

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

KATEDRA MUZIKOLOGIE

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty

Art rock: the style of rock music and its Czech variants

Autor: Jan Blüml

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.

Olomouc 2009

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty* vypracoval zcela samostatně, výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Českých Budějovicích 1. dubna 2009

.....

Děkuji všem, kteří jakýmkoliv způsobem přispěli k realizaci této práce. Za kritické připomínky, rady a inspiraci děkuji vedoucímu práce prof. Ivanu Poledňákovi.

OBSAH

1. Úvod.....	6
2. Stav bádání.....	8
3. Art rock: terminologicko-pojmové vymezení.....	19
3.1 Vývoj pojmu art rock	21
3.2 Problematika příbuzných pojmů, synonymních výrazů a alternativních označení.....	28
3.2.1 Art rock versus progressive rock.....	28
3.2.2 Classical rock, symphonic rock a další příbuzné kategorie.....	34
3.3 Definice pojmu art rock.....	40
4. Art rock: historie.....	46
4.1 Rocková hudba před nástupem stylově žánrového typu art rock.....	46
4.1.1 Počátek a vývoj rockové hudby do roku 1966.....	47
4.1.2 Psychedelic music a počátek progressive rocku.....	55
4.1.2.1 Beatles jako základní východisko art rocku.....	58
4.1.2.2 Proto-art rock: Moody Blues, Procol Harum, Nice, Pink Floyd.....	62
4.2 Nástup stylově žánrového typu art rock.....	68
4.2.1 Periodizace stylově žánrového typu art rock.....	68
4.2.2 Raný art rock (1969-1971).....	71
4.2.3 Klasický art rock (1971-1976).....	73
4.2.4 Post-klasický art rock (1976-1980).....	82
4.2.5 Artrockový revivalismus.....	84
5. Art rock: umění.....	87
5.1 Estetika stylově žánrového typu art rock.....	87
5.2 Hudba – složky a stránky artrockového hudebního projevu.....	89
5.3 Literární složka – artrockové texty.....	100
5.4 Vizuální kultura stylově žánrového typu art rock.....	108
5.1.1 Grafický design	108
5.1.2 Výtvarná a vizuální stránka scénické prezentace.....	113
6. Art rock: klasifikace.....	115
7. Art rock v českém prostředí.....	119
7.1 Společensko-politické předpoklady rozvoje českého rocku v 70. letech.....	120
7.2 Nástin českého progressive rocku sedmdesátých let.....	122
7.3 České varianty stylově žánrového typu art rock.....	131
7.2.2 Blue Effect.....	131
7.2.3 Progres 2.....	139
7.2.4 Synkopy 61.....	142

8. Závěr	144
9. Soupis pramenů a literatury	148
10. Résumé	157
11. Soupis příloh	160

ÚVOD

Moderní populární hudba druhé poloviny dvacátého století představuje velmi zajímavou a bohatě stratifikovanou oblast lidské kultury. Zvláště v šedesátých a sedmdesátých letech se širší pozornosti těšil především rock, který byl v této době neobyčejně vývojově dynamický a pestrý. Předmětem předkládané práce je stylově žánrový typ art rock, jenž se zformoval na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a který bývá v současné době někdy dokonce označován jako jeden z nejzajímavějších okruhů hudby druhé poloviny dvacátého století vůbec. Nejenom uvedená skutečnost, ale rovněž přirozená snaha rozšířit záběr české muzikologie ve sféře moderní populární hudby – na této úrovni z mnoha důvodů ještě stále nedostatečně reflektované –, mne vedla k volbě právě tohoto tématu.

Cílem předkládané práce je komplexní zachycení poměrně širokého fenoménu art rock a podoby jeho českých variant. Vzhledem k tomu, že předpokladem úspěšného, efektivního a smysluplného uchopení a organizace jakékoliv stylově žánrové kategorie moderní populární hudby je její správné pojmenování, v úvodní kapitole větší pozornost věnuji terminologicko-pojmovému vymezení. Zahraniční i domácí hudební literatura tuto problematiku dostatečně nereflakuje, což vyplývá mimo jiné z faktu, že otázky pojmenování a definic stylově žánrových okruhů moderní populární hudby jsou – jak bude ostatně patrné již ze samotného textu – v mnoha ohledech značně problematické. První kapitola je tedy zaměřena na rekonstrukci angloamerické, respektive světové i české dobové označovací praxe ve vztahu k stylově žánrovému typu art rock a dále na problematiku příbuzných pojmů, synonymních výrazů a alternativních označení spojených s termínem art rock. Pramenem této části práce byl především dobový tisk (kupř. seriálové publikace *Rolling Stone*, *Pop Music Express*, *Melodie*, *Jazz*) a také významné světové i české knižní práce většinou encyklopedického typu z období sedmdesátých a osmdesátých let. První kapitolu uzavírá pracovní definice stylově žánrového typu art rock, jejímž východiskem byla analýza dosavadních významných definičních pokusů (kupř. Jerry Lucky, Bill Martin) a rovněž analýza diskusních fór významných internetových serverů zaměřených na tento typ hudby, jež reprezentují nejširší společenské vědomí o inkriminovaném stylově žánrovém typu (kupř. *Progarchives.com*, *Artrack.cz*). Pokud jde o schematické znázornění rockové hudby sedmdesátých let uvedené v rámci kontextového vymezení stylově žánrového typu art rock, inspirací do jisté míry byla rovněž některá teoreticky zaměřená hesla věcné části *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*.

V následující kapitole pojednávající o historii stylově žánrového typu art rock vycházím

mimo jiné z nejnovější angloamerické literatury, například ze souborné monografie Johna Covache *What's That Sound: an Introduction to Rock and its History*. V souvislosti s historií českého art rocku jsem používal především historicky zaměřené publikace Ondřeje Konráda a Vojtěcha Lindaura; jako pramen zde posloužily mimo jiné vzpomínky pamětníků obsažené v televizních seriálech *Bigbít*, *Slovenský Bigbít* a dále na vzpomínkových DVD, například *Live & Life Blue Effect* nebo *Olympic 1973/1983*. Pojednání o historii stylově žánrového typu art rock předchází stručné shrnutí dosavadního vývoje rockové hudby. Vzhledem k tomu, že počátek rocku a nástup stylově žánrového typu art rock dělí relativně krátký časový interval – zhruba 15 let, rozhodl jsem se pro zařazení této části textu s tím, že zachovám vědomí historické kontinuity.

V kapitole *Art rock: umění* koncepčně vycházím z publikace autora Edwarda Macana *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, jenž zde rozděluje pojednání o progrockovém uměleckém artefaktu do tří oddílů: hudba, texty a vizuální kultura. Základním pramenem kapitoly *Art rock: umění* byl zejména vlastní umělecký materiál nejvýznamnějších reprezentantů stylově žánrového typu art rock, tedy artrocková hudba prezentovaná především na studiových nahrávkách skupin, hudební texty, grafický design hudebních nosičů a vizuální kultura scénické prezentace hudebních souborů. Pojednání o artrockové hudbě je do značné míry metodologicky ukotveno v českých hudebně analytických pracích, především v dílech Karla Janečka.

