alba chtěli, aby deska byla dlouhá přibližně jako vinyl, jelikož album Hračky obsahuje značné množství zvukových informací. Na zvuku alba se podílel producent a zvukař Pavel Karlík ze studia Sono, se kterým skupina spolupracovala i při

¹³⁶⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 2, s. 86.

¹³⁶⁷ Tamtéž, s. 105.

¹³⁶⁸ Tamtéž.

¹³⁶⁹ *Melodie*. 2000, č. 6, s. 32.

¹³⁷⁰ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 50.

vzniku předchozího alba (333 stříbrnejch stříkaček) a jenž dokázal přenést zvukovou představu autorů hudby na nahrávku: „*Chtěli jsme, aby to byla sranda, chtěli jsme si hrát. Vlastně to jsou všechno hračky – kytary, hudba, která na nich vzniká, každá píseň je taky hračka, se kterou si hrajeme.*“¹³⁷¹

Obdobně jako skupina Lucie byly i Wanastowi vjecy na počátku devadesátých let naprostým fenoménem české populární hudby; určitým překvapením pro nás bylo, že časopis Melodie skupinu Wanastowi vjecy na rozdíl od periodika Rock & Pop recenzoval minimálně. Hudebně skupina vychází z punkové tvorby, ale postupně přechází do popových nápěvů (zejména v pomalých písních) a končí zvukovými experimenty, daleko přesahujícími původní zvukový ideál. Na skupině bylo oceňováno charisma Roberta Kodyma a schopnost vytvořit na svou dobu show, která se blížila zahraničním rozměrům.

V prodeji nosičů se skupina Wanastowi vjecy v roce 1993 s albem *Lži, sex a prachy* umístila na třetím místě (viz tabulka 23). V divácké anketě Zlatý/Český slavík se prosadila v první desítce až v roce 1997, kdy se umístila na osmé pozici (viz tabulku 39); v roce 1998 obsadila příčku pátou (viz tabulku 43). Odborná porota udělující cenu Anděl ocenila skupinu Wanastowi vjecy v roce 1992 v kategorii obal roku (deska *Lži, sex a prachy*; viz tabulku 21) a v roce 1993 v kategorii klip roku. Zvítězilo video k písni *Nahá* v režii B. Dlouhé (viz tabulku 43).

Tabulka 142: diskografie skupiny Wanastowi vjecy v devadesátých letech.

WANASTOWI VJECY	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Tak mi to teda nandey	1991	Tommü Records
	Lži, Sex & Prachy	1992	Popron Music
	Divnoalbum	1993	Popron Music
	Andělé	1996	B&M Music
	333 stříbrnejch stříkaček	1997	B&M Music
	Hračky	2000	B&M Music
Singly a EPs	Lži, Sex & Prachy / Sbíрка zvadlejšh růží	1992	Popron Music

¹³⁷¹ *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 52.

	Kočárek/Láska	1996	B&M Music
	Vlkodlak	1997	B&M Music
	Jediná	2000	B&M Music
	Otevři oči	2000	B&M Music

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Tak mi to teda nandey z alba Tak mi to teda nandey.

Nahrávka skladby je laděna odlišně oproti standardu (440 Hz). Nelze tak jednoznačně rozhodnout, zda skladba zní v tónině C dur, nebo D^b dur. Zpracovali jsme obě možnosti a zvolili graficky jednodušší možnost zápisu (verse – C dur, chorus – A dur). Hook chorusu je spjatý s názvem písně „Tak mi to teda nandey“ (značeno zeleným rámcem, viz ukázkou 117). Dvoutaktová fráze zaujme především rytmickou strukturou, jelikož synkopický rytmus použitý ve slově „nandey“ se opakovaně objevuje i poté, co dozní hook (značeno zelenou výplní, viz ukázkou 117). Zvukový účín synkopického rytmu podtrhává odpověď na hook, která je založena na simplifikovaném rytmu osminových notových hodnot (značeno modře, viz ukázkou 117). Tento kontrast udržuje v chorusu tektonické napětí (značeno zeleno-modrými šipkami, viz ukázkou 117).

Přestože ambitus melodie tvoří pouze tercie (značeno žlutě, viz ukázkou 117), i zde nalezneme neotřelé postupy. Paralelismus kvint je v rockové hudbě běžně používaný prvek, zatímco paralelní pohyb v septimách zcela obvyklým jevem není (značíme červenými čísly a šipkami, viz ukázkou 117). Diskutabilním okamžikem v harmonii chorusu je powerchord E (značíme červeně, viz ukázkou 117). Jelikož powerchords neobsahují tercii, která by určila, zda se jedná o durový, či mollový akord, a tercii neobsahuje ani melodie, je v daném okamžiku harmonie vnímána jako latentní. Akord vyhodnocujeme jako třetí mimotonální stupeň (E dur).

The image displays four staves of musical notation for the song 'Tak mi to teda nandey'. Each staff shows a melody line with lyrics underneath. Above the notes, chords are indicated: C, E, F, G, and F, E. Red arrows with numbers '5' and '7' point to specific notes, indicating a tetrachord structure. Green boxes highlight the first three notes of each phrase. Blue boxes highlight the remaining notes. A blue double-headed arrow labeled 'rytmický kontrast' (rhythmic contrast) is placed between the green and blue sections. The lyrics are: 'Tak mi to te-da nan - dej, nan - dej, nan - dej ba - by.'; 'Tak mi to te-da nan - dej, do-kaž si svou sí - lu, do-kaž ja - kej jsi chlap.'; 'Tak mi to te-da nan - dej, nan - dej, nan - dej ba - by.'; and 'Tak mi to te-da nan - dej, já to po-de-pí - šu ne-mů - že se nic stát.'

Notová ukázka 117: rytmicky kontrastní hook vůči zbylým frázím chorusu ve skladbě Tak mi to teda nandey.

Tóninový skok (není užitá žádná modulace) od sebe ostře zvukově odděluje chorus a versi (značíme červeně, viz ukázkou 118). Verse členěná po čtyřtaktích obsahuje třítaktovou melodickou frázi, která je rytmicky zrcadlově symetrická. Za osu symetrie považujeme prostřední takt fráze, který je v obou frázích identický (značíme červeně, viz ukázkou 118).

Obdobně jako v chorusu je ambitus melodie sloky minimální. Drobnou modelací melodie kolem osy symetrie považujeme za hook verse (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 118). Hook vyniká rovněž díky sekvencovitému posunu motivu a rytmické symetrii, která spočívá v přenesení rytmického patternu před osu symetrie, či za ni (značíme zelenými/modrými šipkami, viz ukázkou 118). Expresivita sloky strmě narůstá v poslední frázi, předcházející chorus, kde zpěvák Robert Kodým přechází do exponované pěvecké polohy (možno říci až do řevu) a kde se již stírá intonace konkrétních tónů (značíme červeně, viz ukázkou 118). Nárůst podporuje i harmonická progresse (B→C→D).

Notová ukázka 118: zrcadlová symetrie a nárůst expresivity ve verši skladby Tak mi to teda nandey.

Jádro textu tvoří chorus (značíme modře, viz tabulku 144), v němž se znásobeně opakuje specifický výraz „nandej“. Obdobně je tomu i v posledním chorusu, který je postaven výhradně na vokálu „ó“ a výrazu „nandej“ (značíme světlejší modrou barvou, viz tabulku 144). Verse (značíme červeně, viz tabulku 144) souvisí s chorusem minimálně; za spoj lze považovat lexikální citaci („nemůže se nic stát“ v závěru chorusu – „kdy se může něco stát“ na počátku druhé verse). Deklamativní chorus rovněž kontrastuje s jazykově uvolněným projevem versí, v nichž dominují spojení bez spojky („mindráky – blbosti“) a asociace s užitím elipsy – vypuštěním slovesa („lepší chůze po ostří“). Antitetičnost textu se tak projevuje i v neučesané stylistice versí. Z hlediska versologického staví druhá verse napětí pomocí tirádového rýmu (aa + AA: „stát – hrát + rád – rád“), hook verse se však v oblasti klíčových slov neprojevuje.

Tabulka 143: klíčová slova ve skladbě Tak mi to teda nandey.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 nandej	11196039.000	99.0000	29	11
2 dokaž	379050.000	99.0000	6	38
3 podepíšu	34803.000	99.0000	3	96
4 baby	47919.000	99.0000	7	479
5 jakej	6725.000	99.0000	3	509
6 teda	13348.000	99.0000	13	6429
7 chlap	888.000	99.0000	3	3852
8 sílu	498.000	99.0000	3	6839
9 nemůže	175.000	97.0000	3	19066
10 stát	236.000	97.0000	4	27737

Tabulka 144: distribuce klíčových slov ve skladbě Tak mi to tedy nandey.

Tvar	ARF	Distribuce																		
1	nandey	14,9452																		
2	dokaž	3,3288																		
3	podepišu	2,9178																		
4	baby	5,4612																		
5	jakej	2,9178																		
6	teda	8,5799																		
7	chlap	2,9178																		
8	sílu	2,9178																		
9	nemůže	2,9178																		
10	stát	3,1644																		

Forma skladby:

| intro 4 |
chorus 8	chorus 8	verse 8 + 8
chorus 8	chorus 8	verse 8 + 8
chorus 8	chorus 8	
solo 8	solo 8	
chorus 8	chorus 8	
outro 5		

6.2.4 Taneční hudba

Abecedně řazený seznam interpretů a projektů hudebního žánru taneční hudba: Šmoulové, Těžkej pokondr.

6.2.4.1 Šmoulové

Zařazení do analýz: Nejprodávanější album roku 1996.

Překvapujícím zjištěním bylo, že přestože projekt Šmoulové v devadesátých letech obsadil dva roky po sobě první pozici v prodeji nosičů (1996 a 1997; viz tabulku 68), hudební publicistika devadesátých let věnovala tomuto hudebnímu počínu jen minimální pozornost.¹³⁷² Značná popularita hudebních alb se Šmouly překvapila i autora českých textů, Lou Fanánka Hagena, který neuměl zodpovědět otázku, co stálo za nebývalým úspěchem Šmoulů: „*Na to nepřišel asi ani Vladimír Kočandrle, velký guru vydavatelských společností, který u toho tenkrát za EMI/Monitor byl. Čekalo se, že to bude dobré, že se prodá třeba*

¹³⁷² Zde jsme nuceni učinit výjimku a kromě dobových textů hudební publicistiky čerpáme rovněž z jiných zdrojů, kterých je však – i přes provedené řešerše v univerzitní knihovně Univerzity Palackého v Olomouci – rovněž minimum.

*dvacet nebo třicet tisíc desek, ale prodalo se jich přes tři sta tisíc. To je úplný nesmysl, nikdo to nechápe, to se nedalo dopředu odhadnout. To bylo šílenství a pak to šlo prudce dolů.*¹³⁷³

Pro srovnání uvádíme informaci o počtech prodaných nosičů pro rok 1996, kterou jsme zaznamenali v kulturní rubrice Mladé fronty Dnes: „*Nejprodávanějším domácím albem se stala Šmoulí Super-Disko-Šou, již si loni koupilo čtvrt milionu lidí. [...] Na druhém místě skončilo album Pasáček hvězd bratří Nedvědů se 117 tisíci prodaných nosičů, na třetím místě pak nahrávka muzikálu Dracula se 72 tisíci kusy*“¹³⁷⁴ (srovnej s tabulkou 32). Počet prodaných nosičů však vyrostl až k počtu 320 000 (informace k 3. listopadu 2011).¹³⁷⁵ O rok později již projekt Šmoulové dokázal obsadit dvě příčky v TOP 10 nejprodávanějších desek. Na prvním místě se v roce 1997 umístilo album První zimní šmoulympiáda, jehož se prodalo 246 995 prodaných kusů nosičů¹³⁷⁶, na pozici páté pak album Velká šmoulí prázdninová párty (viz tabulku 37). Vlna popularity začala klesat v roce 1998, kdy se do TOP 10 prodeje dostalo jen album Ufouni a Mart’ani, které se umístilo až na osmé pozici (viz tabulku 41).

První vlna šmoulí mánie se však v české populární hudbě objevila již koncem osmdesátých let. Jedna z prvních desek, která se na přelomu dekad v dobovém tisku dočkala názoru hudebních kritiků, bylo album Šmoulové a Gargamel (1989). Nejednalo se o cover verze písní, ale o autorské skladby českých i zahraničních autorů s českými texty čerpajícími z příběhů postaviček. Jako autoři hudby se do projektu zapojili například Ladislav Štaidl, Karel Vágner, Henri Seroka atd. Textařské role se ujali například Miroslav Černý, Jiří Šrámek, Tomáš Vondrovic, Josef Sokol aj. V roli interpretů pak děti příběhy oblíbených postaviček provázeli například Iveta Bartošová, Michal David, Petra Janů, Josef Laufer, Jiří Korn, Stanislav Hložek a další. Přestože je nutné ocenit intencionalitu napsat originální písně pro děti, periodikum Melodie toto album ohodnotilo velmi podprůměrnou známkou (1,3).¹³⁷⁷

V rozhovoru vedeného Janem I. Wünschem s Fanánkem o projektu Tři sestry a albu Průša se vrací, jsme zachytili informaci, proč Fanánek spolupracoval na textech pro projekt

¹³⁷³ STRATILÍK, Ondřej. Lou Fanánek Hagen: Děti mi závidějí, jak jsem si užil devadesátky. *Euro.cz* [online]. [cit. 2022-08-08]. Dostupné z: <https://www.euro.cz/light/lou-fanank-hagen-deti-mi-zavideji-jak-jsem-si-uzil-devadesatky-1440954>.

¹³⁷⁴ Nejprodávanější domácí deskou jsou Šmoulové. *Mladá fronta Dnes* [online]. 1997, 18 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168.

¹³⁷⁵ VDR. Šmoulové zazpívají bez Fanánka. *Mladá fronta Dnes* [online]. 2011, (257), 5 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp>.

¹³⁷⁶ KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epocha, 2003, s. 224. ISBN 8086328279.

¹³⁷⁷ Hodnotili: Vlasák, Černý, Matzner, Poledňák, Tůma. *Melodie*. 1990, č. 3, s. 96.

Šmoulů: „*Mám dva chlapečky, který jsou akorát ve věku, kdy to děti poslouchají. Jim nejde o to, že to zpívají šmoulové, jako spíš o to, že je tam český text.*“¹³⁷⁸ Wunsch sice namítal, že to, co dělá Fanánek jako rodič, nemusí souviset s tím, že se jako autor účastní daného projektu: „*Když já to dělám dobře. Není to blbá věc, jenom jiná, a texty pro Šmouly beru úplně stejně jako texty pro Sestry.*“¹³⁷⁹ Fanánkovy české texty o šmoulech dokazují jeho široký textařský záběr.

Je zcela zřejmé, že texty pro dětského posluchače musí mít jasné hranice. Srovnáme-li ale témata, vyjadřování a počet vulgarismů v textech pro skupinu Tři sestry (viz danou kapitolu), je až překvapující, s jakou disciplínou Fanánek dětské texty tvořil: „*Texty procházely výjimečně přísnou kontrolou, která hlídala, aby písňě důsledně dodržovaly pravidla a zvyky světa postavicek ze šmouliho světa. Ve vždy veselých písničkách nesmělo být ani náznakem žádné napětí, sebemenší konflikt nebo hádka, vypjatější slova nebo jakákoli sexuální tematika. Zato byl vítán obraz pohodové šmoulí rodiny nebo veselé jazykové hříčky.*“¹³⁸⁰ I Vladimír Kočandrle (vedení Monitor-EMI) uvedl, že Šmoulové v českých textech nesměli dělat ani některé konkrétní úkony: „*Museli jsme respektovat, že Šmoulové například nesmějí pít kafe, musí chodit brzy spát a nemůžou používat elektrické spotřebiče.*“¹³⁸¹

O úspěchu a nejen vysokých, ale zejména velmi rychlých prodejích hudebních nosičů Šmoulů svědčí článek Vladimíra Vlasáka v kulturní rubrice tiskovin Mladá fronta Dnes, ve kterém je uvedeno, že za pouhých osmnáct dní se alba Šmouli-Super-Disko-Šou prodalo 130 000 kusů nosičů.¹³⁸² Vlasák rovněž poukazuje na to, že vyprodukovat šmoulí hit je v podstatě jednoduchý proces, který vždy končí (ne)schválením nahrávky evropskou centrálou, která sídlí v Bruselu: „*[...] vydavatel v tomto případě Monitor-EMI vezme zahraniční, v Čechách oblíbený hit, třeba píseň Macarena, a požádá Lou Fanánka Hagena, aby k němu napsal text. Fanánek, obdařen smyslem pro humor, přejmenuje Macarenu na Makarony a vymyslí pár veršů, jak Šmoulinka tyhle těstoviny vaří. [...] Třaslavou hudbu k většině vybraných hitů si vydavatel vyzvedne ze zvukové banky v holandské pobočce firmy*

¹³⁷⁸ *Rock & Pop*. 1998, č. 3, s. 55.

¹³⁷⁹ Tamtéž.

¹³⁸⁰ Písňě Českých Vánoc 6/12. *Headliner* [online]. 2020, (12) [cit. 2022-08-08]. ISSN 2464-6849. Dostupné z: https://www.headliner.cz/2020-12/pisne-ceskych-vanoc_5.

¹³⁸¹ Zpívající trpaslíci Šmoulové vpadli na český trh. *Mladá fronta Dnes* [online]. 1996 [cit. 2022-07-16].

ISSN 1210-1168.

¹³⁸² Tamtéž.

EMI, to aby řídký technostyl Šmoulů zůstal mezinárodně zachován.“¹³⁸³ Po hudební stránce, ke které byly připraveny audiotracky, byl tedy proces vzniku skladby jednodušší než po stránce textové. Sekundární dopad na kolotoč zisků mělo dle Vlasáka rovněž to, že šmoulí verze rádi schvalovali i autoři originálních verzí skladeb vybraných pro cover verze, jelikož jim Šmoulové již jednou vytěžené písně prodali znovu (místy i s větším ziskem než originální verze); svou skladbu navíc dostali opětovně do povědomí posluchačů.¹³⁸⁴

V rámci bádání jsme se snažili vyzkoumat úspěšnost šmoulích projektů v novém miléniu. Situace na trhu však již byla zcela jiná: „*Velká šmoulí party 2011, jak se cédéčko bude jmenovat, by také měla být v textech zaměřená mnohem více na děti než původní šmoulové z devadesátých let. O texty se tentokrát kromě šéfa vydavatelství Vladimíra Kočandrle postarali Petr Šiška nebo Luboš Nečas. [...] Přes nově nabytou popularitu jsou plány vydavatelství střídme. ‚Budeme spokojeni, když se teď šmoulů prodá kolem pěti tisíc kusů,‘ [...].*“¹³⁸⁵ Rovněž striktní textové korekce doznaly v novém miléniu určitého uvolnění, o čemž svědčí například rozporuplný text písně o Šmoulince: „*Šmoulové jsou dokonce lascivnější než Pokondři, kteří zachovávali ráz gentlemanství. Když se ozve: ‚Já jsem ta Šmoulinka, co zvonečkem zacinká, sukýnkou zavlní, tvoje přání splní,‘ dojde i na otázku, zda je to cédéčko pro děti, nebo pro úchylné strýčky.*“¹³⁸⁶

Projekt Šmoulů byl značně populární zejména v druhé polovině devadesátých let. Zapojeni do něj byli naši nejznámější zpěváci, kteří jim propůjčili své hlasy, a to jak v autorských skladbách, tak v cover verzích světových písní. Projekt Šmoulů v prodeji bezkonkurenčně zastínil zbylou tvorbu pro děti (Zdeněk Svěrák, Jaroslav Uhlíř, Jan Vodňanský, Petr Skoumal, Dáda Patrasová atd.; pro konkrétní výsledky viz tabulky 32, 37 a 41). V Zlatém/Českém slavíkovi či v cenách Anděl Šmoulové stopu nezanechali.

Tabulka 145: diskografie projektu Šmoulové v devadesátých letech.

ŠMOULOVÉ	Album	Rok	Vydavatelství
Reedice alb	Šmoulové	1988/1990	Supraphon/

¹³⁸³ Zpívající trpaslíci Šmoulové vpadli na český trh. *Mladá fronta Dnes* [online]. 1996 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168.

¹³⁸⁴ Tamtéž.

¹³⁸⁵ VDR. Šmoulové zazpívají bez Fanánka. *Mladá fronta Dnes* [online]. 2011, (257), 5 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp>.

¹³⁸⁶ VEDRAL, Honza. Šmoulům i Pokondrům došel vtip. *Mladá fronta Dnes* [online]. 2011, (290), 4 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp>.

			Supraphon
Alba 90. léta	Šmoulové a Gargamel	1989	Supraphon
	Šmoulí-Super-Disko-Šou	1996	Monitor-EMI
	První zimní šmoulympiáda	1997	Monitor-EMI
	Velká šmoulí prázdninová párty	1997	Monitor-EMI
	Mistrovská světová šmoulovaná	1998	Monitor-EMI
	Ufouni a Mart'ani	1998	Monitor-EMI
	Šmouléro	1999	Monitor-EMI
	Nejslavnější šmouledy a šmoulandy	1999	Monitor-EMI
	Šmoulénium	2000	Monitor-EMI

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Šmoulí branný den z alba Šmoulí-Super-Disko-Šou.

Konkrétní cover verze skladeb jsou autory projektu vybírány z rozličných důvodů. V naší analýze se pokusíme objasnit, proč byla skladba pro cover zvolena z pohledu hudební teorie. Vzhledem k cílové skupině posluchačů, kterými jsou malé děti, je do zpěvu zařazen hlasový modulátor, který lidský hlas frekvenčně upravuje a zabarvuje tak, aby imitoval hlas malého dítěte či pohádkových postavíček hlavních hrdinů písně – Šmoulů. Vzhledem ke statické harmonii ($I \rightarrow V \rightarrow IV \rightarrow V$, $E^b \rightarrow B^b \rightarrow A^b \rightarrow B^b$) zajišťuje tektonický vývoj písně především melodika chorusu. Identický melodický pattern složený z pentatoniky (E^b) je v druhé frázi vůči harmonii „posunut“ (značeno červeným rámcem, viz ukázkou 119). Vůči harmonii vytváří melodie méně akordických tónů, čímž je vytvořeno melodicko-harmonické napětí (akordické tóny značíme modře, viz ukázkou 119).

8

E^b

Du - je ví - tr, a - le vši - chni jde - me ven,

B^b

Jdu ven já i Ta - t'ka šmou - la v ka - na - dách,

Notová ukázkou 119: posun pentatonického patternu vytvářející napětí ve skladbě Brannej den.

Posun a vzniklou tenzi způsobuje pětiktaktová fráze, která je v součtu dob o jeden takt delší než pravidelné harmonické čtyřtaktí (značeno červeně/modře, viz ukázkou 120).

The image shows a musical staff in G minor (one flat) with a treble clef. The melody consists of eighth notes. A blue bracket labeled 'pětidobá fráze' (five-measure phrase) spans five measures. A red bracket labeled 'harmonické čtyřtaktí' (harmonic four-measure scheme) spans four measures, starting from the second measure of the blue phrase. Above the red bracket, the chords Eb, Bb, Ab, Ab, and Bb are indicated. The lyrics 'Du-je ví-tr a-le vši-chnijde me vcn, to je bra-nej den,to je bra-nej denšmou-lů.' are written below the staff. The first and last measures of the blue phrase are each labeled '2 doby' (2 measures).

Notová ukáзка 120: pětidobá fráze versus čtyřdobé harmonické schéma ve skladbě Brannej den.

Obdobně je koncipována i mezihra – charakterizuje ji nesymetrická stavba na pozadí symetrického osmitaktí (značíme modře/zeleně, viz ukázkou 121).

The image shows two staves of musical notation in G minor (one flat) with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth notes. The first staff shows a sequence of notes grouped into measures. The second staff shows the same sequence of notes, but with a different grouping into measures, illustrating an asymmetric distribution. The notes are highlighted with blue and green boxes to show the relationship between the two staves.

Notová ukáзка 121: nesymetrické rozložení figury oproti taktům v mezihrách skladby Brannej den.

Druhá polovina chorusu v melodii rovněž pracuje s neakordickými tóny. Vzniklé tenze (akord s přidanou sextou, akord typu X^{maj7}) zde vytvářejí – vzhledem ke tvrdošíjné ostinátní harmonii základních funkcí – odlišnou harmonickou barvu (značíme červeně/modře, viz ukázkou 122).

Eb Bb akord s přidanou sektou Ab akord typu Xmaj7 Ab Bb
 Rá - da mám, když je bra-nnej den, já jsem ve-dou - cí.
 Eb Bb Ab Ab Bb Eb
 Rá - da mám, když je bra-nnej den, tak tu ve - lím je - nom já.

Notová ukázka 122: neakordické tóny tvořící tenze v písni Brannej den.

Na druhé straně práci s neakordickými tóny (rozvody, přípravy) opomíjí verse, kde je upřednostněno responsoriální odpovídání sólisty vůči skupině před harmonickými vazbami (značeno červeně/modře, viz ukázkou 123). Všechny fráze končí neakordickými tóny, které vznikají modelací melodie vůči ostinátnímu harmonickému průběhu (značeno červenými/modrými čísly, viz ukázkou 123).

Eb Bb Ab Ab Bb
 otázka
 Bra-nnej den zo-ce-lí mo-dré tě-lo tvé. Bra - nnej den zo - ce - lí mo - dré tě - lo tvé.
 Eb Bb Ab Ab Bb
 odpověď
 Pří - tah na hra-zdě a dlou - hej běh. Pří - tah na hra - zdě a dlou - hej běh.
 Eb Bb Ab Ab Bb
 otázka
 Tro - cha pla - ze - ní a tě - žko chy - táš dech. Tro - cha pla - ze - ní a tě - žko chy - táš dech.
 Eb Bb Ab Ab Bb
 odpověď
 Pár kli - ků dej si no a ma - kej dál. Pár kli - ků dej si no a ma - kej dál.

Notová ukázka 123: melodie upřednostňující responsoriální princip před harmonickými vazbami ve skladbě Brannej den.

Text písně se vyznačuje extrémní repetitivností, která má za cíl fixovat dané koncepty v dětské mysli (např. „brannej den“, „zocelí modré tělo tvé“). Opakování kompenzuje

z pohledu dítěte relativně pestrá a náročná slovní zásoba, kterou tvoří především tělocvičné pojmy. Ty dominují ve versích (značíme červeně, viz tabulku 147), zatímco chorus (značeno modře, viz tabulku 147) uvádí hlavní textové téma i hook skladby a tvoří jednoduché lexikální jádro – nicméně s menšinou klíčových slov (37 %, 14 výrazů z 37).

Z distribuce je patrné, že se klíčová slova pravidelně opakují. Extrémem je pak „textový bridge“, který tvoří struktura pouze dvou slov – „duje“ a „vítr“ (značíme žlutě, viz tabulku 147). Nej hustěji je text prokládán stěžejním motivem „branného dne“ (chorus).

Tabulka 146: klíčová slova ve skladbě Brannej den.

	Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1	brannej	7199639.000	100.0000	19	1
2	přítah	736263.000	99.0000	4	3
3	šmoulů	669829.000	99.0000	6	13
4	duje	676152.000	99.0000	8	27
5	zocelí	245416.000	99.0000	4	17
6	chytáš	234260.000	99.0000	4	18
7	šmoula	138391.000	99.0000	3	16
8	kanadách	119519.000	99.0000	3	19
9	makej	135621.000	99.0000	4	34
10	plazení	119851.000	99.0000	4	39
11	velím	67419.000	99.0000	3	36
12	kliků	76916.000	99.0000	4	63
13	hrazdě	64416.000	99.0000	4	76
14	dlouhej	46846.000	99.0000	4	106
15	taťka	5071.000	99.0000	3	515
16	trocha	6864.000	99.0000	4	746
17	běh	2798.000	99.0000	4	1833
18	dej	1955.000	99.0000	4	2622
19	vítr	3729.000	99.0000	8	6313
20	jdeme	1020.000	99.0000	3	2562
21	modré	1129.000	99.0000	4	4532
22	dech	969.000	99.0000	4	5275
23	jdu	578.000	99.0000	3	4500
24	ven	952.000	98.0000	6	13201
25	těžko	551.000	98.0000	4	9222
26	den	3246.000	98.0000	19	43857
27	ráda	602.000	98.0000	5	13924
28	tělo	329.000	98.0000	4	15335
29	no	189.000	96.0000	4	26301
30	dvou	167.000	96.0000	4	29489
31	přímo	163.000	96.0000	4	30191
32	dál	129.000	95.0000	4	37796
33	pár	128.000	95.0000	4	38132
34	mám	164.000	95.0000	5	49289
35	jenom	64.000	94.0000	3	38078
36	tři	90.000	93.0000	4	52725
37	dva	80.000	93.0000	4	58721

Tabulka 147: distribuce klíčových slov ve skladbě Brannej den.

Tvar	ARF	Distribuce			
1	brannej	11,7387			
2	přítah	2,1672			
3	šmoulů	3,4843			
4	duje	4,223			
5	zocelí	2,1672			
6	chytáš	2,1672			
7	šmoula	2,4704			
8	kanadách	2,4704			
9	makej	2,223			
10	plazení	2,1672			
11	velím	2,5645			
12	kliků	2,223			
13	hrazdě	2,1672			
14	dlouhej	2,1672			
15	taťka	2,4704			
16	trocha	2,1672			
17	běh	2,1672			
18	dej	2,223			
19	vitr	4,223			
20	jdeme	2,4599			
21	modré	2,1672			
22	dech	2,1672			
23	jdu	2,4704			
24	ven	3,4007			
25	těžko	2,1672			
26	den	11,7387			
27	ráda	3,0976			
28	tělo	2,1672			
29	no	2,223			
30	dvou	2,1115			
31	přímo	2,0836			
32	dál	2,223			
33	pár	2,223			
34	mám	3,0976			
35	jenom	2,5645			
36	tři	2,1115			
37	dva	2,1115			

Forma skladby:

| intro 2 |
 | chorus 16 |
 | interlude 4 + 4 |
 | verse 16 | prechorus 8 + 1 | chorus 16 |
 | interlude 4 + 4 |
 | verse 16 | prechorus 8 + 1 | chorus 16 |
 | interlude 4 + 4 |
 | verse 8 | prechorus 8 + 1 | chorus 8 + 4 |
 | outro 1 |

6.2.4.2 Těžkej Pokondr

Zařazení do analýz: nejprodávanější album roku 1999.

Hudební projekt Těžkej Pokondr se v druhé polovině devadesátých let zaměřoval na parodické cover verze domácích i světových hitů. Název skupiny vznikl jako slovní přesmyčka jmen jejích protagonistů (Miloš Pokorný a Roman Ondráček). Texty pro

Těžkej Pokondr skládali převážně Lou Fanánek Hagen, Ondřej Hejma a Roman Ondráček, dále pak Roman Holý, Daniel Hádl aj.

Duo bylo často kritizováno, a to i pro nadřazení finančního profitu hudební kvalitě, přestože skupina tento postoj nesdílí (viz níže). S takto ostrými slovy jsme se nesetkali v žádné jiné skupině zkoumaných recenzí. D. A. Rodriguez ve své recenzi singlu Saša jede (v originále Sunshine reggae od skupiny Laid Back) neváhá použít vulgarismy: „*Kdo tuhle zhovadilost ještě neslyšel, tomu bych doporučil, aby v tomto stavu setrval a své nevědomosti si tentokrátě náležitě cenil.*“¹³⁸⁷

V rozhovoru s Ondřejem Hejmou však nacházíme zcela opačný postoj. Přestože si zpěvák skupiny Žlutý pes uvědomuje hudební limity Pokorného a Ondráčka, jako celek projekt nehodnotí tak ostře jako Rodriguez – naopak vyzdvihuje kvalitu textů: „*Já si za tím stoprocentně stojím – vždyť je to legrace. Oni jsou srandisti a já mám legraci rád. [...] Mohli to líp nahrát, zazpívaný to není vůbec, je to vlastně hrůza, ale text se mi poved’ - tak si za tím nestůj. Vždyť je to docela dobrý, ‚Saša jede‘, ne?*“¹³⁸⁸

Z našeho pohledu lze predikovat, že v tomto projektu nelze očekávat hodnotnější hudební výkony, jelikož se většinou jedná o taneční covery písní za použití sekvencí se spornou kvalitou pěveckého výkonu, nicméně radikálnost Rodriguezových slov je i přesto zarážející: „*Těžkej Pokondr jsou takoví hudební ubožáci, jaké jsem už dlouho neslyšel. Jejich singl jsem si poslechl, vyndal z přehrávače a šlápnul na něj...*“¹³⁸⁹ O cíleném marketingovém tahu, který spojil neznámý hudební projekt s moderátory talkshow, svědčí i zvolená grafika obalu. Nicméně ani pro vizuální stránku projektu Rodriguez nenalézá jediné pozitivní slovo: „*Že těm dvěma dementům nestálo za to udělat si alespoň pořádný obal... Použili reklamní plakát na svoji ranní ‚šou‘ na jisté nejmenované komerční stanici. Takhle je lidi znají, takže se to tak bude líp prodávat, co???????*“¹³⁹⁰

Zuzana Drotárová vedla rozhovor s protagonisty projektu Těžkej Pokondr, přičemž na jeho počátku shrnula, v čem tkví smysl již druhého alba skupiny. Její teze je však v silném rozporu v tom, jak tento projekt hodnotil Rodriguez pro Rock & Pop (viz výše): „*Jde znovu o výběr osvědčených zahraničních hitů minulosti s českými texty, jejichž hlavním cílem je*

¹³⁸⁷ *Rock & Pop*. 1995, č. 23, s. 15.

¹³⁸⁸ *Rock & Pop*. 1997, č. 1, s. 55.

¹³⁸⁹ *Rock & Pop*. 1995, č. 23, s. 15.

¹³⁹⁰ Tamtéž.

*polechtat bránici a vnést potřebné odlehčení do neustálého popového pachtění.*¹³⁹¹ Ondráček a Pokorný v rozhovoru s Drotárovou uvedli, že hudební projekt Těžkej Pokondr nebyl nijak dlouhodobě plánovaný a vznikl jako rozšíření aktivit jejich moderátorského dua na rozhlasové stanici Evropa 2, kde společně uváděli ranní talkshow. Rovněž si byli vědomi svých hudebních (ne)dovedností a pěveckých limitů a sami sebe označují za jalové nezpěváky: „*K první desce jsme se dostali přes lidi, kteří nám pořád říkali, ať něco natočíme. Ale my jsme nechtěli a ani nechceme být zpěváky. Proto jsme se rozhodli, že uděláme cover-verze písní, které lidi znají a mají rádi. [...] Cílem bylo, abychom se pobavili my. A pokud se to bude líbit, abychom pobavili i lidi. Žádné jiné ambice jsme neměli a nemáme.*“¹³⁹² Přestože dvojice protagonistů uvedla, že projekt Těžký Pokondr má sloužit jako relax a odpočinek od jejich hlavní pracovní náplně, dosáhl vysokého komerčního úspěchu. V listopadu 1999 dosáhlo album Více než Gottzilla na titul platinová deska a její prodej přesáhl počet 90 000 prodaných nosičů.¹³⁹³

Textová práce stála na zvukové ambivalenci originálního a českého textu, především v názvech písní a chorusech (např. Jeanny = Džíny – píseň o kalhotách, Felicita = Felicie – píseň o automobilu značky Škoda), která měla vyprodukovat humorný efekt; cílem tedy nebyl profesionální pěvecký výkon: „*Prvotním záměrem rovněž bylo, aby měly všechny písně dobrý zvuk. Vlastně stejný jako originál. A pak samozřejmě dobré české texty, které budou písně plánovitě shazovat.*“¹³⁹⁴

Miloš Skalka v rozhovoru s Pokorným a Ondráčkem cílil na tehdy novou desku skupiny Těžkej Pokondr s názvem Vypusťte krakena!, která na trh přišla v listopadu 1999. Volba názvu alba vycházela z repliky z filmu Souboj titánů, která podle dua zlidověla a užívá se jako ustálené rčení. I zde je základem vtipu zvuková paralela mezi originálními písněmi a jejich cover verzemi (Mamma Maria = Máma má rýmu – banální příběh o nastuzení, I promised myself = Naproti maj sejf – příběh o vyloupení trezoru atd.). Dokonce slavnou píseň celosvětově známého nevidomého tenoristy Andrea Bocelliho Con te partiró dvojice přepracovala jako Montér v kvartýru, což komentuje takto: „*Ale, na druhou stranu, nejsme přece zpěváci. Kdybychom byli, na takového Bocelliho bychom si*

¹³⁹¹ *Melodie*. 1999, č. 1, s. 31.

¹³⁹² Tamtéž.

¹³⁹³ *Melodie*. 1999, č. 11, s. 19.

¹³⁹⁴ *Melodie*. 1999, č. 1, s. 31.

*vůbec netroufli. Skvěle ho natočili Karel Gott s Lucií Bílou, a nikdo jiný už by neměl mít nárok. Ale protože zpěváci nejsme, můžeme si dovolit vlastně všechno.*¹³⁹⁵

Skupina Těžkej Pokondr dominovala v druhé polovině devadesátých let, kdy se v prodeji začíná více objevovat taneční hudba (Lunetic, Holki, Maxim Turbulenc, Šmoulové atd.). I přes negativní kritiky v dobových periodících a vlastní názor Pokorného a Ondráčka, že se nejedná z hudebního hlediska o seriózně myšlený projekt, našel Těžkej Pokondr ve své době díru na trhu a vyšel vstříc poptávce posluchačů. Dokladem je desátá pozice v prodeji nosičů v roce 1998 (albem *Víc než Gottzila*; viz tabulku 41), nejprodávanější album roku 1999 *Vypusťte krakena!* (viz tabulku 45) a první a desáté místo v roce 2000, která obsadila alba *Ježek v peci* a *Vypusťte krakena!* (viz tabulku 50).

Přestože se projekt Těžkej Pokondr stal dvakrát po sobě nejprodávanějším albem roku v české populární hudbě (1999 a 2000; viz tabulku 68), podařilo se mu umístit v divácké anketě Český slavík pouze v roce 2000, kdy se objevil na osmém místě mezi skupinami (viz tabulku 52). Cenu Anděl, udělovanou odbornou porotou, tento komerčně úspěšný projekt nezískal.

Tabulka 148: diskografie skupiny Těžkej Pokondr v devadesátých letech.

TĚŽKEJ POKONDR	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Sbohem tvá Máňa	1996	Ariola
	Víc než Gottzila	1998	BMG, Ariola
	Vypusťte krakena!	1999	Epic
	Ježek v peci	2000	Epic
Singly a EPs	Saša jede	1995	Ariola
	Raketák	1996	Ariola
	Zakázané uvolnění	1998	Ariola
	Vinetů	1999	Epic
	To bývala kampa	2000	Epic
	Z mamba nejsem štajf	2000	Epic

¹³⁹⁵ *Melodie*. 1999, č. 11, s. 19.

	Máma má rýmu	2000	Epic
	Čórlí mi kola	2000	Epic

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Naproti maj sejf z alba Vypusťte krakena!

V této analýze zaměříme pozornost na fenomény, které skladbu hudebně proslavily a zatraktivněly ji pro tvorbu cover verze. Cover skladby s českým textem je založen na paronymické jazykové hříčce „I Promised Myself – Naproti maj sejf“. Rytmická hybnost melodie verse je vyšší než v chorusu, což je dáno nejen osminovými hodnotami, ale i pravidelnou synkopací čtvrté doby, přecházející do následujícího taktu (značeno modře, viz ukázkou 124). V druhé frázi je navíc zařazena další synkopa (značeno červeným rámcem, viz ukázkou 124). Naopak harmonii užitou ve sloce hodnotíme jako statickou, založenou na elementárních spojích (I→V→ii→V, akordicky A→E→Bm→E), což tektonicky odlišuje sloku od chorusu.

Na-pro-ti maj sejf, na-pro-ti maj ká-ču,
 pes jim chí-pnul a je to v pří-ze-mí.

Notová ukázkou 124: vyšší hybnost melodie a statická harmonie sloky ve skladbě Naproti maj sejf.

Hook chorusu tvoří vůči sloce kontrastní melodie, která tvrdošijně postupuje v paralelních tercích, vytvářejících novou a odlišnou zvukovou barvu. Paralelní tercie nastoupí po rytmičko-melodickém zdvihu, který ještě podtrhuje jejich zvukový účín (značeno červenou závorkou, viz ukázkou 125). Hook koncipovaný jako sekvence je vyvážen synkopickým motivem vycházejícím z motivu sloky (značeno červeným rámcem, viz ukázkou 125; srovnej s ukázkou 124). Průběh melodie je modifikován sekvencí dominantních jader. První spoj (C[#]m→F[#]4-3) končí mimotonální dominantou uvádějící druhé dominantní jádro (Bm→E⁴⁻³). Tuto harmonickou progresi rovněž považujeme za hook chorusu. Všechny

fráze tvořící hook chorusu jsou melodicky směřovány do tercie, což v obou případech vytváří citlivé tóny (značeno červenými čísly 4→3, viz ukázkou 125).

The image shows a musical score for the song 'Naproti maj sejf'. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'Ta pří - le - ži - tost lá - ká, pra - chy vzít a dál už se jen flá - kat. Au - to - gen už tá - hnu s pl - nou lá - hví kon - čí den a stín se dlou - ží v Lád - ví.' The chords are indicated above the notes: C#m, F#sus, F# on the first staff; Bm, E, E on the second; C#m, F#sus, F# on the third; and Bm, E, E on the fourth. Red arrows and numbers 4 and 3 indicate the melodic movement from the fourth to the third degree of the scale.

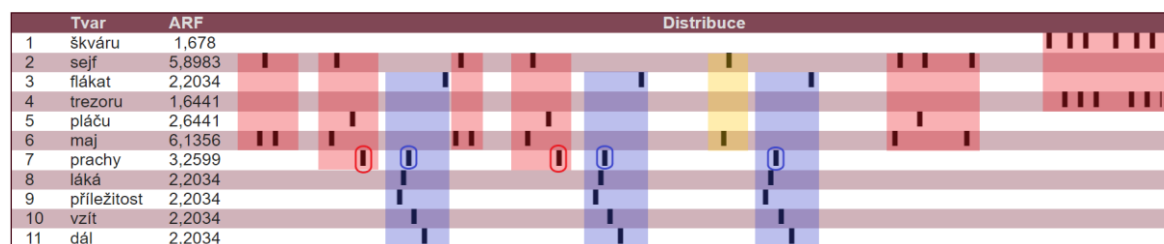
Notová ukáзка 125: hook vytvořený rytmickou nivelací, sekvencí a dvojhlasem v tercích ve skladbě Naproti maj sejf.

Parodický text stojí na repetování ústřední myšlenky „naproti maj sejf“, kterou začíná každá verše (značíme červeně, viz tabulku 150). V chorusu (značíme modře, viz tabulku 150), který je navíc v jednom znění lexikálně – nikoli hudebně – zcela proměněn, se objevuje 54 % klíčových slov (šest z jedenácti). Přidaná pasáž rozšiřující chorus zní: „autogen už táhnu s plnou láhví / končí den a stín se dlouží v Ládví“; lze ji rovněž považovat za textový bridge skladby. Verše jsou s chorusem lexikálně propojeny výrazem „prachy“, který se objevuje výhradně v kontextu odcizení peněz (značíme malými kroužky, viz tabulku 150). Závěr skladby přináší zcela nový textový hook, který je postaven na melodii versí a jímž skladba významově vrcholí. Z pohledu slovní zásoby zaujmou kontrasty poetických a přízemních pasáží, toponymická lokalizace („Ládví“) a výrazy ze zločineckého slangu a argotu („škvára“, „káča“).

Tabulka 149: klíčová slova ve skladbě Naproti maj sejf.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 škváru	665677.000	99.0000	6	25
2 sejf	697682.000	99.0000	8	47
3 flákat	101511.000	99.0000	3	39
4 trezoru	63681.000	99.0000	6	318
5 pláču	23948.000	99.0000	3	175
6 maj	62611.000	99.0000	9	778
7 prachy	9830.000	99.0000	5	1399
8 láká	2714.000	99.0000	3	1565
9 příležitost	681.000	99.0000	3	6208
10 vzít	552.000	99.0000	3	7648
11 dál	107.000	96.0000	3	37796

Tabulka 150: distribuce klíčových slov ve skladbě Naproti maj sejf.



Forma skladby:

| intro 2 + 4 |

| verse 8 + 8 | chorus 8 |

| verse 8 + 8 | chorus 8 + 8 |

| interlude 4+8 | chorus 8 + 8 | verse 8 + 8 | verse 8 + 8 | fade out

6.2.5 Punk

Abecedně řazený seznam interpretů a projektů hudebního žánru punk: Daniel Landa, Tři sestry.

6.2.5.1 Landa Daniel

Zařazení do analýz: 19 měsíců v kategorii Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.

Daniel Landa je v devadesátých letech neodmyslitelně propojen s hudební skupinou Orlík, kterou pro veřejnost charakterizovalo nacionální smýšlení, podpora hnutí skinheads a rasismus. V dobovém tisku však nalézáme rovněž protichůdné informace: „Po tom, co 1. května došlo na závěr jejich koncertu pod sochou svatého Václava ke skinheadským

výtržnostem, odmítla skupina na protest proti svému publiku veřejně vystupovat.“¹³⁹⁶ Rozhodnutí skupiny však mělo dvojí efekt: na jedné straně skupinu odvrhlo tvrdé jádro hnutí skinheads a na straně druhé o skupině začal psát tisk, kde bylo rozhodnutí nekonzertovat napadeno: „[...] dokud holohlavci v kanadách neodvolají sám ideologický, povýtce rasový princip svého hnutí, princip vyřváváný v písňových kýčích typu Matáskovy ‚Jsi Čech, Čech, Čech!‘, dotud jejich výzvam ke klidu a pořádku nemůžu zásadně věřit...“¹³⁹⁷

Matásek (kytarista skupiny Orlík) k situaci uvádí, že je jim cizí smýšlení německých skinheads, které označuje za fašisty: „Neříkej mi, že s rasismem přišli skini. To ani bohovi ne. Konflikty s cizákama byly v českých hospodách obvyklý. [...] Naši skini by taky měli být sví.“¹³⁹⁸ Skupina vidí ve svém působení určitá konkrétní poslání, která svou hudbou chtějí posluchačům předat: „Především je to osvěta pro ty, co se rozhodnou bejt skinama. Aby věděli, že to není jenom holá hlava, ale třeba i odpor proti drogám. A druhým směrem – aby ostatní věděli, co jsou skini za lidi.“¹³⁹⁹

Ideologicky postavené myšlenky skupiny textově i hudebně zakotvovaly: „Míra vlastenectví by měla mít pevný základ, například ne rasismus. [...] Tady v Čechách by to mělo bejt elitní hnutí mládeže, v dobrý fyzický kondici, tak trochu Rychlý šípy, nikdy proti nikomu v přesilovce, aby věděli, kde žijou a proč tu žijou. [...] Skini mají bejt veselý, nemaj chmury, nevzývaj d'ábla, maj zdravý ideály. [...] Měla by to bejt protiváha anarchistickým punku a zbloudilejm metalistickejm modlám.“¹⁴⁰⁰

Jaroslav Špulák v recenzi desky skupiny Orlík Oi! (Miloš Frýba for president) oceňuje především nápaditost alba: „Orlík je kapela, která nedisponuje žádnými supermuzikanty, ale tento handicap nahrazuje hravostí, která z alba dělá zajímavou koláž nápadů.“¹⁴⁰¹ Texty recenzent přijímá s určitou ironií: „Texty písní se pevně drží tři základních témat: skinheads, vlastenectví a piva. Výjimkou je první skladba *Álib agil*, jejíž

¹³⁹⁶ *Rock & Pop*. 1990, č. 7, s. 12.

¹³⁹⁷ Autorem výroku, který vyšel v Lidových novinách je Vladimír Just. Citováno z textu Josefa Vlčka.

Viz tamtéž.

¹³⁹⁸ Tamtéž.

¹³⁹⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰⁰ Tamtéž.

¹⁴⁰¹ *Rock & Pop*. 1990, č. 12, s. 26.

slova snadno dešifrujete, přečtete-li obě slova pozpátku. Pak také pochopíte, proč asi Orlík volil v současné době v celé písni podobné přesmyčky.“¹⁴⁰²

S obdobnými pochybnostmi jako píseň Álíb agil Špulák hodnotí texty skladeb Skinheadskej stát a Euroskin: „[...] při takové představě trochu mrazí v zádech. Naštěstí však v podání Orlíku vyluzují tyto skladby především úsměv.“¹⁴⁰³ I přes rozporuplné texty hodnotí Špulák album jako celek spíše pozitivně: „[...] album je syrové, zpěvné a drsně upřímné. Takových desek u nás zatím mnoho není.“¹⁴⁰⁴

Album Miloš Frýba for president získalo v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop mírně nadprůměrnou známku (2,8).¹⁴⁰⁵ V kolektivním hodnocení pro periodikum Melodie si vedla deska obdobně (3,0).¹⁴⁰⁶ V dobovém tisku jsme zachytili i informaci o úspěšnosti prodeje tohoto alba: „V době vydání tohoto čísla se bude cifra prodaných nosičů s prvním albem Orlíku pohybovat někde u sto padesáti tisíc a v Monitoru prý nestačí reeditovat především kazety.“¹⁴⁰⁷

Jaroslav Riedel v recenzi popisuje složitou situaci, ve které se skupina Orlík nacházela nejen v rámci české populární hudby, ale především s ohledem na rasistické incidenty během některých koncertů. Kapela se ocitla mezi několika názorovými tábory. „A tak na albu sice nemohla chybět Bílá liga, jedna z nejznámějších písní Orlíku, ovšem členové skupiny zároveň nechtěli vyvolávat další projevy odporu veřejnosti proti skinům ani povzbuzovat vyznavače pogromů. Vyřešili to šalamounsky: skladba se teď jmenuje Álíb agil a všechna slova v textu jsou zpívána pozpátku.“¹⁴⁰⁸

Riedel se zamýšlel i nad texty skupiny, jejichž autorem je převážně Daniel Landa (několik je též od Davida Matáska), které sice jsou plné povedených sloganů, ale celkově na něj působí poněkud schizofrenicky, jelikož jsou v nich za použití siláckých výrazů a moralizujícího patosu řešena nesourodá témata: „[...] nadšená oslava chlastu (Oi! Oi! Oi!, Pivečko), vedle naivistických protidrogových výzev (stálo ti to vůbec za to, vrazit jehlu do ruky, zradit matku, zradit sebe, vykašlat se na kluky‘), doplněných ukázkou pozitivního vzoru (skinheadi, ty nefetujou, z nich si chlapče příklad ber, bez stříkačky ruku v ruce za život bez

¹⁴⁰² *Rock & Pop*. 1990, č. 12, s. 26.

¹⁴⁰³ Tamtéž.

¹⁴⁰⁴ Tamtéž.

¹⁴⁰⁵ Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1990, č. 13, s. 28.

¹⁴⁰⁶ Hodnotili: Zapletal, Kouřil Kučerová, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 1, s. 31.

¹⁴⁰⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 19, s. 11.

¹⁴⁰⁸ *Melodie*. 1990, č. 11, s. 348.

drog se per') [...].”¹⁴⁰⁹ Riedel doporučuje brát Orlík se stejným nadhledem, s jakým skupina komponuje své písně. Potom dle Riedla ani skladby jako Skinheadskej stát (obdobně rozporuplně tuto skladbu z hlediska textu hodnotil Špulák; viz výše) s jasným poselstvím „*holky, kluci, vobčani všichni dokola, budou nosit hlavičky pěkně dohola*“ nepůsobí tak děsivě.¹⁴¹⁰ Hudební stránku alba hodnotí Riedel jako maximálně jednoduchou, s tím, že vytýkat hudebníkům nedostatek virtuozity či jednotvárná aranžmá nemá smysl: „[...] *ale nelze přehlédnout, že tam, kde Orlík opouští svůj typický oi! sound a začleňuje třeba akustickou kytaru, působí opravdu diletantsky.*“¹⁴¹¹

Jaroslav Špulák se pokusil o rozhovor se skupinou Orlík v době, kdy vydali druhé album, *Demise* (1991). Nicméně se mu to nepodařilo, jelikož členové skupiny tvrdšíjně odmítali jakýkoli kontakt s tiskem či médií.¹⁴¹² Role skupiny na české hudební scéně v době vydání alba *Demise* byla vnímána jako silně kontroverzní; neonacistické projevy hnutí skinheads v tomto období narůstaly, což se projevovalo i na koncertech: „*Orlík se dostal do nepřijemné situace. Na albu Miloš Frýba for president plivou na fašismus a na koncertech jim lidi začali hajlovat.*“¹⁴¹³ Reflexi alba *Demise* ve Špulákově rozhovoru prezentuje několik oslovených osobností. Miroslav Panský (Music service) odpovídá na otázku, v čem tkví úspěch prvního alba Orlíku: „*V době, kdy první deska vyšla, nebylo nic podobného na trhu. [...] Orlíku se podařilo tuto skulinu úspěšně zaplnit. Jejich hudba má spád a texty vyjadřují pocity mnoha lidí. Ten zbytek to bere jako dobrou odvaz a legraci.*“¹⁴¹⁴ Obdobnou myšlenku o naplnění poptávky po tomto hudebním žánru vyslovuje, s kritičtější podtónem, i Milan Homola: „*Miloš Frýba byla první česká skinheadská deska vůbec (mezi slepými jednookým králem...). Navíc těm, pro které byla určena, dokola přehrává smysl pro spravedlnost a pořádek andělů v těžkých botách a jejich jediný skutečný argument – kopanec do břicha.*“¹⁴¹⁵

Co se týká srovnání prvního a druhého alba skupiny Orlík, shodně zní názory, že se druhá deska navazuje na první, ale texty jsou vyhocenější. Hudebně však již neobsahuje tak výrazné skladby jako první album, které bylo například dle Josefa Příba (*Monitor*) „*plné*

¹⁴⁰⁹ *Melodie*. 1990, č. 11, s. 348.

¹⁴¹⁰ Tamtéž.

¹⁴¹¹ Tamtéž.

¹⁴¹² Ani v hudebním pořadu *Hitparáda*, který jsme v práci badatelsky využívali, nebyla nikdy žádná skladba Orlíku odvysílána – na přání skupiny. Moderátor pořadu vždy pouze ohlásil umístění skupiny v pořadí prodeje a uvedl informaci, že skupina si nepřeje své skladby v médiích vysílat.

¹⁴¹³ *Rock & Pop*. 1991, č. 19, s. 11.

¹⁴¹⁴ Tamtéž.

¹⁴¹⁵ Tamtéž.

*dobrých písniček.*¹⁴¹⁶ Vladimír Kočandrle (Monitor) srovnává alba následovně: „*Demise se drží ‚chemického‘ vzorce první desky. [...] Můj dojem je, že se více přiblížili pravdě o skupině lidí, kteří si říkají skinheads. Poukazují na jejich netolerantnost. [...] Pokud mají některé texty být myšleny ironicky, těžko tomu věřit.*“¹⁴¹⁷

Přestože album *Demise* získalo v kolektivním hodnocení periodika *Melodie* průměrnou známku (2,5)¹⁴¹⁸, v recenzi časopisu *Rock & Pop* získalo výrazně negativní hodnocení od Petra Nosálka. Pomineme-li jednoznačnou kritiku cílové skupiny, pro něž je album prioritně určeno – Nosálek ironicky srovnává IQ posluchačů s číslem jejich martensek (značka obuvi) –, je hudební i textová složka alba komentována velmi příkře: „*Hudební složka písniček plní zřídka víc než funkci drsného, razantního podkladu ke skinským agitkám, které se v ozvěnách vracejí k motivům debutového LP. [...] Z psychologického hlediska je zajímavé, jak tady každý nápad znamenající ústup od hrubé zvukové šablony Orlík považuje za nemístnou změkčilost, kterou je potřeba okamžitě popřít chlapským hlasem i slovem.*“¹⁴¹⁹ Rovněž textovou stránku alba Nosálek hodnotí jako vyhrocenější, přímočařejší, bez snahy významy zakrývat. U několika skladeb považuje hudební stránku písní dokonce za naprostý úpadek: „*Jak blízko je od textařské zkratky ke zkratu, předvádí v Terroru. Za to ve Zrůdách, čiré zvukové sprostotě bez jakéhokoli nápadu, se už nedá nic pokazit.*“¹⁴²⁰

Kontrastní náhled na desku *Demise* prezentuje Ivan Adamovič. Při srovnání prvního a druhého alba Orlíku oceňuje, že se skupina drží osvědčených postupů, které ji udržely v oblasti punku; že je věrná svému výrazu, tvrdému rytmu i melodii. Obdobně jako na předchozím albu skupina využívá v písních prudké nasazení po pomalém rozjezdu a kontrasty v tempech. Na druhou stranu metamorfovala zvuk Orlíku změna studia: „*Zvuk Demise! je poněkud jiný, změnilo se nahrávací studio (nyní Propast), celkový sound je prostorovější s větším dozvukem, kytara méně drnčí a hlas je více ponořen do nástrojů.*“¹⁴²¹

Rovněž v oblasti textů Adamovič pozoruje určitý posun – přestože se skupina věnuje obdobným tématům jako na prvním albu (národní hrdost, rasová otázka, kritika společnosti a oslava skinheadství), na desce *Demise!* je dle Adamoviče propaganda velice přesvědčivá; dodává však, že skupina je schopna dělat si legraci sama ze sebe i z propagovaných

¹⁴¹⁶ *Rock & Pop*. 1991, č. 19, s. 11.

¹⁴¹⁷ Tamtéž.

¹⁴¹⁸ Hodnotili: Dvořák, Kouřil, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 11, s. 31.

¹⁴¹⁹ *Rock & Pop*. 1992, č. 2, s. 28.

¹⁴²⁰ Tamtéž.

¹⁴²¹ *Melodie*. 1991, č. 12, s. 29.

myšlenek: „*Je vidět, že si lidé z Orlíku sice věří, ale nejsou touto vírou zaslepeni.*“¹⁴²² Jako celek hodnotí Adamovič druhé album skupiny Orlík jednoznačně pozitivně: „*Orlíkům se podařilo spojit kvalitní hraní s kvalitní hudbou a nápaditými texty. Písně jsou propracované, všechno tu vytváří jeden dynamický celek včetně příjemně znějícího, lehce vyřvaného hlasu Daniela Landy.*“¹⁴²³

V rozhovoru Ivana Hartmana, který mohl lépe představit Daniela Landu a jeho sólové album Valčík (1993), zpěvák šetří slovy a omezuje se na odpovědi v holých větách („ne“, „asi jo“, „ani ne“, „nerozumím otázce“, „nepamatuju se“), což do jisté míry vypovídá o extrémní snaze korigovat odpovědi: „*Samozřejmě, začínám si kolem sebe budovat zed', a to znamená, že bych o některých věcech nerad mluvil. Protože člověk je v dnešní společnosti bez zdi hodně zranitelný.*“¹⁴²⁴ Hartman se alespoň pokusil v rozhovoru získat Landův komentář k situaci, kdy se skupina Orlík po prvním albu zcela izolovala od médií a hudebních kritiků; přitom hodnocení alba nebylo zcela nepřívětivé. Členové skupiny tenkrát uváděli, že důvodem bylo chování fanoušků, s nímž se neztotožňovali (rok 1990). V roce 1993 Landa směrem k médiím uvádí: „*Tenkrát bylo lépe se k ničemu nevyjadřovat. Ted' ale rozhovory dělat chci, protože se chci živit hudbou, a tak se deska musí prodat. Jakmile se začne prodávat, rozhovory opět dávat přestanu, protože to není dobře.*“¹⁴²⁵

Jedna z písní na albu Valčík je chorál *Kdož jste boží bojovníci*. Diskuzi nad smyslem písně či jejího zařazení na albu Landa opět řeší vyhubavou odpovědí: „*Ať se ale nikdo nedomnívá, že *Kdož jste boží bojovníci* je něco víc než jen písnička. Je to jen vyústění desky, ale není to návod ani dogma, i když může to být určitý východisko pro nás všechny.*“¹⁴²⁶ Na otázku, v jakém smyslu tomu tak může být, Landa odpovídá lakonicky: „*Myslím, že je to v textu tak zřetelný, že nemá smysl ho vysvětlovat.*“¹⁴²⁷

O tom, že Daniel Landa se svým charismatickým zpěvem měl již v dobách Orlíku určitý potenciál vydat se na sólovou dráhu, svědčí hodnocení v recenzi Jaroslava Špuláka na první desku skupiny: „*Nad hudební složkou tak vítězí Landův zpěv, který je nekompromisní, překvapivě suverénní a nejenže muziku přebíjí, dokonce si ji v několika momentech zcela*

¹⁴²² *Melodie*. 1991, č. 12, s. 29.

¹⁴²³ Tamtéž.

¹⁴²⁴ *Rock & Pop*. 1993, č. 21, s. 19.

¹⁴²⁵ Tamtéž.

¹⁴²⁶ Tamtéž.

¹⁴²⁷ Tamtéž.

podmaňuje.“¹⁴²⁸ Spíše opačný názor na Landův zpěv zastává Petr Korál, který recenzoval sólové album Valčík: „[...] vyznavačům hlasové kultury pak musí necitlivě drnkat na nervy i interpretův syrový, neumělý vokální projev (který v Orlíku nevadil, naopak tvořil jeho poznávací znamení, ovšem zde působí malinko disfunkčně).“¹⁴²⁹

Zvukovou pestrost albu propůjčují pro Landu méně obvyklé nástroje – akordeon, smyčce, saxofon (Korál je sarkasticky glosoval jako „zdaleka neskinheadské“). Spojení Landy jako skladatele-textaře a hudebního producenta Ondřeje Soukupa, který na albu aktivně aranžérsky spolupracoval, se snažil Korál i žánrově zařadit; nicméně nenašel jednu vyhovující kategorii a v textu čteme, že se jedná o jakousi fúzi: „[...] zvláštního hybridu rocku, šansonu, a v podstatě běžného popu [...]“.“¹⁴³⁰ Landa Soukupa ocenil jako hudebního producenta, který umí v průběhu vzniku alba profesionálně řešit vzniklé situace: „Sednout a napsat písničky, to pro mě není žádný problém. Horší je dostat výslednou podobu na pásek – tam mi pomáhá Ondřej Soukup. Když ve studiu mektám, aby tam spoluhráč zahrát to a to, Ondřej to přesně formuluje, dá celému nahrávání řád.“¹⁴³¹

Nakolik je pozorovatelný hudební posun na sólovém albu, v textech autor nepřichází s výraznějším vybočením z dřívější tvůrčí etapy: „V textech lze oi!-momentů nalézt podstatně víc (Jó, ulice, Chlapeček z periferie, Kytky pro tebe), ale právě v nich se celé soukolí nejvýrazněji zadírá a nesnesitelně skřípe pod tlakem neobratnosti a někdy až trapnosti předkládaných ‚sociálních‘ příběhů.“¹⁴³²

Daniel Landa v rozhovoru s Pavlem Vojířem hodnotil svoji desku Chcíply dobrý víly, kterou Vojíř označil jako „bezvýhodnou“ a konstatoval, že nenechá na nikom nit suchou. Landa kontroval, že album nenechává nit suchou ani na něm samotném a album považuje za odpovídající jeho vnímání světa: „Mně tady většina věcí v pořádku nepříjde. Všichni se tváříme, jak je tu skvěle a jak jsme ‚happy, baby‘, ale mám pocit, že je to jen z nouze ctmost.“¹⁴³³ Landova skepse vychází z jeho zjištění, že kdo se nebojí mluvit, má problémy, čelí falešným obviněním, dezinformacím atd. Obratem však dodává, že se po určitém čase s tímto stavem již smířil a v určitém smyslu jej dokonce posiluje a podněcuje. Landa uvedl, že se v mládí otevřeně hlásil ke hnutí skinheads, a proto taky založil skupinu

¹⁴²⁸ *Rock & Pop*. 1990, č. 12, s. 26.

¹⁴²⁹ *Rock & Pop*. 1993, č. 21, s. 28.

¹⁴³⁰ Tamtéž.

¹⁴³¹ *Melodie*. 1995, č. 6, s. 18.

¹⁴³² *Rock & Pop*. 1993, č. 21, s. 28.

¹⁴³³ *Melodie*. 1995, č. 6, s. 17.

Orlík; v dnešní době se však jako skinhead necítí, přestože stále nosí oděv, který ho s tímto hnutím spojuje: „*Když jsem byl mladší a bylo mi všechno jedno. Když jsem neměl ani zábrany ani hodnoty. Když jsem viděl svět černobíle. Když bylo všechno jednodušší.*“¹⁴³⁴

Album Konec hodnotil Roman Jireš jako desku s „*temnými tóny*“, které charakterizují i alba předchozí (Pozdrav z fronty – 1997, Smrtihlav –1998). K ponurému vyznění alba dle Jireše přispívají místy naivní verše – zpívané Landovým naléhavým hlasem a podpořené dramatickou hudbou –, ale především témata písní o prašivém světě, apokalyptických vizích a politickém klimatu doby: „*Landa svým novým albem asi tentokrát nepřiláká zástupy příznivců, jejichž IQ není o moc vyšší než číslo jejich martensek, a na druhou stranu si těžko nakloní hudební publicisty, kteří nestrávili jeho kontroverzní názory. Pravdou však zůstává, že s jeho myšlenkovým světem sice nemusíte souhlasit, ale Landa o něm vypovídá s místy odzbrojující upřímností.*“¹⁴³⁵

Daniel Landa patří k nejkontroverznějším osobnostem české populární hudby devadesátých let. Svou příslušností ke hnutí skinheads ostře polarizoval společnost. Hudebně se posunul od syrového punku v počátcích své tvorby k melodickým písním, které se pohybují na hranici popu. Zřejmě věčným tématem diskusí zůstane Landa jako (ne)zpěvák, jelikož jeho syrový, charismatický projev dokáže zcela překrýt interpretační nedokonalosti.

Skupina Orlík byla na počátku devadesátých let určitým fenoménem, který rozvířil vody české populární hudby. Přestože řadíme punkovou hudbu spíše mezi subkultury, v roce 1991 se v prodeji nosičů album Orlík Oi! umístilo na páté pozici (viz tabulku 16). V divácké anketě Zlatý slavík Orlík v roce 1991 obsadil osmou příčku (viz tabulku 17). Jako sólista se Daniel Landa v TOP 10 prodejů objevil v roce 1995, kdy s albem Chcípily dobrý víly obsadil druhé místo (viz tabulku 29). Rok 1996 vynesl Landovi v prodeji čtvrtou příčku s albem Valčík (viz tabulku 32) a v roce 1998 se umístil na osmém místě s deskou Pozdrav z fronty (viz tabulka 37). V divácké anketě Český slavík se Landa mezi zpěváky umístil na čtvrtém místě v roce 1996 (viz tabulku 34) a o rok později dosáhl na místo páté

¹⁴³⁴ *Melodie*. 1995, č. 6, s. 18.

¹⁴³⁵ *Rock & Pop*. 2000, č. 3, s. 105.

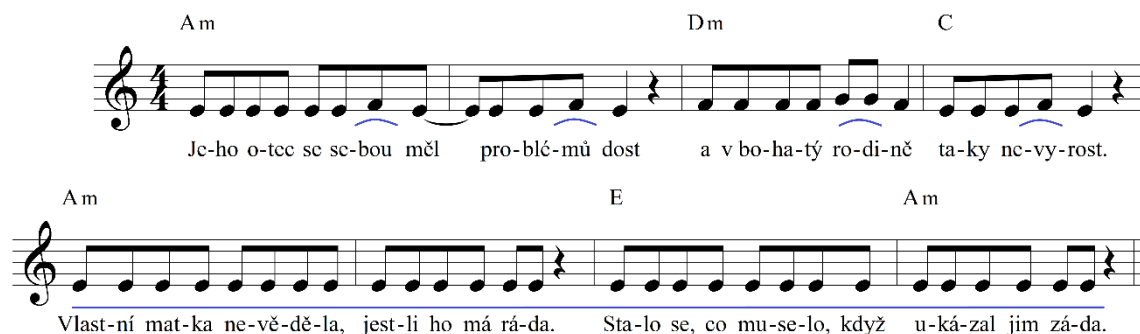
(viz tabulku 39); v roce 1998 byl sedmý (viz tabulku 43). Ocenění odborné poroty ceny Anděl Landa v devadesátých letech nezískal.

Tabulka 151: diskografie Daniela Landy v devadesátých letech.

ORLÍK	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Orlík Oi!	1990	Monitor
	Demise	1991	Monitor
Kompilace	Oi! Love Song!	1995	Bohemia Records
LANDA DANIEL	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Valčík	1993	Monitor
	Chcípily dobrý víly	1995	Monitor-EMI
	Krysař I	1996	Monitor-EMI
	Krysař II	1996	Monitor-EMI
	Pozdrav z fronty	1997	Monitor-EMI
	Smrtihlav	1998	Monitor-EMI
	Konec	1999	Monitor-EMI
Singly a EPs	Daniel Landa	1993	Monitor
Kompilace	Krysař I. & II.	1998	Monitor-EMI
	Best of	2000	Monitor-EMI

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba JÓ, ulice z alba Valčík.

Hook verse spočívá ve tvrdošíjném repetování převážně osminových hodnot s výrazně nivelizovanou melodickou linkou (značíme modře, viz ukázku 126). Zvukovou naléhavost repetování umocňuje expresivní zpěv Daniela Landy.

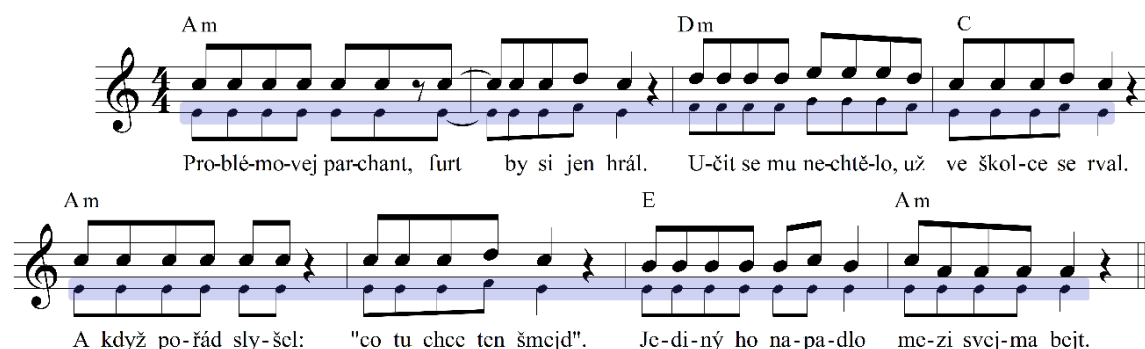


Am Dm C
Je-ho o-tce se se-bou měl pro-blé-mů dost a v bo-ha-tý ro-di-ně ta-ky ne-vy-rost.

Am E Am
Vlast-ní mat-ka ne-vě-dě-la, jest-li ho má rá-da. Sta-lo se, co mu-se-lo, když u-ká-zal jim zá-da.

Notová ukázka 126: repetované osminové hodnoty tvořící hook verse skladby JÓ, ulice.

I přes monotónní rytmicko-melodickou složku obsahuje verse prokazatelný tektonický vývoj. Melodie druhé fráze je podpořena dvojhlasem. Reciprocita vokálních partů je zřejmá, jelikož původní melodie se v druhé frázi stane doprovodným vokálem (značíme modře, viz ukázku 127; srovnej s ukázkou 126).



Am Dm C
Pro-blé-mo-vej par-chant, furt by si jen hrál. U-čit se mu ne-chtě-lo, už ve škol-ce se rval.

Am E Am
A když po-řád sly-šel: "co tu chce ten šmejď". Je-di-ný ho na-pa-dlo mc-zi svej-ma bejt.

Notová ukázka 127: dvojhlas rozvíjející tektoniku sloky ve skladbě JÓ, ulice.

Hook chorusu tvoří první dvoutaktová fráze. Vůči versi zaznamenáváme v chorusu vyšší melodické pnutí (značíme červeně, viz ukázku 128) a méně motorickou rytmiku melodické linky (mizí ostinátní osminové hodnoty). Hook obsahuje neotřele vedený vokál, přestože z počátku postupuje v paralelních sextách (jako ve sloce). Jako klíčový okamžik dvojhlasu hodnotíme tón $d^{\#2}$ ve druhém hlase, který poutá pozornost jako chromatický průtah (značíme

zeleně, viz ukázky 128 a 129). V tomto bodě podtrhuje hook i harmonická složka klamným spojem (V→VI, E/B→F), jehož účín je zvýrazněn netradiční sazbu (paralelismem oktávy a atypickým užitím dominanty jako kvartsextakordu). Vedení basové linky i hlasů se zde odchyluje od běžně užívané sazby klamného spoje (značíme červeně, viz ukázku 128). Posluchačsky zaujme i užití šestého stupně (F), kterým hook začíná i končí (značíme červeně, viz ukázku 128).

Notová ukázka 128: vyšší hybnost chorusu definující hook ve skladbě Jó, ulice.

I přes kontrastnost jednotlivých částí nalézáme tematickou spřízněnost mezi chorusem a zbylými částmi skladby. Melodie intra je současně druhým hlasem v refrénu (značíme modře, viz ukázku 129; srovnej ukázky 129 a 128).

Notová ukázka 129: melodie intra užitá jako druhý hlas v chorusu ve skladbě Jó, ulice.

Motivickou souvislost mezi intrem a mezhrou spatřujeme v užití melodických (chromatických, diatonických) tónů (značeno červeně, viz ukázkou 130).

Notová ukáзка 130: užití melodických tónů v mezhře skladby Jó, ulice.

Tektonické napětí skladby udržuje bridge, který je motivicky provázaný s versí (nivelizace melodie – značíme modře, viz ukázkou 131; srovnej ukázkou 131 a 126). Tenzi graduje rozdělení melodie dlouhými pauzami (značíme červeně, viz ukázkou 131). Kontrastní bridge ústí v chorus, který naopak vykazuje vysokou hybnost.

Notová ukáзка 131: kontrastní rytmické rozdělení melodie v části bridge ve skladbě Jó, ulice.

Distribuci klíčových slov determinuje epické ladění textu, které se zaměřuje na složitý životní osud. V písni Jó, ulice dominuje výrazný chorus (značíme modře, viz tabulku 153); výrazy z versí (značíme červeně, viz tabulku 153) se – kromě „duše“ před druhým refrémem – mezi klíčovými slovy neobjevují. Ani bridge, který uvádí příklady krizových životních situací a od zbytku písně se liší i přerývaným rýmovým schématem (ABCB; v písni jinak dominuje úderné schéma AABB), se v klíčových slovech nevykreslil (značíme zeleně, viz tabulku 153).

Funkci textového hooku tak tvoří chorus jako celek, který se rovněž hudebně výrazně liší od ostatních versí. Tematicky a jazykově se Landa projevuje výraznými symboly plamenů a noci, dějovým spádem, přímočarostí, expresivností a obecnou češtinou (výrazy „šmejď“, „bejt“ apod.). Tyto výrazové prostředky písně charakterizují jako drsný pouliční popěvek.¹⁴³⁶

Tabulka 152: klíčová slova ve skladbě Jó, ulice.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 patřej	403695.000	99.0000	4	12
2 problem	93605.000	99.0000	4	65
3 dlouhej	58713.000	99.0000	4	106
4 jó	88258.000	99.0000	8	328
5 plamenech	20762.000	99.0000	4	307
6 děsně	8274.000	99.0000	4	776
7 královna	3528.000	99.0000	4	1823
8 ulice	3621.000	99.0000	8	8148
9 duše	1667.000	99.0000	5	6365
10 sen	1252.000	99.0000	4	5125
11 noc	494.000	98.0000	4	12866
12 sem	254.000	97.0000	4	24741
13 no	238.000	97.0000	4	26301
14 den	140.000	95.0000	4	43857
15 teď	68.000	92.0000	4	85940

Tabulka 153: distribuce klíčových slov ve skladbě Jó, ulice.