Z hlediska základní metodologie práce kombinuje zejména historiografický a hudebně analytický pohled. V tomto smyslu lze určitou paralelu spatřit například v přístupu Iana MacDonalda, jež autor uplatnil ve své podnětné publikaci *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, z níž na některých místech práce rovněž vycházím. Sociologická a jiná hlediska, jež ve vztahu k progressive rocku prosazuje kupříkladu Edward Macan a další autoři z okruhu tzv. New Musicology, jsem z důvodu přiměřeného rozsahu a vnitřní konzistence textu záměrně vyloučil. Vzhledem k tomu, že předmětem práce není pouze angloamerický, respektive světový art rock, ale také jeho české varianty, v textu častěji uplatňuji například metodu komparace, analogie atp. Nejenom v kapitole *Art rock: klasifikace*, ale i na jiných místech předkládané práce výrazněji uplatňuji rovněž metodu klasifikace.

Co se týká bibliografických citací dokumentů, vycházím z aktuálních norem ČSN ISO 690 a ČSN ISO 690-2, které jsou rovněž používány mnohými především zahraničními autory, z jejichž děl v této práci čerpám.

STAV BĀDÁNĪ

Literární produkce k tĕmatŭm modernĭ populární hudby je dnes znaĕně obsáhlá, nepřehledná, typovĕ různorodá a kvalitativně nevyrovnaná. Publikací, které se nĕjakým způsobem dotýkají problematiky art rocku, existuje pŕedevšĭm v angloamerické oblasti celá řada. Vĕtšinu z nich tvoŕí informaĕně více či ménĕ hodnotné biografie či autobiografie artrockovŕch umĕlcŭ. V posledních letech se však na tomto poli objevuje stále vĕtšĭ množství odbornĕ fundovaných pracĭ, které se zabŕvají hudebnĕ analytickou, historickou, obecnĕ teoretickou či jinou problematikou pojednávánĕho stylovĕ žánrovĕho typu. Āeskŕch odbornŕch pŕĭspěvkŭ k tĕmatu art rock je dosud velmi málo.

Pŕehled literatury k tĕmatu art rock jsem uspořádal následovně: Nejprve pŕedstavĭm zahraniĕní stav bĕdání a potĕ domácĭ situaci. Literaturu k tĕmatu art rock pracovně rozdĕluji do dvou základních okruhŭ. Tĭm prvnĭm je *literatura a jiné informaĕní zdroje odbornĕho a popularizaĕního typu*. Druhou skupinou je pak *literatura a jiné informaĕní zdroje populárního typu*. Vzhledem k povaze tĕmatu považuji za relevantní zabŕvat se do urĕitĕ míry i tĭmto typem literatury.

Zahraniĕní literatura a jiné informaĕní zdroje odbornĕho a popularizaĕního typu

Aĕkoliv termĭn art rock není dosud pŕesně vymezen, míra jeho všeobecnĕ známosti a uznání dosáhla tĕ míry, že nalezl své místo v nĕkterŕch svĕtovŕch všeobecnŕch *encyklopediĭch a slovníĕích*. Anglická i nĕmeĕká verze encyklopedie *Wikipedia* obsahuje pomĕrnĕ rozsáhlĕ heslo Art rock, stejnĕ tak heslo Progressive rock, které s problematikou art rocku velmi ũzce souvisĭ.¹ Podobnou sumu základních informací k termĭnu art rock nabízí anglická encyklopedie *Britannica*.² Budeme-li hledat informace ve všeobecnŕch hudebnĭch encyklopediĭch, nalezneme je v samostatnŕch heslech Art rock a Progressive rock v druhĕm vydání *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.³ Nĕmeĕká hudebnĭ encyklopedie *Die Musik in Geschichte*

1 Heslo Art rock a Progressive rock. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page).

2 Heslo Art rock. In *Encyclopædia Britannica Online* [online]. Dostupné na [www: <http://www.britannica.com/>](http://www.britannica.com/).

3 Heslo Art rock a Progressive rock. In *The new Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie – John Tyrrel (ed.). 2nd ed. New York: Grove, 2002.

und Gegenwart stručně pojednává o art rocku pouze v rámci širšího hesla Rockmusik.⁴ Současná nejvýznamnější hudební encyklopedie specializovaná na oblast moderní populární hudby *Encyclopedia of Popular Music*, jejímž autorem a editorem je Colin Larkin, informace o stylově žánrovém typu art rock neobsahuje.⁵ Encyklopedie angloamerické provenience, které se zaměřují přímo na problematiku rockové hudby, pojednávají o art rocku většinou v rámci širšího hesla Progressive rock. Tak je tomu i v případě americké encyklopedie *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*.⁶

Od osmdesátých let minulého století se problematika rockové hudby začala častěji objevovat jako téma muzikologických **kvalifikačních prací**. Některé z nich se zabývaly i dílčími aspekty stylově žánrového typu art rock.

Zahraniční muzikologickou kvalifikační prací z nedávné doby, která významně přispívá k poznání art rocku a z níž v této práci na určitých místech vycházím, je doktorská disertace Bernwarda Halbscheffela *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition* z roku 2000.⁷ Práce navazuje na poměrně bohatou tradici německého bádání v oblasti rockové hudby, především pak na dílo muzikologa Tibora Kneifa. Text je rozdělen do pěti oddílů, přičemž čtyři z nich se přímo dotýkají problematiky art rocku. Jde o kapitoly Rock und Kunstmusik – die Geschichte, Zitat, Bearbeitung, Arrangement, Rock und Kunstmusik – Beispiele a Progressive rock und Avantgarde. Zvláště přínosné jsou části textu, v nichž se autor zabývá otázkami terminologie. Na několika místech připomíná jednotlivé termíny, které v minulosti označovaly či stále označují fúzi rocku s artificiální hudbou, ke které došlo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století a která byla východiskem stylově žánrového typu art rock. Mezi uvedenými termíny jsou baroque rock, classical rock, progressive rock, prog rock, art rock, pomp rock nebo bombast rock a jejich německé varianty či ekvivalenty Barockrock, Klassikrock a Kulturrock. Převážnou část textu tvoří komentované příklady rockových skladeb, které pracují s výrazovými prostředky artificiální hudby.

Devadesátá léta minulého století přinesla novou vlnu zájmu o populární hudbu šedesátých a sedmdesátých let. Na poli světové hudební vědy, ale i jiných oborů, se v této době objevilo větší množství tímto směrem zaměřených **knižních monografií a dílčích studií**. Některé z nich pojednávají také o stylově žánrovém typu art rock.

4 Heslo Rockmusik. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (Sachteil). Ludwig Finscher (ed.). Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1998.

5 *The Encyclopedia of Popular Music*. Colin Larkin (ed.). 4th ed. Oxford: Oxford University Press; New York: Muze, 2006.

6 Heslo Progressive rock. In *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Patricia Romanowski – Holly George-Warren – Jon Pareles (ed.). New York; London: Fireside, 1995.