Tvar	ARF	Distribuce							
1 patřej	3,2402								
2 problem	3,2402								
3 dlouhej	3,2402								
4 jó	4,8865								
5 plamenech	3,2402								
6 děsně	3,2402								
7 královna	3,2402								
8 ulice	4,8865								
9 duše	3,6114								
10 sen	3,2402								
11 noc	3,2402								
12 sem	3,2402								
13 no	3,2402								
14 den	3,2402								
15 teď	3,2402								

¹⁴³⁶ Viz také VEJMOLA, Karel. *Kvantitativní analýza písní muzikálů Daniela Landy*. Ostrava, 2022. Diplomová práce. Ostravská univerzita.

Forma skladby:

| intro 8 + 2 |
| verse 8 + 8 | chorus 8 + 1 |
| verse 8 + 8 | chorus 8 + 1 |
| bridge 16 |
| chorus 8 + 1 |
| solo 8 |
| chorus 8 |

6.2.5.2 *Tři sestry*

Zařazení do analýz: projekty mimo mainstream – volba autora práce.

Skupinu *Tři sestry* lze žánrově zařadit mezi punk. Vojtěch Lindaur v recenzi alba *Na kovárně* to je nářez (1990) oceňuje, že přestože pohostinství bylo v určité míře vždy zdrojem inspirace a tvůrčím prostorem pro některé hudební skupiny i hudebníky, *Tři sestry* toto téma dokázaly pojmout originálně. Rovněž z tohoto důvodu recenzent doporučuje desku poslouchat jako celek, jelikož je protkáno drobnými životními skicami mládeže zahnané režimem osmdesátých let do pražských hospod: „*Málokdo však promítl zbožnění pohostinství do své tvorby tak autenticky jako punková skupina Tři sestry. Síla branických The Clash však není v pouhém zhudebňování hospodských situací, které vytrženy ze svého lůna, působí obvykle připitoměle.*“¹⁴³⁷

Po instrumentální stránce sice nejsou výkony jednotlivých hudebníků nijak vyzdvihovány, na druhou stranu Lindaur oceňuje hráčskou stylovost, která dává příběhům charakteristický punkový sound. Jako největší hit alba označuje skladbu *Život je takovej*, kterou považuje za nejlépe nazpívanou píseň na desce: „*Fanánek jim svým rovným, rozsahem víc než chudým hlasem dodává rafinovaný proletářsko-intelektuální výraz, jistěný slušnou rytmikou a odpichovými akordeonovými sóly [...] a výtečnou kytarou s lehkostí přebíhající od stylu ke stylu.*“¹⁴³⁸

Obdobně jako Lindaur oceňuje Zdeněk Pecka autenticitu punku, kterou na albu *Fanánek* představuje. Hospodský folklor, který určuje podobu textů, výstižně reprezentuje

¹⁴³⁷ *Rock & Pop*. 1991, č. 3, s. 20.

¹⁴³⁸ Tamtéž.

subkulturu, kterou Pecka označuje jako „*městský punkfolk*“ a jež si v textech bere na paškál i citlivá témata, která zpracovává přímočarým způsobem: „[...] z několika skladeb přímo čiší *narážky na – abych tak řekl – erotický deficit vypravěče a navíc navzdory bravadu výraziva autentických vsuvek [...], v podstatě velmi upřímný a až chlapecky nevinný světonázor na oblast partnerských vztahů vůbec. To je příjemné překvapení.*“¹⁴³⁹

Album *Na kovárně* to je nářez získalo v rubrice Hvězdičky časopisu *Rock & Pop* nadprůměrnou známku (3,6).¹⁴⁴⁰ V kolektivním hodnocení periodika *Melodie* bylo evaluováno stejně (3,6).¹⁴⁴¹ V anketě periodika *Rock & Pop* s názvem DDDD (Deska desek deváté dekády) se deska umístila na osmnácté příčce.¹⁴⁴²

Charismatický pěvecký projev *Fanánek* je charakteristickým výrazovým prostředkem skupiny *Tři sestry*. Kromě nahrávek, kde se mírná distonace projevuje pravidelně, jsou intonační nepřesnosti běžnou součástí i živých vystoupení. Lubor Houba Kučera ve své recenzi koncertu skupiny (Praha, Lucerna, 23. březen 1991) vyzdvihl rytmiku jako pozitivum, a naopak *Fanánekův* zpěv hodnotil negativně: „*Fanánek zpíval jako vždy falešně, i když se za těch pár let trochu zlepšil. Měl štěstí, že mu při Vídni, Ztrátě imunity, Kovárně nebo Divných stavech vydatně obecenstvo pomáhalo, takže to byla ta pravá hospoda.*“¹⁴⁴³

Sám *Fanánek* v rozhoru s Jaroslavem Špulákem otevřeně uvádí, že jeho hudební vzdělání i získané hudební dovednosti jsou minimální. Na druhé straně nasazení, se kterým zpívá, oslovuje poměrně širokou posluchačskou základnu: „*Vyhodili mě ve třetí třídě ze hry na kytaru, protože učitelka z toho byla hysterická. Potom jsem absolvoval druhý cyklus školy*

¹⁴³⁹ *Melodie*. 1991, č. 2, s. 24.

¹⁴⁴⁰ Hodnotili: Černý, Horáček, Opekar, Rejžek, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1991, č. 2, s. 20.

¹⁴⁴¹ Hodnotili: Zapletal, Kouřil, Kučerová, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1991, č. 1, s. 31.

¹⁴⁴² *Rock & Pop*. 2000, č. 6, s. 29.

Hlasovali: Balčířák Karel, Bezr Ondřej, Bureš Radek, Černý Jiří, Dědek Honza, Diestler Radek, Dobáš Radek, Dorůžka Petr, Ernest Jan, Husák Michal, Ivanov Ivan, Jireš Roman, Knechtl Karel, Kofroň Leoš, Kománková Jana, Korál Petr, Kotrbová Martina, Kučera Ilja ml., Latislav Miloš, Lindaur Vojtěch, Martínek Jan, Moravčík Jiří, Němec Bohumil, Nožička Petr, Opekar Aleš, Pakosta Tom, Pecka Zdeněk, Petričko Jan, Prokeš Pavel, Rejžek Jan, Riedel Jaroslav, Rudiš Jaroslav, Seidl Tomáš, Schmidtmajer Luboš, Schmidtová Veronika, Sobotka Jan, Štěpánek Jan Pomuk, Švamberk Alex, Tůma Jaromír, Váša Ondřej, Vlasák Vladimír, Vlček Josef, Vojtišek Daniel. Viz tamtéž.

¹⁴⁴³ *Rock & Pop*. 1991, č. 9, s. 22.

*hry na bící, to je jediný hudební vzdělání. Zajímavý je, že se ukázalo, že zpívám pořád stejně falešně. U Jandy jsme nahráli jednu písničku třikrát na sebe a pořád to bylo stejné.*¹⁴⁴⁴

Hudební řeč a vyjadřovací prostředky skupiny jsou rovněž často velmi přímočaré a příliš nezáleží na technických dovednostech hráčů skupiny. Naopak nadřazována je určitá stylovost v rámci punku. Baskytarista Magor (Tomáš Doležal) podal jednoznačný a expresivně vyjádřený pohled na to, co skupina od svých spoluhráčů očekává: *„Třeba nám dalo hodně práce odnaučit Hadra hrát takový ty jazzmanský píčoviny ,trlata, brlata‘. Hraje se s ním nejlíp, protože skvěle drží rytmus.*¹⁴⁴⁵

Pravidelné návštěvy podniku Kovárna (spojeného s prvním albem skupiny) patřily mezi inspirační zdroje hudební tvorby skupiny Tři sestry. Neustále přeplněný prostor však donutil členy souboru hledat inspiraci jinde (Na bábě, Rybí, Řetězovka atd.). Jaroslav Špulák a Ilja Kučera v rozhovoru se skupinou získali jednoznačnou informaci, že alkohol je pro Tři sestry nosným tématem pro texty a inspirací pro hudbu. Lou Fanánek Hagen (František Moravec) a Magor (Tomáš Doležal) zhodnotili finanční úspěch spojený s první deskou a prostředím, které vyhovuje jejich hudbě i životnímu stylu: *„Mě teda zarazilo, když jsem měl poprvé v životě peníze na kořalku. Obvykle jsem si dal tak jednu, dvě, ale za duben jsem vypil sedmnáct litrů. Ted' jsem to trochu omezil. [...] Pokud jde o sály, tak v malejch klubech, kde je atmosféra a taky se dá průběžně pít. Potom hrajem rádi pro známý, třeba k tanci. Pokud jde o region, nejlepší jsou fanoušci na severní Moravě, tam se vždy těšíme.*¹⁴⁴⁶

Druhé album, Alkáč je největší kocour (1991), vyšlo i navzdory vyčerpání některých členů skupiny (stále měli svá civilní zaměstnání) pouhý rok po debutu. Deska obsahuje sedmnáct skladeb, pět však pochází od jiných autorů. Dle recenze Jaroslava Špuláka jde o posun vpřed jak ve zvuku, tak v hráčských možnostech členů a instrumentaci: *„V Jandově Propasti se pracovalo na vysoké profesionální úrovni a zvuková stránka desky tomu odpovídá. Svěží muzika, oproti ‚jedničce‘ lépe zahraná i zaranžovaná, nezastínila Fanánkův osobitý sedlácký zpěv, a když přijde na řadu hostující banjo nebo tuba, posluchač je nemůže přeslechnout.*¹⁴⁴⁷ Špulák však na desce nachází jak skladby, pro které užívá výraz *„stereotypní a těžkopádné záležitosti bez nápadu“* (Ta naše rytmika, Večírek), tak *„vyslovené hitovky“* (Zelená, Had Stupid, Don't drink & drive, Amprnál, Deset černejch piv). V těchto

¹⁴⁴⁴ *Rock & Pop*. 1991, č. 13, s. 11.

¹⁴⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁴⁷ *Rock & Pop*. 1992, č. 2, s. 29.

pěti skladbách recenzent spatřuje jádro úspěchu skupiny a album jako celek hodnotí spíše pozitivně: „[...] a přesně tohle je vzorkovník kapely, který se postaral o její popularitu. Platí to i o textech, pročez musím připomenout nesporné a nedoceněné literární schopnosti Fanánka a zde i Supa. Žádné komplexy, žádná nadutost.“¹⁴⁴⁸

Petr Komers na albu Alkáč je největší kocour rovněž oceňuje především texty, které se hemží bizarními nápady a přes časté užití vulgarismů nepostrádají vtip: „*Ve výčtu textařských vtípků by se dalo pokračovat, hlavně u zpěvákových výtvorů najdete ty nejprapodivnější směsi poetismů, archaismů a bůhvíčeho ještě s vulgarismy a výrazy více než hovorovými, ba někdy snad až argotickými.*“¹⁴⁴⁹ Po hudební stránce však Komers hodnotí druhé album jako horší než debut, který Lindaur (viz výše) doporučoval vzhledem k jeho dramaturgii poslouchat jako souvislý celek; Komers označuje druhé album za roztržité a necelistvé. V hodnocení písní (slabé – Ta naše rytmika, Večírek, Taneční průmysl; dobré – ABCD, Had stupid, Janova láska, Zelená, Deset černejš pív) se Komers shoduje s hodnocením Špuláka (viz výše).¹⁴⁵⁰ Druhé album Alkáč je největší kocour získalo v kolektivním hodnocení mírně nadprůměrnou známku (3,1).¹⁴⁵¹ V kolektivním hodnocení periodika Melodie byla deska oceněna ještě výše (3,6).¹⁴⁵²

Kromě účinkování ve Třech sestřích se Fanánek na hudební scéně devadesátých let objevoval i se skupinou Hagen Baden, v níž působil jako zpěvák a autor textů (hudbu většinou komponoval kytarista Ronald Seidl). Vladimír Vlasák v recenzi alba, které se jmenovalo stejně jako skupina (Hagen Baden), pozitivně komentuje především Fanánkovy texty: „*Člověk občas vyjekne smíchy a sem tam mu běhá hrůza po zádech. A taky se mu chce zpívat. Některé Fanánkovy anekdoty, povstale z pivní pěny a trubek českých hospod mají pointu i šanci zlidovět.*“¹⁴⁵³ Album Hagen Baden však v kolektivním hodnocení recenzentů získává pouze průměrné hodnocení (2,5).¹⁴⁵⁴

Stran textů je Fanánek ve svém slovníku poměrně svobodný; pravidelně se objevují vulgarismy, které však v kontextu svých textů nepovažuje za samoúčelné. Smysl své tvorby naopak vidí v tom, že v nadneseném slova smyslu může posluchače připravit na reálný život:

¹⁴⁴⁸ *Rock & Pop*. 1992, č. 2, s. 29.

¹⁴⁴⁹ *Melodie*. 1992, č. 3, s. 30.

¹⁴⁵⁰ Tamtéž.

¹⁴⁵¹ Hodnotili: Černý, Horáček, Nosálek, Opekar, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1992, č. 1, s. 29.

¹⁴⁵² Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. *Melodie*. 1992, č. 1, s. 39.

¹⁴⁵³ *Rock & Pop*. 1992, č. 14, s. 29.

¹⁴⁵⁴ Hodnotili: Černý, Konrád, Nosálek, Špulák, Vlasák, Vlček. *Rock & Pop*. 1992, č. 15, s. 29.

„Mám z toho dobrou pocit, že to nějak působí, že to nasálo takový množství lidí a tím do nich infikuju svoje vidění. [...] Moje výrazivo zná úplně každé a já nevidím důvod, proč by to nemělo být veřejně pouštěný, protože všichni, i ti co se nejvíc pohoršej, tak znaj slova jako prdel, a v těch skladbách je to funkční.“¹⁴⁵⁵

Opačný názor na užití vulgarismů a míru humoru zastává Ivan Hartman, který poukazuje na fakt, že na albu Švédská trojka (1993) Fanánkovi dochází inspirace i smysl pro humor a počet užitých vulgarismů naopak považuje za přehnaný: „Sice na třetí desce ještě přijdou chvíle, kdy se můžete zasmát, ovšem stále více se objevují minuty hospodského humoru. Fanánek (resp. Tři sestry) nemají dnes konkurenci snad jen v jediném, totiž v počtu sprostých slov v textech. Problém ale není ve sprostárnách jako takových, jako spíše v jejich samoučelném užití.“¹⁴⁵⁶ Nad nejvyhrocenějšími texty se Hartman ještě zamýšlí a snaží se v nich najít nějaká pozitiva, ale dochází k závěru, že s nadsázkou by snad někdo v textech mohl hledat postmodernismus, on v nich ale vidí pouze „postidiotismus“. Desku jako celek metaforicky, expresivně a velmi kriticky shrnuje jednou větou: „Nebýt těch několika světlých punk-folkových chviliek s harmonikou, bez rozpaků bych ji pověsil na skobičku v nejmenší redakční místnosti určené pro jednu osobu, jednu cigaretu a chvilkové ponoření se v sebe sama a předurčil ji tak k jednomu použití.“¹⁴⁵⁷

Křest desky Švédská trojka proběhl na koncertě (Praha, KD Vltavská, 3. březen 1993), který byl recenzován Janou Kománkovou. Ta naopak vyzdvihuje, že skupina je schopna hrát dlouho a zábavně, přičemž hýří humorem i sarkasmem, což je zcela v rozporu s tím, jak album Švédská trojka hodnotí Hartman: „Tři sestry jsou uřvané a spontánní. Fanánek je všímavý mastodont, z jehož hlavy se lze ještě leccéhos nadít.“¹⁴⁵⁸ Album Švédská trojka v rubrice Hvězdičky časopisu Rock & Pop získalo mírně podprůměrné hodnocení (2,2).¹⁴⁵⁹ V kolektivním hodnocení periodika Melodie dosáhlo album Švédská trojka průměru (2,5).¹⁴⁶⁰

Názorový rozkol mezi Hartmanem a Kománkovou je pozorovatelný i na albu 25:01 (1993). Recenzentkou je na něm vyzdvížena autorská svoboda: „Tak takhle se projevuje radost z muziky, vy všichni prudce nekomerční muzikanti, co nehrajete pro peníze, takhle se

¹⁴⁵⁵ Rock & Pop. 1993, č. 8, s. 19.

¹⁴⁵⁶ Rock & Pop. 1993, č. 9, s. 29.

¹⁴⁵⁷ Tamtéž.

¹⁴⁵⁸ Rock & Pop. 1993, č. 6, s. 30.

¹⁴⁵⁹ Hodnotili: Černý, Konrád, Hartman, Špulák, Vlasák, Vlček. Rock & Pop. 1993, č. 8, s. 29.

¹⁴⁶⁰ Hodnotili: Dvořák, Peniš, Cafourek, Fiala, Tůma. Melodie. 1993, č. 5, s. 39.

hraje proto, že někdo prostě chce takhle hrát. Tohle nadchne a odváže i při své občasné zabité odpornosti.“¹⁴⁶¹ Kománková dále považuje Fanánkovy texty za nosnou část tvorby Tří sester a vyzdvihuje fakt, že přestože se jedná o punk, lze u nich pozorovat aktuální témata, která nejsou laciná a zároveň nabízí určitou literární kvalitu: „*Při své uryčenessi je 25:01, díky chytrým a bytostně intelektuálním (fakt!) textům skutečným komentářem pok...né doby. Žádné rádoby do politiky se vtípně strefující texty [...]. Texty, jimž bohužel není vždy dostatečně rozumět, jsou na versty daleko od říkanek, které soukromě charakterizují verši ,bé bé blé / žiju v kanále‘.*“¹⁴⁶² Navzdory pochvalné kritice Kománkové však album 25:01 v kolektivním hodnocení periodika Rock & Pop získává mírně podprůměrné hodnocení (2,2).¹⁴⁶³

První, nadprůměrně hodnocené album Na Kovárně to je nářez lze považovat za nepřekonatelný monument punkového písničkářství, ke kterému se ostatní alba kapely pouze pokoušejí přiblížit. Dle redakce časopisu Rock & Pop se prvotně blíží nejvíce z doposud vydaných alb deska Hudba z Marsu (1995). Zároveň však skupina neustrnula a neustále se hudebně vyvíjí: „[...] *svůj ,geniální diletantismus‘ neustále piluje a rozvíjí do nejrůznějších směrů, přičemž až na výjimky neztrácí tolik typický smysl pro nadsázku, úlet a humor. Humor ,japný‘ i téměř trapný, humor absurdní, černý, inteligentní i prostorece hospodský nebo prostě humor humorný.*“¹⁴⁶⁴ Album je pozitivně hodnoceno nejen v oblasti textů, které jsou Fanánkovou doménou, ale i po stránce hudební – jednoduchá a přímočará melodika písni podtrhuje textovou složku: „[...] *aniž by se rozhodli opakovat (nebo přímo vykrádat) sami sebe, svůj ,lehce pokroucený intelektualismus‘ a specifickou hrdost na nefalšované čecháčkovství dávají opět najevo tím nejpřirozenějším způsobem: bezelstně naivními, leč nikoli přístupnými popěvkami a bezpočtem fórků hudebních a hlavně textových. [...]. Tři sestry to je skutečný městský folklor konce dvacátého století.*“¹⁴⁶⁵ Hudebně je album do jisté míry ovlivněno studiovou prací a určitou zvukovou představou, která definuje sound Tří sester a je pozorovatelná i na tomto albu: „*Sahula má občas sklony dělat umění, takže zvuk jeho kytar bylo třeba trochu upravit. Do čistejch kytar jsme mu moc nemluvili, ale u těch*

¹⁴⁶¹ Rock & Pop. 1993, č. 16, s. 28

¹⁴⁶² Tamtéž.

¹⁴⁶³ Hodnotili: Černý, Vlček, Konrád, Hartman, Korál, Bezr, Čáp, Kománková, Dědek. Rock & Pop. 1993, č. 23, s. 29.

¹⁴⁶⁴ Rock & Pop. 1995, č. 11, s. 8.

¹⁴⁶⁵ Tamtéž.

*vyostřenejch jsme mu to museli trochu vyhnusit. Když se totiž některý písničky nahrály, původně vypadaly strašně uhlazeně.*¹⁴⁶⁶

Vojtěch Lindaur ve své recenzi naopak přináší podstatně opatrnější a spíše kritičtější pohled. Album *Hudba z Marsu* je nové v tom, že poprvé od debutového alba se autorsky spojili Fanánek a Sahula, což přineslo určitý hudební návrat ke kořenům (v pozitivním slova smyslu): *„Geniální diletant a charismatický inženýr se v nejlepších skladbách na novém albu přiblížili hravě dadaistické atmosféře původní Kovárny. [...] Sahula je jistě nevalný zpěvák, řekněme Řihovy hlasové nevýraznosti i křečovitého úsilí. Přesto zpívá-li: [...] ze všeho nejvíc vnímám podivuhodnou důvěryhodnost.*¹⁴⁶⁷ Vyzdvižením návratu ke kořenům a charismatického zpěvu však výčet pozitiv u Lindaura končí. Textům vytýká prvoplánovitě zamýšlený humor a parodii, které jsou až následně roubovány do veršů. Rovněž míra vulgarismů v současné době ztrácí oprávnění a význam (srovnej s Fanánkovým postojem k vulgarismům, viz výše): *„Obávám se, že zhruba polovina desky trpí tímhle ilustračním a návodným komplexem, který se ve výsledku příliš neliší od někdejší nadprodukce Ringo Čecha. [...] myslím ale, že tohle téma se už vytlouklo na posledních albech, a pokud Sestry nenapadá, jak nově ty kundy udat, ať na ně raději zapomene.*¹⁴⁶⁸

Ve výsledku Lindaur desku *Hudba z Marsu* hodnotí negativně, přestože oceňuje hudební nápady a výkony hostujících hudebníků (Karel Holas – housle, Petr Janda – kytara): *„Jako celek neobstojí. Spoléhat se dá na milosrdenství boží, a ne na povrchní inspirace ‚životem‘ a samospasitelnost pivních plků. V těch bývá poezie tak málo, jak těch příslovečných perliček na dně.*¹⁴⁶⁹

Přes Lindaurovu negativní recenzi nalezneme v rozhovoru Petra Korála a Radka Diestlera informaci, že vydavatelská firma Monitor-EMI považuje album po debutové desce kapely za dosud nejlepší nahrávku Tří sester, které oproti Fanánkovu paralelnímu projektu Hagen Baden neustále aktivně působí. Na rozdíl od Lindaura, který desku chápal jako návrat k původní tvorbě skupiny, Korál a Diestler úspěch alba *Hudba z Marsu* spatřují v opaku:

¹⁴⁶⁶ *Rock & Pop*. 1995, č. 13, s. 24.

¹⁴⁶⁷ *Rock & Pop*. 1995, č. 12, s. 26.

¹⁴⁶⁸ Tamtéž.

¹⁴⁶⁹ Tamtéž.

„Možná i proto, že vlastně o pivu a chlastání vůbec není, a také po hudební stránce nemůže být ani řeči o někdejší pub-punkové jednobrdosti.“¹⁴⁷⁰

V témže roce vydávají Tři sestry album *Rarity* (1995), na kterém lze najít písně, jež se později objevily na různých deskách, jakož i dosud nevydané skladby z raného stádia skupiny. Přínos *Rarity* je především ve zveřejnění skladeb jako takových: „Kvalita nahrávky je pochopitelně poněkud diskutabilní a z podaného vokálně-instrumentálního výkonu tehdejších členů *Tří sester* by se možná zhrozili i v té nejzapadlejší venkovské lidové škole umění, ale o to jsou *Rarity* autentičtější.“¹⁴⁷¹

Přestože skupinu řadíme do punku a sama kapela cíleně odmítá komerční přístup k hudbě, disponuje značným obchodovatelným potenciálem, čehož si vydavatelství Monitor-EMI bylo vědomo. Album *Rarity* bylo vydáno, přestože (nebo právě proto, že) vzniklo ve sklepě: „Je raritní hlavně tím, že zachycuje jediný období, kdy spolu hráli prapůvodní sestrovský kytaristi – úplně původní Jírovec a tehdy nověj Nikotín. Nahrávání probíhalo tak, že v jedny místnosti byli hudebníci a ve druhý byli zpěváci, všechno se nahrávalo najednou a zvukař Mirda to rovnou míchal do pásu. [...] Je to opravdu věrný zachycení toho, jak jsme tehdy hráli.“¹⁴⁷²

V rozhovoru Petra Korála a Radka Diestlera Fanánek komentuje jednotlivá alba *Tří sester*. Dochází k závěru, že skupina prošla určitou tvůrčí krizí, která započala albem *Švédská trojka*: „[...] v době, kdy *Švédská trojka* vyšla, byli jsme s ní hodně spokojení a připadala nám dobrá. Když to vezmu zpětně já, tak musím říct, že mám pořád hodně rád jedničku *Na Kovárně* to je nářez, z dalších desek pak jenom sem tam něco, a pak zase až *Hudbu z Marsu* a *Zlatý hochy*. A *Zlatý hochy* ještě o něco víc.“¹⁴⁷³ Na albu *Zlatí hoši* (1996) skupina hledala nové výrazové prostředky a možnosti, jak se vymanit z „hospodské tematiky“. Po hudební stránce byl novým impulsem v kompozičním jazyku návrat *Sahuly*. Tomáš Doležal (zvaný Magor) uvádí, že *Sahulovo* komponování probíhá v podstatě až během zkoušky, kdy zahraje hudební motiv, který následně kapela rozvine. Dle Magora je ovšem důležitá přímočarost, která na aktuálním albu *Zlatí Hoši* rovněž zajistila návrat

¹⁴⁷⁰ *Rock & Pop*. 1995, č. 13, s. 24.

¹⁴⁷¹ *Rock & Pop*. 1995, č. 11, s. 8.

¹⁴⁷² *Rock & Pop*. 1995, č. 13, s. 25.

¹⁴⁷³ *Rock & Pop*. 1996, č. 12, s. 34.

k prvotní tvorbě skupiny: „*Základem mého hudebního uvažování je, že písnička musí být melodická, jednoduchá a musí to být nářez, když už jsem tak jednoduše hudebník.*“¹⁴⁷⁴

Kromě intencionálního hudebního posunu ovlivnily album ale i prozaické důvody – například komplikovaná spolupráce se Sahulou, který nebyl schopen některé své skladby instrumentálně zahrát (kytarová sóla byla například nahrazena houslovými) či přijatelně zazpívat: „*Sahula je totiž ve studiu použitelný jenom v prvních dnech. Po šesti dnech jeho strašného kalení už se s ním nedá nic dělat. Tentokrát navíc tři z těch prvních dnů nemoh’ hrát kvůli tomu, že se popral s ukrajinským myčem nádobí.*“¹⁴⁷⁵

Prožité životní příběhy a drobné historky jednotlivých členů skupiny se promítly do postavy Průši, která dominuje albu Průša se vrací (1998). Dle skupiny na texty alba neměl vliv fakt, že Sahula již poněkoličtější odešel ze Tří sester, jelikož deska vznikala v době, kdy ještě byl členem souboru a na nahrávání se podílel. Album je odlišné ve způsobu (ne)zkoušení, jelikož Fanánek se do procesu tvorby hudby zapojoval minimálně a texty psal až v okamžiku, kdy byly písně hudebně ujasněné. Osoba Průši a personifikované texty (nejznámější skladba o Průšovi – Průša je úchyl – pochází z alba Hagen Baden z roku 1992) byly do písní zasazeny až poté, co spoluhráči Fanánkovi předali na kazetách nahrávky ze zkušebny.

Přestože Fanánek tedy měl prostor si texty napsat na míru a disponoval demonahrávkami skladeb, aby se je mohl naučit zpívat, výsledná kvalita zpěvu na nahrávce je poměrně rozporuplná. Fanánek uvedl, že někdy dokonce musel přesvědčovat hudební režii, aby nahraná verze byla vůbec přijata: „*To byla práce, abych to takhle vůbec sesadil! Jsme na to se zvukařem Papežem dokonce hrdý! Někde jsme dokonce podtáčeli, abych se tam vůbec trefil, to je známá věc. [...] Já totiž někdy zazpívám stejně falešně třeba desetkrát dokola.*“¹⁴⁷⁶

Soubor kreténů (1999) – tento odvážný název alba jasně predikuje, že zde se textově pracuje s prožitými životními situacemi členů skupiny Tři sestry. Fanánek v rozhovoru s Petrem Korálem uvedl, že se většinou zpívá o reálných postavách, i když to v textech není vždy otevřeně řečeno. Jedná se o již druhé album bez Sahuly a čtvrté v řadě, pro nějž písně vznikají během kratších intenzivních setkání: „*Shromáždí se historky, na základě těch*

¹⁴⁷⁴ *Rock & Pop*. 1996, č. 12, s. 34.

¹⁴⁷⁵ Tamtéž, s. 35.

¹⁴⁷⁶ *Rock & Pop*. 1998, č. 3, s. 54.

*historek vzniknou texty, a tím pádem máme potřebu udělat nový písničky, novou desku. [...] písničky, co na nich jsou, vznikly kompletně na těchhle soustředěních na chalupě v Krkonoších. [...] Kostry písniček jsou třeba zčásti hotový už předem, ale všechno se to dodělává až tam.*¹⁴⁷⁷

Korál v rozhovoru naznačil, že album Soubor kreténů na rozdíl od jiných desek neobsahuje vyložený hit, naopak však vyzdvihuje určitý posun v instrumentálních výkonech jednotlivých hráčů. Skupina písňe na svých albech hodnotí obdobně a dodává, že žádný hit typu Zelená se nevyskytl ani na předchozích albech: „*Neumíme dělat hity! Hity jsou podbízení se – a my se nechceme podbízet. Naše kvalita je v průměrných písničkách.*“¹⁴⁷⁸

Recenze Radka Diestlera oceňuje pestrost alba jako celku, což zajišťují písňe, které vybočují mimo rámec běžné tvorby skupiny. Odlišnost není podle recenzenta dána pouze jiným hráčem na bicí nástroje (Bubenec – vlastním jménem Petr Lukeš), nýbrž koncepcí některých písni (Mexiko, Červený boty, Atol Bikiny). Fenomémem zůstávají Fanánkovy texty, které zachycují příhody členů skupiny, avšak i zde Diestler poukazuje na určitou změnu oproti předchozím deskám: „*Možná jsem se tak nebavil jako obvykle, možná mi Fanánkovy gagy s absolutními rýmy atd. napodruhé nepřipadnou tak úžasné, ale stejně – i přes tušenou nadprodukcí si pro svou mateřskou letadlovou loď odvede své spolehlivé.*“¹⁴⁷⁹

Živelnost punkové hudby a Tří sester je patrná z jejich netajeného vztahu alkoholu a uvolněného životního stylu. Pro dokreslení atmosféry, jakým způsobem skupina působila v devadesátých letech, přikládáme Fanánkovu citaci o tom, jak by měl vypadat živý koncert, nehledě na to, že zpěvák v polovině devadesátých let řešil osobní problémy (sám uvádí, že se načas stal bezdomovcem), úmrtí bubeníka a „*třícítka na krku*“: „*[...] když by koncert měl být podobnej tomu, co se hraje na desce, tak na nás lidi nemusí chodit a můžou si pustit kompakt, ktorej hraje líp. Koncert je proto, aby lidi viděli, že umělci ještě žijou a že dál chlastaj a že občas zapomenou texty. [...] Ale dneska už se v podstatě nestává třeba to, že bych po druhý písničke spadnul z pódia a usnul a koncert se tím pádem nedal dohrát, což se mi jednou skutečně přihodilo.*“¹⁴⁸⁰

V rozhovoru s Petrem Korálem o tři roky později Fanánek i Magor potvrzují, že koncertní činnost je pro ně od vzniku skupiny navázána na hýřivý život, který na rozdíl od

¹⁴⁷⁷ *Rock & Pop*. 1999, č. 10, s. 74.

¹⁴⁷⁸ Tamtéž.

¹⁴⁷⁹ Tamtéž, s. 107.

¹⁴⁸⁰ *Rock & Pop*. 1996, č. 12, s. 35.

jiných kapel není ani tak spojen s inspirací ženami, jako spíše s alkoholem: „*J sme kreténi, my holky nebalíme a na naše koncerty hezký holky nechoděj’ – spíš takový ty ve vodranejch džískách, špinavý a smradlavý... Naše zážitky z hotelů jsou maximálně takový, že si třeba ráno sbírám věci na chodbě v pátým patře, zatímco všichni jsou ubytovaní v osmým patře.*“¹⁴⁸¹

Patnáctileté výročí skupiny Tři sestry avizoval záznam koncertu uspořádaný u příležitosti jubilea pod názvem Hlavně že je večírek (2000). Deska vyšla mimo vydavatelskou firmu a byla prodejná pouze na webových stránkách skupiny. Redakce periodika Rock & Pop, v jehož červencovém čísle se lze v souvislosti s koncertem dočíst i o předskokanech Tří sester (Faulnamusic, Doktor P.P., Prohrála v kartách, Zvláštný škola, Divokej Bill, Lety mimo, Našrot, Plexis, Visací zámek), hodnotí akci metaforicky¹⁴⁸²: „*Ryčné a svižné písne, sólo bicmena Bubence, intonační mistrovství hostujícího Františka Sahuly a další lahůdky jsou jen předkrmem kompilačního alba 15 let jsem na Kovárně, které vyjde na počátku října.*“¹⁴⁸³

Petr Korál na prvním z disků dvojalba 15 let jsem Na Kovárně na plech (2000) oceňuje především dramaturgii, která sestává z nejoblíbenějších skladeb, jež vybrali posluchači skupiny na webových stránkách. Výběr pokrývá téměř celou tvorbu skupiny s výjimkou alb Rarity a 25:01; naopak největší zastoupení mají alba Na Kovárně to je nářez a Švédská trojka. Dle Korála má druhé album více než jen bilanční hodnotu – je na něm zařazeno devět nových písní (ve třech případech se jedná o cover verze). Z autorských skladeb Korál pozitivně hodnotí skladby Whisky do mozku, Ondra a Smutný tambor. Deska Hlavně, že je večírek pak cílí spíše na sběratele než na hudební kvality: „*Jedná se však víceméně jan o raritu pro nejskalnější stoupence Sester. Zvuková kvalita je nevalná a na pódiu panující uvolněná atmosféra toho večera na cédéčko nepřenosná.*“¹⁴⁸⁴

Punková skupina Tři sestry patřila v devadesátých letech ke stálícím na scéně české populární hudby. I přes vysokou produktivitu a intenzivní koncertní činnost alb si skupina udržela svůj typický hudební kompoziční jazyk, který definuje zvuková syrovost, živelnost a svoboda v tvorbě bez ohledů na zaužívané postupy populární hudby. Skupinu zvukově jednoznačně charakterizuje charismatický zpěv Fanánka, který i přes nemalé technické

¹⁴⁸¹ Rock & Pop. 1996, č. 10, s. 75.

¹⁴⁸² Rock & Pop. 2000, č. 7, s. 9.

¹⁴⁸³ Rock & Pop. 2000, č. 9, s. 16.

¹⁴⁸⁴ Rock & Pop. 2000, č. 12, s. 105.

problémy (stabilní distonace) dokáže posluchače zaujmout. Jako textař je Fanánek kriticky oceňován pro svůj důvtip, nadsázku a humor, avšak s určitými výhradami vůči množství užívaných vulgarismů.

I přes plodnou hudební produkci skupiny v devadesátých letech se Fanánkovi a Třem sestrám podařilo umístit v TOP 10 prodejů nosičů pouze v roce 1991, kdy s debutovým albem Na Kovárně to je nářez skupina obsadila osmé místo (viz tabulku 16). V divácké anketě Zlatý/Český slavík se skupina neobjevuje. Tvorbu Tři sestry žádným způsobem nereflektovala ani odborná porota ceny Anděl.

Tabulka 154: diskografie skupiny Tři sestry v devadesátých letech.

TŘI SESTRY	Album	Rok	Vydavatelství
Alba 90. léta	Na kovárně to je nářez	1990	Monitor
	Alkáč je největší kocour	1991	Europroduction, Reflex Records
	Švédská trojka	1993	Monitor
	25:01	1993	Monitor
	Rarity	1995	Monitor-EMI
	Hudba z Marsu	1995	Monitor-EMI
	Zlatí hoši	1996	Monitor-EMI
	Průša se vrací	1998	Monitor-EMI
	Soubor kreténů	1999	Monitor-EMI
Singly a EPs	Venda	1999	Monitor-EMI
	DeDeRon	1999	Monitor-EMI
Kompiláty	15 let jsem Na Kovárně na plech	2000	Monitor-EMI
FANÁNEK / HAGEN BADEN	Album	Rok	Vydavatelství
	Hagen Baden	1992	Monitor
	Ahoj kluci	1993	Monitor

Analytický pohled: Pro hudební analýzu byla vybrána skladba Život je takovej z alba Na Kovárně to je nářez.

Skladbou prochází pouze jedna melodie, která je společná pro všechny části skladby (intro, sloka, mezihra, chorus) a jež je poznamenaná drobnou, leč neustálou distonací zpěváka (srovnej s pozitivním hodnocením Lindaura, který skladbu hodnotí jako na albu nejlépe pěvecky zvládnutou, viz výše). Zhuštěná rytmika na začátku fráze se směrem k jejímu konci postupně rozvolňuje. Ve všech případech začínají fráze osminovou pauzou, na kterou navazuje rytmus melodie využívající kratší hodnoty (osminové). Delší rytmické hodnoty (čtvrt'ové, půlové) se naopak objevují na konci frází (značíme červenou čarou, viz ukázkou 132).

Rovněž v melodické lince pozorujeme motivickou práci (značíme modrými křivkami, viz ukázkou 132). V ústřední melodii se však objevují i atypické postupy. Ve čtyřtaktové frázi nalezneme antiparalelní postup z oktáv do kvint a kvintový paralelismus (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 132). Pravidelné střídání základních harmonických funkcí (T, S, D) narušuje dvojí znění dominanty (G), která je navíc rozvedena klamným spojem (V→VI, G→Am; značíme zeleně, viz ukázkou 132).

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the lyrics: "Mož-ná mě zí - tra vy-ho-děj z prá - ce a ne-bu-du mít za co žít." The second staff contains: "S po-ci-tem, že ži - vot ne-ní lá - ce, po-zved-nu půl - li - tr a pře-sta-nu pít." Above the first staff, chords are indicated: C, F, G, C, F, G, G, Am. A green circle highlights the first note of the first staff, labeled "terciová poloha". Blue lines connect notes across the staves, indicating melodic motifs. Red arrows and numbers (8, 5) point to specific intervals. Green boxes highlight G and Am chords.

Notová ukázkou 132: paralelismy v melodii ve skladbě Život je takovej.








Jednou z modifikací melodické linky skladby je její znění vycházející z kvintové polohy akordu (značíme zeleně, viz ukázkou 133; srovnej s terciovou polohou melodie v ukázkce 132). V této verzi melodie je počet atypických postupů ještě vyšší než ve sloce. Nadužívání disonantního intervalu septimy i způsob rozvádění se vymyká obvyklým kompozičním postupům užívaným v populární hudbě (značíme červenými číslicemi, viz ukázkou 133).

Situaci zosťruje dvojí znění mezihry, která bez jakékoli modulace volně přechází mezi tóninami C dur a D dur (značíme modře, viz ukázkou 133).

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in C major and contains the notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Above the staff are chords: C, F, G, C, F, G, G, Am. A blue circle highlights the C4 note, labeled 'kvintová poloha'. Red arrows point to the notes G4, F4, G4, A4, B4, C5 with the numbers 7, 5, 7, 7, 7, 5. The second staff is in D major and contains the notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Above the staff are chords: D, G, A, D, G, A, A, Bm. Red arrows point to the notes G4, A4, B4, C#5, D5 with the numbers 7, 5, 7, 7, 7, 5.

Notová ukázkou 133: neobvyklý výskyt septimových postupů v mezihře ve skladbě Život je takovej.

Skladbu považujeme za monotematickou – z melodie se stává hook především jejím tvrdošijným opakováním. Rozdíl mezi chorem a versí lze vyhodnotit pouze na základě textu (chorus = „život je takovej“). Modifikace melodie spočívají nejen v textové příslušnosti (sloka, chorus), ale rovněž v užití tóniny a polohy akordu, ze které konkrétní verze melodie vychází. Níže předkládáme přehled, jakým způsobem se s jednou melodií ve skladbě pracuje (viz ukázkou 134).

 C dur – mezihra od kvinty
 C dur – mezihra od tercie
 C dur – verse
 Mož-ná mě zí - tra vy-ho-děj z prá - ce...
 C dur – chorus
 Ži-vot je ta-ko-vej a ji-nej ne-bu-de...
 D dur – mezihra od kvinty
 D dur – verse
 Když ne-jsi mrt-vý a a-ni ne-ži-ješ...
 D dur – chorus
 Ži-vot je ta-ko-vej a ji-nej ne-bu-de...

Notová ukázka 134: přehled incipitů modifikací motivů ve skladbě Život je takovej.

Jako hook skladby tedy hodnotíme rovněž formu skladby, která řazením modifikované melodie a počtem znějících frází zajišťuje tektonickou stavbu a po celou dobu znění písně udržuje napětí (viz tabulku 155).

Tabulka 155: pořadí motivů ve skladbě Život je takovej.

Motiv	Počet frází
intro – C dur od kvinty	2
intro – C dur od tercie	2
verse – C dur	4
interlude – C dur od kvinty	1
interlude – D dur od kvinty	1
verse – D dur	2
chorus – D dur	2

interlude – D dur od kvinty	1
interlude – C dur od kvinty	1
verse – C dur	2
verse – C dur	2
interlude – C dur od tercie	2
interlude – (pouze křik zpěváka)	2
interlude – C dur od kvinty	1
interlude – D dur od kvinty	1
chorus – D dur	2

Textové rozdělení skladby na chorus (značíme modře, viz tabulku 157) a versi (značíme červeně, viz tabulku 157) se obdobně jako v hudební formě projevuje určitou ambivalencí. Z textového hlediska se centrální fráze písně („život je takovej a jinej nebude, nežli mý tělo platnosti pozbude“) objevuje v distribuci klíčových slov dvakrát – při prvním a posledním znění chorusu (značíme modře, viz ukázkou 157). Modifikovaný chorus, ve kterém zní pouze polovina sloganu („život je takovej a jinej nebude“), se nachází uprostřed skladby (značíme světlejší modrou, viz tabulku 157).

Z hlediska lexikálního zahuštění lze píseň rozdělit na dvě části. V úvodu skladby se odkazy na chorus objevují minimálně (v první versi zazní výraz „život“). V závěru se naopak koncentrují – slovo „život“ se v části bridge vyskytuje ve trojím znění (značíme zeleně, viz tabulku 157), což předznamenává finální poselství písně.

Tabulka 156: klíčová slova ve skladbě Život je takovej.

Tvar	χ^2	DIN	Fq(text)	Fq(ref)
1 pozbude	290253.000	99.0000	4	22
2 jinej	14562.000	99.0000	4	514
3 mý	10867.000	99.0000	4	690
4 takovej	21793.000	99.0000	8	1581
5 platnosti	7539.000	99.0000	4	996
6 tělo	485.000	98.0000	4	15335
7 život	1070.000	98.0000	9	40945
8 nebude	515.000	98.0000	5	23802

Tabulka 157: distribuce klíčových slov ve skladbě Život je takovej.

	Tvar	ARF	Distribuce																	
1	pozbude	2,4694																		
2	jinej	2,4694																		
3	mý	2,4694																		
4	takovej	4,9592																		
5	platnosti	2,4694																		
6	tělo	2,4694																		
7	život	6,2041																		
8	nebude	3,3265																		

Forma skladby:

| intro 8 |
 | interlude 8 |
 | verse 8 + 8 |
 | interlude 4 + 4 |
 | verse 8 | chorus 4 + 4 |
 | interlude 4 + 4 |
 | verse 8 | chorus 4 + 4 |
 | interlude 8 |
 | bridge 8 |
 | interlude 4 + 4 |
 | chorus 4 + 4 |

ZÁVĚR

Polistopadové změny politického systému odstartovaly metamorfózu hudební kultury. Totalitním režimem dříve potírané hudební projekty získaly prostor pro svobodnou tvorbu, odpadla cenzura a řízení hudebního provozu. V prodeji nosičů a rozhlasovém vysílání byla patrná rozšířená žánrová pluralita. Na druhé straně musela česká populární hudba čelit konkurenci zahraniční tvorby, jelikož otevřením hranic na náš trh vstupovaly pobočky zahraničních hudebních vydavatelství, které cílily na českého posluchače, což vyústilo v postupný, ale trvalý pokles zájmu o českou populární hudbu. Po téměř vyrovnaném poměru české a zahraniční hudby v mediálním vysílání v osmdesátých letech začala na počátku devadesátých let převažovat zahraniční produkce; během následujícího čtvrtstoletí se pak česká hudba postupně redukovala na pětinu vysílacího času.

I přes procentuální úpadek domácí populární hudby v médiích přinesla devadesátá léta rekordní zisky českému hudebnímu průmyslu, jež kulminovaly v druhé polovině dekády. Po tomto vrcholu výdělků českého hudebního průmyslu trvale klesaly, což kopírovalo celosvětový trend. Technický pokrok devadesátých let, který přinesl možnosti digitálního nahrávání, zjednodušil distribuci hudby; na přelomu milénia kompaktní disky v podstatě vytlačily jiné, dříve užívané nosiče. Neúměrné ceny originálních, především zahraničních alb a dostupnost prázdných i prepisovatelných médií způsobily rozmach hudebního pirátství do takové míry, že na konci devadesátých let bylo odhadem každé druhé CD u nás nelegální kopií.

Nový formát MP3, který redukoval velikost hudebních souborů na desetinu, společně s příchodem internetové streamovací služby Napster na přelomu milénia během krátké doby zdecimoval celosvětové prodeje alb, jejichž výnosy klesly na polovinu. Nová situace se začala projevovat rovněž u nás, jelikož na přelomu milénia měla zkušenost se získáváním hudby na internetu už téměř čtvrtina mladších posluchačů.

Žánrově devadesátá léta svým odlišným hudebním vyjadřováním zásadně ovlivnila posluchačské preference. Touha po svobodné tvorbě byla natolik markantní, že v první polovině devadesátých let sesadila prominentní osobnosti dřívějšího režimu z prvních příček prodejů. Výjimku tvořil Karel Gott, kterému se podařilo s určitými výkyvy na žebříčku popularity udržet. Statistiky prodejů nosičů však do určité míry stály v protikladu ke vkusu diváků hlasujících v anketě Zlatý/Český slavík, ve které se i nadále interpreti z předchozí

dekády dominovali. Tento rozdíl se v druhé polovině devadesátých let již neprojevoval natolik markantně.

Bývalé prominenty české hudební scény záhy po revoluci na předních příčkách prodeju nosičů nahradili interpreti potírání totalitním režimem. Vlna euforie vlastní nahrávky perzekuovaných autorů však trvala velmi krátce. V první polovině devadesátých let se na naší scéně – kromě středoproudého popu či akceptovatelného rocku – začala objevovat hudba s nacionalistickou tematikou, punk, novoromantismus, politická satira, reggae nebo tvrdší metalová tvorba. V polovině devadesátých let prodeje prokázaly zvýšený zájem o folk a country (projekty spojené se jménem Jan Nedvěd).

Druhá polovina dekády vykazovala již zcela odlišné žánrové preference. Kromě částečného návratu interpretů z dřívější éry se v prodejích více prosazovala taneční hudba. Nastolený trend druhé poloviny devadesátých let – společně s posilujícím vlivem hudebních producentů, kteří vtiskovali interpretům vizi prodejnosti tvorby – kulminoval v coverech skladeb, v dětských disco písních a teenpopu chlapeckých a dívčích hudebních skupin.

Hypotézu, že většina posluchačů mainstreamové populární hudby preferuje spíše méně náročnou hudbu, která neklade vyšší nároky na posluchačskou zkušenost s nutností soustředěného poslechu, potvrzuje analytická část disertace. Z pohledu hudebněteoretických disciplín byly kompoziční postupy v analyzovaných skladbách založeny především na elementárních prvcích. Jako nejužívanější formu skladeb jsme vyhodnotili kombinaci verse–chorus, která se objevovala obdobně čteně jako forma verse–prechorus–chorus v nejrůznějších modifikacích. Skladby, ve kterých byl užit kontrastní bridge, se objevovaly méně.

V harmonizacích byly užívány především základní struktury a předvídatelné progrese, nejčastěji ve formě kvintakordů a s občasnými náznaky bluesového schématu, avšak s minimem modifikací představených v teoretické části práce. Ojedinele se ve skladbách objevovaly obraty akordů, které by modelovaly basovou linku. Užití jiných než dominantních septakordů se rovněž vyskytovalo minimálně. V případě užití dominantního jádra se spoje objevovaly nejčastěji v základních kombinacích, přičemž nebylo využito latentních možností tohoto spoje představených v teoretické části. Tóniny skladeb byly voleny především s křížky, vzhledem k častému užití kytar, pro které je hra v tónině s béčky technicky obtížnější a nenabízí možnost využívat volných strun.

Počet skladeb obsahující modulaci mezi jednotlivými částmi skladeb nebo harmonické vybočení byl rovněž menšinový. Z harmonicky složitějších postupů jsme zaznamenali spíše výjimečné užití mimotonální dominanty či subdominanty, zařazení zmenšeně zmenšeného a zmenšeně malého septakordu, zcela výjimečně užití akordů alterovaných či nónových. Harmonizace písní odpovídaly strofickému způsobu práce. Míst, které by vykazovaly znaky prokomponované písně s harmonickým vyzdvižením konkrétního textu či slova, jsme zaznamenali naprosté minimum. Z hlediska formy, práce s tektonikou a harmonií námi analyzované skladby devadesátých let zásadně nevybočují z kompozičního paradigmatu populární hudby.

Poměrně sofistikovanou motivickou prací vykazovala naopak melodika. Ve skladbách se vyskytovaly imitace, inverze motivů, rozpínání a nivelizace, augmentace, diminue, repetované i pamětné tóny, kontrastní užití akordických tónů v jednotlivých frázích a částech skladby, jakož i střídání synkopického rytmu (determinovaného deklamací textu) a rytmu elementárního. Melodie využívaly především tónové řady vycházející z durových a mollových tónin, přičemž se v nich vyskytovaly uměle zavedené citlivé tóny, které v konkrétních pasážích tvořily modální postupy. Melodické řady na základě jiného než osmitónového systému (pentatonika) byly ve většině případů užívány jako kontrastní tónový materiál k doškálným řadám. Časté bylo rovněž užití klasicko-romantickou harmonií zapovězených kvintových, oktávových, a místy i septimových paralelismů; objevovaly se také rozklady komplikovanějších akordických struktur v melodii, střídání melodických kroků a skoků, přenos motivů mezi vokálem a hudebními nástroji. Soudržnost a tektonika skladeb byla budována motivickými vazbami mezi melodiemi jednotlivých částí skladby, harmonizacemi a čitelným rozlišením předvětí a závětí. V drtivé většině případů melodie obsahovala hook skladby, který se převážně objevoval v refrénech, místy s jeho ostinátním repetováním; reminiscence a odkazy na hook se mohly případně vyskytovat v ostatních částech skladby.

Hook se v melodice obvykle objevoval v podobě invenčně modelované melodické linky – nezřídka v celé frázi, která vytvořila silnou melodiku písně, byť byla často harmonizovaná elementárním způsobem. Výjimkou však nebyly ani skladby, ve kterých hook tvořil krátký, několikatónový motiv složený buď z elementárních prvků, nebo složitějších melodicko-rytmických útvarů, s nimiž bylo motivicky pracováno v průběhu celé skladby (Janek Ledecký – Právě teď, Bratři Ebenové – Tichá domácnost). Rovněž intencionálně atypicky vystavěné melodie na bázi určité symetrie, užití neakordických tónů,

nivelizované melodie nebo naopak melodie s širokým ambitem, případně vokál se zařazením méně obvyklých intervalových struktur se ve skladbách vyskytovaly pravidelně. Melodiku proto vyhodnocujeme jako rozhodující faktor určující popularitu písní v devadesátých letech. Hook v harmonické složce či basové lince jsme identifikovali zcela výjimečně – pouze v několika případech na základě užití méně obvyklého akordu či harmonické progresse nebo melodie v basové lince, která však neužívala výraznější rytmičtější (Karel Gott – Zázrak vánoční).

Specifickou, a místy i kontroverzní oblastí české populární hudby devadesátých let byly texty písní. Kvantitativnělingvistickými analýzami se podařilo prokázat, že klíčová slova byla nejčastěji svázána s melodií, která tvořila hook skladby, i když přímé propojení jednotlivých slovních výrazů a stěžejních hudebních míst (např. „tichá“ u Bratrů Ebenů) bylo spíše vzácné. Úzké bylo také napojení těchto výrazů na chorus, ačkoli jsme zaznamenali i osobitější práci s rozvrstvením jazykových témat na písňové ploše (rozptyl klíčových slov v tanečních písních, přísné oddělení chorusu od versí v narativních textech, minimalizace chorusu u Janka Ledeckého ad.). K ohodnocení proměn témat písní nám chybí srovnání s hudební produkcí předchozích dekád – texty písní před rokem 1990 zatím kvantitativnělingvistické analýze podrobeny nebyly. Patrný je však trend k uvolňování textové koheze – zpívaná slova se stávají spíše volně proudícím sledem myšlenek, k němuž je poměrně složité najít interpretační klíč.

Textovou kvalitu hodnotili také hudební publicisté, častokrát ze silně subjektivních pozic. Na jedné straně pro ně stály texty vysoké umělecké kvality – básnická, jinotajná a humorná díla –, která byla většinou kvitována, třebaže se někdy objevily výtky proti přílišné intelektualizaci (např. u Báry Basikové nebo kontrastně u Miroslava Žbirky); na straně druhé se objevovaly i negativní kritiky nezdařených či prostoduchých jazykových počinů (Aleš Brichta). V některých případech se recenzenti na úrovni textů neshodli, případně se evaluace proměňovaly (Tři sestry). Na textech a jejich interpretacích bylo oceňováno, pokud interpret dokázal autenticky předat obsah písně, což se dařilo zpěvákům jak s výbornými pěveckými dovednostmi, tak i osobnostem hudebně neerudovaným, které však uměly své posluchače zaujmout svým charismatem.

Za smysluplné rozšíření stávajícího výzkumu považujeme provedení důkladných obsahových analýz hudebních textů námi selektovaných skladeb, které by rozšířilo vhléd, jež nám nabídl rozbor pomocí klíčových slov. Podnětné by rovněž bylo v této práci jen letmo načrtnuté bádání versologické, které by se mohlo zaměřit na analýzu rýmových

schémat v písních. Hlubší spolupráci lingvistiky a muzikologie v hudebně-textových počinech, jimiž je drtivá většina populárních písní, považujeme za velice žádoucí.

Jelikož disertace představila převážně českou mainstreamovou hudbu, další možný směr výzkumu spatřujeme ve zmapování hudební tvorby, která se neprokreslila v námi sledovaných statistických kategoriích. Preferenční klíč sledující jiné než první pozice, svobodnější výběr výzkumníka, případně selektivní zacílení výzkumu na vytvoření monografií jednotlivých hudebních žánrů či subkultur mohou přinést detailnější zmapování hudby devadesátých let. Pozornost badatelů lze upřít také na muzikál, jehož rozmach nastal v devadesátých letech.

Vzhledem k překotně rychlému vývoji populární hudby představuje naše disertace výchozí bod pro komparaci hudebních dekad. Dalšími počiny by proto mohla být obdobně metodologicky zakotvená práce pro první desetiletí 21. století, případně dopracování kvantitativnělingvistických analýz pro léta osmdesátá.

RESUMÉ

Česká mainstreamová populární hudba devadesátých let představuje v domácím muzikologickém bádání nezmapovanou oblast. V disertaci s názvem Česká mainstreamová populární hudba devadesátých let 20. století pohledem hudební analýzy se zvoleným tématem zabýváme z pohledu sociologického, hudebněteoretického a kvantitativnělingvistického. Pro co nejméně subjektivní výběr jsme v první řadě museli vytvořit transparentní preferenční klíč založený na exaktních údajích. Měřitelným parametrem dokládajícím oblíbenost konkrétního hudebního projektu je prodej hudebních nosičů, částečně rádiové a televizní hitparády a na divácích či odborné veřejnosti postavené hudební ankety. Zatímco pro zahraničí existují komplexní zdroje prodejů hudebních nosičů, domácí scéna takovými zdroji nedisponuje a celkový obraz o podobě české populární hudby bylo nutné složit z různých zdrojů.

Primárním zdrojem pro získání statistik prodejů hudebních nosičů pro náš výzkum se stala organizace IFPI, která zveřejňuje žebříčky prodejů od roku 2006. Z interních zdrojů IFPI se nám podařilo získat starší, veřejně nedostupná data (1992–2000), ale pouze v podobě přehledu nejprodávanějších alb pro každý rok. V detailnějším, měsíčním řazení IFPI poskytla z neveřejné databáze data o prodeji nosičů od poloviny roku 1997 do roku 2000. Průzkumem dobových periodik (Rock & Pop, Melodie) se letopočet dosažitelných informací o prodeji podařilo posunout až do roku 1995, jelikož hudební časopisy zveřejňovaly různě profilované rádiové hitparády a statistiky prodejů.

Informačně nepokrytou etapou se pro nás stalo období první poloviny devadesátých let. Do poloviny roku 1990 periodikum Melodie disponovalo údaji o prodeji u nás existujících hudebních vydavatelství (Supraphon, Panton, Opus). Rovněž zveřejňovalo rubriku Diskožebříček a Formulepop, na které v roce 1995 navázala Oficiální česká hitparáda, která byla zaměřená na rozhlasové vysílání. Data pro rok 1990–1995 tak ve výsledku nebyla dostupná ani z IFPI, ani z dobových periodik. Relevantním zdrojem o prodeji nosičů v první polovině devadesátých let se pro nás proto stal televizní pořad produkovaný Českou televizí s názvem Hitparáda, který zveřejňoval žebříčky prodejů nosičů na základě spolupráce s jednotlivými hudebními vydavatelstvími. Kompilací informací získaných z pořadu České televize Hitparáda, z divácké ankety Zlatý (později Český) slavík a ceny odborné poroty Anděl, z údajů získaných z IFPI a textů dohledaných v dobových periodikách lze složit mozaiku o české hudební scéně dané dekády.

Kompletací vstupních dat jsme vytvořili databázi hudebních projektů na základě úspěšnosti prodeje nosičů a četnosti znění v rádiích vysílajících na našem území. Pro výběr konkrétních položek pro hudební analýzy bylo nutné stanovit preferenční klíč. Jednoznačnost kritéria nejprodávanější deska roku vygenerovala prvních osm neopakujících se položek. Horizontální pohled naopak z žebříčků selektuje projekty s dlouhodobým hudebním přesahem. Zařazením konkrétních alb (nehledě na jejich autory) pohybujících se nejdéle v TOP 10 a hudebních projektů, které se v TOP 10 držely nejdelší dobu (nehledě na to, zda se jednalo o jedno či více alb konkrétního autora), jsme získali dalších 18 neopakujících se položek. Poslední čtyři položky třicetímístného seznamu tvoří individuální výběr autora práce.

Pád totalitního režimu přinesl do hudební kultury i celospolečenské roviny nevratné změny. Hudební osobnosti, které v době totality čelily represím, získaly možnost svobodně tvořit. Na český hudební trh vstoupily zahraniční investoři, kteří výrazně oslabili dosud výsadní postavení českých hudebních vydavatelství. Český hudební trh začala ovládat zahraniční vydavatelství, která v letech 1988–1998 tvořila velkou šestku (EMI, Warner, Sony, BMG, Universal a Polygram). Vzniklá situace tíživě dopadla především na společnost Supraphon.

Vzrůstající vliv zahraniční produkce způsobil postupný, ale trvalý pokles zájmu o českou populární hudbu; v druhé polovině dekády ji také posunul ke komercializaci. Vyrovnaný poměr mezi českou a zahraniční tvorbou v médiích v osmdesátých letech se na počátku let devadesátých zvýšil na 58 % ve prospěch zahraniční produkce. Zahraniční hudba českou tvorbu v rádiovém vysílání postupně vytlačovala. Dvacet pět let od revoluce se procento zahraniční tvorby zvýšilo na 80 %.

Přestože pozice české populární hudby v devadesátých letech trvale oslabila, přinesla porevoluční dekáda pro hudební průmysl rekordní zisky, které kulminovaly v druhé polovině devadesátých let (1996–1998; 1,4–1,6 miliardy Kč). Po dosažení finančního vrcholu hudební trh naopak vykazoval trvalý pokles; patnáct let od vrcholu zisky činily pouze 200 milionů korun. S klesajícím profitem hudebního průmyslu souvisí rozvoj digitalizace, která s sebou přinesla výraznou proměnu v zastoupení typů hudebních nosičů. Vinylová alba a magnetofonové kazety během krátké doby nahradily kompaktní disky; v roce 1995 již tvořily nadpoloviční většinu prodaných typů nosičů. Technické výhody a dostupnost prázdných i prepisovatelných médií sice usnadnily rozvoj digitálního nahrávání, na druhé straně však otevřely prostor pro hudební pirátství, které souviselo

s neúměrně vysokými cenami originálních alb české i zahraniční hudby. V roce 2002 bylo každé druhé CD v Česku pirátskou kopií; k jejímu vlastnictví již nebyl důvod politický, nýbrž finanční.

Paralelně s technickým pokrokem v oblasti záznamu hudby se na přelomu milénia objevila služba Napster, která ještě více prohloubila finanční propady hudebního průmyslu. Umožnila nekontrolovatelné šíření a sdílení hudebních nahrávek v novém formátu MP3, který redukoval velikost hudebních souborů z běžných 30–40 megabytů až na desetinu. Trend streamování nahrávek se projevil rovněž u nás – internet jako zdroj poslechu hudby či získání nahrávek na přelomu milénia uvedla už téměř čtvrtina mladších posluchačů. Příchod platform iTunes (2001), Spotify (2008), které umožnily transparentní zisky pro autory hudby, situaci umělců částečně zlepšil. Pokles příjmů nahrávacích společností se přesto zastavit nepodařilo a v letech 2002–2010 se finanční zisky celosvětově propadly o 46 %. Tento vývoj rovněž podpořil příchod webového rozhraní YouTube (2005, od roku 2008 i v české verzi) nabízející možnost soubory nejen sdílet, ale i komentovat a hodnotit.

Devadesátá leta s sebou přinesla i výrazný posun v žánrových preferencích. Posluchači, přesycení propagovanou hudbou dřívější éry, ve zvýšené míře vyhledávali hudební projekty, které nabízely nové, neotřelé způsoby hudebního vyjadřování. Potřeba poslechu této hudby v první polovině devadesátých let sesadila prominentní osobnosti předlistopadové éry z příček popularity, což se projevilo výrazným poklesem prodejů hudebních nosičů těchto interpretů. V divácké anketě Zlatý/Český slavík se však pokles oblíbenosti interpretů osmdesátých let neprojevil tak markantně.

Ze zkompletovaných statistik prodejů hudebních nosičů vyplývá, že záhy po revoluci lidé obrátili zájem směrem k dříve potíraným interpretům, jako byli Marta Kubišová, Waldemar Matuška nebo Karel Kryl, který dokonce v roce 1991 obsadil dvě první příčky v TOP 10 prodejů hudebních nosičů. Vlna zájmu vlastnit nahrávky perzekuovaných autorů však trvala krátce. V první polovině devadesátých let se na naší scéně v prodeji nosičů například objevila – kromě středoproudého popu (Žentour, Team, Pavol Habera, Karel Gott, Jiří Zmožek) či akceptovatelného rocku (Kern, Kreyson, Lucie, Wanastowi vjegy, Premier, Dodo Doležal s projektem Zemětřesení) – hudba s nacionalistickou tematikou (Orlík, Daniel Landa), punk (Tři sestry), novoromantismus (Shalom, Oceán), ale i satira (Ivo Jahelka, Paleček a Janík), reggae (Yo Yo Band) nebo tvrdší metalová tvorba (Arakain, Kabát). V první polovině devadesátých let byly silně zastoupeny rovněž hudební žánry folk a country, jejichž popularita vrcholila v polovině dekády (Karel Kryl, Jan Vyčítal,

Brontosauři, Jan a František Nedvědovi, Jakub Smolík, Věra Martinová, Michal Tučný, Jaromír Nohavica).

Proměny žánrových preferencí pozorujeme rovněž v druhé polovině dekády. Trendem se stala taneční hudba, která kulminovala v teenpopu chlapeckých i dívčích hudebních skupin, jenž měl v naší zemi vůči zahraničí zpoždění necelých deset let (Lunetic, Holki), v coverech skladeb a v dětských disco písních (Šmoulové, Maxim Turbulenc, Těžkej Pokondr). Producenti i obchodníci v devadesátých letech flexibilně zareagovali na poptávku konkrétních hudebních žánrů, jelikož si uvědomovali jejich obchodní potenciál. Z dalších projektů se v prodeji objevily například muzikálové písně (kompiláty písní z muzikálů Jesus Christ Superstar, Dracula), mainstreamový žánr (Karel Gott, Lucie Bílá, Daniel Hůlka, Petr Novák, Ilona Csáková, Iveta Bartošová, Dáda Patrasová, Lucie Vondráčková, Richard Müller, autorská dvojice Hapka/Horáček), ale i projekty zaměřené na specifitější publikum (Buty, Kabát, Chinaski, Lucie, Daniel Landa). Z folkových a country projektů se v druhé polovině dekády v prodeji udržela jen část interpretů (Jaromír Nohavica, Michal Tučný, Jan a František Nedvědovi).

Námi získaná data o prodeji nosičů a rádiových hitparádách jsme podrobili komparaci s existujícími sociologickými průzkumy zaměřenými na hudbu. Spodní hranici námi sledovaného období jsme srovnali s výzkumem Jaroslava Kasana (1991), vrchní mez devadesátých let byla komparována s šetřením Mikuláše Beka (2003). Jelikož jednotlivé výzkumy se od sebe lišily vstupními hodnotami, nebylo možné výsledky všech tří výzkumů zcela korektně srovnat. Pro dosažení relevantního závěru jsme provedli spárování jmen konkrétních hudebních projektů, které se umístily v TOP 10 prodejů nosičů, s položkami zvukového dotazníku Kasana a s všeobecnými pojmovými kategoriemi (folk, pop apod.) respondenty preferovaných hudebních žánrů, s nimiž pracoval Bek. Pro srovnání dlouhodobějších žánrových trendů jsme provedli sondu mimo časový rámec námi zvoleného výzkumu; využili jsme bádání Radima Bačuvčíka (2014).

V TOP 10 žebříčcích všech prostudovaných výzkumů pozorujeme obdobný výskyt hudebních žánrů jako u šetření Kasana a Beka, pouze s odlišným výsledným řazením dle popularity. Novou položkou figurující mezi hudebními žánry v TOP 10 v novém miléniu byla filmová hudba. Komparací výsledků položek vyskytujících se ve všech použitých výzkumech zjišťujeme, že hudební žánr označovaný jako pop měl dlouhodobě stoupající tendenci, což potvrdila data o prodeji nosičů popové hudby v námi sledovaném období. Dle Kasana a Beka mají v devadesátých letech oblíbené hudební žánry (muzikál,

country & western) po roce 2000 v preferencích klesající tendenci. Vzestup popularity vůči dekadě devadesátých let zaznamenává rocková hudba.

Hudební analýzy jsme koncipovali jako syntézu hudebněteoretických disciplín, sociokulturního pohledu a kvantitativnělingvistické metodologie. V první části textu věnovanému analyzovaným skladbám se zaměřujeme především na názory prezentované dobovými hudebními publicisty. Cílem kompilačního způsobu práce v této části byla snaha představit dobový kontext, zachytit okolnosti stojící za autorskou tvorbou, porovnat rozdíly v recepci díla hudebních kritiků a samotných interpretů. Prioritně jsme čerpali z dobových periodik (Rock & Pop, Melodie), které komentovaly aktuální hudební dění. Cílem heuristiky v dobových periodikách bylo informace roztržité v hudebních časopisech v řádu deseti let syntetizovat do jednoho celku. Součástí analýz jsou diskografie jednotlivých hudebních projektů, které selektují z autorovy tvorby období devadesátých let. V druhé části hudebních analýz předkládáme pohled autora práce, který zkoumá skladby především optikou hudební teorie a zaměřuje se na identifikaci signifikantních znaků díla, či naopak na anomálie v kompozici, jež způsobují výjimečnost skladby.

Z hudebněteoretických disciplín jsme se v analýzách zabývali harmonií a melodikou, které společně tektonikou a formou determinují stavbu písně na nejzákladnější úrovni. V teoretické části disertace předřazujeme pojednání o frekventovaných prvcích populární hudby. Sumarizujeme přehled nejčastěji užívaných hudebních forem populární hudby (modifikace formy AABA, verse–chorus, verse–prechorus–chorus). Při analýzách tektoniky jsme se zaměřili na prostředky, pomocí kterých bylo se stavbou písně pracováno, jelikož tektonickou soudržnost skladby nebuduje pouze vhodné řazení jednotlivých částí písně, nýbrž také invenční užití harmonických funkcí a jejich obrátů, motivická práce, atd. V kapitole o harmonii se zabýváme nejužívanějšími progresemi, přičemž se opíráme o studii deklarující, že subdominanta a dominanta jsou v populární hudbě typicky spojovány s tónikou a jsou nejčastěji řazeny do progresí subdominanta–dominanta–tónika a dominanta–subdominanta–tónika. Kromě kadenčních spojů stojících na základních stupních (včetně bluesové formy) se zabýváme spojením označovaným jako dominantní jádro, možnostmi reharmonizací, užitím tenzí v harmonických strukturách i stylizací hudebních doprovodů.

V hudebních analýzách písní populární hudby jsme se zaměřili především na identifikaci hudebního prvku označovaného jako hook, který je nejčastěji nositelem konkrétní intencionální myšlenky hudebního skladatele nebo textaře. Hook, který se ve

skladbě různým způsobem prosazuje, vyčnívá a snadno se pamatuje, ve většině případů stojí za úspěchem konkrétní písně. Hook nejčastěji obsahuje konkrétní rytmus, melodickou linku, která je rozpoznatelná na první pohled/poslech. Přestože se v populárních písních často objevují melodické fráze, které svou modelací poutají pozornost a tvoří hook, lze v písních najít rovněž krátké motivy identifikující hook (např. píseň *The Winner Takes It All* sekvencovitě využívá nezpěvného intervalu septimy, naopak *One Note Samba* obsahuje pouze jednu notu podloženou měnící se harmonií).

Nejen melodie, ale i basová linka může obsahovat hook, pokud stojí na vhodně vedeném průběhu korespondujícím s harmonií; hrát může roli i výrazná rytmizace (*Another One Bites The Dust*, nebo naopak užití ostinátneho rytmu v *Billie Jean*). Na druhé straně za hook lze považovat rovněž celou řadu proměnných neobsahujících konkrétní melodii nebo rytmus. Hook je možné najít rovněž v atypické instrumentaci skladby, ve zpěvákově pěveckém projevu užívající například řev, glissando, recitace, scat atd. Hookem může být však i hráčská virtuosita případně extrémní tempa či změny temp, modulace, dynamické kontrasty atd. Pokud za hook považujeme text písně, lze jej identifikovat například v jistých slovních anomáliích se zvláštními fonetickými/lingvistickými vlastnostmi, neobvyklých obrazech, zvukomalbě, metafoře atd.

V analýzách jsme rovněž zkoumali, ve kterých částech skladby se hook nejčastěji vyskytoval a zda jednotlivé části skladby (verse, prechorus, chorus) obsahovaly identický, případně motivicky spřízněný, nebo naopak zcela samostatný hook. Široké možnosti identifikace hooku vnášejí do rozborů nebezpečí přílišné subjektivity. V analýzách jsme se proto zaměřili na parametry, které je možno exaktně popsat pomocí hudebněteoretických disciplín a stranili jsme se neměřitelných kategorií, jako je barva zvuku či atmosféra skladby.

Rozbor hudebních textů stavíme na analýze klíčových slov, která je zavedenou metodou kvantitativní lingvistiky. Naším cílem bylo vyzorovat, zda je hook skladby spjat s identifikovanými klíčovými slovy textu a zda se klíčová slova vyskytují v nejdůležitější části skladby – chorusu. Klíčová slova textu zjišťujeme pomocí programu KWords na základě srovnání hudebního textu se souborem tematicky rozličných textů sestaveným Ústavem Českého národního korpusu, který se nazývá referenční korpus. Obsah vybraného korpusu, který má za cíl reprezentovat současnou českou slovní zásobu, čítá asi 100 milionů slov (120 milionů jednotek, včetně interpunkce). Slovo je programem vyhodnoceno jako klíčové, jestliže je mezi jeho četnostmi ve zkoumaném hudebním textu a v referenčním korpusu zjištěn statisticky signifikantní rozdíl.

Pokud se difference prokáže, je třeba dále zjistit, zdali je rozdíl mezi frekvencemi výskytu slov dostatečně relevantní. Program KWords pracuje s metrikou DIN (Difference Index), jejímž maximem je hodnota 100, která značí, že konkrétní slovo se vyskytuje pouze ve zkoumaném textu, a naopak v referenčním korpusu zcela chybí. Pro potřeby našeho výzkumu považujeme za klíčová slova ta, která mají hodnotu DIN vyšší než 90.

Výsledky provedených hudebních analýz potvrzují nezávisle provedený výzkum, jehož výsledky deklarují, že průměrnému posluchači činí problémy sluchová identifikace a recepce složitějších hudebních struktur. V kategorii prodejů nosičů TOP 10 se hudebně náročnější projekty s nutností soustředěného poslechu objevovaly výjimečně (např. skupina Buty). Výzkum, ve kterém drtivá většina respondentů vyhodnotila jako nejpříjemnější/nejšťastnější jónský mód, hudební analýzy rovněž potvrzují, jelikož více než polovina analyzovaných skladeb byla v tomto módu zkomponována. Kompozice založené na jiné než durové a mollové tónině se v TOP 10 nevyskytovaly vůbec. V mainstreamové hudbě lze kompozičně složitější struktury nalézt spíše výjimečně, jelikož běžný každodenní posluchač vnímá hudbu spíše jako celek, aniž by měl potřebu ji detailněji analyzovat. V recepci populární hudby tak hrají podstatnou roli spíše faktory sociologické.

Rozbory skladeb pomocí hudebněteoretických disciplín prokázaly, že autoři v kompozičních postupech využívali spíše elementární hudební prvky. Hudební forma verse–chorus a různé modifikace formy verse–prechorus–chorus se v námi analyzovaných skladbách objevovaly nejčastěji. Přestože se jedná o simplifikované hudební formy, v populární hudbě je považujeme za cizelované struktury nabízející dostatečný prostor pro tektonickou stavbu. Zde spatřujeme vysvětlení, proč jsme v analýzách zaznamenali minimum skladeb, které pro dosažení potřebného kontrastu využívaly část skladby, kterou bychom mohli vyhodnotit jako bridge.

Postupy, které nabízí latentní harmonie, jsme v analyzovaných skladbách zaznamenali v minimální míře. Analyzované skladby využívaly především základní harmonické struktury ve formě kvintakordů s minimálním užitím obrátů akordů, které by alternativněji vystavěly basovou linku. Harmonické progrese, využívající nejčastěji základní a vedlejší stupně, byly místy modifikovány v reharmonizacích jednotlivých frází, což však nemělo zásadní vliv na fakt, že skladby měly charakter strofických písní pouze s minimálním náznakem písně prokomponované. Složitější harmonické struktury (např. založené na více než čtyřzvuku či jiné než terciové stavbě, případně progrese tendující k jazzovým postupům) se v analýzách vyskytovaly zcela výjimečně.

Stěžejní složkou hudby devadesátých let, která měla nejzásadnější vliv na popularitu písní v TOP 10, byla melodika. Ve srovnání se zbylými složkami hudby, které jsme podrobili zkoumání, obsahovala prvky tvořící hook skladby nejčastěji právě melodika. Nápaditá, invenční a z kompozičního hlediska sofistikovaná motivická práce autorů devadesátých let, která se však nebála zcela svobodně využívat i hudební teorií rozporupně vnímané kvintové či oktávové paralelismy a jiné anomálie, dokázala v mnoha případech i z drobného několikatónového motivu tvořícího hook vybudovat tektonicky soudržnou skladbu. Melodika skladeb devadesátých let však obsahovala i kantilénově modelované melodické linky vytvářející fráze, které samy o sobě tvořily hook skladby. Melodiku proto vyhodnocujeme jako rozhodující faktor určující popularitu písní v devadesátých letech.