7 HALBSCHEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien

V roce 1993 vyšla významná kniha Allana F. Moora *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*.⁸ Jak napovídá název, šlo o obecněji zaměřenou publikaci, jejímž cílem bylo nalézt správný vědecký přístup k rockové hudbě. Jednu kapitolu věnoval Moore i stylově žánrovému typu art rock. Autor zde nastínil základní charakteristiky art rocku a částečně se dotknul i jeho historie. Větší pozornost pak věnoval otázce konceptualismu v artrockové tvorbě, na jehož počátku byla slavná deska Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

V druhé polovině devadesátých let vyšly tři monografie zabývající se přímo problematikou art rocku. Jde o první rozsáhlejší práce k tomuto tématu, které řeší základních problémové okruhy – definice stylově žánrového typu, historie, hudební analýza. Každá však představuje poněkud odlišný úhel pohledu na věc. Rozdíly ve způsobu reflexe vyplývají především z různých profesí autorů. Autorem první publikace *Rocking the Classics* je muzikolog Edward Macan.⁹ Macanova kniha je souborným dílem, které sestává z relativně samostatných částí. Autor velice přehledně a systematicky zpracoval vývoj stylově žánrového typu a jeho výrazové prostředky; v kapitole *Art rock: umění* vychází z jeho koncepce. Další kapitoly Macan věnuje sociologii stylu, vztahu art rocku a dobové hudební kritiky a příbuzným stylově žánrovým typům. Kniha doplňuje hudební analýzy čtyř významných artrockových kompozic. Edward Macan je zástupcem amerického směru New Musicology. V jeho knize se prolínají tradiční muzikologické přístupy s tématy, poznatky a metodami oborů, jakými jsou cultural studies, feminist studies, gender studies atd. Významnou roli zde hraje sociologické hledisko. V tomto smyslu hledá Macan souvislosti mezi artrockovou hudbou a alternativní kulturou druhé poloviny šedesátých let. Autorem druhé práce *Listening to the Future* je filozof a sociální teoretik Bill Martin.¹⁰ Martin problematiku art rocku a jiných progresivních stylově žánrových typů nazírá optikou filozofie – především marxistické filozofie. V úvodních kapitolách se věnuje problematice hudebních idejí. Autor považuje progresivní rock za první okruh rockové hudby, o kterém je možné mluvit v souvislosti s mimohudebními idejemi. Inkriminovaný stylově žánrový typ je podle něho nositelem utopické vize existence světa, která vzešla z alternativní kultury druhé poloviny šedesátých let. Autor hledá vztahy mezi představou světa zakódovanou v hudbě a mezi současností, která této hudbě naslouchá. Z hlediska sociální teorie chápe Martin progressive rock nikoliv jako pouhou zábavu, ale jako umění, které má společenskotvornou a

Universität Berlin, 2000. Disertační práce.

8 MOORE, Allan F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993.

9 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997.

10 MARTIN, Bill. *Listening to the future: the time of progressive rock, 1968-1978*. Chicago; Illinois: Open Court, 1998.

světátvornou funkci. Podstatná část knihy reflektuje historii progresivních směrů rockové hudby sedmdesátých let, mezi kterými je také art rock. Třetí monografií je kniha *The Music's All That Matters* hudebního publicisty Paula Stumpa.¹¹ Stumpova monografie je zaměřena převážně historicky; autor sleduje vývoj progresivního rocku od šedesátých let do současnosti. Podobně jako Macan také Paul Stump ve své práci zdůrazňuje sociologická hlediska a pojednávání hudební okruh začleňuje do širšího společensko-kulturního kontextu. V souvislosti s art rockem jsou zvláště přínosné kapitoly zabývající se angloamerickou populární kulturou šedesátých let, z níž uvedený stylově žánrový typ vzešel. Publikaci doplňují rozhovory s umělci z oblasti progresivního rocku a art rocku.

Vedle uvedených knižních monografií vznikla v devadesátých letech k tématu art rock i řada drobnějších příspěvků. Část z nich tvoří hudební analýzy. Významnou prací tohoto druhu je hudebně analytická studie slavné artrockové desky skupiny Yes *Close to the Edge*. Jejím autorem je americký muzikolog John Covach. Studie nazvaná *Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style*, přináší vedle hudební analýzy také informace o historii stylově žánrového typu a poznámky k terminologii. Text vyšel v roce 1997 v rámci sborníku *Understanding Rock*.¹² Nejenom tradiční hudebně analytický pohled, ale i přístupy příslušející k proudu New Musicology nabízí novější soubor hudebních studií, který vyšel pod názvem *Progressive Rock Reconsidered* v roce 2002.¹³

Kromě uvedených typů literatury, k poznání rockové hudby výrazně přispívají také některé **muzikologické vysokoškolské učební texty**. Jedním z nich je publikace Katherine Charlton *Rock Music Styles*.¹⁴ Autorka ve své knize pojednává o nejdůležitějších stylově žánrových typech rockové historie a jednu z kapitol věnuje i art rock. Významným je rovněž učební text *What's That Sound*, jehož autorem je John Covach. Autor ve třinácti kapitolách popisuje vývoj rocku od jeho počátků v padesátých letech do dnešní doby. Art rockem se zabývá v podkapitole *Progressive Rock: Big Ideas and High Ambition*. Vzhledem k tomu, že Covach nazírá rockovou hudbu z více úhlů – nepředstavuje pouze historie hudebních skupin, ale pojednává například o hudebním průmyslu, technickém zázemí rocku apod. –, nalezneme užitečné informace k art rocku i na jiných místech knihy.¹⁵

V rámci pojednání o úrovni zpracování tématu art rock je třeba zmínit stav sekundárních

11 STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. London: Quartet Books, 1997.

12 COVACH, John. *Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style*. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 3-31.

13 *Progressive rock reconsidered*. Kevin Holm-Hudson (ed.) New York; London: Routledge, 2002.

14 CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003.

15 COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006.

literárních zdrojů, kterými jsou **bibliografie**. Muzikologická databáze RILM obsahuje 45 bibliografických záznamů k termínu art rock a 101 položek k termínu progressive rock.¹⁶ Hudební encyklopedie Grove, MGG či *Encyclopedia of Popular Music* k tématu art rock mnoho bibliografických údajů nenabízejí. Více literárních odkazů nalezneme v souborných knižních monografiích, například v knize Edwarda Macana *Rocking the Classics* či v publikaci Billa Martina *Listening to the Future*. Kvalitní bibliografii k tématu art rock představuje internetový server *Prog bibliography.de*.¹⁷ V současné době zde nalezneme 750 bibliografických položek a odkazy na servery podobného zaměření.

Doplňujícím zdrojem informací mohou být **audio/ video dokumenty** zabývající se vývojem rockové hudby, nebo historií jednotlivých skupin či sólistů. Dále také dobové či aktuální komentáře k artrockovým hudebním nosičům, tzv. **liner notes, sleeve notes** či **album notes**.

Zahraněční literatura a jiné informační zdroje populárního typu

Z velkého množství zahraniční literatury populárního typu je třeba uvést především **internetový server** *Progarchives.com*.¹⁸ Jde o kvalitní, všeobecně uznávaný a velmi obsáhlý informační zdroj. Nalezneme zde průvodce progresivním rockem včetně definic jednotlivých stylově žánrových typů, historie několika set hudebních skupin a sólistů, bohaté diskografie, diskuse k tématu, hudební ukázky atp. Součástí stránek jsou i odkazy na podobně zaměřené servery.

16 Elektronická databáze *RILM Abstracts of Music Literature* [cit. 1. září 2008].

17 *Prog bibliography.de* [online]. Dostupné na www: <<http://www.progbibliography.de/home.html>>.

18 *Progarchives.com* [online]. Dostupné na www: <<http://www.progarchives.com/>>.

Domácí literatura a jiné informační zdroje odborného a popularizačního typu

V českém prostředí dosud neexistuje souborná práce, která by pojednávala o stylově žánrovém typu art rock. Tuzemská odborná a popularizační literatura nabízí pouze drobné příspěvky v rámci širě koncipovaných monografií, sborníkových statí či slovníkových hesel.

Základní informace o stylově žánrovém typu art rock lze dohledat v některých českých všeobecných *encyklopediích a slovnících*. Stručné heslo Art rock nalezneme v online encyklopedii *Wikipedia*.¹⁹ Zvláštní heslo art rocku věnuje také tištěná encyklopedie *Universum*.²⁰ Ze všeobecných hudebních encyklopedií a slovníků nabízí stručné zmínky o art rocku *Slovník české hudební kultury*.²¹ Nalezneme je v rámci hesla Rock. Termín art rock se objevuje rovněž v několika jmenných heslech v online databázi *Český hudební slovník osob a institucí*.²² Nejvýznamnější tuzemskou encyklopedickou prací zaměřenou na oblast populární hudby je *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*.²³ Věcná část této práce z roku 1983 však heslo Art rock neobsahuje. Určité množství informací k problematice sledované hudby přináší heslo Classical rock. Ve jmenné části encyklopedie z let 1986 a 1987 věnované světové scéně narazíme na pojem art rock pouze ve čtyřech heslech: AvtoGRAF, Genesis, King Crimson a Yes. V československé části vydané v roce 1990 se termín art rock objevuje již častěji. Zmínku o něm nalezneme v heslech Abraxas, Barel-rock, Extempore, Index Y, Modrý Efekt, Michal Pavlíček, Pražský Výběr, Michal Prokop, Synkopy a Oldřich Veselý. Významné příspěvky k bádání v oblasti rockové hudby vzešly z pera hudebního publicisty Josefa Vlčka. V jeho slovníkové příručce *Rockové směry a styly* z roku 1987 nalezneme první pokus o definici art rocku u nás.²⁴ Na encyklopedickou práci Josefa Vlčka navázal v devadesátých letech František Wich. V jeho

19 Heslo Art rock. In *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Dostupné na [www: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana>](http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana).

20 Heslo Art rock. In *Universum: všeobecná encyklopedie 1. díl/A-F*. Josef Čermák et al. Praha: Odeon, 2002. S. 139.

21 Heslo Rock. In *Slovník české hudební kultury*. Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (red.) Praha: Supraphon 1997. S. 779-781. Původní verze textu, jehož autorem je Ivan Poledňák, vyšla v roce 1986 v periodiku *Opus musicum* (č. 3, s. 74-82) pod názvem *Rock: nástin podstaty a vývoje*.

22 Hesla: Blue Effect, Bronz, Progres, Michal Pavlíček, Lešek Semelka, Synkopy 61, Oldřich Veselý. In *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Mikuláš Bek – Petr Macek (red.). Ústav hudební vědy FF MU v Brně. [cit. 16. listopadu 2008]. Dostupné na [www: <http://www.musicologica.cz/slovník/>](http://www.musicologica.cz/slovník/).

23 MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983; MATZNER, A. - POLEDŇÁK, I. - WASSERBERGER, I., et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – světová scéna, A-K*. Praha: Supraphon, 1986; MATZNER, A. – POLEDŇÁK, I. – WASSERBERGER, I., et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – světová scéna, L-Ž*. Praha: Supraphon, 1987; MATZNER, A. – POLEDŇÁK, I. - WASSERBERGER, I., et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon, 1990.

24 VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.

jmenné encyklopedii *Rock & Pop* vydané v roce 1999 narazíme na termín art rock v heslech Jon Anderson, James Harvest Barclay, Genesis, IQ, Japan, King Crimson, Krokus, Nice, Anthony Phillips, Pink Floyd, Rick Wakeman a Yes.²⁵

Od osmdesátých let minulého století se u nás populární hudba začala častěji prosazovat jako předmět muzikologických *kvalifikačních prací*. Během následujících let vzniklo několik textů, které se částečně dotkly i problematiky stylově žánrového typu art rock. Nejvýznamnějším z nich je diplomová práce Petra Dvorníka *Nové prvky v naší nonartificiální hudbě* z roku 1981. Autor pojednává o českém art rocku v rámci kapitol *Artificiální hudba překlasifikovaná na nonartificiální* a *Rock*. Obě kapitoly jsou součástí širšího oddílu *Současná nonartificiální hudba z hlediska stylově-žánrového členění*.²⁶ Zmínky o art rocku nalezneme dále v magisterských pracích Pavla Jiráska a Richarda Müllera z roku 1993. Kolektivní práce Jiráska a Müllera nese název *Pokus o komplexní výklad rockové scény v Brně*.²⁷ V části zpracované Pavlem Jiráskem, která esejistickým způsobem popisuje historii brněnského rocku od jeho počátků do devadesátých let, narazíme na zmínku o art rocku v kapitole „*Dinosauři*“ (1975-1980) a *Dunajská delta* (1980-1989). Část Richarda Müllera je slovníkovým přehledem významnějších postav brněnského rocku. Termín art rock se objevuje v heslech Synkopy a Oldřich Veselý. Českým rockem se dlouhodobě zabývá Aleš Opekar. Ve své kandidátské disertační práci *Podstata a vývoj české rockové hudby* z roku 1993 však o art rocku nepojednává.²⁸ Poslední prací tohoto typu, kterou zde uvádím, je doktorská disertace Lukáše Hurníka *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercpece* z roku 1998.²⁹ Práce přímo nepojednává o stylově žánrovém typu art rock, ale dotýká se obecnějších hudebních zákonitostí, které s ním souvisejí; konkrétně jde o syntézu rocku a artificiální hudby.

Knižní monografie zaměřená na problematiku stylově žánrového typu art rock u nás dosud neexistuje. Informace o art rockové hudbě však nalezneme v několika širše koncipovaných pracích tohoto typu; dále pak v některých *sborníkových příspěvcích a časopiseckých článcích*. Prvním českým textem o hudbě, kterou dnes nazýváme art rock, je dvoudílný článek Josefa Vlčka *Na vlnách klasiky a rocku*. Článek, který řeší základní problémové okruhy stylově

25 WICH, František. *Rock & Pop: encyklopedie 1., A-L*. Praha: Volvox Globator, 1999; WICH, František. *Rock & Pop: encyklopedie 2., M-Z*. Praha: Volvox Globator, 1999.