Kvantitativnělingvistická analýza prokázala, že klíčová slova byla nejčastěji svázána s melodií tvořící hook skladby a objevovala se především v chorusech, které neřídka obsahovaly rovněž slogan písně. Úzké propojení jednotlivých slovních výrazů s hudebními motivy však bylo pozorováno spíše výjimečně. Z hlediska rozvrstvení klíčových slov v písní jsme v hudbě devadesátých let zaznamenali několik charakteristických postupů – např. přísné sémantické oddělení chorusu od verse v narativních textech, intenzivní komunikace mezi složkami skladby v taneční hudbě –, ale i specifická, autorská řešení (např. minimalizace role chorusu u Janka Ledeckého).

Textům se věnovaly i dobové recenze, častokrát z vyhraněně subjektivních pozic. Přijímány byly texty oduševnělé, ačkoli se kritika občas vztahovala i k přílišné intelektualizaci; naopak odmítány byly texty jednoduché, naivní či triviální. Z hlediska interpretačního se vyzdvihovala především autenticita projevu, sžití zpěváka se zpívanými slovy. Recenzenti v textech postřehli rovněž tendence k nižší kohezi, která je mnohdy proměňovala ve složitě interpretovatelné proudy myšlenek.

Předkládanou dizertaci je možné rozvíjet různými směry; jejím základním cílem bylo nejen zmapovat populární hudbu devadesátých let, ale také vybudovat interdisciplinární metodologii pro podobná bádání v budoucnu. Nabízí se tak jednak rozšíření analytické základny výzkumu dané dekády, jednak vypracování syntéz pro další éry. Jednotný výzkumný rámec může nakonec vést k vytvoření uceleného obrazu o vývoji české populární hudby.

SUMMARY

In domestic musicological research, Czech mainstream popular music of the 1990s is an uncharted area. In the dissertation entitled *Music Analysis of Czech Mainstream Popular Music in the 1990s*, the chosen topic is examined from the perspectives of sociology, music theory, and quantitative linguistics. First of all, in order to make the selection as non-subjective as possible, we had to create a transparent preference key based on exact data. The measurable parameters proving the popularity of a particular musical project are the sales of music records, partly radio and television charts, and music polls, based on the audience or the professional public. While there are comprehensive sources of music sales abroad, the domestic scene does not have such sources, and the overall picture of the state of Czech popular music had to be pieced together from various sources.

The primary source for obtaining music sales statistics for our research was IFPI, which has been publishing sales rankings since 2006. On the grounds of IFPI's internal sources, we were able to obtain older, not publicly available data (1992–2000), but only in the form of a list of the best-selling albums for each year. In a more detailed, month-by-month breakdown, IFPI provided data on record sales from mid-1997 to 2000 from a non-public database. A survey of contemporary periodicals (*Rock & Pop*, *Melodie*) was able to push the year of attainable sales information back to 1995, as music magazines published variously profiled radio charts and sales statistics.

The informationally uncovered stage for us was the first half of the 1990s. Until the mid-1990s, the periodical *Melodie* had data on the sales of the existing music labels (*Supraphon*, *Panton*, *Opus*). It also published the *Disco Chart* and *Formulepop* sections, which were followed in 1995 by the *Official Czech Hitparade*, which focused on radio broadcasting. As a result, data for 1990–1995 were not available from IFPI or from contemporary periodicals. The relevant source for us on record sales in the first half of the years was therefore a television programme produced by Czech television called *Hitparáda*, which published rankings of record sales based on cooperation with individual music labels. By compiling the information obtained from the Czech television programme *Hitparáda*, from the audience poll competition *Zlatý (later Czech) slavík* and the jury award *Anděl*, from the data provided by IFPI and inferred from texts in contemporary periodicals, it is possible to compose a mosaic of the Czech music scene of the studied decade.

By completing the input data, we have created a database of musical projects based on the success rate of sales of records and the frequency of playings in the radios broadcasting in our territory. In order to select specific items for music analysis, it was necessary to establish a preference key. The uniqueness of the Best Selling Record of the Year criterion generated the first eight non-repeating entries. The horizontal view, on the other hand, selects projects with a long-term musical influence from the charts. By including the specific albums (regardless of their authors) that have been in the Top 10 the longest and the musical projects that have stayed in the Top 10 the longest (regardless of whether they were one or more albums by a specific artist), we obtained further 18 non-recurring entries. The last four entries of the 30-item list are the author's individual choice.

The collapse of the totalitarian regime brought irreversible changes to musical culture and society at large. Musical personalities who had faced repression during the totalitarian era were given the opportunity to create freely. Foreign investors entered the Czech music market and significantly weakened the previously privileged position of Czech music publishers. The Czech music market began to be dominated by foreign labels, which formed the Big Six (EMI, Warner, Sony, BMG, Universal, and Polygram) in the period of 1988–1998. The resulting situation was particularly hard for Supraphon.

The growing influence of foreign production caused a gradual, but steady decline in interest in Czech popular music; in the second half of the decade, it also shifted the music towards commercialisation. The balanced ratio between Czech and foreign production in the media in the 1980s increased to 58% in favour of foreign production in the early 1990s. Foreign music gradually replaced Czech music in radio broadcasting. Twenty-five years after the revolution, the percentage of foreign production had increased to 80%.

Although the position of Czech popular music permanently weakened in the 1990s, the post-revolutionary decade brought record profits for the music industry, which peaked in the second half of the 1990s (1996–1998; CZK 1.4–1.6 billion). In contrast, after the financial peak, the music market showed a steady decline; fifteen years after the peak, profits were only CZK 200 million. The declining profits of the music industry are linked to the development of digitalisation, which has brought with it a significant change in the proportion of types of music media. Vinyl albums and cassette tapes were replaced by compact discs within a short period of time; by 1995, the latter already accounted for more than half of the types of media sold. While the technical advantages and the availability of blank and rewritable media facilitated the development of digital recording, on the other

hand, they opened up space for music piracy, which was linked to the disproportionately high prices of original albums of Czech and foreign music. In 2002, every second CD in the Czech Republic was a pirated copy; the reason for owning it was no longer political, but financial.

Parallely to the technical advances in the field of recorded music, the Napster service appeared at the turn of the millennium, further deepening the financial decline of the music industry. It enabled rampant distribution and sharing of recorded music in the new MP3 format, which reduced the size of music files from the usual 30–40 megabytes to a tenth of that. The trend towards streaming recordings has also made itself felt in Czechia, with nearly a quarter of younger listeners citing the internet as a source of listening to music or obtaining recordings at the turn of the millennium. The advent of iTunes (2001), Spotify (2008), which enabled transparent profits for music creators, has partially improved the situation of artists. Nevertheless, the decline in the revenues could not be halted, and between 2002 and 2010 financial profits fell by 46% worldwide. This development was also supported by the advent of the YouTube web interface (2005, since 2008 also in the Czech version), which offers the possibility not only to share files, but also to comment and rate them.

The 1990s also brought with it a significant shift in genre preferences. Listeners, over-saturated with the promoted music of the earlier era, increasingly sought out musical projects that offered new and novel ways of musical expression. The need to listen to this music in the first half of the 1990s pushed prominent figures of the pre-November era off the rungs of popularity, which was reflected in a significant decline in sales of these artists' records. However, the decline in popularity of the 1980s artists was not so seen in the Zlatý/Český slavík poll competition.

The compiled statistics on sales of music CDs show that soon after the revolution, people turned their interest towards previously suppressed artists, such as Marta Kubišová, Waldemar Matuška or Karel Kryl, who even occupied the top two positions in the TOP 10 of music CD sales in 1991. However, the wave of interest in owning recordings of persecuted artists was short-lived. In the first half of the nineties, for example, the sales of records showed the popularity of – in addition to the mainstream pop (Žentour, Team, Pavol Habera, Karel Gott, Jiří Zmožek) or acceptable rock (Kern, Kreyson, Lucie, Wanastowi vjegy, Premier, Dodo Doležal with the Zeměřesení project) – music with nationalistic themes (Orlík, Daniel Landa), punk (Tři sestry), neo-Romanticism (Shalom, Oceán), but also satire

(Ivo Jahelka, Paleček a Janík), reggae (Yo Yo Band), or harder metal (Arakain, Kabát). In the first half of the 1990s, folk and country music were also strongly represented, and their popularity peaked in the middle of the decade (Karel Kryl, Jan Vyčítal, Brontosaurus, Jan and František Nedvěd, Jakub Smolík, Věra Martinová, Michal Tučný, Jaromír Nohavica).

Changes in genre preferences can also be observed in the second half of the decade. Dance music became the trend, culminating in teen pop produced by both boy- and girlbands, in which our country was less than ten years behind the international scene (Lunetic, Holki), in cover songs and in children's disco songs (Šmoulové, Maxim Turbulenc, Těžkej Pokondr). Producers and marketers in the 1990s responded flexibly to the demand for particular genres of music as they realised the commercial potential of families. Among other projects, musical songs (compilations of songs from the musicals *Jesus Christ Superstar* and *Dracula*), mainstream genre (Karel Gott, Lucie Bílá, Daniel Hůlka, Petr Novák, Ilona Csáková, Iveta Bartošová, Dáda Patrasová, Lucie Vondráčková, Richard Müller, the Hapka/Horáček duo), as well as projects focused more specifically (*Buty*, *Kabát*, *Chinaski*, *Lucie*, *Daniel Landa*) appeared in the sales. On the other hand, only some of the folk and country projects maintained their sales after 1995 (Jaromír Nohavica, Michal Tučný, Jan and František Nedvědomi).

We compared our data on the record sales and radio charts with existing sociological surveys focused on music. The lower limit of the period we studied was compared with the research of Jaroslav Kasan (1991), the upper limit of the 1990s was compared with the research of Mikuláš Bek (2003). Since the investigations differed from each other in terms of input values, it was not possible to compare the results of all three analyses exactly. In order to reach a relevant conclusion, we paired the names of specific musical projects that ranked in the TOP 10 record sales with the items of Kasan's sound questionnaire and the general conceptual categories (folk, pop, etc.) of the respondents' preferred musical genres with which Bek worked. To compare longer-term genre trends, we conducted a probe outside the timeframe of our chosen research, drawing on the research of Radim Bačuvčík (2014).

In the TOP 10 rankings of all the investigations studied, we observe a similar occurrence of musical genres as in Kasan' and Bek's surveys, with only a different resulting ordering by popularity. A new item appearing among the music genres in the TOP 10 in the new millennium was film music. By comparing the results of the items appearing in all

the surveys used, we find that the music genre referred to as pop had a long-term upward trend, which was confirmed by the data on the sales of pop music CDs in the studied period of ours. According to Kasan and Bek, the popular music genres (musical, country & western) in the 1990s have a decreasing trend in preferences after 2000. However, rock music has seen a rise in popularity relative to the decade of the 1990s.

We have conceived music analyses as a synthesis of music theoretical disciplines, sociocultural perspectives, and methodology of quantitative linguistics. In the first part of the text devoted to the analyzed compositions, we focus primarily on the views presented by contemporary music reviewers. The aim of the compilation was to present the contemporary context, to capture the circumstances behind the authors' works, and to compare the differences in the receptions of the works by music critics and the performers themselves. Priority was given to contemporary periodicals (Rock & Pop, Melodie), which commented on current musical events. The aim of the heuristics in contemporary periodicals was to synthesize the information fragmented in music magazines over a period of ten years into a single whole. The analyses include discographies of individual musical projects, which focus on the an author's 1990s production. In the second part of the musical analyses, we present the viewpoint of a musicologist who examines the compositions primarily through the lens of music theory, focusing on identifying the significant features of the work, or conversely, the anomalies in the composition that make the piece exceptional.

Among the music theoretical disciplines, our analyses have dealt with harmony, melody, which – together with tectonics and form – determine the structure of a song at the most fundamental level. In the theoretical part of the dissertation, we present a discussion on frequent elements of popular music. We summarize an overview of the most frequently used musical forms of popular music (modifications of the AABA form, verse–chorus, verse–prechorus–chorus). In the analyses of tectonics, we focused on the means by which the structure of the song was being elaborated, since the tectonic coherence of the composition is not only created by the appropriate ordering of the individual parts of the song, but also by the inventive use of harmonic functions and their inversions, motivic work, etc. In the chapter on harmony, we discuss the most used progressions, drawing on a study declaring that the subdominant and dominant are most often associated with the tonic in popular music, and are most often grouped into the subdominant–dominant–tonic and dominant–subdominant–tonic progressions. In addition to the cadential connections based on the basic degrees (including the blues form), we discuss the cadence referred to as

the dominant core, possibilities of reharmonizations, use of tensions in harmonic structures, and stylization of musical accompaniments.

In our musical analyses of popular music songs, we have focused primarily on the identification of the musical element referred to as the hook, which most often carries a particular intentional idea of the composer or lyricist. The hook, which is asserted in various ways, stands out and is easily remembered, is in most cases behind the success of a particular song. A hook most often contains a specific rhythm, a melodic line that is recognizable at first sight/listening. Although popular songs often feature melodic phrases that are attention-grabbing in their modelling and form a hook, short motifs identifying the hook can also be found in songs (e.g. the song *The Winner Takes It All* sequentially uses the dissonant interval of the seventh, while *One Note Samba* contains only one note, backed by a changing harmony).

Not only the melody, but also the bass line may contain a hook, if it is based on a properly guided progression that corresponds with the harmony; strong rhythmization can also play a role (Another *One Bites The Dust*, or, conversely, the use of an ostinato rhythm in *Billie Jean*). On the other hand, a number of variables not involving a particular melody or rhythm can also be considered hooks. Hook can also be found in an atypical instrumentation of a song, in a singer's vocal performance making use of, for example, screaming, glissando, recitation, scat, etc. However, hook can also be a player's virtuosity or extreme tempos or tempo changes, modulation, dynamic contrasts, etc. If we consider the lyrics of a song to be a hook, it can be identified, for example, in certain lexical anomalies with special phonetic/linguistic characteristics, unusual turns of phrase, onomatopoeia, metaphors, etc.

In the analyses, we also examined in which parts of the song the hook most frequently occurred and whether the individual parts of the song (verse, prechorus, chorus) contained an identical or thematically related or, on the contrary, completely separate hook. The wide possibilities of hook identification introduce the danger of excessive subjectivity into the analyses. In our analyses, we therefore focused on parameters that can be accurately described by music theoretical disciplines, and avoided unmeasurable categories, such as the sound colour or the atmosphere of the piece.

As to the analysis of lyrics, we base it on keyword analysis, which is an established method of quantitative linguistics. Our goal was to observe whether the hook of a song is

associated with the identified keywords of the lyrics and whether the keywords occur in the most important part of the song – the chorus. We identify the keywords of the text using the KWords program by comparing the lyrics with a database of thematically different texts compiled by the Institute of the Czech National Corpus, which is called the reference corpus. The content of the selected corpus, which aims to represent the contemporary Czech vocabulary, is about 100 million words (120 million units, including punctuation). A word is evaluated by the program as a key word if there is a statistically significant difference between its frequencies in the lyrics under study and in the reference corpus.

If the difference is proven, it must be further determined whether it is sufficiently relevant. The KWords program works with DIN (Difference Index), which has a maximum value of 100, indicating that a particular word is only present in the text under study and is completely absent in the reference corpus. For the purposes of our research, we consider keywords to be those that have a DIN value higher than 90.

The results of the performed musical analyses confirm independently conducted research the results of which declare that the aural identification and reception of more complex musical structures is a problem for the average listener. More musically demanding projects, requiring concentrated listening, were rare in the category of TOP 10 sales (e.g., the band Buty). The research, in which the vast majority of respondents rated the Ionian mode as the most enjoyable/happiest, is also confirmed by the musical analyses, as more than half of the analyzed songs were composed in this mode. Compositions based on keys other than major and minor did not appear in the TOP 10 at all. In mainstream music, compositionally more complex structures can be found rather rarely, as the common everyday listener perceives music as a whole, without having the need to analyse it in detail. Thus, sociological factors play a significant role in the reception of popular music.

Analyses of the compositions by means of music theoretical disciplines have shown that the authors used rather elementary musical elements in their compositional procedures. The verse–chorus musical form and various modifications of the verse–prechorus–chorus form appeared most frequently in the compositions we analysed. Although these are simplified musical forms, we consider them to be polished structures offering sufficient space for tectonic construction in popular music. Here we see an explanation for why we observed a minimum of compositions in our analyses that used the part that could be evaluated as a bridge to achieve the necessary contrast.

The procedures offered by latent harmony were minimally observed in the compositions we analyzed. The analyzed compositions primarily used basic harmonic structures in the form of fifth chords, with minimal use of chord inversions to build the bass line more alternatively. The harmonic progressions, using mostly primary and secondary degrees, were sometimes modified in the reharmonizations of individual phrases, but this did not have a major effect on the fact that the compositions had the character of strophic songs with only a minimal hint of a thoroughly composed song. More complex harmonic structures (e.g. based on more than four notes or on a system different from the stack of thirds, or progressions tending towards jazz-like procedures) were quite rare in the analyses.

The key component of the 1990s music that had the most significant influence on the popularity of the songs in the TOP 10 was melodiousness. Compared to the other components of the music we examined, melodiousness was the one that most often contained the elements that made up the hook of a song. The imaginative, inventive, and compositionally sophisticated motivic work of the authors of the nineties, who were not afraid to make free use of the fifth or octave parallelisms and other anomalies (which were perceived as controversial by music theory), managed in many cases to build a tectonically coherent composition even from a small, few-tone motif forming a hook. However, the melodiousness of the 1990s compositions also included cantilena-modelled melodic lines forming phrases that themselves constituted the hook of the composition. We therefore evaluate melody as a crucial factor in determining the popularity of songs in the 1990s.

Quantitative linguistic analysis showed that keywords were most often tied to the melody forming the hook of the song and appeared primarily in choruses, which not infrequently also contained the song's slogan. However, close association of individual lexemes with musical motifs was observed rather rarely. In terms of the stratification of keywords in a song, we have noted several characteristic practices in the 1990s music – e.g., the strict semantic separation of chorus from verse in narrative lyrics, the intense communication between the components of a song in dance music – but also specific, original solutions (e.g., minimizing the role of the chorus in a song by Janek Ledecký).

The texts have also been the subject of contemporary reviews, being often judged from distinctively subjective positions. Soulful texts were accepted, although criticism sometimes referred to over-intellectualization; on the contrary, simple, naive or trivial texts were rejected. From the point of view of interpretation, the authenticity of expression, the singer's intimacy with the lyrics, was emphasised. The reviewers also noticed a tendency

towards less cohesion in the texts, which often turned them into hardly interpretable streams of ideas.

The present dissertation can be developed in various directions; its primary aim was not only to map popular music of the 1990s, but also to build an interdisciplinary methodology for similar research in the future. Further research may include both an extension of the analytical base of the decade in question, and the development of syntheses for other eras. The unified research framework may eventually lead to a comprehensive picture of the development of Czech popular music.

ZUSAMMENFASSUNG

Tschechische Mainstream-Popmusik der 90-er Jahre stellt in der hiesigen musikologischen Forschung einen nicht erforschten Bereich dar. In der Dissertationsarbeit mit dem Titel Tschechische Mainstream-Popmusik der 90-er Jahre des 20. Jhs. angesichts der Musikanalyse befassen wir uns mit dem gewählten Thema aus dem soziologischen, musiktheoretischen und quantitativ-linguistischen Blickwinkel. Um die subjektive Auswahl zu verringern, mussten wir in der ersten Reihe einen durchschaubaren Präferenzschlüssel erstellen, der auf exakten Angaben beruht. Ein messbarer Parameter, der die Beliebtheit eines konkreten Musikprojektes belegt, ist der Musikträgerverkauf, teilweise dann auch die Rundfunk- und Fernsehhitparaden und die Musikumfragen, die auf den Zuschauern oder der Fachöffentlichkeit beruhen. Im Unterschied zu den im Ausland existierenden kompletten Quellen des Musikträgerverkaufs verfügt die hiesige Szene über solche Quellen nicht und deswegen musste der Gesamtblick auf die tschechische Pop-Musik aus diversen Quellen belegt werden.

Die primäre Quelle der erworbenen Statistiken des Musikträgerverkaufs stellte für unsere Forschung die Organisation IFPI dar, die alle Bestenlisten seit 2006 veröffentlicht. Aus den internen Quellen von IFPI ist es uns gelungen ältere, öffentlich nicht zugängliche Daten (1992–2000) zu erwerben, leider nur in Form der Übersichten von meistverkauften Alben für jedes Jahr. In einer detaillierten Monatsübersicht stellte uns die IFPI die Angaben aus der nicht öffentlichen Datenbasis von der Hälfte des Jahres 1997 bis zum Jahr 2000 zur Verfügung. Durch die Forschung der zeitgenössischen Druckmedien (Rock & Pop, Melodie) ist es gelungen, den Zeitabschnitt der erreichbaren Informationen über den Verkauf bis zum Jahr 1995 zu erweitern, da die Musikzeitschriften die unterschiedlich profilierten Rundfunkhitparaden und Verkaufsstatistiken veröffentlicht haben.

Die mit Informationen nicht bedeckte Etappe wurde für uns der Zeitabschnitt der ersten Hälfte der 90-er Jahre. Bis zur Hälfte des Jahres 1990 verfügte das Druckmedium Melodie über die Verkaufsangaben der bei uns existierenden Musikverlage (Supraphon, Panton, Opus). Sie veröffentlichte ebenfalls die Rubrik Diskožebříček und Formulepop, die später zu der Offiziellen tschechischen Hitparade wurde, die sich auf Rundfunksendungen orientierte. Die Angaben für den Zeitabschnitt 1990–1995 wurden im Endeffekt weder aus der IFPI noch aus den zeitgenössischen Zeitschriften zugänglich. Zu der relevanten Quelle des Musikträgerverkaufs wurde für uns deswegen die durch den

Tschechischen Fernsehsender produzierte Fernsehsendung mit dem Namen Hitparáda, die Verkaufsbestenlisten der Musikträger anhand der Mitarbeit mit den einzelnen Musikverlagen veröffentlichte. Die Mosaik über die tschechische Szene der angegebenen Dekade lässt sich durch die Kompilation von Informationen, die aus der Sendung des Tschechischen Fernsehsenders Hitparáda, aus der Zuschauerumfrage Zlatý (später Český) slavík und dem Preis der Fachjury Anděl erworben wurden, aus den Angaben von der IFPI und aus den in zeitgenössischen Zeitschriften veröffentlichten Texten zusammenstellen.

Durch die Kompilation der Einstiegsangaben erstellten wir eine Datenbasis der Musikprojekte aufgrund des Erfolgs beim Verkauf der Musikträger und der Klangfrequenz in Radios, die auf unserem Gebiet senden. Für die Auswahl der konkreten Angaben für die Musikanalyse war es nötig, den Präferenzschlüssel zu erstellen. Die Eindeutigkeit des Kriteriums Die meistverkaufte Schallplatte des Jahres generierte die ersten acht nicht wiederkehrenden Positionen. Der horizontale Blick dagegen selektiert die Projekte mit einem langfristigen Musikeinfluss. Durch die Einarbeitung der konkreten Alben (abgesehen von deren Autoren), die am längsten in TOP 10 auftauchen, und der Musikprojekte, die am längsten in TOP 10 zu finden waren (abgesehen davon, ob sich um eins oder mehrere Alben eines konkreten Autoren gehandelt hat), haben wir weitere 18 Positionen der nicht wiederkehrenden Angaben erworben. Die letzten vier Positionen der dreißigstelligen Liste stellen die individuelle Auswahl des Autoren von dieser Arbeit dar.

Der Fall des totalitären Regimes brachte in die Musikkultur und auf die gesellschaftliche Ebene unumstößliche Änderungen. Die Musikpersönlichkeiten, die in der Zeit der Totalität verfolgt wurden, hatten nun die Möglichkeit frei zu schaffen. Auf den tschechischen Musikmarkt traten ausländische Investoren, die sehr deutlich den bis jetzt privilegierten Monopol der tschechischen Musikverlage geschwächt haben. Den tschechischen Musikmarkt begannen ausländische Musikverlage zu steuern, die in den Jahren 1988-1998 die große Sechs gebildet haben (EMI, Warner, Sona, BMG, Universal a Polygram). Die entstehende Situation hat hauptsächlich die Gesellschaft Supraphon schwer betroffen.

Den steigenden Einfluss der ausländischen Produktion hat einen fortschreitenden, aber dauerhaften Rückgang des Interesses an der tschechischen Pop-Musik, in der zweiten Hälfte der Dekade wurde dadurch die Musik kommerzialisiert. Das ausgeglichene Verhältnis

zwischen den tschechischen und ausländischen Musikstücken in den Medien in den 80-er Jahren wurde am Anfang der 90-er Jahre zugunsten der ausländischen Produktion auf 58% erhöht. Die ausländische Musik hat allmählich die tschechischen Musikstücke aus den Rundfunksendungen verdrängt. Fünfundzwanzig Jahre nach der Revolution hat sich der Anteil der ausländischen Musikstücke auf 80% erhöht.

Obwohl die Position der tschechischen Pop-Musik in den 90-er Jahren dauerhaft geschwächt wurde, brachte die kommende Dekade für die Musikindustrie enorme Profite, die in der zweiten Hälfte der 90-er kulminiert haben (1996–1998; 1,4–1,6 Mld. Kč). Nach dem Erreichen des finanziellen Gipfels sanken die Einnahmen der Musikindustrie dauerhaft; fünfzehn Jahre seit dem Gipfel betragen die Einnahmen nur 200 Millionen Kronen. Mit dem sinkenden Profit der Musikindustrie hängt die Entwicklung der Digitalisierung zusammen, die einen deutlichen Wechsel in der Vertretung der Musikträgertypen brachte. Die Vinylalben und Kassetten wurden nach kurzer Zeit durch die CDs ersetzt; im Jahr 1995 bildeten sie schon mehr als die Hälfte der verkauften Musikträgertypen. Die technischen Vorteile und Zugänglichkeit der leeren oder wiederbeschreibbaren Medien vereinfachte zwar die Entwicklung des digitalen Aufnehmens, schafften aber auf der anderen Seite einen freien Raum für Musikpiraterie, die mit unangemessen hohen Preisen der Originalalben von der tschechischen und ausländischen Musik zusammenhängte. Im Jahr 2002 wurde jede zweite CD in Tschechien zu einer illegalen Kopie; für ihren Besitz gab es keinen politischen, sondern finanziellen Grund.

Parallel zu dem technischen Fortschritt im Bereich der Musikaufzeichnung tauchte um die Jahrhundertwende eine neue Dienstleistung Napster auf, die noch mehr den finanziellen Verlust der Musikindustrie vertiefte. Sie ermöglichte eine unkontrollierbare Verbreitung und Teilen der Musikaufnahmen im neuen MP3 Format, das die Größe der Musikdateien von den üblichen 30–40 Megabyte bis auf das Zehntel reduzierte. Der Trend des Streamen von Aufnahmen wurde auch bei uns deutlich – das Internet als eine Quelle des Musikhörens oder der Erwerbung von Aufnahmen gab um die Jahrhundertwende fast ein Viertel der jungen Zuhörer an. Der Einstieg der Plattformen wie iTunes (2001), Spotify (2008), die den Musikautoren transparente Einnahmen ermöglichten, hat die Situation der Künstler teilweise verbessert. Es ist aber nicht gelungen, den Rückgang der Einnahmen von Aufnahmegeellschaften zu stoppen und in den Jahren 2002–2020 sanken finanzielle Profite um 46%. Diese Entwicklung wurde durch den Einstieg von YouTube (2005, seit 2008 auch in der tschechischen Version) noch verstärkt, da es

die Möglichkeit bietet, die Dateien nicht nur zu teilen, sondern auch zu kommentieren und zu bewerten.

Die 90-er Jahre brachten ebenfalls eine deutliche Verschiebung in Genrepräferenzen. Die Zuschauer, die satt von der propagierten Musik der früheren Ära waren, suchten mit mehr Interesse diejenigen Musikprojekte, die einige neue, unübliche Arten der musikalischen Ausdrucksweise anboten, aus. Der Bedarf, in der ersten Hälfte der 90-er Jahre solcher Musik zuzuhören, setzte die prominenten Persönlichkeiten der früheren Ära von den Stellen der Popularitätslisten ab, was einen deutlichen Rückgang des Musikträgerverkaufs von diesen Interpreten darstellte. In der Zuschauerumfrage Zlatý/Český slavík wurde aber der Rückgang der Beliebtheit von Interpreten der 80-er Jahre nicht so markant.

Aus den komplettierten Statistiken des Musikträgerverkaufs geht hervor, das sich die Leute unmittelbar nach der Revolution mehr für die früher verbotenen Interpreten interessierten, wie z.B. Marta Kubišová, Waldemar Matuška oder Karel Kryl, der sogar im Jahr 1991 die ersten zwei Stellen in TOP 10 des Musikträgerverkaufs besetzte. Die Euphoriewelle, einige Aufnahmen der verbotenen Autoren zu besitzen, dauerte aber nur kurz. In der ersten Hälfte der 90-er tauchten auf unserer Szene im Verkauf der Musikträger Folgende auf – außer Pop (Žentour, Team, Lucie, Wanastowi vjegy, Premier, Dodo Doležal mit seinem Projekt Zemětřesení) – auch Musik mit der nationalistischen Thematik (Orlík, Daniel Landa), Punk (Tři sestry), Neuromantik (Shalom, Oceán), aber auch Satire (Ivo Jahelka, Palaček a Janík), Reggae (Yo Yo Band) oder härtere Metallwerke (Arakain, Kabát).

Die Veränderung der Genrepräferenzen lassen sich auch in der zweiten Hälfte der Dekade beobachten. Zum Trend wurde die Tanzmusik, die im Teenpop der Jungen- und Mädchengruppen kulminierte, die in unserem Land im Vergleich zum Ausland eine Verspätung fast zehn Jahre hatten (Lunetic, Holki), in Coverversionen und in Kinder-Discoliedern (Šmoulové, Maxim Turbulenc, Těžkej Pokondr). Die Produzenten und Geschäftsleute in den 90-er Jahren reagierten flexibel auf die Nachfrage der konkreten Musikgenres, da sie des Geschäftspotenzials der Familien bewusst wurden. Aus den anderen Projekten tauchten bei den Verkäufen z.B. die Musical Songs auf (die Kompilate von Liedern aus dem Musical Jesus Christ Superstar, Dracula), Mainstream Genre (Karel Gott, Lucie Bílá, Daniel Hůlka, Petr Novák, Ilona Csáková, Iveta Bartošová, Dáda Patrasová, Lucie Vondráčková, Richard Müller, Autorenpaar Hapka/Horáček), aber auch Projekte,

die sich auf mehr spezielle Werke orientierten (Buty, Kabát, Chinaski, Lucie, Daniel Landa). Von den Folk- und Country-Projekten hielt sich in der zweiten Hälfte der Dekade nur ein Teil der Interpreten im Verkauf (Jaromír Nohavica, Michal Tučný, Jan a František Nedvědovi).

Die von uns erworbenen Daten über den Musikträgerverkauf und die Rundfunkhitparaden wurden mit den existierenden soziologischen Untersuchungen, die sich auf Musik konzentrieren, verglichen. Die untere Grenze des von uns untersuchten Zeitabschnittes haben wir mit der Untersuchung von Jaroslav Kasan (1991) verglichen, die obere Grenze der 90-er Jahre wurde mit den Untersuchungen von Mikuláš Bek (2003) kompariert. Da sich die einzelnen Forschungen voneinander durch die Einstiegsdaten unterscheiden haben, war es nicht möglich, die Ergebnisse aller drei Forschungen ganz korrekt zu vergleichen. Um das relevante Ergebnis zu bekommen, haben wir diejenigen Namen der konkreten Musikprojekte gepaart, die in TOP 10 des Musikträgerverkaufs belegt wurden, mit den Positionen der Klangumfrage von Kasan und mit allgemeinen Begriffskategorien (Folk, Pop usw.) der von Respondenten bevorzugten Musikgenres, mit denen Bek arbeitete. Um langfristige Genretrends zu vergleichen, haben wir uns auch auf den weiteren Zeitabschnitt – über unserer Forschung hinaus – fokussiert; wir haben die Forschung von Radim Bačuvčík (2014) genutzt.

In TOP 10 Bestenlisten aller durchsuchten Forschungen betrachten wir einen ähnlichen Anteil an Musikgenres wie bei Kasans und Beks Untersuchungen, nur die Endreihung nach der Popularität unterscheidet sich. Zu einer neuen Position, die unter Musikgenres in TOP 10 auftaucht, wurde die Filmmusik. Anhand der Komparation der Ergebnispositionen, die in allen benutzten Forschungen zu beweisen sind, stellen wir fest, dass das als Pop bezeichnete Musikgenre eine langjährig steigende Tendenz hatte, was die Daten über den Musikträgerverkauf in dem von uns untersuchten Zeitabschnitt bestätigt haben. Nach Kasan und Bek erweisen die in den 90-er Jahren beliebten Musikgenres nach dem Jahr 2000 eine sinkende Tendenz in Präferenzen. Ein Popularitätsaufstieg wird bei der Rockmusik im Vergleich zu der Dekade der 90-er Jahre zu vermerken.

Die Musikanalysen haben wir als eine Synthese der musiktheoretischen Disziplinen, der soziokulturellen Sicht und der quantitativ-linguistischen Methodologie konzipiert. Im ersten Teil des Textes, der sich den analysierten Musikstücken widmet, konzentrieren wir uns vor allem auf die von zeitgemäßen Musikpublizisten präsentierten Ansichten. Zum

Ziel der Kompilationsweise in diesem Teil wurde unsere Bemühung, den zeitgemäßen Kontext vorzustellen, alle Umstände der Autorenproduktion zu beschreiben, die Unterschiede in der Rezeption durch die Musikkritiker und durch die Interpreten selber zu vergleichen. In der ersten Reihe haben wir die zeitgemäßen Druckmedien genutzt (Rock & Pop, Melodie), die das aktuelle Musikgeschehen kommentierten. Das Ziel der Heuristik in den zeitgemäßen Druckmedien war, die Informationen, die in etlichen Musikzeitschriften zersplittert waren, über einen zehnjährigen Zeitabschnitt in einem Ganzen zu synthetisieren. Einen Teil der Analyse stellen die Discografien einzelner Musikprojekte dar, die aus dem Werk des Autors aus den 90-er Jahren stammen. Im zweiten Teil der Musikanalyse legen wir die Ansicht eines Musikologen vor, der die Werke aus der Perspektive der Musiktheorie durchsucht und sich auf die Identifizierung der signifikanten Zeichen eines Werkes oder umgekehrt auf die Besonderheiten in der Komposition konzentriert, die zur Ausschließlichkeit eines Werkes führt.

Aus den musiktheoretischen Disziplinen befassten wir uns in den Analysen mit der Harmonie, der Melodik, die zusammen durch Tektonik und Form den Aufbau eines Liedes auf der Basisebene determinieren. Im theoretischen Teil der Dissertationsarbeit stellen wir nach vorne eine Abhandlung über die Frequenzelemente der Popmusik. Wir stellen eine Übersicht der am meisten benutzten Musikformen der Popmusik (die Modifikation der Form AABA, Verse-Chorus, Verse-Prächorus-Chorus) zusammen. Bei den Tektonik Analysen haben wir uns auf die Mittel konzentriert, mittels deren ein Lied aufgebaut wurde, da das tektonische Zusammenhalten eines Musikstückes nicht nur durch die passende Reihung der einzelnen Teile des Liedes aufgebaut wird, sondern auch durch einfallsreiche Nutzung der harmonischen Funktionen und deren Wendungen, die Motivationsarbeit etc. Im Kapitel über die Harmonie befassen wir uns mit den am meisten benutzten Progressionen, während wir an der Studie stützen, aus der hervorgeht, dass die Subdominante und Dominante in der Pop-Musik am häufigsten mit der Tonika verbunden werden, wobei sie am meisten den Progressionen Subdominante-Dominante-Tonika und Dominante-Subdominante-Tonika zugeordnet werden. Neben den Kadenz Verbindungen, die auf der Basistonleiter stehen (inbegriffen Blues-Form), befassen wir uns mit der Verbindung, die als Dominantkern bezeichnet wird, mit den Möglichkeiten der Re-Harmonisierung, der Nutzung der Tension in harmonischen Strukturen und mit der Stilisierung der Musikbegleitung.

In den Musikanalysen der Pop-Musiklieder haben wir uns vor allem auf die Identifizierung des musikalischen Elementes konzentriert, das als Hook bezeichnet wird, das am meisten zum Träger eines konkreten intentionalen Gedanken des Musikkomponisten oder Textverfassers wird. Die Hook, die sich im Musikstück auf unterschiedliche Weisen durchsetzt, ragt hinaus und lässt sich gut merken, in den meisten Fällen steckt hinter dem Erfolg eines konkreten Liedes. Die Hook enthält am häufigsten den konkreten Rhythmus, die melodische Linie, die schon beim ersten Hören/auf den ersten Blick zu bemerken ist. Obwohl melodische Phrasen oft in den Pop-Liedern auftauchen, die durch ihre Modulation die Aufmerksamkeit fesseln und die Hook bilden, lassen sich in Liedern ebenfalls kurze Motive finden, die eine Hook identifizieren (z.B. das Lied *The Winner Takes It All* benutzt sequenzweise das nicht singbare Intervall von Septime, im Unterschied zu *One Note Samba*, was nur eine Note gestützt durch eine ändernde Melodie).

Nicht nur Melodie, sondern auch die Basslinie können die Hook enthalten, falls sie auf einem passend angegebenen Verlauf beruht, der mit der Harmonie übereinstimmt; eine Rolle kann auch eine deutliche Rhythmisierung spielen (*Another One Bites The Dust*, oder umgekehrt die Nutzung des Ostinato-Rhythmus in *Billie Jeans*). Auf der anderen Seite können wir als Hook eine ganze Reihe von Variablen betrachten, die keine konkrete Melodie oder Rhythmus enthalten. Eine Hook kann man ebenfalls in atypischen instrumentalen Musikwerken oder im Gesangausdruck eines Sängers finden, der z.B. den Schrei, Glissando, Rezitation, Scat etc. anwendet. Für eine Hook kann man aber auch die Spielvirtuosität halten, bzw. ein extremes Tempo, oder deren Änderungen, Modulation, dynamische Kontraste usw. Falls wir einen Liedertext für Hook halten, lässt sich eine Hook in gewissen Wortspielereien mit besonderen phonetischen/linguistischen Eigenschaften, in ungewöhnlichen Wendungen, in der Lautmalerei, in Metaphern etc. finden.

In den Analysen haben wir gleichzeitig erforscht, in welchen Teilen eines Musikstückes die Hook am häufigsten zu finden ist und ob die einzelnen Teile des Werkes (Verse, Prächorus, Chorus) eine identische, bzw. thematisch verwandte, oder umgekehrt eine ganz selbständige Hook enthalten. Ein breites Spektrum der Hookidentifizierung bringt eine gewisse Gefahr in die Analyse – und zwar eine extreme Subjektivität. In den Analysen haben wir uns deswegen auf die Parameter konzentriert, die sich exakt mittels der musiktheoretischen Disziplinen beschreiben lassen, und wir haben unmessbare Kategorien – wie z.B. Klangfarbe oder Werkatmosphäre – weggelassen.

Die Analyse der Musiktexte beruht auf der Schlüsselwörteranalyse, die eine anerkannte Methode der quantitativen Linguistik sei. Unser Ziel wäre zu beobachten, ob die Hook im Werk mit identifizierten Schlüsselwörtern des Textes verbunden ist und ob die Schlüsselwörter im wichtigsten Teil des Werkes (Chorus) zu finden sind. Die Schlüsselwörter stellen wir mittels des Programmes KWords aufgrund des Vergleichs vom Musiktext mit der Datei thematisch unterschiedlicher Texte fest, die durch die Anstalt des Tschechischen Nationalkorpus zusammengestellt wurde (als Referenzkorpus bezeichnet). Der Inhalt des gewählten Korpus, dessen Ziel ist, den aktuellen tschechischen Wortschatz zu repräsentieren, enthält zirca 100 Millionen Wörter (120 Millionen Einheiten, inklusive Zeichensetzungen). Ein Wort wird von dem Programm als Schlüsselwort wahrgenommen, falls zwischen seiner Frequenz im analysierten Musiktext und der Frequenz im Referenzkorpus ein signifikanter Unterschied festzustellen ist.

Falls eine Differenz nachgewiesen wird, ist es weiterhin nötig festzustellen, ob der Unterschied zwischen Frequenzen beim Wortauftreten genügend relevant ist. Das Programm KWords benutzt die DIN-Metrik (Difference Index), deren Obergrenze der Wert 100 ist. Der Wert kennzeichnet, dass ein konkretes Wort ausschließlich im analysierten Text zu finden ist, und im Unterschied dazu fehlt es im Referenzkorpus. Zwecks unserer Untersuchung halten wir diejenigen Wörter für Schlüsselwörter, die einen DIN-Wert höher als 90 haben.

Die Ergebnisse der durchgeführten Musikanalysen beweisen eine unabhängig gemachte Forschung, deren Ergebnisse angeben, dass einem durchschnittlichen Zuhörer eine Gehöridentifikation und die Rezeption schwierigerer Musikstrukturen Probleme machen. In der Kategorie des Musikträgerverkaufs TOP 10 lassen sich die anspruchsvolleren Musikprojekte, die mehr Konzentration beim Hören benötigen, nur selten nachweisen (z.B. Gruppe Buty). Die Forschung, in der die meisten Respondenten das Ionisch Modus für den gemütlichsten/glücklichsten gehalten haben, wurde durch unsere Analysen genauso bestätigt, da mehr als die Hälfte der analysierten Musikstücke in diesem Modus komponiert wurde. Die Kompositionen, die auf einer anderen als Dur- oder Moll-Tonart beruhen, kommen in der TOP 10 gar nicht vor. In der Mainstream-Musik kann man schwierigere Kompositionsstrukturen eher selten finden, da ein herkömmlicher Alltagszuhörer die Musik eher als Ganzes empfindet, ohne zu bedürfen, die Musik ausführlich zu analysieren. In der Rezeption der Pop-Musik spielen also eine wesentliche Rolle eher soziologische Faktoren.

Die Musikstückenanalysen mittels der musiktheoretischen Disziplinen haben bewiesen, dass die Autoren in den Kompositionsfortgängen eher elementare Musikelemente genutzt haben. Die Musikform Verse-Chorus und verschiedene Modifikationen der Verse-Prächorus-Chorus-Form sind in den von uns analysierten Werken am häufigsten zu finden. Obwohl es sich um simplifizierte Musikformen handelt, halten wir sie in der Pop-Musik für zisierte Strukturen, die einen genügenden Raum für den tektonischen Aufbau bieten. Daher stammt die Erklärung, warum wir in den Analysen nur wenige Werke vermerkt haben, die zum Aufbau des nötigen Kontrastes einen Teil nutzen, den wir als Bridge auswerten können.

Die Fortgänge, die eine latente Harmonie anbieten, haben wir in den analysierten Musikstücken im geringen Maße vermerkt. Die analysierten Werke haben vor allem die harmonischen Grundformen in Form der Quintakkorde mit einer geringen Nutzung der Akkordwendungen, die eine Basslinie alternativer aufbauen könnten. Harmonische Progressionen, die am häufigsten die Haupt- und Nebentufen nutzen, wurden stellenweise in Re-Harmonisierungen einzelner Phrasen modifiziert, was aber keinen bedeutenden Einfluss auf die Tatsache hatte, dass die Musikstücke den Charakter eines strophischen Liedes hatten – lediglich mit einer geringen Andeutung des prokomponierten Liedes. Schwierigere harmonische Strukturen (z.B. auf mehr als Vierklang oder einem anderen als Terz-Aufbau beruht, bzw. die Progression, die zu einem Jazz-Fortgang tendiert) tauchten in den Analysen nur selten auf.

Ein tragendes Element der Musik der 90-er Jahre, das einen bedeutenden Einfluss auf die Popularität der Lieder in TOP 10 hatte, war die Melodik. Im Vergleich zu den restlichen Elementen der Musik, die wir erforscht haben, enthält gerade die Melodik diejenigen Elemente, die Hook eines Liedes am häufigsten aufbauen. Eine einfallsreiche, schöpferische und aus dem Blickwinkel einer Komposition sophistizierte Arbeit der Autoren der 90-er Jahre (die aber keine Angst hatte, ganz frei verschiedene Anomalien oder Quint- oder Oktaveparallelismen zu nutzen, die sogar die Musiktheorie widersprüchlich bewertet) schaffte in vielen Fällen aus einem winzigen Motiv, das durch einige Töne eine Hook aufbaute, ein tektonisch zusammenhaltendes Werk zu bilden. Die Melodik der Musikstücke der 90-er Jahre enthielt auch melodische Linien, die kantilenemäßig modelliert wurden, und diese Linien bauen Phasen auf, die selber eine Hook schaffen können. Die Melodik bewerten wir also als die entscheidende Tatsache, die Popularität der Lieder in den 90-er Jahren bestimmt hat.

Quantitativ-linguistische Analyse hat bewiesen, dass die Schlüsselwörter am meisten mit der Hook bildenden Melodie verbunden waren und dass sie hauptsächlich in den Choren aufgetaucht sind, die häufig auch den Slogan des Liedes enthielten. Eine enge Verbindung der einzelnen Lexen mit den Musikmotiven wurde aber eher selten betrachtet. Aus der Perspektive der Schlüsselwörterichtung in den Liedern der 90-er Jahre haben wir einige charakteristische Fortgänge vermerkt – z.B. eine strenge Trennung des Chorus von Verse in narrativen Texten, eine intensive Kommunikation unter den Positionen in Werken der Tanzmusik, aber auch spezielle Autorenlösungen (z.B. die Minimierung der Rolle von Chorus bei Janek Ledecký).

Den Texten haben gewisse Aufmerksamkeit auch die zeitgenössischen Rezensionen gewidmet, oft aber aus der subjektiven Perspektive. Es wurden geistreiche Texte angenommen, wobei sich die Kritik manchmal auf die übermäßige Intellektualisierung bezog; im Unterschied dazu wurden einfache, naive oder triviale Texte abgelehnt. Aus der Perspektive einer Interpretation wurde hauptsächlich die Ausdrucksauthentizität gelobt, eine Verbindung vom Sänger und den von ihm gesungenen Worten. Die Rezensenten haben in den Texten genauso eine Tendenz zur niedrigen Kohärenz bemerkt, die oft einige Lieder zu schwer interpretierten Strömen der Gedanken machte.

Die vorgelegte Dissertation kann in etlichen Richtungen entwickelt werden; ihr Hauptziel war nicht nur die Pop-Musik der 90-er Jahre auszuwerten, sondern auch die interdisziplinäre Methodologie für ähnliche zukünftige Forschungen zu schaffen. Es kann die analytische Basis der Forschung der angegebenen Dekade erweitert werden, oder die Synthese für nächste Ära erarbeitet werden. Ein einheitlicher Forschungsrahmen kann schließlich zum Aufbau eines gesamten Bildes der Entwicklung tschechischer Pop-Musik führen.

ANOTACE

Příjmení a jméno autora:	Mgr. Pastirčák Marcel
Název katedry a fakulty:	Katedra muzikologie, Filozofická fakulta UP v Olomouci
Název disertační práce:	Česká mainstreamová populární hudba devadesátých let 20. století pohledem hudební analýzy
Vedoucí disertační práce:	doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.
Počet znaků:	1 000 263
Počet stran:	524
Počet příloh:	4
Klíčová slova:	Česká populární hudba; devadesátá léta; digitalizace; hitparáda TOP 10; hook; hudební analýza; hudební průmysl; kvantitativní lingvistika; mainstream; prodej nosičů;
Key words:	Album sales; Czech popular music; digitalization; hook; mainstream; music analysis; music industry; quantitative linguistics; TOP 10 chart; 1990s

Charakteristika práce:

Disertace mapuje českou mainstreamovou populární hudbu 90. let 20. století. V první části práce prezentuje dobový kontext, zaměřuje se na specifika zkoumané dekády, vliv digitalizace na český hudební trh a přibližuje muzikologické aspekty rozboru populární hudby. V analytické části práce cílí na sociokulturní kontext prezentovaný tehdejšími hudebními publicisty, který je rozšířen o hudebněteoretický rozbor skladby. Ten má za cíl zjistit, zda je hook písně spjat s klíčovými slovy hudebního textu identifikovanými kvantitativnělingvistickou analýzou.

Characteristics of the work:

The dissertation maps Czech mainstream popular music of the 1990s. The first part of the thesis presents the period context, deals with the specificities of the decade under study, the impact of digitalization on the Czech music market, and introduces the musicological aspects of popular music analysis. The analytical part of the thesis focuses on the socio-cultural contexts as presented by the period music reviewers, which are accompanied with music-theory analyses of the compositions. These analyses aim to determine whether the song hooks are associated with the keywords of the lyrics as identified by quantitative linguistic analysis.

SEZNAM ZDROJŮ

Literatura

ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005 [cit. 2021-01-29]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>.

AEBERSOLD, Jamey. *Jazz Handbook: 50 years of jazz education*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, c2000–2017.

AEBERSOLD, Jamey. *How to play jazz & improvise*. 6th Revised edition. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1992. ISBN 9781562241223.

BAČUVČÍK, Radim. *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015*. Zlín: Radim Bačuvčík – VeRBuM, 2016. ISBN 9788087500842.

BALÁK, Miroslav a Josef KYTNAR. *Československý rock na gramofonových deskách: Rocková diskografie 1960–1997*. Brno: Indies Records, 1998. ISBN 8090247504.

BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. Musicologica.cz. ISBN 8085917998.

BETSA, Iveta. *Popularita ako fenomén hudobného umenia: Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2007. ISBN 9788089135196.

CACAVAS, John. *Music arranging and orchestration*. Miami: Warner Bros. Publication, 1975. ISBN 079257720.

CAUTY, Jimmy a Bill DRUMMOND. *Manuál: (jak se dostat na vrchol hitparády)*. České Budějovice: Jiří Březina, [2010]. ISBN 9788025465295.

CITRON, Stephen. *Songwriting: A complete guide to the craft*. New York: Limelight Editions, 2000. ISBN 0879101377.

CLARKE, Donald, Alan CACKETT a Paul BALMER. *The Penguin encyclopedia of popular music*. 2nd ed. New York, N.Y.: Penguin Books, 1998. ISBN 9780140513707.

Classic Rock Fake Book: Over 250 Great Songs of the Rock Era. Milwaukee: Hal Leonard, 1999. ISBN 9780793578566.

COVACH, John a Andrew FLORY. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History*. New York: WW Norton & Co, 2018. ISBN 9780393624144.

České a slovenské hity 20. století. Cheb: G+W, 2001. ISMN M706509211.

DANKO, Štefan. *Od praveku k rokenrolu: ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál, 2012. ISBN 9788086995205.

FELTS, Randy. *Reharmonization techniques*. Boston, Mass.: Distributed by H. Leonard, c2002. ISBN 0634015850.

FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 9788024609652.

- GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992. ISBN 0816620628.
- GROVE, Dick. *Arranging concepts complete*. Los Angeles: Alfred publishing, c1972. ISBN 0882844849.
- HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973.
- HAVLÍK, Ferdinand, Jiří SUCHÝ a Jiří ŠLITR. *Velký zpěvník Semafor 1959–2019: první autorizovaný zpěvník k 60. letům Divadla Semafor: 250 písní (50 zdarma)*. Praha: Galén, 2019. ISBN 9788074924545.
- Hity do 3. tisíciletí*. Cheb: G+W, 2003. ISMN M706509402.
- Hity přelomu tisíciletí*. České Budějovice: František Dřevíkovský, 2002.
- HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. Musica viva (Togga). ISBN 9788087258286.
- HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii: Methodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii: Úlohy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- CHARVÁT, Jan a Bob KUŘÍK. „*Mikrofon je naše bomba*“: *politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018. ISBN 9788074761379.
- CHRÁSKA, Miroslav. *Metody pedagogického výzkumu. Základy kvantitativního výzkumu*. 2., aktualizované vydání. Praha: Grada, 2016.
- Já, písnička: zpěvník pro žáky základních škol: pro 1.–4. třídu*. Druhé, přepracované vydání. Cheb: Music, 1995. ISBN 808592501x.
- JANEČEK, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982
- JANEČEK, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973
- JANEČEK, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Editio Supraphon, 1968.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- Jarek Nohavica: Komplet*. Cheb: G+W, 2005. ISMN 9790706509594.
- JONES, Steve, ed. *Pop music and the press*. Oxford: Temple University Press, Philadelphia, 2002. ISBN 9781566399661.
- KADUCH, Miroslav. *Melodika a formální ústrojenství moderní populární hudby*. Ostrava: Městské kulturní středisko v Ostravě, 1988.
- KAJANOVÁ, Yvetta. *K dějinám jazzu*. Bratislava: Coolart, 2010. ISBN 9788096908059.
- KAJANOVÁ, Yvetta. *K dějinám rocku*. Bratislava: Coolart, 2010. ISBN 9788096908066.

- KASAN, Jaroslav. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Český rozhlas, 1991. Informace Výzkumného oddělení Českého rozhlasu, č. 96/1991. ISBN (Brož.).
- KLUSÁK, Pavel. *Co je nového v hudbě*. Praha: Nová beseda, 2018. Co je nového. ISBN 9788090675179.
- KOFRONĚ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Páté, nezměněné vydání. Praha: Supraphon, 1978.
- KRAMÁŘ, Václav. *Hudební dílo a plagiát pohledem muzikologie a autorského práva: Musical work and plagiarism in a scope of musicology and copyright*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, katedra muzikologie, 2014. ISBN 9788024442839.
- KRESÁNEK, Jozef. *Tektonika*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994.
- KRŮTA, Jan. *Klec na slavíky: o zpívání do zlata i do bláta: Zlatý (Český) slavík 1962–2002*. Praha: Epoque, 2003. ISBN 8086328279.
- KUDRNA, Ladislav, ed. *Podhoubí undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2018. ISBN 9788088292173.
- KUHN, Tomáš. *Rhythmic and melodic patterns to accompany popular songs using chord symbols and their piano arrangements*. Plzeň: University of West Bohemia, 2017. ISBN 9788026107491.
- KUHN, Tomáš. *Stručné dějiny populární hudby a jazzu pro studenty a učitele hudební výchovy*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2011. ISBN 9788026100188.
- LEHOTSKÝ, Oskar. *Slovenská populárna hudba*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2013. ISBN 9788022336239.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music, 1995. ISBN 9781883217044.
- LINDAUR, Vojtěch a Ondřej KONRÁD. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, 2010. ISBN 9788025900239.
- LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003. ISBN 0634036564.
- MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. ISBN 8070584629.
- Marek Eben a jeho bratři*. Praha: Folk & Country, 1997.
- MARSHALL, Lee. *The international recording industries*. New York: Routledge, 2013. Routledge advances in sociology, 75. ISBN 9780415603454.
- MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980.
- MAZIERSKA, Ewa, ed. *Popular music in Eastern Europe: breaking the Cold War paradigm*. London: Palgrave Macmillan, [2016]. Pop music, culture and identity. ISBN 9781137592729.

- MOORE, Allan F. *Analyzing popular music*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 9780521771207.
- MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series. ISBN 9781409428640.
- MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012. Ashgate popular and folk music series. ISBN 9781409438021.
- MULHOLLAND, Joe a Tom HOJNACKI. *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press, 2013. ISBN 9780876391426.
- ORAVCOVÁ, Anna, KOLÁŘOVÁ, Marta, ed. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2011. Sociologické aktuality. ISBN 9788073301941.
- Populární hudba a škola: sborník příspěvků z konference v Praze 10.–12. května 1999*. Praha: Univerzita Karlova, 2000. ISBN 8072900137
- RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1978, c1951. ISBN 0837198755.
- RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978.
- RISINGER, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- RISINGER, Karel. *Nauka o hudební tektonice 20. století*. Praha: Akademie múzických umění, 1998. ISBN 8085883341.
- ROJEK, Chris. *Popular music. Volume 1–4*. Los Angeles: SAGE, 2011. SAGE benchmarks in culture and society. ISBN 9781849207584.
- RUSSO, William, Jeffrey AINIS a David STEVENSON. *Composing music: a new approach*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983. ISBN 0226732169.
- SEABROOK, John. *Stroj na hity: uvnitř hudební továrny: pohled do zákulisí světové pop music*. Přeložila Sylva FICOVÁ. Praha: 65. pole, 2017. ISBN 9788087506868.
- SCHNIERER, Miloš. *Přehled vývoje populární hudby*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013. ISBN 9788074600470.
- SLABÝ, Zdeněk Karel a Petr SLABÝ. *Svět jiné hudby: průhledy do hudby alternativní, avantgardní, improvizované, nové, opoziční, progresivní, experimentální, postmoderní, aktuální, free, klezmeru atd.* Praha: Volvox Globator, 2007. ISBN 9788072076611.
- STEPHENSON, Ken. *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven: Yale University Press, c2002. ISBN 0300092393.
- SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie. 2. vydání*. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014. ISBN 9788087132265.

- SZABÓ, Ivan. *Bratislavská lýra*. Bratislava: Marenčin PT, 2010. ISBN 9788081140570.
- TEMPERLEY, David. *Music and probability*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2007. ISBN 9780262201667.
- TEMPERLEY, David. *The musical language of rock*. New York, NYY, United States of America: Oxford University Press, [2018]. ISBN 9780190870522.
- The Disney Fake Book*. 3rd edition. Milwaukee: Hal Leonard, 1996. ISBN 9780634025785.
- The Ultimate Fake Book*. Milwaukee: Hal Leonard, 1994. ISBN 9780793529391.
- The Ultimate Christmas Fake Book*. 5th edition. Milwaukee: Hal Leonard, 1992. ISBN 9780793585410.
- The ultimate jazz fake book: over 625 standards and jazz classics*. Milwaukee: Hal Leonard, 1988. ISBN 0881889792.
- The ultimate pop rock fake book: 1955 to 2000*. 4th ed. Milwaukee: Hal Leonard, 2001. ISBN 079357000X.
- The Ultimate Pop/Rock Fake Book*. 4th edition. Milwaukee: Hal Leonard, 1997. ISBN 9780793570003.
- TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Třetí vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. ISBN 9788073315191.
- TICHÝ, Vladimír. *Úvod do hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Fakulta hudební, 2002, c1992. ISBN 8073318970.
- TŮMA, Jaromír. *Bigbít, aneb Pendl mezi somráky a veksláky*. Praha: I. Železný, 1999. ISBN 802401386x.
- UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník*. Praha: Fragment, 2008. Největší hity. ISBN 9788025306666.
- VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 9788020018700.
- VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 1*. 2. rozšířené vydání. Praha: Panton, 1983.
- VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 2*. Praha: Panton, 1978.
- Velký zpěvník: 100 hitů republiky: 1918–2017*. Cheb: G+W, 2018.
- WASSERBERGER, Igor. *Fenomény současného jazzu*. Bratislava: Slovart, 2003. ISBN 8088884454.
- WICH, František. *Rock & Pop encyklopedie*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 8072072765.
- WICH, František. *Rock & Pop encyklopedie*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 8072072773.

X, Xindl. *Xpěvník*. Praha: Galén, 2012. ISBN 9788072629336.

ZAHRADNÍK, Miroslav. *Tradičné a progresívne harmonické postupy v súčasnom jazze*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2018. ISBN 9788022346603.

ZAHRADNÍK, Miroslav. *Základy jazzovej harmónie*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2018. ISBN 9788022346559.

Žlutý pes. Praha: Super Noty, 2020. ISMN 9790706575001.

Studie

ACEVEDO, Stefanie, David TEMPERLEY a Peter Q. PFORDRESHER. Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition. *Music Perception* [online]. 2014, 31(4), 372–386 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2014.31.4.372.

BENNETT, Andy a Jodie TAYLOR. Popular music and the aesthetics of ageing. *Popular Music* [online]. 2012, 31(2), 231–243 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143012000013.

BURNS, Gary. A typology of ‘hooks’ in popular records. *Popular Music* [online]. 1987, 6(1), 1–20 [cit. 2022-03-16]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000006577

CAPUZZO, Guy. Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music. *Music Theory Spectrum* [online]. 2009, 31(1), 157–174 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0195-6167. Dostupné z: doi:10.1525/mts.2009.31.1.157.

CVRČEK, Václav, ČERMÁKOVÁ, Anna a Michal KŘEN. Nová koncepcie synchronných korpusů psané češtiny. *Slovo a slovesnost*. 77(2), 2016, 83–101.

DAVIDOVÁ GLOGAROVÁ, Jana a Miroslav KUBÁT. Srovnávací frekvenční analýza exilových projevů Klementa Gottwalda a Edvarda Beneše z let 1939–1945. *Slovo a slovesnost*. 81(1), 2020, 65–77.

DE CLERCQ, Trevor a David TEMPERLEY. A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music* [online]. 2011, 30(1), 47–70 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S026114301000067X.

ELAVSKY, C. Michael. Musically mapped: Czech popular music as a second ‘world sound’. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 2011, 14(1), 3–24 [cit. 2022-03-16]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: doi:10.1177/1367549410370074

FARBOOD, Morwaread M. Memory of a Tonal Center After Modulation. *Music Perception* [online]. 2016, 34(1), 71–93 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2016.34.1.71.

MITCHELL, Tony. Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution. *Popular Music* [online]. 1992, 11(2), 187–203 [cit. 2021-09-20]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000004992.

OSBORN, Brad. Subverting the Verse–Chorus Paradigm. *Music Theory Spectrum* [online]. 2013, 35(1), 23–47 [cit. 2021-8-25]. ISSN 01956167.

RADKOVÁ, Lucie a Michal MÍSTECKÝ. Words of Warfare: Life of Mission Soldiers in the Perspective of Quantitative Linguistics. *Bohemistyka*, 21(1), 2021, 7–26.

RENZO, Adrian. Musicology Meets Samantha Fox: Exploring an Everyday Aesthetics of Popular Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2018, 49(2), 333–350.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [online]. 1982, 2, 37–67 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000001227.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music* [online]. 1982, 2 [cit. 2021-08-25]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143000001227.

TEMPERLEY, David a Daphne TAN. Emotional Connotations of Diatonic Modes. *Music Perception* [online]. 2013, 30(3), 237–257 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0730-7829. Dostupné z: doi:10.1525/mp.2012.30.3.237.

VANDAELE, Stijn, Jelle JANSSENS a Tom Vander BEKEN. The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era. *European Journal of Crime, Criminal Law and Criminal Justice* [online]. 2009, 17(2), 77–96 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0928-9569. Dostupné z: doi:10.1163/157181709X429105.

VIČAR, Jan. Metoda „háku“ aneb jak se také komponuje. *Musicologica olomucensia*. 9, 2007, 231–239.

WILLIAMSON, JOHN a MARTIN CLOONAN. Rethinking the music industry. *Popular Music* [online]. 2007, 26(2), 305–322 [cit. 2021-08-29]. ISSN 0261-1430. Dostupné z: doi:10.1017/S0261143007001262.

Články

HRABALÍK, Petr. Úvaha: Populární hudba 90. let. In: *Bigbít* [online]. [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/210-uvaha-popularni-hudba-90-let/>.

Nejprodávanější domácí deskou jsou Šmoulové. *Mladá fronta Dnes* [online]. 1997, 18 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168.

Písň Českých Vánoc 6/12. *Headliner* [online]. 2020, (12) [cit. 2022-08-08]. ISSN 2464-6849. Dostupné z: https://www.headliner.cz/2020-12/pisne-ceskych-vanoc_5.

STRATILÍK, Ondřej. Lou Fanánek Hagen: Děti mi závidějí, jak jsem si užil devadesátky. *Euro.cz* [online]. [cit. 2022-08-08]. Dostupné z: <https://www.euro.cz/light/lou-fanank-hagen-deti-mi-zavideji-jak-jsem-si-uzil-devadesatky-1440954>.

VDR. Šmoulové zazpívají bez Fanánka. *Mladá fronta Dnes* [online]. 2011, (257), 5 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp>.

VEDRAL, Honza. Šmoulům i Pokondrům došel vtip. *Mladá fronta Dnes* [online]. 2011, (290), 4 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168. Dostupné z: <http://zpravy.idnes.cz/mfdnes.asp>.
Zpívající trpaslíci Šmoulové vpadli na český trh. *Mladá fronta Dnes* [online]. 1996 [cit. 2022-07-16]. ISSN 1210-1168.

Hesla v online slovnících

ALCORN, A. Allison. Bottleneck guitar [slide guitar]. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002275325?rskkey=Tm23iK>.

APOLLONI, M. Alexandra. Teen idol. In: *Grove music online* [online], 2014 [cit. 2021-08-19]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002258410>.

Bass line. In: *Grove Music Online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002265>.

Bridge (ii). In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049255>.

BULLIVANT, Roger a James WEBSTER. Coda. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006033>.

CVRČEK, Václav. DIN. *Wiki Český národní korpus* [online]. 2019 [cit. 2022-08-08]. Dostupné z: <https://wiki.korpus.cz/doku.php/pojmy:din>.

DAYAL, Geeta. Trance. In: *Grove music online* [online], 2014 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257396>.

FULFORD-JONES, Will. Remix. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2020-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047227>.

Intro(duction) (i). In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000217300>.

KANIA, Andrew. The Philosophy of Music. 1.2 The Definition of “Music”. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2017 [cit. 2021-4-22]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>.

- KUBIK, Gerhard. Blue note. In: *Grove Music Online*. [online], 2013 [cit. 2021-01-28].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002234425>.
- LONDON, Justin. Rhythm. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-28].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963>.
- LONDON, Justin. Tempo (i). In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-26].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027649>.
- OWENS, Thomas. Forms. In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-01-28].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000154400>.
- Rhythm section. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-06-12]. Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000377900>.
- ROBINSON, J. Bradford. Riff. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-01-26].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453>.
- SIMONOT, Colette. Synthpop. In: *Grove music online* [online], 2016 [cit. 2021-06-25].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002289542>.
- STILWELL, J. Robynn. Alternative music. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040609>.
- STILWELL, J. Robynn. Jingle. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040612>.
- STRUNK, Steven. Harmony (i). In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-01-31].
Dostupné z:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000990085>.

WALD, Elijah. Blues. In: *Grove music online* [online], 2012 [cit. 2021-03-11]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223858>.

WHITTALL, Geoffrey. Groove. In: *Grove music online* [online], 2015 [cit. 2021-07-10]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002284508>.

WITMER, Robert a Anthony MARKS. Cover. In: *Grove music online* [online], 2001 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049254>.

WITMER, Robert a Barry KERNFELD. Fake book. In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000144800>.

WITMER, Robert. Lead sheet. In: *Grove music online* [online], 2003 [cit. 2021-04-02]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000262200>.

Hesla v tištěných slovnících

DORŮŽKA, Lubomír. Metroritmika. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 227–232.

FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK. Dílo. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 152–153. ISBN 8070584629.

FUKAČ, Jiří a Jiří VOLEK. Nauka o harmonii. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 609–611. ISBN 8070584629.

KOTEK, Josef a Ivan POLEDŇÁK. Šlágr. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 909. ISBN 8070584629.

MATZNER, Antonín. Melodika. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 225.

MATZNER, Antonín. Moderní populární hudba. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 118–128.

VOLEK, Jaroslav a Jiří VYSLOUŽIL. Melodie. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 544. ISBN 8070584629.

VOLEK, Jaroslav, Jiří VYSLOUŽIL a Miroslav K. ČERNÝ. Rytmus. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 801–805. ISBN 8070584629.

VYSLOUŽIL, Jiří. Perioda. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 687. ISBN 8070584629.

VYSLOUŽIL, Jiří. Rytmika. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 801. ISBN 8070584629.

Elektronické zdroje

Bigbít. Internetová encyklopedie rocku. *Česká televize*, 1996–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <http://www.ceskatelevize.cz/specially/bigbit/>.

Billboard Charts. *Billboard*, 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.billboard.com/charts/>.

Ceny Anděl 2021. 2021 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://andelceny.cz/>.

Česko-Slovenská filmová databáze. *POMO Media Group*, 2001–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.csfd.cz/>.

Český rozhlas. 1997–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://portal.rozhlas.cz/>.

Český slavík. *Nova*, 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://tv.nova.cz/porad/cesky-slavik/predchozi-rocniky>.

Discogs. 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.discogs.com/>.

FIDLER, Masako a Václav CVRČEK. *KWords*. Praha: ÚČNK. [online], 2016 [cit. 2021-08-19]. Dostupné z: <https://kwords.korpus.cz/>.

Free Scores. *Victor Reny – Création Internet*, 2000–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: https://www.free-scores.com/index_uk.php.

Free Sheet Music. *8notes*, 2000–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.8notes.com/>.

Free Sheet Music. *Musopen*, n. d. [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://musopen.org/sheetmusic/>.

Global Music Report 2021. *IFPI*, 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf.

Hitparáda. Česko-Slovenská filmová databáze. *POMO Media Group*, 2001–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.csfd.cz/film/300032-hitparada/komentare/>.

Hitparáda. *IFPI*, 2022 [cit. 2020-05-23]. Dostupné online z: <http://hitparada.ifpicr.cz/>.

HRABALÍK, Petr. Populární hudba 90. let. In: Bigbít. Internetová encyklopedie rocku. *Česká televize*. 1996–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/210-uvaha-popularni-hudba-90-let/>.

IFPI. 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://ifpicr.cz/>.

Intergram. 2018 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.intergram.cz/>.

Jazzbooks. *Jamey Aebersold Jazz*, 1997–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.jazzbooks.com/>.

Kabát. *EBU*, 2002–2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://eurovision.tv/participant/kabat>.

KANIA, Andrew. The Philosophy of Music. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2017 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://plato.stanford.edu/entries/music/#DefiMus>.

KOLÁČEK, Jan. *Easy Piano*, n. d. [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://easypiano.cz/>.

Kulturní průmysly v ČR: Audiovizuální a mediální sektor 2018. *Český statistický úřad*, 2019 [cit. 2020-05-23]. Dostupné online z: <https://www.czso.cz/csu/czso/kulturni-prumysly-v-cr-audiovizualni-a-medialni-sektor-5q9nokvnxr>.

Ladí neladí. *Česká televize*, 1996–2021 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1097296883-ladi-neladi/>.

Median. 2006 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <http://www.median.eu/cs/>.

Muse Score. 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://musescore.com/>.

Musicnotes. 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.musicnotes.com/>.

Official Charts. 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.officialcharts.com/charts/>.

Offizielle deutsche Charts. *GfK Entertainment*, 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.offiziellecharts.de/charts>.

OSA. 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.osa.cz/>.

Popstory. *Česká televize*, 1996–2021 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11066934013-popstory/>.

SAI. N. d. [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.sai.cz/>.

Sheet Download. 2020 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://sheetdownload.com/>.

Sheetmusicdirect. N. d. [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.sheetmusicdirect.com/>.

Supraphon. 2022 [cit. 2022-9-24]. Dostupné online z: <https://www.supraphon.cz/>.

Výroční ceny OSA – 2019. *OSA*, 2022 [cit. 2022-09-24]. Dostupné online z: <https://www.cenyosa.cz/vysledky/2019/>.

Periodika

Billboard. New York: Bill Communications Inc., 2001. ISSN 0006-2510.

Melodie. Praha: Panorama/GoJa, 1989–2000. ISSN 0025-8997.

Rock & Pop. Praha: One&One Company Ltd., 1990–2000. ISSN 0862-7533.

Kvalifikační práce

NOBILE, Drew F. *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*. New York, 2014. Disertační práce. City University of New York.

VEJMOLA, Karel. *Kvantitativní analýza písní muzikálů Daniela Landy*. Ostrava, 2022. Diplomová práce. Ostravská univerzita.

SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK

Notová ukázka 1: melodické změny v patternech pouštěných respondentům ve výzkumu Effects of Metrical Encoding on Melody Recognition.	122
Notová ukázka 2: vnitřní členění části A ve skladbě From Me to You (S = tvrzení, R = opakované tvrzení, D = odklon, C = závěr).....	128
Notová ukázka 3: disproporční vnitřní členění části A ve skladbě A Hard Day's Night.....	129
Notová ukázka 4: rovnoměrné rozložení částí verse–prechorus–chorus ve skladbě Invisible Touch.	130
Notová ukázka 5: substituce dominanty subdominantou ve skladbě Lyin' Eyes.....	141
Notová ukázka 6: modifikace kadence ve skladbě Nowhere Man.....	142
Notová ukázka 7: modifikace kadence – užití prvního stupně s rolí syntaktické dominanty.	143
Notová ukázka 8: užití dominantního jádra ve skladbě Satin Doll od Duka Ellingtona.....	144
Notová ukázka 9: užití progresse (I→VI→II→V) a dominantního jádra ve skladbě Sbohem galánečko.	146
Notová ukázka 10: užití mimotonálních dominant a dominantního jádra ve skladbě To nic.....	147
Notová ukázka 11: paralelismy v písni Tata.	148
Notová ukázka 12: dvanáctitaktové bluesové schéma v písni Rock'n'roll pro Beethovena.	150
Notová ukázka 13: bluesové harmonické schéma neobsahující typické melodické postupy hudby blues.	151
Notová ukázka 14: ukázka tenzí pro durové akordy.	152
Notová ukázka 15: ukázka tenzí pro mollové akordy.....	152
Notová ukázka 16: kytarové hmaty se zařazenou tenzí.....	152
Notová ukázka 17: proměny harmonických funkcí pomocí posunu konkrétního kytarového hmatu.	153
Notová ukázka 18: ukázka voicing u klávesových nástrojů.....	154
Notová ukázka 19: imitace kytarových hmatů v klavírní faktuře.....	154
Notová ukázka 20: nerespektování pravidel klasické harmonie v klavírním doprovodu.....	155
Notová ukázka 21: synkopace melodie na čtvrté době, typické pro melodiku v populární hudbě.	159
Notová ukázka 22: nezpěvný interval septimy tvořící hook ve skladbě The Winner Takes All.....	161
Notová ukázka 23: rytmus tvořící hook v motivu Beethovenovy páté symfonie.	161
Notová ukázka 24: komplikovaný rytmus tvořící hook ve skladbě One Note Samba.....	162
Notová ukázka 25: osminové notové hodnoty tvořící hook ve skladbě Mám v p... na lehátku.....	163
Notová ukázka 26: hook v basové lince založený na výrazném rytmickém modelu ve skladbě Another One Bites The Dust.....	164
Notová ukázka 27: hook v basové lince bez výrazného rytmického modelu ve skladbě Billie Jean.	165
Notová ukázka 28: různé motivy samostatně tvořící hook ve skladbě Jednou ráno.	167
Notová ukázka 29: charakteristický groove tvořící hook ve skladbě Street of Philadelphia.....	169
Notová ukázka 30: průpravné cvičení Zdeňka Hůly – výchozí zápis pro tři odlišné způsoby fixace modulace.....	172
Notová ukázka 31. tři odlišné způsoby fixace jedné modulace dle předlohy Zdeňka Hůly.	173
Notová ukázka 32: hook a jeho harmonické vybočení ve skladbě O lásce.	193

Notová ukázka 33: prodleva na tónice, tektonický zlom užitím sextakordu ve sloce písni O lásce.	194
Notová ukázka 34: opakované užití výrazného harmonického spoje prechorsu ve skladbě O lásce.	195
Notová ukázka 35: symetrická melodika a harmonická ambivalence v chorusu ve skladbě Souměrná.	205
Notová ukázka 36: předřazování not před pětitónový motiv ve versi skladby Souměrná.	206
Notová ukázka 37: hook v harmonické progresi ve skladbě Láska je láska.	214
Notová ukázka 38: jednotící prvky ve versi písni Láska je láska.	214
Notová ukázka 39: motivická spřízněnost sloky a bridge v písni Láska je láska.	215
Notová ukázka 40: „balabambam“ – hook, tvořený simplifikovaným rytmem i melodií, ve skladbě František.	226
Notová ukázka 41: střídání křivky melodického průběhu intra ve skladbě František.	226
Notová ukázka 42: nivelizovaná melodická linka ve versi písni František.	227
Notová ukázka 43: klesající motiv končící synkopou, kvintou a mimotonální subdominantou ve versi písni Amsterdam.	235
Notová ukázka 44: motivická spřízněnost intra a sloky v písni Amsterdam.	235
Notová ukázka 45: melodický hook chorusu, objevující se již v části prechorsu, ve skladbě Amsterdam.	236
Notová ukázka 46: hook chorusu a jeho volná imitace ve sboru ve skladbě Amsterdam.	236
Notová ukázka 47: lineární vedení dvojhlasu a užití intervalu kvarty ve skladbě Zázrak vánoční.	248
Notová ukázka 48: klesající basová linka, předvětí a závětí ve versi skladby Zázrak vánoční.	249
Notová ukázka 49: symetrické řazení jednotaktových motivů ve versi skladby Láska, necestuj tým vlakom.	260
Notová ukázka 50: melodika prechorsu využívající prázdné intervaly ve skladbě Láska, necestuj tým vlakom.	260
Notová ukázka 51: odlišná melodika chorusu vůči prechorsu ve skladbě Láska, necestuj tým vlakom.	261
Notová ukázka 52: hook chorusu užitý jako tonální sekvence se dvěma transpozicemi ve skladbě Děšť, vůz a pláč.	265
Notová ukázka 53: hook chorusu užitý jako tonální sekvence s jednou transpozicí ve skladbě Děšť, vůz a pláč.	266
Notová ukázka 54: modulující sekvence ve versi skladby Děšť, vůz a pláč.	266
Notová ukázka 55: komplementární dvojice motivů oddělená pauzami tvořící hook ve versi skladby Jaxe.	274
Notová ukázka 56: prechorsu využívající motivy verse i chorusu ve skladbě Jaxe.	275
Notová ukázka 57: reminiscence motivů sloky a prechorsu reagujících na hook chorusu ve skladbě Jaxe.	276
Notová ukázka 58: třítónový hook ve skladbě Právě teď.	286
Notová ukázka 59: hook zvýrazněný pomocí pauz při opakovaném znění ve skladbě Právě teď.	286
Notová ukázka 60: rytmicko-melodický motiv ústící v hook v části prechorsu ve skladbě Právě teď.	287
Notová ukázka 61: odlišná harmonie, rytmus i melodika v chorusu skladby Právě teď.	287
Notová ukázka 62: užití katalektického taktu mezi hooky v závěru skladby Právě teď.	288

Notová ukázka 63: stoupající hook versus klesající motivy ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.	295
Notová ukázka 64: čtyřtónový motiv společný pro chorus i versi ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.	296
Notová ukázka 65: modulace v instrumentální mezihře ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.	296
Notová ukázka 66: nivelizovaný čtyřtónový motiv v prechorsu ve skladbě Voda, čo ma drží nad vodou.	297
Notová ukázka 67 : motivická práce pomocí techniky „otázka – odpověď“ ve skladbě Až jednou.	308
Notová ukázka 68: voicing mužského a ženského hlasu; změna harmonické progresse ve skladbě Až jednou.	309
Notová ukázka 69: použití neakordických tónů ve vokálu ve skladbě Až jednou.	309
Notová ukázka 70: stoupající hook a střídání vzestupných a sestupných motivů v chorusu ve skladbě Pusu mi dej.	317
Notová ukázka 71: motivická spřízněnost verse a chorusu ve skladbě Pusu mi dej.	317
Notová ukázka 72: vysoký počet synkop podporujících hybnost melodie v prechorsu ve skladbě Pusu mi dej.	318
Notová ukázka 73: simultánně znějící chorus a nový samostatný hook ve skladbě Pusu mi dej. .	319
Notová ukázka 74: samostatný hook v posledním chorusu ve skladbě Pusu mi dej.	320
Notová ukázka 75: vokál zvukově podporující synkopu ve skladbě Karviná.	326
Notová ukázka 76: hook chorusu, objevující se již v části verse skladby Karviná.	327
Notová ukázka 77: užití pentatonické stupnice jako tónového materiálu ve skladbě Karviná.	327
Notová ukázka 78: odlišná harmonizace předvětí a závětí ve skladbě Letím tmou za tebou.	335
Notová ukázka 79: hook chorusu objevující se ve versi skladby Letím tmou za tebou.	336
Notová ukázka 80: neakordické tóny vytvářející tenze a vzniklé posunem bottleneck po pražcích v písni Letím tmou za tebou.	337
Notová ukázka 81: Mimotonální subdominanta a snížený sedmý stupeň v chorusu ve skladbě Modrá.	346
Notová ukázka 82: hook, identický pro versi i chorus, ve skladbě Modrá.	346
Notová ukázka 83: užití větších intervalových skoků v intru skladby Modrá.	347
Notová ukázka 84: rytmicko-melodický model motivu; imitace tvořící kontrapunkt ve skladbě Tichá domácnost.	353
Notová ukázka 85: příbuznost motivů verse a chorusu ve skladbě Tichá domácnost.	353
Notová ukázka 86: melodický model refrénu použitý ve versi skladby Tichá domácnost.	354
Notová ukázka 87: melodicky identické fráze ve skladbě Skládanka.	362
Notová ukázka 88: vysoký počet akordických tónů v části B ve skladbě Skládanka.	363
Notová ukázka 89: mikrocode uzavírající skladbu Skládanka tónickou funkcí.	363
Notová ukázka 90: skordatura o malou sekundu ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.	374
Notová ukázka 91: inverze a rozpínání motivu ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.	375
Notová ukázka 92: motivická příbuznost verse a chorusu ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.	376
Notová ukázka 93: rozklady akordů tvořící hook v chorusu ve skladbě Sarajevo.	387
Notová ukázka 94: dominantní jádro ve versi skladby Sarajevo.	388
Notová ukázka 95: intro vycházející z chorusu ve skladbě Sarajevo.	388
Notová ukázka 96: kvintové skoky tvořící hook v chorusu ve skladbě V uniformě lokaje.	407

Notová ukázka 97: symetrická stavba a nižší hybnost melodie ve versi skladby V uniformě lokaje.	408
Notová ukázka 98: hook objevující se v intru skladby V uniformě lokaje.	408
Notová ukázka 99: augmentace frází do původního rozsahu v mezihře ve skladbě V uniformě lokaje.	408
Notová ukázka 100: užití paralelismů ve versi skladby Žízeň.	418
Notová ukázka 101: kytarový riff v intru definující tóninu skladby Žízeň.	419
Notová ukázka 102: klesající harmonická progresse a stoupající melodie, které tektonicky připravují chorus ve skladbě Žízeň.	419
Notová ukázka 103: odlišná melodika a simplifikace rytmu tvořící hook chorusu ve skladbě Žízeň.	420
Notová ukázka: 104 melodické řešení textu „vzdálená“ a odlišná harmonizace chorusů ve skladbě Vzdálená.	431
Notová ukázka 105: pátý chorus – nejvyšší nota skladby Vzdálená.	432
Notová ukázka 106: celkový rozsah skladby Vzdálená.	432
Notová ukázka 107: sekundové postupy ve versi skladby Vzdálená.	433
Notová ukázka 108: větší intervalové skoky v části prechorus ve skladbě Vzdálená.	433
Notová ukázka 109: sekvencovitě užitý hook v intru skladby Šrouby do hlavy.	447
Notová ukázka 110: komplikovaný synkopický rytmus a harmonická symetrie ve versi skladby Šrouby do hlavy.	448
Notová ukázka 111: odlišná rytmická stavba chorusu ve skladbě Šrouby do hlavy.	449
Notová ukázka 112: chromaticky stoupající tercie v intru skladby Pražákům je hej.	460
Notová ukázka 113: rytmizovaná tercie tvořící hook ve sloce skladby Pražákům je hej.	461
Notová ukázka 114: šeptaný rytmický pattern v části bridge ve skladbě Pražákům je hej.	461
Notová ukázka 115: rytmický pattern tvořící hook ve sloce i v kytarovém riffu ve skladbě Pražákům je hej.	461
Notová ukázka 116: kontrastní melodika chorusu ve skladbě Pražákům je hej.	462
Notová ukázka 117: rytmicky kontrastní hook vůči zbylým frázím chorusu ve skladbě Tak mi to teda nandey.	472
Notová ukázka 118: zrcadlová symetrie a nárůst expresivity ve versi skladby Tak mi to teda nandey.	473
Notová ukázka 119: posun pentatonického patternu vytvářející napětí ve skladbě Brannej den.	478
Notová ukázka 120: pětidobá fráze versus čtyřdobé harmonické schéma ve skladbě Brannej den.	479
Notová ukázka 121: nesymetrické rozložení figury oproti taktům v mezihrách skladby Brannej den.	479
Notová ukázka 122: neakordické tóny tvořící tenze v písni Brannej den.	480
Notová ukázka 123: melodie upřednostňující responsoriální princip před harmonickými vazbami ve skladbě Brannej den.	480
Notová ukázka 124: vyšší hybnost melodie a statická harmonie sloky ve skladbě Naproti maj sejf.	486
Notová ukázka 125: hook vytvořený rytmickou nivelací, sekvencí a dvojhlasem v terciích ve skladbě Naproti maj sejf.	487
Notová ukázka 126: repetované osminové hodnoty tvořící hook verse skladby Jó, ulice.	497
Notová ukázka 127: dvojhlas rozvíjející tektoniku sloky ve skladbě Jó, ulice.	497

Notová ukázka 128: vyšší hybnost chorusu definující hook ve skladbě JÓ, ulice.	498
Notová ukázka 129: melodie intra užitá jako druhý hlas v chorusu ve skladbě JÓ, ulice.	498
Notová ukázka 130: užití melodických tónů v mezihře skladby JÓ, ulice.	499
Notová ukázka 131: kontrastní rytmické rozdělení melodie v části bridge ve skladbě JÓ, ulice. ..	499
Notová ukázka 132: paralelismy v melodii ve skladbě Život je takovej.	513
Notová ukázka 133: neobvyklý výskyt septimových postupů v mezihře ve skladbě Život je takovej.	514
Notová ukázka 134: přehled incipitů modifikací motivů ve skladbě Život je takovej.	515

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: květen: RÁDIO 2000.	98
Obrázek 2: říjen: RÁDIO 2000.	98
Obrázek 3: forma AABAABA ve skladbě From Me to You.	128
Obrázek 4: možná stavba formy populární písně.	132
Obrázek 5: možné rozvržení tektoniky pomocí tenzí ve skladbě.	133
Obrázek 6: grafické znázornění vrcholu (climax) ve skladbě Table for Glasses.	134
Obrázek 7: prostředky, kterými bylo dosaženo vrcholu ve skladbě Table for Glasses.	134
Obrázek 8: 5 nejčastěji užívaných melodických řad.	139
Obrázek 9: 5 nejčastěji užívaných melodických řad s výskytem tónů alespoň třikrát.	140
Obrázek 10: dvanáctitaktové bluesové schéma.	148
Obrázek 11: ukázka modifikací dvanáctitaktového bluesového schématu.	149

SEZNAM GRAFŮ

Graf 1: preference hudby devadesátých let v rozhlasovém vysílání.	28
Graf 2: sestupná křivka zastoupení české populární hudby v rozhlasovém vysílání.	29
Graf 3: vrchol finančních zisků v letech 1996–1998.	30
Graf 4: křivka finančních zisků v celosvětovém měřítku.	30
Graf 5: vývoj podílů na celkovém hudebním obratu u předních značek (major labels).	31
Graf 6: srovnání podílu na ziscích u Supraphonu a předních značek (major labels).	32
Graf 7: rozevírající se poměr mezi prodejem nosičů a finančním ziskem.	33
Graf 8: vrchol počtu prodejů hudebních nosičů v celosvětovém měřítku.	33
Graf 9: nejčastější zdroje poslechu populární hudby v roce 1990.	35
Graf 10: rozevírající se poměr mezi CD a MC v devadesátých letech u nás.	36
Graf 11: nahrazení audiokazet CD po roce 2000 v celosvětovém měřítku.	37
Graf 12: 68,1 % respondentů v roce 2001 zakoupilo hudební nosič.	38
Graf 13: vývoj poměru legálních a pirátských CD.	39
Graf 14: vývoj nelegálních kopií dle formátu hudebního nosiče.	41
Graf 15: muzikál jako nejoblíbenější žánr v roce 1990 dle Kasana.	111
Graf 16: umístění populární hudby mezi zbylými žánry dle Kasana.	113
Graf 17: country a western jako nejoblíbenější žánr v roce 2001 dle Beka.	114
Graf 18: obliba hudebních žánrů dle Kasana, Beka, Bačuvčíka v letech 1990–2014.	121
Graf 19: pořadí módů ve výzkumu Emotional Connotations of Diatonic Modes.	123

Graf 20: distribuce intervalů v melodice rockových skladeb.	160
--	-----

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1: získávání nahrávek a poslech hudby přes internet v roce 2001.....	38
Tabulka 2: Zlatý slavík (1980 – hlasovalo 25 871 lidí).	48
Tabulka 3: Bratislavská lýra (1980).....	48
Tabulka 4: Zlatý slavík (1985 – hlasovalo 88 132 lidí).	49
Tabulka 5: Diskoslavík (1985).	50
Tabulka 6: Bratislavská lýra (1985).....	50
Tabulka 7: Rok 1988 (žebříčky Supraphonu – konec ledna).	51
Tabulka 8: Rok 1988 (žebříčky Supraphonu – konec června).....	52
Tabulka 9: Bratislavská lýra (1988).....	53
Tabulka 10: Rok 1989 (žebříčky Supraphonu – konec ledna).	54
Tabulka 11: Rok 1989 (žebříčky Supraphonu – konec června).....	55
Tabulka 12: Bratislavská lýra (1989).....	56
Tabulka 13: prodeje nosičů: 1990 (Hitparáda ČT: leden až listopad).....	58
Tabulka 14: Zlatý slavík: 1990 (hlasovalo 12 186 lidí).	59
Tabulka 15: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1990.....	60
Tabulka 16: prodeje nosičů: 1991 (Galahitparáda ČT).....	62
Tabulka 17: Zlatý slavík: 1991 (hlasovalo 4 991 lidí).	63
Tabulka 18: cena Anděl: 1991.	63
Tabulka 19: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1991.....	64
Tabulka 20: prodeje nosičů: 1992 (IFPI).	67
Tabulka 21: cena Anděl: 1992.	67
Tabulka 22: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1992.....	69
Tabulka 23: prodeje nosičů: 1993 (IFPI).	71
Tabulka 24: cena Anděl: 1993.	72
Tabulka 25: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1993.....	73
Tabulka 26: prodeje nosičů: 1994 (IFPI).	75
Tabulka 27: cena Anděl: 1994.	76
Tabulka 28: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1994.....	77
Tabulka 29: prodeje nosičů: 1995 (IFPI).	79
Tabulka 30: cena Anděl: 1995.	80
Tabulka 31: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1995.....	81
Tabulka 32: prodeje nosičů: 1996 (IFPI).	84
Tabulka 33: cena Anděl: 1996.	84
Tabulka 34: Český slavík: 1996 (hlasovalo 137 179 lidí).....	85
Tabulka 35: projekty umístěné v TOP 20 v roce 1996.....	86
Tabulka 36: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích v roce 1996.....	88
Tabulka 37: prodeje nosičů: 1997 (IFPI).	90
Tabulka 38: cena Anděl: 1997.	90
Tabulka 39: Český slavík: 1997 (hlasovalo 240 166 lidí).....	91

Tabulka 40: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a České hity v roce 1997.....	92
Tabulka 41: prodeje nosičů: 1998 (IFPI).....	94
Tabulka 42: cena Anděl: 1998.	94
Tabulka 43: Český slavík: 1998 (hlasovalo 294 950 lidí).....	95
Tabulka 44: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000 v roce 1998.....	96
Tabulka 45: prodeje nosičů: 1999 (IFPI).....	99
Tabulka 46: cena Anděl: 1999.	99
Tabulka 47: Český slavík: 1999 (hlasovalo 180 984 lidí).....	100
Tabulka 48: projekty umístěné v kategorii Nejúspěšnější hity v českých rádiích a RÁDIO 2000 v roce 1999.....	100
Tabulka 49: nejprodávanější alba v roce 1999.....	102
Tabulka 50: prodeje nosičů: 2000 (IFPI).....	103
Tabulka 51: cena Anděl: 2000.	104
Tabulka 52: Český slavík: 2000 (hlasovalo 148 865 lidí).....	104
Tabulka 53: projekty umístěné v kategorii RÁDIO 2000 v roce 2000.....	105
Tabulka 54: nejprodávanější alba v roce 2000.....	107
Tabulka 55: obliba hudebních žánrů v roce 1990 dle Kasana.	112
Tabulka 56: pořadí hudebních žánrů v roce 2001 dle Beka (v procentech).....	115
Tabulka 57: srovnání výsledků výzkumů Kasana a Beka.	116
Tabulka 58: projekty umístěné v devadesátých letech v TOP 10.....	118
Tabulka 59: pořadí hudebních žánrů dle Bačuvčíka v roce 2014.	120
Tabulka 60: tonální ambivalence ve skladbě Good Day Sunshine.	133
Tabulka 61: čtyři nejpoužívanější formy – John Covah.	135
Tabulka 62: písně devadesátých spadající do korpusu zkoumaného z hlediska četnosti harmonických spojů.	137
Tabulka 63: nejčastěji užívané harmonické spoje v populární hudbě (Trevor de Clercq a David Temperley).	138
Tabulka 64: nejčastěji užívané progrese (kadence) v populární hudbě (Trevor de Clercq a David Temperley).	139
Tabulka 65: možné modifikace dominantního jádra.	145
Tabulka 66: sekundy a tercie jako neužívanější intervaly tvořící melodii v populární hudbě (Matzner).....	160
Tabulka 67: frekvence výrazu „právě“ a velikosti zkoumaných korpusů.....	176
Tabulka 68: vybraná nejprodávanější alba roku v devadesátých letech.....	180
Tabulka 69: kategorie Pořadí projektů (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.	181
Tabulka 70: kategorie Pořadí projektů (rádia) dle délky umístění v TOP 10.....	183
Tabulka 71: kategorie Pořadí alb (prodeje) dle délky umístění v TOP 10.	185
Tabulka 72: kategorie Pořadí skladeb (rádia) dle délky umístění v TOP 10.	186
Tabulka 73: diskografie Ivety Bartošové v devadesátých letech.	192
Tabulka 74: klíčová slova ve skladbě O lásce.	196
Tabulka 75: distribuce klíčových slov ve skladbě O lásce.....	196
Tabulka 76: diskografie Báry Basikové v devadesátých letech.	203
Tabulka 77: klíčová slova ve skladbě Souměrná.	207

Tabulka 78: distribuce klíčových slov ve skladbě Souměrná.....	207
Tabulka 79: diskografie Lucie Bílé v devadesátých letech.	212
Tabulka 80: klíčová slova ve skladbě Láska je láska.	216
Tabulka 81: distribuce klíčových slov ve skladbě Láska je láska.	216
Tabulka 82: diskografie skupiny Buty v devadesátých letech.	225
Tabulka 83: klíčová slova ve skladbě František.	228
Tabulka 84: distribuce klíčových slov ve skladbě František.	228
Tabulka 85: diskografie Ilony Csákové v devadesátých letech.....	233
Tabulka 86: klíčová slova ve skladbě Amsterdam.	237
Tabulka 87: distribuce klíčových slov ve skladbě Amsterdam.	237
Tabulka 88: diskografie Karla Gotta v devadesátých letech.	246
Tabulka 89: klíčová slova ve skladbě Zázrak vánoční.	249
Tabulka 90: distribuce klíčových slov ve skladbě Zázrak vánoční.	249
Tabulka 91: diskografie Pavola Habery v devadesátých letech.	258
Tabulka 92: diskografie Daniela Hůlky v devadesátých letech.	264
Tabulka 93: klíčová slova ve skladbě Déšť, vůz a pláč.	267
Tabulka 94: distribuce klíčových slov ve skladbě Déšť, vůz a pláč.	267
Tabulka 95: diskografie skupiny Chinaski v devadesátých letech.	273
Tabulka 96: klíčová slova ve skladbě Jaxe.	277
Tabulka 97: distribuce klíčových slov ve skladbě Jaxe.	277
Tabulka 98: diskografie Janka Ledeckého v devadesátých letech.	284
Tabulka 99: klíčová slova ve skladbě Právě teď.	288
Tabulka 100: distribuce klíčových slov ve skladbě Právě teď.....	289
Tabulka 101: diskografie skupiny Elán (Jožo Ráže) v devadesátých letech.....	293
Tabulka 102: diskografie skupiny Shalom v devadesátých letech.	306
Tabulka 103: klíčová slova ve skladbě Až jednou.....	310
Tabulka 104: distribuce klíčových slov ve skladbě Až jednou.	310
Tabulka 105: diskografie Alice Springs v devadesátých letech.	316
Tabulka 106: klíčová slova ve skladbě Pusu mi dej.	320
Tabulka 107: distribuce klíčových slov ve skladbě Pusu mi dej.	321
Tabulka 108: diskografie skupiny Yo Yo Band v devadesátých letech.	325
Tabulka 109: klíčová slova ve skladbě Karviná.	328
Tabulka 110: distribuce klíčových slov ve skladbě Karviná.	328
Tabulka 111: diskografie Miroslava Žbirky v devadesátých letech.	334
Tabulka 112: diskografie skupiny Žlutý pes v devadesátých letech.....	345
Tabulka 113: klíčová slova ve skladbě Modrá.	347
Tabulka 114: distribuce klíčových slov ve skladbě Modrá.	348
Tabulka 115: diskografie skupiny Bratři Ebenové v devadesátých letech.	351
Tabulka 116: klíčová slova ve skladbě Tichá domácnost.	355
Tabulka 117: distribuce klíčových slov ve skladbě Tichá domácnost.....	355
Tabulka 118: diskografie projektů spojených se jménem Nedvěd v devadesátých letech.....	360
Tabulka 119: klíčová slova ve skladbě Skládanka.....	364
Tabulka 120: distribuce klíčových slov ve skladbě Skládanka.....	364
Tabulka 121: diskografie Karla Kryla v devadesátých letech.	373
Tabulka 122: klíčová slova ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka.....	376

Tabulka 123: distribuce klíčových slov ve skladbě Bratříčku, zavírej vrátka	377
Tabulka 124: diskografie Jaromíra Nohavici v devadesátých letech.....	386
Tabulka 125: klíčová slova ve skladbě Sarajevo	389
Tabulka 126: distribuce klíčových slov ve skladbě Sarajevo.	389
Tabulka 127: diskografie Aleše Brichty v devadesátých letech.....	405
Tabulka 128: klíčová slova ve skladbě V uniformě lokaje.	409
Tabulka 129: distribuce klíčových slov ve skladbě V uniformě lokaje.	409
Tabulka 130: diskografie skupiny Kabát v devadesátých letech.	417
Tabulka 131: klíčová slova ve skladbě Žízeň.	420
Tabulka 132: distribuce klíčových slov ve skladbě Žízeň.....	420
Tabulka 133: diskografie skupiny Kreyson v devadesátých letech.	429
Tabulka 134: klíčová slova ve skladbě Vzdálená.	434
Tabulka 135: distribuce klíčových slov ve skladbě Vzdálená.	434
Tabulka 136: diskografie skupiny Lucie v devadesátých letech.	446
Tabulka 137: klíčová slova ve skladbě Šrouby do hlavy.	449
Tabulka 138: distribuce klíčových slov ve skladbě Šrouby do hlavy.	450
Tabulka 139: diskografie skupiny Pražský výběr v devadesátých letech.	459
Tabulka 140: klíčová slova ve skladbě Pražákům je hej.	463
Tabulka 141: distribuce klíčových slov ve skladbě Pražákům je hej.	463
Tabulka 142: diskografie skupiny Wanastowi wjacy v devadesátých letech.	470
Tabulka 143: klíčová slova ve skladbě Tak mi to teda nandey.	473
Tabulka 144: distribuce klíčových slov ve skladbě Tak mi to tedy nandey.	474
Tabulka 145: diskografie projektu Šmoulové v devadesátých letech.	477
Tabulka 146: klíčová slova ve skladbě Brannej den.	481
Tabulka 147: distribuce klíčových slov ve skladbě Brannej den.	482
Tabulka 148: diskografie skupiny Těžkej Pokondr v devadesátých letech.....	485
Tabulka 149: klíčová slova ve skladbě Naproti maj sejf.	488
Tabulka 150: distribuce klíčových slov ve skladbě Naproti maj sejf.	488
Tabulka 151: diskografie Daniela Landy v devadesátých letech.	496
Tabulka 152: klíčová slova ve skladbě Jó, ulice.	500
Tabulka 153: distribuce klíčových slov ve skladbě Jó, ulice.	500
Tabulka 154: diskografie skupiny Tři sestry v devadesátých letech.....	512
Tabulka 155: pořadí motivů ve skladbě Život je takovej.....	515
Tabulka 156: klíčová slova ve skladbě Život je takovej.	516
Tabulka 157: distribuce klíčových slov ve skladbě Život je takovej.	517

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Pořadí hudebních projektů (prodeje nosičů) dle délky umístění v TOP 10.	i
Příloha 2: Pořadí hudebních projektů v rádiích dle délky umístění v TOP 10.	x
Příloha 3: Pořadí hudebních alb (prodeje nosičů) dle délky umístění v TOP 10.	xvii
Příloha 4: Pořadí skladeb v rádiích dle délky umístění v TOP 10.....	xxvi

PŘÍLOHY

Příloha 1: Pořadí hudebních projektů (prodeje nosičů) dle délky umístění v TOP 10.¹⁴⁸⁵

Měsíce	Hudební projekt	Album
39	LUCIE	AMERIKA
		ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
		IN THE SKY
		LUCIE
		VĚTŠÍ NEŽ MALÉ MNOŽSTVÍ LÁSKY
		VŠE NEJLEPŠÍ ('88 – '99)
24	KABÁT	COLORADO
		DĚVKY TY TO ZNAJ
		MÁ JI MOTOROVOU
		MEGAHU
		ZEMĚ PLNÁ TRPASÍKŮ
24	NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNIČEK
		JAKUB
		KAMÍNKY
		VAŠEK
23	WANASTOWI VJECY	DIVNOALBUM
		HRAČKY
		LŽI, SEX A PRACHY
		TAK MI TO TADA NANDEY
21	GOTT KAREL	'95
		KDYŽ MUŽ SE ŽENOU SNÍDÁ
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 80. LET

¹⁴⁸⁵ Pořadí pro období červen 1990 – únor 1996, září 1999 – srpen 2000.

Z důvodu nedostupnosti informací evidujeme pro období březen 1996 – srpen 2000 hitparádu v rádiích.

Zdroje:

TOP 10 prodeje – pořad České televize Hitparáda (1990–1994).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (1995 – únor 1996).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (září 1999 – srpen 2000).

		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 70. LET
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 60. LET
		PÍSMO LÁSKY
		VĚCI BLÍZKÉ MÉMU SRDCI
		ZÁZRAK VÁNOČNÍ
19	BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
		MALÉ BÍLÉ COSI
		NATUR
		P. S. (THE WAY TO YOUR HEART) / MOST HLEDÁNÍ (SP)
		TOBĚ
		TOP 13
		VÁCLAVÁK
19	HABERA PAVOL	PAVOL HABERA
		PAVOL HABERA II
		ZHASNI A SVIEŤ
18	KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
		ELIXÍR ŽIVOTA
		KŘIŽÁCI
18	LEDECKÝ JANEK	JENOM TAK
		NA PTÁKY JSME KRÁTKÝ
		NĚKTERÝ VĚCI JSOU JENOM JEDNOU
		PRÁVĚ TEĎ
17	LANDA DANIEL	CHCÍPLÝ DOBRÝ VÍLY
		VALČÍK
17	TEAM	PRICHYTENÝ PŘI ŽIVOTĚ
		TEAM 3
		TEAM 4
16	BRONTOSAUŘI	NA KAMENI KÁMEN
		PTÁČATA
		SEDMIKRÁSKA

		ZAHRÁDKY
16	YO YO BAND	JENOM KOUŘ
		KARVINÁ
		THE BEST OF
15	KRYL KAREL	DĚKUJI
		OCELÁRNA
		PLAVÁČEK
		TEKUTÉ PÍSKY
		TO NEJLEPŠÍ
15	TŘI SESTRY	25:01
		ALKÁČ JE NEJVĚTŠÍ KOCOUR
		NA KOVÁRNĚ TO JE NÁŘEZ
		ŠVÉDSKÁ TROJKA
		HUDBA Z MARSU
		SOUBOR KRETĚNŮ
14	MARTINOVÁ VĚRA	NEJSME SI CIZÍ
		PŮLNOČNÍ SLUNCE
		THE BEST OF
		VĚRA MARTINOVÁ A PŘÁTELE
14	NEDVĚDOVI JAN, FRANTIŠEK	FRANTIŠEK
14	OCEÁN	2 1/2
		DÁVNÁ ZEM
		PYRAMIDA SNŮ
13	SHALOM	BRÁNY VZKAZŮ
		SHALOM
13	TĚŽKEJ POKONDR	SUPER TĚŽKEJ POKONDR
		VÍC NEŽ GOTTZILA (platinová edice)
		VYPUSŤTE KRAKENA!
		VYPUSŤTE KRAKENA! (multiplatinová edice)
13	ZMOŽEK JIŘÍ	TO BÝVAL RÁJ

		UŽ MI LÁSKO NENÍ DVACET LET
		ZA ROK ZA DVA VRÁTÍŠ SA MI
		ZDÁ SE, ŽE OBRŮSTÁ MĚ MECH
11	ARGEMA	POMALÁČE
		POPRVÉ
		TOHLE JE RÁJ
		Z PRLOVA DO NEW YORK CITY
11	BÍLÁ LUCIE	ALBUM
		MISSARIEL
		ÚPLNĚ NAHÁ
11	ORLÍK	DEMISE
		ORLÍK OI!
10	HOLKI	S LÁSKOU
		S LÁSKOU (vánoční edice)
10	KŘÍŽEK LADISLAV	KLÍČ K MÉ DUŠI
		ZLATEJ CHLAPEC
10	NOHAVICA JAROMÍR	DOBRODĚJ
		MIKYMAUZOLEUM
		MOJE SMUTNÉ SRDCE
		TŘI ČUNÍCI
9	ALKEHOL	ALKEHOLISM
		NA ZDRAVÍ
		S ÚSMĚVEM SE PIJE LÍP
8	ARAKAIN	FARAO
		LEGENDY
		SALTO MORTALE
		SCHIZOFRENIE
8	BUTY	DŘEVO
		KAPRADÍ
8	PETERKA & SPOL.	DRBY

		DRBY II
		DRBY III
		DRBY IV
8	ZOO	ČAS SLUHŮ
7	DOLEŽAL DODO MILOŠ	DRÁŽDIVÝ DOTEK
		M. DODO. D. – G. M. DUDE
7	LOU FANÁNEK HAGEN	AHOJ KLUCI
		HAGEN BADEN
7	PALEČEK, JANÍK	NA ČESKOSLOVENSKÉM ROZVODU
		NA ČESKOSLOVENSKÉM ROZVODU II
7	PATRASOVÁ DÁDA	BABY STUDIO
		NAROZENINY S DÁDOU
		ŠKOLIČKA S DÁDOU
7	TUČNÝ MICHAL	MEDICINMAN
		NA CESTÁCH TOULAVÝCH
		ODJÍŽDÍM V DÁL
		SNÍDANĚ V TRÁVĚ
6	SAMPLER	ŠAKALÍ LÉTA
6	TOFI SAGVAN	SAGI
		VEČÍREK
6	ŽENTOUR	003
5	BRICHTA ALEŠ	RŮŽE PRO ALGERNON
5	CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
5	LUNETIC	NOHAMA NA ZEMI
		NOHAMA NA ZEMI (edice 2000)
5	VYČÍTAL HONZA	MODLITBA ZA WYMPIHO A WABIHO
		SEMTEX
5	ZEMĚTŘESENÍ	ZEMĚTŘESENÍ
4	ANNA K.	JÁ NEZAPOMÍNÁM
		NEBE

4	B. S. P.	B. S. P.
		OTA BALAGE FOR KAMIL STŘIHAVKA
4	DANIEL LANDA	CHCÍPLY DOBRÝ VÍLY
		KONEC
4	DEBUSTROL	CHYTRÁ PAST
		NEUROPATOLOG
4	JAHELKA IVO	VÝPIS Z REJSTŘÍKŮ LÁSEK
4	KOLLER DAVID	DAVID KOLLER
4	NEDVĚD FRANTIŠEK	DRUHÉ PODÁNÍ
4	PŘÍBUZNÍ	HRNEK
		ZVONĚNÍ
4	RAPMASTERS	SKANDÁL
4	SAMPLER	ČÁGO BELO ŠILENCI 2
		JESUS CHRIST SUPERSTAR
4	TUBLATANKA	NEBO – PEKLO – RAJ
4	VONDRÁČKOVÁ HELENA	VÁNOCE S HELENOU
		ZLATÁ HELENA
3	BASIKOVÁ BÁRA	NOVÁ GREGORIANA
		VIKTORIE KRÁLOVSKÁ
3	ČOK, STŘIHAVKA, BALÁŽ	PÍSNÍČKY Z ROSY
3	DAMIENS	KŘÍDLA
		SVĚT ZÁZRAKŮ
3	KALOUSEK JAN	ŘEKA V PLAMENECH
3	KIRSCHNER JANA	V CUDZOM MESTE + BONUSY
3	KRÁL DAVID	ŘÍKAL JÍ HOLČÍČKO
3	MACHÁLKOVÁ LEONA	FILM A MUZIKÁL
		FILM A MUZIKÁL 2
3	METALINDA	METALINDA
		ZA VŠETKY PRACHY
3	MŇÁGA A ŽĎORP	RADOST AŽ NA KOST

		RYZÍ ZLATO
3	MÜLLER RICHARD	MÜLLER RICHARD A HOSTÉ
3	NAGY PETER, INDIGO	ŠACHY ROBIA ČLOVEKA
3	OLYMPIC	THE BEST OF
3	SAMPLER	ČÁGO BELO ŠÍLENCI
3	VONDRÁČKOVÁ LUCIE	MARMELÁDA
3	ŽLUTÝ PES	YELLOW DOG
2	DOBEŠ PAVEL	NĚCO O AMERICE
2	GOMBITOVÁ MARIKA	KAM IDÚ ĽUDIA?
2	GREENHORNS	TO TENKRÁT V ČTYŘICÁTOM PÁTOM
		ZLATÁ ÉRA
2	HAGEN a SAHULA	STARÁ KOVÁRNA
2	J. A. R.	HOMU FONKIANZ
		ŤO TI TO – JEMIXES
2	JASNÁ PÁKA	JASNÁ PÁKA
2	KERN	LOVCI ŽEN
2	KOCÁB MICHAEL, KEMR JOSEF	HAPKA/HORÁČEK – V PENZIONU SVĚT
2	LINHART TONY A PŘÁTELÉ	VANDR DO PADESÁTEJCH...
2	MASTER'S HAMMER	RITUÁL
2	MIŠÍK VLADIMÍR A E. T. C...	NŮŽ NA HRDLE
2	PENK MICHAEL, SING SING	MICHAEL PENK – SING SING
2	PREMIER	HROBAŘ
2	RÁŽ JOŽO	JOŽO
2	REDL VLASTA	VLASTA REDL A HRADIŠŤAN
2	SAMPLER	CZ SUPERHITY 95
		JOHANKA Z ARKU
		ULTRAMETAL
		ŽELVY NINJA
2	VÍTEK PAVEL	MÁM RÁD VŮNI TVÝ KŮŽE
1	A-TAK!	A-TAK!

1	BÁRTA DAN	DAN BÁRTA &...
1	BURMA JONES	EVRYBADYS DENSINK
1	CEJNAR ROMAN	VÁNOČNÍ KOLEDY
1	CITRON	BEST OF CITRON
1	CSÁKOVÁ ILONA	AMSTERDAM
1	ČERNÝ MIROSLAV	BALÍČEK KARET
1	ČOK VILÉM	DELIRIUM TREMENS
1	ELÁN	NETVOR Z ČIERNEJ HVIEZDY Q7A
1	FILIPOVÁ LENKA	POCIT 258
1	HAPKA, HORÁČEK	V PENZIÓNU SVĚT
1	HIPODROM	PRAŽSKÝ HAUS
1	HRDINOVÉ NOVÉ FRONTY	VÁLEČNÉ ÚZEMÍ
1	HŮLKA DANIEL	ŽIVÉ OBRAZY
1	CHŘESTÝŠ ANKA	ADIOS POSLEDNÍ KOVBOJI
1	JANDA DALIBOR	V LÁSCE NEJSOU MAPY
1	KAMELOT	VĚTRNÉ MÍSTO
1	KNEDLO A ZELO	MASOVÉ PÍSNĚ
1	KORN JIŘÍ	PŘED ODCHODEM VYPNI PROUD
1	KOTVALD PETR	GEJZÍR
1	MADUAR	SPACE
1	MARKÝZ JOHN	1991
1	MC ERIK & BARBARA	U CAN'T STOP / THE ALBUM
1	MONKEY BUSINESS	WHY BE IN WHEN YOU COULD BE OUT
1	NOVÁK PETR	12 NEJ...
1	P. B. CH.	P. B. CH.
1	PERGNEROVÁ TEREZA	RECHOT
1	PILAROVÁ, MATUŠKA	NEJLEPŠÍ DUETA 1961–1971
1	PLÍHAL KAREL	KLUZIŠTĚ
1	ROOT	ZJEVENÍ
1	SAMPLER	BATTLEDRESS

		DRACULA
		NA POSLEDNÍM VANDRU
		NA POSLEDNÍM VANDRU II
		ROCKABILLY GO!
		TOM a JERRY – V RYTMU DISCO
1	SERIOUS MUSIC	REBELIE II
1	SCHELINGER JIŘÍ	HOLUBÍ DŮM
1	SMOLÍK JAKUB	AŽ SE TI JEDNOU BUDE ZDÁT
1	SPÁLENÝ PETR	NEJVĚTŠÍ HITY/DÍKY
1	STŘIHAVKA, MAZAČ	NO GUITARS!
1	SUCHÝ JIŘÍ, ŠLITR JIŘÍ	TO NEJLEPŠÍ
1	SVĚRÁK ZDENĚK, UHLÍŘ JAROSLAV	NEMÍT PRACHY, NEVADÍ!
1	ŠLAPETO	ČERVENÁ SEDMA A JINÉ TRUMFY
1	ŠMOULOVÉ	NEJSLAVNĚJŠÍ ŠMOULEDY A ŠMLOULANDY
1	ŠUM SVISTU	TANČÍRNA
1	VISACÍ ZÁMEK	START 02
1	VLTAVA	KDYŽ BOŽI ZESTÁRNOU
1	VOZÁRY DUŠAN	DĚVA
1	ZAGOROVÁ HANA	MALUJ ZASE OBRÁZKY
1	ZAGOROVÁ, MARGITA	AVE

Příloha 2: Pořadí hudebních projektů v rádiích dle délky umístění v TOP 10.¹⁴⁸⁶

Měsíce	Projekt	Skladba
17	LUCIE	KENGI
		KLOBOUK VE KŘOVÍ
		MEDVÍDEK
		PANIC
		POHYBY
		S TEBOU
		SVÍTÁNÍ
		VŠECHNO TI DÁVÁM
15	BUTY	DEMÁČEK
		FRANTIŠEK
		KRTEK
		NAD STÁDEM KONÍ
		TATA
15	CSÁKOVÁ ILONA	KDYŽ ZBÝVÁ PÁR SLOV
		LA ISLA BONITA
		NEPOČÍTEJ
		PROČ MĚ NIKDO NEMÁ RÁD
		TORNERO
		VZPOMÍNKÁM DAŇ SPLÁCÍM
		ZAVŘI OČI, KDYŽ SE ČERVENÁM
		LÉTO
14	BÍLÁ LUCIE	AMOR MAGOR
		AVE MARIA

¹⁴⁸⁶ Pořadí pro období březen 1996 – srpen 2000.