26 DVORNÍK, Petr. *Nové prvky v naší nonartificiální hudbě*. Brno: Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1981. Diplomová práce.

27 JIRÁSEK, Pavel. *Pokus o komplexní výklad rockové scény v Brně 1*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně – Ústav hudební vědy, 1993. Diplomová práce; MÜLLER, Richard. *Pokus o komplexní výklad rockové scény v Brně 2*. Brno: FF MU v Brně – Ústav hudební vědy, 1993. Diplomová práce.

28 OPEKAR, Aleš. *Podstata a vývoj české rockové hudby*. Praha: ČSAV, 1993. Disertační práce.

29 HURNÍK, Lukáš. *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercpece*. Praha: Pedagogická fakulta UK – katedra hudební výchovy, 1999. Disertační práce.

žánrového typu, vyšel na pokračování v číslech 15 a 16 bulletinu jazzové sekce *Jazz* v roce 1976. Samotný výraz art rock se zde ještě neobjevuje. Autor používá alternativní označení classical rock a symphonic rock.³⁰ Problematiky art rocku se v publikaci *Populárna hudba: priemysel, obchod, umenie* z roku 1978 dotknul také Lubomír Dorůžka. V kapitole *Malá inventúra pojmov* se autor zabývá vztahem rocku a umělé hudby a v této souvislosti používá termín classical rock. Na jiných místech knihy Dorůžka představuje příbuzné hudební kategorie jako je psychedelic music, acid rock, underground, studio rock a raga rock.³¹ Velmi stručnou poznámku o postavení stylově žánrového typu art rock v rámci vývoje rockové hudby obsahuje stat' Pavla Jirásk *K historickému a systematickému výzkumu rocku* z roku 1989.³² Podobné zmínky nalezneme dále kupříkladu ve studii Aleše Opekara *Hodnotová orientace v rockové hudbě I.*, která vyšla ve stejném roce v periodiku *Opus musicum*, nebo v některých kapitolách publikace Ivana Poledňáka a Ivana Cafourka *Sondy do popu a rocku* z roku 1992.³³ První ucelenější reflexí vývoje art rocku v českém prostředí je článek Ondřeje Konráda a Vojtěcha Lindaura *Umělecký (art)rock*, který vyšel v rámci seriálu *Kdopak by se rocku bál* v časopise *Gramorevue* v roce 1989.³⁴ Rozsáhlejší text, který se věnuje světovému vývoji art rocku, nalezneme až v roce 1991 ve sborníku *Hudba na pomezí*; jde o příspěvek Petra Dorůžky *Po stopách progresivního rocku*.³⁵ Autor se kromě vývoje stylově žánrového typu v zahraničí zabývá otázkou terminologie.

Vzhledem k tomu, že česká rocková scéna byla do velké míry provázaná s rockem na Slovensku, užitečné informace lze nalézt i v publikacích této provenience. Jde například o knihu Františka Turáka *Moderná populárna hudba a džez na Slovensku: vývojové tendencie a kritické reflexie* z roku 2003.³⁶ Stručné pojednání o vývoji světového art rocku a o jeho československé variantě autor uvádí v podkapitolách *Britský artrock a classical rock* a *Československá artrocková scéna*. Jiným typem publikace je kniha *Slovenský bigbít* vydaná v roce 2007.³⁷ Jde o soubor výpovědí několika desítek pamětníků prvních fází slovenského, ale i československého

30 VLČEK, Josef. Na vlnách klasiky a rocku. *Jazz: bulletin jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR*, 1976, č. 15, s. 17; VLČEK, J. Na vlnách klasiky a rocku. *Jazz: bulletin jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR*, 1976, č. 16, s. 21.

31 DORŮŽKA, Lubomír. *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Překlad: Jana Šimulčíková. Bratislava: Opus, 1978.

32 JIRÁSEK, Pavel. K historickému a systematickému výzkumu rocku. *Opus musicum*, 1989, č. 7, s. 19-22.

33 OPEKAR, Aleš. Hodnotová orientace v rockové hudbě I.: charakteristické rysy rockové hudby. *Opus musicum*, 1989, č. 4, s. 105-115; POLEDŇÁK, Ivan – CAFOUREK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: H&H, 1992. Scénérie z ptačí perspektivy, s. 27-35.

34 KONRÁD, Ondřej – LINDAUR, Vojtěch. Umělecký (art)rock. *Gramorevue*, 1989, roč. 25, č. 7, s. 73-83. Text vyšel později v publikacích: KONRÁD, O. - LINDAUR, V. *Život v tahu aneb třicet roků rocku*. Praha: Delta, 1990 a KONRÁD, O. - LINDAUR, V. *Bigbít*. Praha: Torst, 2001.

35 DORŮŽKA, Petr. Po stopách progresivního rocku. In *Hudba na pomezí*. Petr Dorůžka (ed.). Praha: Panton, 1991. S. 17-28.

36 TURÁK, František. *Moderná populárna hudba a džez na Slovensku: vývojové tendencie a kritické reflexie*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2003.

37 JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo. *Slovenský bigbít*. Bratislava: Sloart, 2008.

rocku. Vedle hlavních autorů Luboše Juríka a Dodo Šuhajdy se na její realizaci podílely i české osobnosti; o československém art rocku zde například hovoří publicista Jiří Černý.

Z okruhu *audio/ video dokumentů*, které významně přispívají k poznání českého art rocku, je potřeba uvést seriál české televize *Bigbít*, který vznikl podle scénáře Václava Křístka a Vojtěcha Lindaura v druhé polovině devadesátých let.³⁸ Seriál prostřednictvím vzpomínek pamětníků mapuje historii českého rocku do roku 1989. Stylově žánrovému typu art rock se věnuje především díl 24. Podobný projekt vznikl o několik let později na Slovensku. Podstatně kratší verze seriálu zde vyšla v roce 2004 pod názvem *Slovenský bigbít*.³⁹ I zde narazíme na informace týkající se českého art rocku. Informačním zdrojem podobného typu jsou vzpomínková DVD českých rockových skupin. V této souvislosti připomínám především DVD hlavního zástupce českého art rocku skupiny *Blue Effect Live & Life Blue Effect*.⁴⁰ Důležitým pramenem k poznání historie českého rocku budou také audio nahrávky ve Sbírkách rozhovorů Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, které vznikají v rámci projektu *Společenské a politické aspekty existence a rozvoje nezávislých hudebních žánrů a trendů v České republice od 60. let do roku 1989*. Výstupem projektu bude rovněž rozsáhlá monografie.⁴¹