Zdroje:

Březen 1996 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDIÍCH.

Listopad 1996 – ČESKÉ HITY TOP 15.

Únor 1997 – ČESKÉ HITY TOP 10.

Červenec 1997 – ČESKÉ HITY TOP 5.

Srpen 1997 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDIÍCH.

Březen 1998 – RÁDIO 2000.

		ČARODĚJKA
		JSI MŮJ PÁN
		MOST PŘES MINULOST
		PRŮHLEDNÁ NOC
		TROUBA
14	CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
		DLOUHEJ KOUŘ
		JAXE
		KUTIL
		STEJNĚ JAKO JÁ
14	ŽLUTÝ PES	HARAŠENÍ
		MODRÁ
		NEZÁVISLÁ
		ŠALA-HŮ
		TRÁVA
13	WANASTOWI VJECY	ANDĚLÉ
		OTEVŘI OČI
		VLKODLAK
		KOUZLO
10	SPRINGS ALICE	JÍZDA
		PONDĚLÍ
		PUSU MI DEJ
		STOKRÁT
		ZVLÁŠTNÍ SVĚT
9	MUK PETR	LÁSKA TÍŽÍ
		LOŤ KE HVĚZDÁM
		PŘICHÁZÍŠ S LÁSKOU
		ZRCADLO
9	ŽBIRKA MIROSLAV	BAHAMY
		JÁ NA TEBE DÁM

		LETÍM TMOU ZA TEBOU
		TY A JÁ
8	ANNA K.	CHVÍLI NAD VODOU
		NEBE
		NELÍTÁM NÍZKO
8	LEDECKÝ JANEK	BÝT NEBÝT
		JAK STAREJ PES
		LAJ, LAJ
		RYBA RYBĚ
		TEJDEN MÁ JENOM 7 DNÍ
8	RÁŽ JOŽO	VODA, ČO MA DRŘÍ NAD VODOU
7	KOTVALD PETR	A TAK DÁL
		EXPLODUJ
		FRANCOUZ
		PLAČKY
		TAM, KDE JSEM JÁ, TAM NEJSI TY
		VÁNOCE HRAJOU GLORIA
7	MACHÁLKOVÁ LEONA	GALAXIE PŘÁNÍ
		KOMETA
		ZATMĚNÍ
		LÁSKO MÁ, JÁ STUŇU
6	BASIKOVÁ BÁRA	NEBEM LETÍ
		VENI DOMINE
6	BRICHTA ALEŠ	NEMÁM
		V UNIFORMĚ LOKAJE
6	HŮLKA DANIEL	DĚŠŤ, VŮZ A PLÁČ
		PÁN DÉMONŮ
		RÁJ
5	ALIAS	NEDĚLE
		ŘEKNI MI PROČ

5	BURMA JONES	SUNNY
		VÍM, KDO TĚ NEMÁ RÁD
5	FILIPOVÁ LENKA	DOBŘÝ BŮH TO VÍ
		BLÁZNI SE RADUJOU
		ČAS JE JEN MODREJ DÝM
5	KIRSCHNER JANA	MODRÁ
		V CUDZOM MESTE
5	NEDVĚDI	JABLKO
		KOHOUT
		LOUČÍM SE S TMOU
5	NOVÁK PETR	SÁM A SÁM
		VANESSA
4	ARGEMA	E 55
		KOČIČÍ
		ŠAPITÓ
4	BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
		MŮŽEŠ LHÁT
4	DAMIENS	MÁM TĚ RÁD
		STÝSKÁ SE MI
		CO MÁŠ, TO MÁŠ
4	MŇÁGA A ŽĎORP	I CESTA MŮŽE BÝT CÍL
		SPASTE SVOJE DUŠE
4	SEXY DANCERS	SLIM JIM
		SOME PEOPLE
4	SHALOM	STÍN KATEDRÁL
3	BALAGE OTA, BASIKOVÁ BÁRA	JESUS
3	DANĚK WABI	LAS PALMAS
3	HLAS IVAN	ARANKA UMÍ HOLA HOP
		AŽ PŘELEZEM PLOT
3	KALOUSEK JAN	BÍLÝ KRAJ

		HVĚZDY SE MĚNÍ
3	KAMELOT	LEVNEJ HOTEL
		O VÁNOCÍCH NIKDO NEMÁ BÝT
3	KAPITÁNOVÁ PAVLA	NEVĚŘÍM
3	KRÁL IVAN	MÁM TVŮJ STÍN
		PUMPIN' FOR JILL
3	MARKOVÁ DENISA	PÍSEŇ POZDIMNÍ
		SMOLNEJ DEN
		TOULAVÝ SNY
3	MIŠÍK VLADIMÍR	CO JSEM SI VZAL
3	NOHAVICA JAROMÍR	STARÝ MUŽ
		TEŠÍNSKÁ
3	STYLE	KRÁSNÝ LÉTO PŘIJDE
3	TĚŽKEJ POKONDR	RAKEŤÁK
		ŠOPÁK
3	VONDÁČKOVÁ HELENA	TAM, KDE JSI TY
		JÁ PŮJDU DÁL
2	A-TAK	UŽ JE TO TAK
2	ČOK VILÉM	NÁ NÁ NÁ
2	DAIM	ČERNÁ A BÍLÁ
2	DOCTOR P. P.	AŽ MĚ JEDNOU POVĚSEJ
2	ENKLÁVA	ČERNÁ KOČKA
2	GABRIELA	HLEDEJ LÁSKU
2	GOTT EMANUEL KAMIL	CHVASTOUN
2	GOTT KAREL, BÍLÁ LUCIE	CO SUDIČKY PŘÁLY NÁM
2	HRUBÝ JAN, PROKOP MICHAL	NÁDRAŽÍ
2	JANDA DALIBOR	KRÁSNĚ ŠÍLENÁ
2	KABÁT	DÁVÁM TI JEDEN DEN
		LÁĎA
2	MARTINOVÁ VĚRA	JAK KDY

2	MAXIM TURBULENC	MACH A ŠEBESTOVÁ
2	MÜLLER RICHARD	SRDCE JAKO KNÍŽE ROHAN
2	NAGY PETER	WAIKIKI RAGA
2	NO GUITARS!	ČERNÁ RŮŽE
2	OK BAND	SNAD ZA TO MŮŽE LÁSKA
2	OLYMPIC	GIORDANO BRUNO
		JEDNOU
2	PET	KRÁSNEJ DEN
		PŮJDEME TANČIT DO NEBE
2	PREMIER, TEREZA	HLUPÁKU NAJDU TĚ
2	RAPMASTER	SKLAPNI BABY
		BEZ TEBE
2	SLABÁ LENKA	LÁSKY ZA 150
2	VÍTEK PAVEL	LÁSKA
		NEBE PLNÝ HVĚZD
1	BÍLÁ LUCIE, HAPKA PETR	DÍVÁM SE, DÍVÁM
1	BOHOUŠ JOSEF	LÁSKA JENOM LÁSKA
1	DECLINE	DEN SE OTOČÍ
1	GOTT KAREL, DJ BOBO	THIS WORLD IS MAGIC
1	J. A. R.	UŽ MIZÍ PRYČ JE... HANKA
1	J. A. R. A VONDRÁČKOVÁ HELENA	BULHAŘI
1	KEČUP	DĚJINY
1	KOREDA DAN	NOČNÍ NÁDRAŽÍ
1	KORN JIŘÍ	DUNY
1	KORN JIŘÍ, BÍLÁ LUCIE	BYL BY HRÍCH
1	KOSINOVÁ LENKA	PÍSEŇ PÍSNÍ
1	KRATOCHVÍLOVÁ JANA	HEJ, HEJ, NEVÁHEJ
1	LEŠEK SEMELKA	TY
1	LUNETIC	DOTYKY
1	MC ERIK & BARBARA	KEĎ PRIDE LÁSKA

1	PATEJDL VAŠO	AK NIE SI MOJA
1	PLÍHAL KAREL	Z MINULA
1	POSPÍŠIL LUBOŠ	MŮŽEM SI ZA TO OBA
1	PŘÍBUZNÍ	HORO, HORO
1	PŘIBYL PETR	KULHAVÍ POUTNÍCI
1	RANGERS	NÁKLAĐÁK
1	REDL VLASTA	PŘÍTELI
1	SEMELKA LEŠEK	ZTRACENÁ VÍRA
1	SMOLÍK JAKUB	VÍŠ
1	SUCHÝ JIŘÍ	PRAMÍNEK VLASŮ
1	SVĚRÁK ZDENĚK	CHVÁLÍM TĚ, ZEMĚ MÁ
1	ŠPINAROVÁ VĚRA	JDU SPÁT NĚKAM JINAM
1	TESAŘÍCI (BRATŘI)	KDYŽ TANČÍŠ
1	VOJTEK ROMAN, EŠLER JAROSLAV	VLASY
1	VONDRÁČKOVÁ LUCIE	MANON
1	YO YO BAND	GEJZA

Příloha 3: Pořadí hudebních alb (prodeje nosičů) dle délky umístění v TOP 10.¹⁴⁸⁷

Měsíce	Hudební projekt	Album
15	NEDVĚD JAN	20 LET PÍSNIČEK
14	NEDVĚDOVI JAN, FRANTIŠEK	FRANTIŠEK
14	YO YO BAND	KARVINÁ
13	KREYSON	ANDĚL NA ÚTĚKU
12	HABERA PAVOL	PAVOL HABERA
12	LANDA DANIEL	VALČÍK
12	LUCIE	ČERNÝ KOČKY MOKRÝ ŽÁBY
10		IN THE SKY
10	WANASTOWI VJECY	LŽI, SEX A PRACHY
9	SHALOM	SHALOM
8	HOLKI	S LÁSKOU
8	KABÁT	DĚVKY TY TO ZNAJ
		MÁ JI MOTOROVOU
8	WANASTOWI VJECY	TAK MI TO TEDA NANDEY
8	ZOO	ČAS SLUHŮ
7	BRONTOSAURĚ	ZAHRÁDKY
7	LUCIE	LUCIE
		VŠE NEJLEPŠÍ ('88 – '99)
7	OCEÁN	PYRAMIDA SNŮ
7	TEAM	TEAM 3
7	ZMOŽEK JIŘÍ	UŽ MI LÁSKO NENÍ DVACET LET
6	BUTY	KAPRADÍ
6	GOTT KAREL	KDYŽ MUŽ SE ŽENOU SNÍDÁ
6	HABERA PAVOL	PAVOL HABERA II

¹⁴⁸⁷ Pořadí pro období červen 1990 – únor 1996, září 1999 – srpen 2000).

Z důvodu nedostupnosti informací evidujeme pro období březen 1996 – srpen 2000 hitparádu v rádiích.

Zdroje:

TOP 10 prodeje – pořad České televize Hitparáda (1990–1994).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (1995 – únor 1996).

TOP 10 prodeje – periodikum Melodie (září 1999 – srpen 2000).

6	KRYL KAREL	TO NEJLEPŠÍ
6	LEDECKÝ JANEK	PRÁVĚ TEĎ
6	LOU FANÁNEK HAGEN	HAGEN BADEN
6	ORLÍK	DEMISE
6	PALEČEK A JANÍK	NA ČESKOSLOVENSKÉM ROZVODU
6	SAMPLER	ŠAKALÍ LÉTA
6	ŽENTOUR	003
5	BÍLÁ LUCIE	MISSARIEL
5	BRICHTA ALEŠ	RŮŽE PRO ALGERNON
5	BRONTOSAURÍ	SEDMIKRÁSKA
5	DOLEŽAL DODO MILOŠ	DRÁŽDIVÝ DOTEK
5	CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
5	KABÁT	COLORADO
5	KŘÍŽEK LADISLAV	KLÍČ K MÉ DUŠI
		ZLATEJ CHLAPEC
5	LANDA DANIEL	CHCÍPLY DOBRÝ VÍLY
5	LEDECKÝ JANEK	NA PTÁKY JSME KRÁTKÝ
5	MARTINOVÁ VĚRA	THE BEST OF
5	NEDVĚD JAN	JAKUB
5	NOHAVICA JAROMÍR	TŘI ČUNÍCI
5	ORLÍK	ORLÍK OI!
5	TEAM	PRICHYTENÝ PŘI ŽIVOTĚ
		TEAM 4
5	TĚŽKEJ POKONDR	VYPUSŤTE KRAKENA!
5	TOFI SAGVAN	VEČÍREK
5	ZEMĚTŘESENÍ	ZEMĚTŘESENÍ
4	ALKEHOL	ALKEHOLISM
		S ÚSMĚVEM SE PIJE LÍP
4	ARGEMA	POPRVÉ
4	BARTOŠOVÁ IVETA	NATUR

		TOP 13
4	BÍLÁ LUCIE	ÚPLNĚ NAHÁ
4	JAHELKA IVO	VÝPIS Z REJSTRÍKŮ LÁSEK
4	KOLLER DAVID	DAVID KOLLER
4	KRYL KAREL	TEKUTÉ PÍSKY
4	LEDECKÝ JANEK	JENOM TAK
4	MARTINOVÁ VĚRA	PŮLNOČNÍ SLUNCE
		VĚRA MARTINOVÁ A PŘÁTELE
4	NEDVĚD FRANTIŠEK	DRUHÉ PODÁNÍ
4	OCEÁN	2 1/2
4	RAPMASTERS	SKANDÁL
4	SAMPLER	ČÁGO BELO ŠÍLENCI 2
		JESUS CHRIST SUPERSTAR
4	TĚŽKEJ POKONDR	VYPUSŤTE KRAKENA! (multiplatinová edice)
4	TŘI SESTRY	NA KOVÁRNĚ TO JE NÁŘEZ
4	TUBLATANKA	NEBO – PEKLO – RAJ
4	VYČÍTAL HONZA	SEMTEX
3	ARAKAIN	LEGENDY
3	ARGEMA	Z PRLOVA DO NEW YORK CITY
3	B. S. P.	B. S. P.
3	BARTOŠOVÁ IVETA	P. S. (THE WAY TO YOUR HEART) / MOST HLEDÁNÍ (SP)
		TOBĚ
		VÁCLAVÁK
3	ČOK, STŘIHAVKA, BALÁŽ	PÍSNÍČKY Z ROSY
3	DEBUSTROL	NEUROPATHOLOG
3	GOTT KAREL	VĚCI BLÍZKÉ MÉMU SRDCI
		ZÁZRAK VÁNOČNÍ
3	KALOUSEK JAN	ŘEKA V PLAMENECH
3	KIRSCHNER JANA	V CUDZOM MESTE + BONUSY
3	KRÁL DAVID	ŘÍKAL JÍ HOLČÍČKO

3	KREYSON	ELIXÍR ŽIVOTA
3	KRYL KAREL	DĚKUJI
3	LEDECKÝ JANEK	NĚKTERÝ VĚCI JSOU JENOM JEDNOU
3	LUNETIC	NOHAMA NA ZEMI (edice 2000)
3	MÜLLER RICHARD	MÜLLER RICHARD A HOSTÉ
3	NAGY PETER, INDIGO	ŠACHY ROBIA ČLOVEKA
3	OCEÁN	DÁVNÁ ZEM
3	OLYMPIC	THE BEST OF
3	PATRASOVÁ DÁDA	ŠKOLIČKA S DÁDOU
3	PETERKA & SPOL.	DRBY
		DRBY II
3	PŘÍBUZNÍ	HRNEK
3	SAMPLER	ČÁGO BELO ŠILENCI
3	SHALOM	BRÁNY VZKAZŮ
3	TŘI SESTRY	25:01
		ŠVÉDSKÁ TROJKA
3	VONDRÁČKOVÁ LUCIE	MARMELÁDA
3	WANASTOWI VJECY	HRAČKY
3	ZMOŽEK JIŘÍ	ZDÁ SE, ŽE OBRŮSTÁ MĚ MECH
3	ŽLUTÝ PES	YELLOW DOG
2	ANNA K.	JÁ NEZAPOMÍNÁM
		NEBE
2	ARAKAIN	SALTO MORTALE
		SCHIZOFRENIE
2	ARGEMA	POMALÁČE
		TOHLE JE RÁJ
2	BASIKOVÁ BÁRA	VIKTORIE KRÁLOVSKÁ
2	BÍLÁ LUCIE	ALBUM
2	BRONTOSAUŘI	NA KAMENI KÁMEN
		PTÁČATA

2	BUTY	DŘEVO
2	DAMIENS	SVĚT ZÁZRAKŮ
2	DANIEL LANDA	CHCÍPLY DOBRÝ VÍLY
		KONEC
2	DOBEŠ PAVEL	NĚCO O AMERICE
2	DOLEŽAL DODO MILOŠ	M. DODO. D. – G. M. DUDE
2	GOMBITOVÁ MARIKA	KAM IDŮ LUDIA?
2	GOTT KAREL	'95
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 80. LET
		PÍSMO LÁSKY
2	HAGEN A SAHULA	STARÁ KOVÁRNA
2	HOLKI	S LÁSKOU / VÁNOČNÍ EDICE
2	JASNÁ PÁKA	JASNÁ PÁKA
2	KABÁT	ZEMĚ PLNÁ TRPASÍKŮ
2	KERN	LOVCI ŽEN
2	KOCÁB MICHAEL, KEMR JOSEF	HAPKA/HORÁČEK – V PENZIONU SVĚT
2	KREYSON	KŘIŽÁCI
2	LINHART TONY A PŘÁTELE	VANDR DO PADESÁTEJCH...
2	LUCIE	AMERIKA
2	LUNETIC	NOHAMA NA ZEMI
2	MACHÁLKOVÁ LEONA	FILM A MUZIKÁL 2
2	MASTER'S HAMMER	RITUÁL
2	METALINDA	ZA VŠETKY PRACHY
2	MIŠÍK VLADIMÍR A E. T. C...	NŮŽ NA HRDLE
2	MŇÁGA a ŽĎORP	RADOST AŽ NA KOST
2	NEDVĚD JAN	KAMÍNKY
		VAŠEK
2	NOHAVICA JAROMÍR	MIKYMAUZOLEUM
		MOJE SMUTNÉ SRDCE
2	PATRASOVÁ DÁDA	BABY STUDIO

		NAROZENINY S DÁDOU
2	PENK MICHAEL, SING SING	MICHAEL PENK – SING SING
2	PREMIER	HROBAŘ
2	RÁŽ JOŽO	JOŽO
2	REDL VLASTA	VLASTA REDL A HRADIŠŤAN
2	SAMPLER	CZ SUPERHITY 95
		JOHANKA Z ARKU
		NA POSLEDNÍM VANDRU II
		ULTRAMETAL
		ŽELVY NINJA
2	TĚŽKEJ POKONDR	SUPER TĚŽKEJ POKONDR
		VÍC NEŽ GOTTZILA (platinová edice)
2	TŘI SESTRY	ALKÁČ JE NEJVĚTŠÍ KOCOUR
		HUDBA Z MARSU
2	TUČNÝ MICHAL	MEDICINMAN
		ODJÍŽDÍM V DÁL
2	VÍTEK PAVEL	MÁM RÁD VŮNI TVÝ KŮŽE
2	VONDRÁČKOVÁ HELENA	VÁNOCE S HELENOU
		ZLATÁ HELENA
2	WANASTOWI VJECY	DIVNOALBUM
2	ZMOŽEK JIŘÍ	TO BÝVAL RÁJ
1	ALKEHOL	NA ZDRAVÍ
1	ARAKAIN	FARAO
1	A-TAK!	A-TAK!
1	B. S. P.	OTA BALAGE FOR KAMIL STŘIHAVKA
1	BÁRTA DAN	DAN BÁRTA &...
1	BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
		MALÉ BÍLÉ COSI
1	BASIKOVÁ BÁRA	NOVÁ GREGORIANA
1	BURMA JONES	EVRYBADYS DENSINK

1	CEJNAR ROMAN	VÁNOČNÍ KOLEDY
1	CITRON	BEST OF CITRON
1	CSÁKOVÁ ILONA	AMSTERDAM
1	ČERNÝ MIROSLAV	BALÍČEK KARET
1	ČOK VILÉM	DELIRIUM TREMENS
1	DAMIENS	KŘÍDLA
1	DEBUSTROL	CHYTRÁ PAST
1	ELÁN	NETVOR Z ČIERNEJ HVIEZDY Q7A
1	FILIPOVÁ LENKA	POCIT 258
1	GOTT KAREL	ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 60. LET
		ORIGINÁLNÍ NAHRÁVKY Z 70. LET
1	GREENHORNS	TO TENKRÁT V ČTYŘICÁTOM PÁTOM
		ZLATÁ ÉRA
1	HABERA PAVOL	ZHASNI A SVIEŤ
1	HAPKA, HORÁČEK	V PENZIÓNU SVĚT
1	HIPODROM	PRAŽSKÝ HAUS
1	HRDINOVÉ NOVÉ FRONTY	VÁLEČNÉ ÚZEMÍ
1	HŮLKA DANIEL	ŽIVÉ OBRAZY
1	CHŘESTÝŠ ANKA	ADIOS POSLEDNÍ KOVBOJI
1	J. A. R.	HOMU FONKIANZ
		ŤO TI TO – JEMIXES
1	JANDA DALIBOR	V LÁSCE NEJSOU MAPY
1	KABÁT	MEGAHU
1	KAMELOT	VĚTRNÉ MÍSTO
1	KAREL PLÍHAL	KLUZIŠTĚ
1	KNEDLO A ZELO	MASOVÉ PÍSNĚ
1	KORN JIŘÍ	PŘED ODCHODEM VYPNI PROUD
1	KOTVALD PETR, TRIK	GEJZÍR
1	KRYL KAREL	OCELÁRNA

		PLAVÁČEK
1	LOU FANÁNEK HAGEN	AHOJ KLUCI
1	LUCIE	VĚTŠÍ NEŽ MALÉ MNOŽSTVÍ LÁSKY
1	MADUAR	SPACE
1	MACHÁLKOVÁ LEONA	FILM A MUZIKÁL
1	MARKÝZ JOHN	1991
1	MARTINOVÁ VĚRA	NEJSME SI CIZÍ
1	MC ERIK & BARBARA	U CAN'T STOP / THE ALBUM
1	METALINDA	METALINDA
1	MŇÁGA a ŽĎORP	RYZÍ ZLATO
1	MONKEY BUSINESS	WHY BE IN WHEN YOU COULD BE OUT
1	NOHAVICA JAROMÍR	DOBRODĚJ
1	NOVÁK PETR	12 NEJ...
1	P. B. CH.	P. B. CH.
1	PALEČEK A JANÍK	NA ČESKOSLOVENSKÉM ROZVODU II
1	PERGNEROVÁ TEREZA	RECHOT
1	PETERKA & SPOL.	DRBY III
		DRBY IV
1	PILAROVÁ, MATUŠKA	NEJLEPŠÍ DUETA 1961–1971
1	PŘÍBUZNÍ	ZVONĚNÍ
1	ROOT	ZJEVENÍ
1	SAMPLER	BATTLEDRESS
		DRACULA
		ROCKABILLY GO!
		TOM A JERRY – V RYTMU DISCO
1	SERIOUS MUSIC	REBELIE II
1	SHALOM	OLYMPICTURES
1	SCHELINGER JIŘÍ	HOLUBÍ DŮM
1	SMOLÍK JAKUB	AŽ SE TI JEDNOU BUDE ZDÁT
1	SPÁLENÝ PETR	NEJVĚTŠÍ HITY/DÍKY

1	STŘIHAVKA, MAZAČ	NO GUITARS!
1	SUCHÝ JIŘÍ, ŠLITR JIŘÍ	TO NEJLEPŠÍ
1	SVĚRÁK ZDENĚK, UHLÍŘ JAROSLAV	NEMÍT PRACHY, NEVADÍ!
1	ŠLAPETO	ČERVENÁ SEDMA A JINÉ TRUMFY
1	ŠMOULOVÉ	NEJSLAVNĚJŠÍ ŠMOULEDY A ŠMLOULANDY
1	ŠUM SVISTU	TANČÍRNA
1	TOFI SAGVAN	SAGI
1	TŘI SETRY	SOUBOR KRETĚNŮ
1	TUČNÝ MICHAL	NA CESTÁCH TOULAVÝCH
		SNÍDANĚ V TRÁVĚ
		SNÍDANĚ V TRÁVĚ
1	VISACÍ ZÁMEK	START 02
1	VLTAVA	KDYŽ BOZI ZESTÁRNOU
1	VOZÁRY DUŠAN	DÉVA
1	VYČÍTAL HONZA	MODLITBA ZA WYMPIHO A WABIHO
1	YO YO BAND	JENOM KOUŘ
		THE BEST OF
1	ZAGOROVÁ HANA	MALUJ ZASE OBRÁZKY
1	ZAGOROVÁ HANA, MARGITA STĚPÁN	AVE
1	ZMOŽEK JIŘÍ	ZA ROK ZA DVA VRÁTÍŠ SA MI

Příloha 4: Pořadí skladeb v rádiích dle délky umístění v TOP 10.¹⁴⁸⁸

Měsíce	Hudební projekt	Skladba
8	RÁŽ JOŽO	VODA, ČO MA DRŽÍ NAD VODOU
5	CHINASKI	JAXE
4	BASIKOVÁ BÁRA	VENI DOMINE
4	BRICHTA ALEŠ	V UNIFORMĚ LOKAJE
4	BUTY	KRTEK
		NAD STÁDEM KONÍ
4	HŮLKA DANIEL	RÁJ
4	SHALOM	STÍN KATEDRÁL
4	SPRINGS ALICE	PUSU MI DEJ
4	WANASTOWI VJECY	ANDĚLÉ
		KOUZLO
4	ŽLUTÝ PES	HARAŠENÍ
		MODRÁ
3	ALIAS	ŘEKNI MI PROČ
3	ANNA K.	CHVÍLI NAD VODOU
		NELÍTÁM NÍZKO
3	BALAGE OTA, BASIKOVÁ BÁRA	JESUS
3	BÍLÁ LUCIE	ČARODĚJKA
		PRŮHLEDNÁ NOC
		TROUBA
3	BURMA JONES	VÍM, KDO TĚ NEMÁ RÁD
3	BUTY	DEMÁČEK

¹⁴⁸⁸ Pořadí pro období březen 1996 - srpen 2000.

Zdroje:

Březen 1996 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDIÍCH.

Listopad 1996 – ČESKÉ HITY TOP 15.

Únor 1997 – ČESKÉ HITY TOP 10.

Červenec 1997 – ČESKÉ HITY TOP 5.

Srpen 1997 – NEJÚSPĚŠNĚJŠÍ HITY V ČESKÝCH RÁDIÍCH.

Březen 1998 – RÁDIO 2000.

		TATA
3	CSÁKOVÁ ILONA	PROČ MĚ NIKDO NEMÁ RÁD
3	DANĚK WABI	LAS PALMAS
3	CHINASKI	DLOUHEJ KOUŘ
3	KAPITÁNOVÁ PAVLA	NEVĚŘÍM
3	KIRSCHNER JANA	MODRÁ
3	LEDECKÝ JANEK	LAJ, LAJ
3	LUCIE	KENGI
		S TEBOU
3	MACHÁLKOVÁ LEONA	KOMETA
3	MIŠÍK VLADIMÍR	CO JSEM SI VZAL
3	MUK PETR	LOĎ KE HVĚZDÁM
		ZRCADLO
3	NEDVĚDI	LOUČÍM SE S TMOU
3	NOVÁK PETR	SÁM A SÁM
3	SEXY DANCERS	SLIM JIM
3	SPRINGS ALICE	STOKRÁT
3	STYLE	KRÁSNÝ LÉTO PŘIJDE
3	WANASTOWI VJECY	OTEVŘI OČI
3	ŽBIRKA MIROSLAV	BAHAMY
		LETÍM TMOU ZA TEBOU
3	ŽLUTÝ PES	NEZÁVISLÁ
2	ALIAS	NEDĚLE
2	ANNA K.	NEBE
2	ARGEMA	ŠAPITÓ
2	A-TAK	UŽ JE TO TAK
2	BARTOŠOVÁ IVETA	BÍLÝ KÁMEN
2	BASIKOVÁ BÁRA	NEBEM LETÍ
2	BÍLÁ LUCIE	MOST PŘES MINULOST
2	BRICHTA ALEŠ	NEMÁM

2	BURMA JONES	SUNNY
2	CSÁKOVÁ ILONA	KDYŽ ZBÝVÁ PÁR SLOV
2		LA ISLA BONITA
		TORNERO
		VZPOMÍNKÁM DAŇ SPLÁCÍM
		ZAVŘI OČI, KDYŽ SE ČERVENÁM
2	ČOK VILÉM	NÁ NÁ NÁ
2	DAIM	ČERNÁ A BÍLÁ
2	DAMIENS	MÁM TĚ RÁD
2	DOCTOR P. P.	AŽ MĚ JEDNOU POVĚSEJ
2	ENKLÁVA	ČERNÁ KOČKA
2	FILIPOVÁ LENKA	BLÁZNI SE RADUJOU
		ČAS JE JEN MODREJ DÝM
2	GABRIELA	HLEDEJ LÁSKU
2	GOTT EMANUEL KAMIL	CHVASTOUN
2	GOTT KAREL, BÍLÁ LUCIE	CO SUDIČKY PŘÁLY NÁM
2	HLAS IVAN	AŽ PŘELEZEM PLOT
2	HRUBÝ JAN, PROKOP MICHAL	NÁDRAŽÍ
2	CHINASKI	KUTIL
		STEJNĚ JAKO JÁ
2	JANDA DALIBOR	KRÁSNE ŠILENÁ
2	KALOUSEK JAN	BÍLÝ KRAJ
2	KAMELOT	LEVNEJ HOTEL
2	KIRSCHNER JANA	V CUDZOM MESTE
2	KOTVALD PETR	FRANCOUZ
2	KRÁL IVAN	MÁM TVŮJ STÍN
2	LEDECKÝ JANEK	BÝT NEBÝT
2	LUCIE	KLOBOUK VE KŘOVÍ
		MEDVÍDEK
		S TEBOU

2	MACHÁLOVÁ LEONA	LÁSKO MÁ, JÁ STUŇU
2	MARTINOVÁ VĚRA	JAK KDY
2	MAXIM TURBULENC	MACH A ŠEBESTOVÁ
2	MŇÁGA A ŽĎORP	I CESTA MŮŽE BÝT CÍL
		SPASTE SVOJE DUŠE
2	MUK PETR	PŘICHÁZÍŠ S LÁSKOU
2	MÜLLER RICHARD	SRDCE JAKO KNÍŽE ROHAN
2	NAGY PETER	WAIKIKI RAGA
2	NO GUITARS!	ČERNÁ RŮŽE
2	NOHAVICA JAROMÍR	TEŠÍNSKÁ
2	NOVÁK PETR	VANESSA
2	OK BAND	SNAD ZA TO MŮŽE LÁSKA
2	PREMIER, TEREZA	HLUPÁKU NAJDU TĚ
2	SLABÁ LENKA	LÁSKY ZA 150
2	TĚŽKEJ POKONDR	ŠOPÁK
2	VONDRÁČKOVÁ HELENA	JÁ PŮJDU DÁL
2	WANASTOWI VJECY	VLKODLAK
2	ŽBIRKA MIROSLAV	TY A JÁ
2	ŽLUTÝ PES	TRÁVA
1	ARGEMA	E 55
		KOČIČÍ
1	BARTOŠOVÁ IVETA	MŮŽEŠ LHÁT
		NEKONEČNÁ
1	BÍLÁ LUCIE	AMOR MAGOR
		AVE MARIA
		JSI MŮJ PÁN
1	BÍLÁ LUCIE, HAPKA PETR	DÍVÁM SE, DÍVÁM
1	BOHOŠ JOSEF	LÁSKA JENOM LÁSKA
1	BUTY	FRANTIŠEK
1	CSÁKOVÁ ILONA	NEPOČÍTEJ

		LÉTO
1	DAMIENS	STÝSKÁ SE MI
		CO MÁŠ, TO MÁŠ
1	DECLINE	DEN SE OTOČÍ
1	FILIPOVÁ LENKA	DOBŘÝ BŮH TO VÍ
1	GOTT KAREL, DJ BOBO	THIS WORLD IS MAGIC
1	HLAS IVAN	ARANKA UMÍ HOLA HOP
1	HŮLKA DANIEL	DĚŠŤ, VŮZ A PLÁČ
		PÁN DÉMONŮ
1	CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
1	CHINASKI	1. SIGNÁLNÍ
1	J. A. R.	UŽ MIZÍ PRYČ JE... HANKA
1	J. A. R. A VONDRÁČKOVÁ HELENA	BULHAŘI
1	KABÁT	DÁVÁM TI JEDEN DEN
		LÁĎA
1	KALOUSEK JAN	HVĚZDY SE MĚNÍ
1	KAMELOT	O VÁNOCÍCH NIKDO NEMÁ BÝT
1	KEČUP	DĚJINY
1	KOREDA DAN	NOČNÍ NÁDRAŽÍ
1	KORN JIŘÍ	DUNY
1	KORN JIŘÍ, BÍLÁ LUCIE	BYL BY HŘÍCH
1	KOSINOVÁ LENKA	PÍSEŇ PÍSNÍ
1	KOTVALD PETR	A TAK DÁL
		EXPLODUJ
		PLAČKY
		TAM, KDE JSEM JÁ, TAM NEJSI TY
		VÁNOCE HRAJOU GLORIA
1	KRÁL IVAN	PUMPIN' FOR JILL
1	KRATOCHVÍLOVÁ JANA	HEJ, HEJ, NEVÁHEJ
1	LEDECKÝ JANEK	JAK STAREJ PES

		RYBA RYBĚ
		TEJDEN MÁ JENOM 7 DNÍ
1	LEŠEK SEMELKA	TY
1	LUCIE	PANIC
		POHYBY
		SVÍTÁNÍ
		VŠECHNO TI DÁDÁM
1	LUNETIC	DOTYKY
1	MACHÁLKOVÁ LEONA	GALAXIE PŘÁNÍ
		ZATMĚNÍ
1	MARKOVÁ DENISA	PÍSEŇ POZDIMNÍ
		SMOLNEJ DEN
		TOULAVÝ SNY
1	MC ERIK & BARBARA	KEĎ PRIDE LÁSKA
1	MUK PETR	LÁSKA TÍŽÍ
1	NEDVĚDI	JABLKO
		KOHOUT
1	NOHAVICA JAROMÍR	STARÝ MUŽ
1	OLYMPIC	GIORDANO BRUNO
		JEDNOU
1	PATEJDL VAŠO	AK NIE SI MOJA
1	PET	KRÁSNEJ DEN
		PŮJDEME TANČIT DO NEBE
1	PLÍHAL KAREL	Z MINULA
1	POSPÍŠIL LUBOŠ	MŮŽEM SI ZA TO OBA
1	PŘÍBUZNÍ	HORO, HORO
1	PŘIBYL PETR	KULHAVÍ POUTNÍCI
1	RANGERS	NÁKLAĐÁK
1	RAPMASTER	SKLAPNI BABY
		BEZ TEBE

1	REDL VLASTA	PŘÍTELI
1	SEMELKA LEŠEK	ZTRACENÁ VÍRA
1	SEXY DANCERS	SOME PEOPLE
1	SMOLÍK JAKUB	VÍŠ
1	SPRINGS ALICE	JÍZDA
		PONDĚLÍ
		ZVLÁŠTNÍ SVĚT
1	SUCHÝ JIŘÍ	PRAMÍNEK VLASŮ
1	SVĚRÁK ZDENĚK	CHVÁLÍM TĚ, ZEMĚ MÁ
1	ŠPINAROVÁ VĚRA	JDU SPÁT NĚKAM JINAM
1	TESAŘICI (BRATŘI)	KDYŽ TANCÍŠ
1	TĚŽKEJ POKONDR	RAKETÁK
1	VÍTEK PAVEL	LÁSKA
		NEBE PLNÝ HVĚZD
1	VOJTEK ROMAN, EŠLER JAROSLAV	VLASY
1	VONDÁČKOVÁ HELENA	TAM, KDE JSI TY
1	VONDRÁČKOVÁ LUCIE	MANON
1	YO YO BAND	GEJZA
1	ŽBIRKA MIROSLAV	JÁ NA TEBE DÁM
1	ŽLUTÝ PES	ŠALA-HŮ