Stejně jako tomu bylo v případě zahraniční literatury, do určité míry k poznání art rocku přispívá i domácí *muzikologická propedeutická literatura*. Stručnou informaci o art rocku nalezneme v kapitole *Rock jako další stěžejní vývojová linie* ve vysokoškolských skriptech *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu* Ivana Poledňáka z roku 2000.⁴² Pojednání o stylově žánrovém typu art rock se stalo v posledních letech pevnou součástí také učebnic hudební výchovy základních i středních škol. V aktuální středoškolské učebnici *Hudební výchova pro gymnázia* z roku 2004 je art rocku věnována krátká podkapitola *Art rock, pompézní rock, pomp rock*.⁴³ Ve zpěvníku *Já písnička 4*, který slouží jako pomůcka při hudební výchově na středních školách, je stylově žánrový typ art rock uveden v rámci příloženého návrhu stratifikace moderní

38 Seriál *Bigbít* vyrobila Česká televize v letech 1998-2000. Seriál ve dvačtyřiceti dílech mapuje historii českého rocku v letech 1956-1989. Režiséry seriálu byli Václav Křístek, Václav Kučera, Zdeněk Suchý a Zdeněk Kučera. Na scénáři se podíleli Michal Cuc, Václav Křístek, Václav Kučera, Vojtěch Lindaur, Zdeněk Suchý a Zdeněk Tyc. Odbornými poradci seriálu byli Aleš Opekar a Vojtěch Lindaur.

39 Seriál Slovenské televize *Slovenský bigbít*, který v deseti dílech mapuje historii slovenského rocku do sedmdesátých let dvacátého století, vyšel v roce 2008 jako součást stejnojmenné publikace. Režisérem seriálu je Dušan Rapoš; scénáristy jsou Jozef Šuhajda a Ľuboš Jurík.

40 *Live & Life Blue Effect* [DVD]. V roce 2008 vydal Supraphon. Nosiče obsahují archivní televizní vystoupení skupiny a vzpomínky jejich původních členů.

41 Projekt Centra orální historie nese název *Společenské a politické aspekty existence a rozvoje nezávislých hudebních žánrů a trendů v České republice od 60. let do roku 1989*. Řešitelem projektu, jehož realizace je plánována mezi lety 2006 a 2009 je PaedDr. Miroslav Vaněk Ph.D.

42 POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2000.

43 CHARALAMBIDIS, Alexandros, et al. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. Praha: SPN, 2003.

populární hudby.⁴⁴

Mnoho zajímavých informací k tématu art rock poskytují také doprovodné texty hudebních nosičů, tzv. *liner notes*, *sleeve notes* či *album notes*.

Bibliografii k tématu art rock v našem prostředí doposud nikdo nezpracoval. Omezené množství takto zaměřených publikací lze dohledat v rámci soupisů literatury k termínu rock. Nalezneme je především ve věcné části *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, *Slovníku české hudební kultury* nebo *Úvodu do problematiky hudby jazzového okruhu*.

Domácí literatura a jiné informační zdroje populárního typu

Z okruhu literatury populárního typu lze uvést některé *časopisecké články*. Jedním z nich je seriál *Bigbítové šlápoty*, který vycházel mezi léty 1996 a 1999 v časopise *Rock & Pop* a jehož autorem je Aleš Opekar. Seriál sleduje historii českého rocku v šedesátých letech. Na termín art rock zde narazíme pouze v souvislosti s pozdějším vývojem brněnské skupiny Synkopy.⁴⁵ Autorem, který se na úrovni literatury populárního typu již několik let soustavně zabývá historií rocku, je Vítězslav Štefl. Světovému vývoji art rocku Štefl věnoval několik dílů svého seriálu *Letem kytarovým světem*, který vycházel v roce 2003 v časopise *Muzikus*.⁴⁶

V zahraničí vznikla již celá řada populárních *biografií* artrockových skupin či memoárů umělců, kteří se na vývoji stylově žánrového typu aktivně podíleli. Některé z nich byly přeloženy i do češtiny. Původní česká práce tohoto druhu u nás dosud neexistuje. O československém art rocku prostřednictvím historie skupiny Collegium Musicum vypovídá stejnojmenná publikace slovenského autora Mariana Jaslovského.⁴⁷

Důležitým zdrojem informací je v současné době *internet*. Nejvýznamnějšími českými internetovými servery, které se věnují světovému i českému art rocku jsou *Artrock.cz* a *Progboard.com*.⁴⁸ Nalezneme zde recenze artrockových desek, soupisy a biografie artrockových

44 RAŠI, Lubomír – MACEK, Jiří. Vývoj jazzu a moderní populární hudby. In Simona Kozáková, et al. *Já & písnička 4: zpěvník pro žáky středních škol*. Cheb: G+W, 2008.

45 OPEKAR, Aleš. Bigbítové šlápoty: obrazy z českých rockových dějin. *Rock & Pop*, 1996-1999. Zmínku o hudebním stylu art rock nalezneme v dílu pojmenovaném *Synkopy 61* (1996, č. 11, s. 72-73).

46 ŠTEFL, Vítězslav. Letem kytarovým světem. *Muzikus*, 2003. Stylově žánrovému typu art rock se věnují následující díly seriálu: *Rockové styly: aneb přehled vývoje rockové hudby za posledních 40 let* (č. 1, s. 56-59), *Hard rock:dokončení – Art rock* (č. 11, s. 38-41), *Art rock:dokončení* (č. 12, s. 38-40). Autor v současné době připravuje k vydání rozsáhlejší publikaci o art rocku, která bude vycházet z výše zmíněných článků (informace autora z 16. 3. 2009).

47 JASLOVSKÝ, Marián. *Collegium Musicum*. Bratislava, Slovart, 2007.

48 *Artrock.cz* [online]. Dostupné na www: <<http://www.artrock.cz/>>; *Progboard.com* [online]. Dostupné na www: <<http://www.progboard.com/>>.

skupin a jednotlivých osobností, diskuse na různá témata spojená se stylově žánrovým typem art rock, odkazy na jiné české i zahraniční informační zdroje apod.

ART ROCK: TERMINOLOGICKO-POJMOVÉ VYMEZENÍ

Problematika pojmenování, definic a hierarchizace stylově žánrových kategorií moderní populární hudby představuje poměrně složitý úkol. Josef Vlček v úvodu své publikace *Rockové směry a styly* z roku 1988 situaci výstižně charakterizoval, shodou okolností i s přihlédnutím k pojmu art rock, takto: „Aby měl systém termínů a pojmenování v rockové hudbě určitý smysl, musí být jednotný. A tím jsme u velkého kamene úrazu. Terminologie vzniká tak spontánně jako hudba. Novináři s ní zacházejí (hlavně v období kvasu nějakého stylu) velmi liberálně. Co všechno se dá naházet do sběrného pytle jako je nová vlna nebo art rock! Často se význam pojmenování rozšiřuje – místo jednoho úzkého stylu pojmenovává celý konglomerát různých příbuzných hudebních proudů. [...] Až teprve tehdy, když styl zanikne, můžeme se pokusit vytvořit přesnou definici. Problém je však v tom, že vlastně nic nezaniká – jen ustupuje do pozadí zájmu tisku a tím i posluchačské veřejnosti. Každý styl je pak kdykoliv připraven vystoupit do popředí a v podobě revivalu nebo některé své zaktualizované varianty dokáže znovu zaplnit články hudebních publicistů.[...] Řada věcí se nedá zařadit do žádné hudební škatulky. Nejen proto, že jsou někde mezi dvěma či více hudebními styly, ale i proto, že se chápání pojmu mění časem nebo individualitou novinářů, kteří si z jejich definic nedělají těžkou hlavu. Například Alice Cooper byl v sedmdesátých letech označován za představitele glitteru, ale časopis *Rolling Stone* jej považoval za významnou postavu heavy metalu. A dnes bychom v jeho případě mohli mluvit o významné osobnosti ze začátků multimediálního art rocku. [...] Jindy se dva termíny téměř překrývají, ale nejsou úplně totožné. [...] Třeba syntezátorový rock značí pro některé totéž jako technopop, ale jiní tento pojem aplikují i na některé proudy let sedmdesátých (*Yes, Genesis*).“¹

Jak vyplývá z uvedeného textu, terminologicko-pojmové vymezení stylově žánrových typů moderní populární hudby komplikuje především významová nejednoznačnost jednotlivých pojmů, jež je dána nejenom různou interpretací termínů v různých historických obdobích, ale také rozdílným chápáním pojmů v rámci konkrétní historické fáze. Ačkoliv není možné vzhledem k obrovskému rozsahu moderní populární hudby postihnout veškeré významové modifikace a odchylky konkrétních termínů, s patřičným časovým odstupem lze poměrně úspěšně zachytit alespoň jejich základní významové varianty, které se zafixovaly v širším společenském vědomí.

1 VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988. Úvod, s. 5-6.

V následujícím textu přiblížím termín art rock v kontextu výše uvedených problémů. Osnova kapitoly bude vypadat takto: V první části představím vývoj pojmu art rock v zahraničí i u nás od doby jeho vzniku po současnost. Dále pojednám o problematice alternativního výrazu progressive rock a dalších příbuzných pojmů. Nakonec pracovně definuji pojem art rock tak, jak mu dnes nejčastěji rozumíme v našem prostředí a jak ho chápu v této práci.

Vývoj pojmu art rock

Každým okamžikem vzniká mnoho termínů označujících nové či již delší dobu existující stylově žánrové okruhy moderní populární hudby. Mnoho jich také zaniká. Některé odolávají zkoušce času tím, že se jejich význam zásadním způsobem promění. Jiné se stabilizují bez výraznějších významových modifikací a proměn v širším kolektivním vědomí a dříve či později se stávají součástí písemných dějin hudby. Ani tento stav však nezaručuje, že se termín za nějaký čas neobjeví v pozměněném významu či zcela v jiných souvislostech. Druhá uvedená možnost se týká také termínu art rock.

Termín art rock se v hudební publicistice objevil v první polovině sedmdesátých let minulého století. Přívlastek „art“ - tedy umělecký rock - měl vyjadřovat skutečnost, že nejde o „klasický“ rock, jehož písně nepřekračují typický třiminutový formát a které plní pouze zábavnou funkci, ale o hudbu, která se snaží být uměním v pravém slova smyslu, uměním, které bude esteticky srovnatelné s hudbou mistrů tzv. vážné hudby. Tomuto záměru odpovídala i volba výrazových a kompozičních prostředků, instrumentální virtuozita apod.

Jako art rock bylo v sedmdesátých a osmdesátých letech označováno několik více či méně diferencovaných okruhů rocku; nejčastěji však hudební typ reprezentovaný tvorbou skupiny Yes a Genesis. V tomto významu většinou chápeme pojem art rock dnes v českém prostředí.

Jak již bylo uvedeno, hudební publicisté angloamerické provenience začali používat termín art rock v první polovině sedmé dekády. V roce 1976 vyšel v rámci kolektivní publikace *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll* o art rocku první rozsáhlejší text. Jeho autorem byl hudební publicista a kulturní historik John Rockwell. Rockwell zde pod označením art rock rozumí širokou a vnitřně diferencovanou množinu hudebních projevů, jejímž společným rysem je inspirace uměleckou hudbou. Dále také integrace výrazových prostředků jiných stylů moderní populární hudby, kupříkladu jazzu či folku. Art rock podle Rockwella představuje výrazný trend rocku sedmdesátých let, na jehož počátku byla deska Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z roku 1967. Termínem art rock autor zastřešuje více vývojových linií rockové hudby sedmdesátých let. Jednu z nich označuje jako „eclectic art rock“. Do této kategorie Rockwell řadí hudbu britských skupin Genesis, King Crimson, Electric Light Orchestra, Queen, Supertramp, Sparks, 10cc, Gentle Giant a Be-Bop Deluxe; dále také holandskou skupinu Focus a americké skupiny Kansas, Styx a Boston. Hlavním zástupcem „eclectic art rocku“ je podle autora tvorba britské skupiny Roxy Music mezi lety 1971 a 1973. Společným výrazovým

prostředkem hudby uvedených skupin jsou podle Rockwella náhlé strukturální a výrazové změny v rámci jednotlivých skladeb; konkrétně jde o změny tempa, stupně hlasitosti, stylu, celkové nálady apod. Další okruh art rocku sedmdesátých let spatřuje Rockwell v rockové avantgardě, jejíž počátek představuje například deska *Two Virgins* Johna Lennona a Yoko Ono z roku 1969. Jako významné zástupce londýnské rockové avantgardy označuje Rockwell Briana Ena a Roberta Frippa. V souvislosti s newyorskou scénou uvádí jména jako John Cale, La Monte Young, Terry Riley a další. Jinou podobu art rocku Rockwell vidí v hudbě skupin, které v sedmdesátých letech navázaly na acid rock psychedelického období druhé poloviny šedesátých let. V této souvislosti autor píše o hudbě skupiny Pink Floyd, především o její desce z roku 1973 *The Dark Side of the Moon*. Dále také o projektech tzv. freak outs skupiny Franka Zappy Mothers of Invention. Poslední oblastí art rocku, kterou Rockwell ve své stati zmiňuje, je post-psychedelický rock západoněmeckých skupin Kraftwerk nebo Tangerine Dream, který do určité míry vycházel z hudby Karlheinz Stockhausena, György Ligetiho, Iannis Xenakise a dalších avantgardistů poválečné evropské artificiální hudby.²

Termín art rock se brzy objevil i ve významnějších publikacích encyklopedického typu. Jednu z prvních zmínek nalezneme ve třetím a aktualizovaném vydání encyklopedie *Lillian Roxon's Rock Encyclopedia* z roku 1977. Ačkoliv encyklopedie obsahuje několik věcných hesel věnovaných méně významným stylově žánrovým typům, jakým byl například baroque rock, nebo novějším okruhům rocku, kupříkladu new wave, samostatné heslo Art rock zde není. Lze se domnívat, že důvodem nezařazení inkriminovaného termínu mezi věcná hesla byla jeho významová nejednoznačnost v této době. Poznámku o art rocku nalezneme v rámci jmenného hesla King Crimson. Jeho autor zde připomíná tvůrčí východisko skupiny – „artrockové období let 1967-1972“.³

V českém prostředí narazíme na pojem art rock poprvé v roce 1979 v článku Jiřího Černého o hudební skupině Yes nazvaném *Má art-rock budoucnost? Yes*. Jak byl pojem v této době u nás chápán, naznačuje citát z uvedeného článku: „*To, že Sgt. Pepper, osmé album Beatles z roku 1967, bývá považován za první velký vzor a podnět k nejodvážnějším experimentům v pop music, nezní pro něj pokaždé jen lichotivě. Art-rock, classical rock, orchestral rock – to všechno bývají ve slovníku publicistů, domnívajících se, že střeží pravou, tedy odbojnou tvář rockové hudby, výrazy označující nadřazenost, pompéznost, překomplikovanost, šilhání pro uznání snobů,*

2 ROCKWELL, John. Art Rock. In *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. Jim Miller (ed.). New York: Rolling Stone Press, 1976. S. 347-352.

3 Heslo King Crimson. In NAHA, Ed – ROXON, Lillian. *Lillian Roxon's rock encyclopedia*. New York: Grosset & Dunlap, 1978.

vyumělkovanost, nepůvodnost atd.“⁴

Negativní konotace spojené s výrazem art rock nebyly výsadou českého prostředí. O hudebním snobství a vyumělkovanosti skrývající se pod označením art rock píše v roce 1983 také americký autor Charles Brown. Ve své knize *The Art of Rock and Roll* termín art rock volně definuje jako rockovou hudbu, která má obecně vyšší umělecké ambice než „klasický“ rock a která nějakým způsobem zpracovává materiál evropské, ale i mimoevropské, kupříkladu indické, umělecké hudby. V této souvislosti Brown zmiňuje hudbu skupin Moody Blues, Procol Harum, Kinks, Who, Nice, Emerson, Lake and Palmer, Genesis, King Crimson, Yes, Renaissance a Roxy Music.⁵

V prvním vydání všeobecné hudební encyklopedie *The New Grove of Music and Musicians* z roku 1980 heslo Art rock není; nenalezneme zde dokonce ani samostatné pojednání o rocku jako takovém. Historii rockové hudby obsahuje širší heslo Popular Music, kde se v souvislosti s vývojem rocku v sedmdesátých letech objevuje také stručná zmínka o art rocku. Autor hesla Charles Hamm píše, že skupiny King Crimson a Tangerine Dream byly pozdějšími zástupci stylu, který byl nazýván art rock.⁶

Rozsáhlejší text o art rocku obsahuje práce *Rock of Ages* vydaná v roce 1986. Jeho autorem je Ken Tucker. Tucker považuje art rock, společně s hard rockem a heavy metalem, za hudební opozici komornějšího rockového směru sedmdesátých let označovaného jako singer-songwriters. Hlavní charakteristikou art rocku jsou podle něho vyšší estetické nároky a snaha o přijetí v kruzích umělecké hudby. Za důležitý předpoklad vzniku art rocku autor považuje nástup generace klasicky školených hudebníků, kteří se orientovali v repertoáru umělecké hudby a které, jako mnoho jiných, okouzila hudba Beatles. Jako představitele stylu art rock Tucker zmiňuje hudební skupiny Emerson, Lake and Palmer, Jethro Tull, Yes, Rush, Uriah Heep a Genesis. Zvláštní postavení v rámci art rocku podle autora zaujímá skupina Pink Floyd, jejíž hudba nebyla založená na instrumentální virtuozitě. V souvislosti s art rockem Tucker zmiňuje ještě skupinu Led Zeppelin, která kombinovala artrockové prvky s hard rockem a heavy metalem.⁷

V roce 1986 vyšlo rovněž přepracované vydání starší encyklopedické práce *The Harvard Dictionary of Music* pod názvem *The New Harvard Dictionary of Music*, které poprvé

4 ČERNÝ, Jiří. Má art-rock budoucnost? *Yes. Melodie*, 1979, č. 5, s. 148-149.

5 BROWN, Charles T. *The art of rock and roll*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1983. Art and Eclectic Rock, s. 179-192.

6 Heslo Popular Music. In *The new Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan, 1980.

7 WARD, Ed – STOKES, Geoffrey – TUCKER, Ken. *Rock of ages: the Rolling Stone history of rock and roll*. New York: Summit Books, 1986. Hard Rock on the Rise, s. 480-486.

zahrnovalo také hesla z oblasti moderní populární hudby. Nalezneme zde rovněž stručné heslo Art Rock. Autor textu Patrick T. Will art rock definoval jako styl rockové hudby, pro který je příznačné používání rozsáhlých hudebních forem a složitějších harmonií, které nejsou pro většinu hudebních projevů moderní populární hudby typické. Will dále píše, že některé artrockové skupiny pracují s původním hudebním materiálem artificiální hudby – jako příklad uvádí zpracování skladby Modesta Petroviče Musorgského *Obrázky z výstavy* souborem Emerson, Lake and Palmer –, zatímco jiné skupiny používají obecné kompoziční postupy a principy tzv. vážné hudby. V této souvislosti zmiňuje uplatnění sonátové formy ve skladbě *Close to the Edge* skupiny Yes.⁸

V průběhu sedmdesátých let se v našem prostředí termín art rock nezafixoval natolik, aby mu bylo věnováno samostatné heslo ve věcné části *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, která vyšla poprvé v roce 1980 a poté v aktualizované podobě v roce 1983.⁹ Zmínku o stylově žánrovém typu neobsahuje ani širší heslo Rock, jehož autorem byl Lubomír Dorůžka. Ve jmenné části encyklopedie, která vyšla v letech 1986 a 1987 a která se věnuje světové scéně, narazíme na pojem art rock již ve čtyřech heslech. Jde o hesla Avtograf, Genesis, King Crimson a Yes. Vladimír Fejertag, který je autorem hesla Avtograf, zde považuje art rock za rovnocennou kategorii hudebnímu stylu hard rock, když píše: „*Na repertoáru skupiny převládá art rock a hard rock [...]*“. Jiří Černý ve stati o skupině Genesis uvádí: „*Podobně jako skupiny Emerson, Lake and Palmer, King Crimson, Pink Floyd a Yes patří Genesis k těm britským skupinám, které z R&R kořenů dorostly k hudbě pomocně t. označované jako art rock [...]*“. Petr Dorůžka v souvislosti se skupinou King Crimson potvrzuje existenci artrockové vlny: „*[...] návazností na evropské tradice skupina (King Crimson) předznamenala artrockovou vlnu (v. Yes, Genesis)*.“ Podobně uvažuje Petr Poledňák, který je autorem hesla o skupině Yes. Píše, že: „*Skupina Yes patřila k nejprogressivnějším výbojům britského art rocku [...]*“.¹⁰ V československé části encyklopedie z roku 1990 se termín art rock objevuje častěji. Zmínku o něm obsahují hesla

⁸ WILL, Patrick T. Heslo Art Rock. In *The New Harvard Dictionary of Music*. Don Michael Randel (ed.). Cambridge: Belknap Press, 1986. S. 56.

⁹ Rukopis prvního svazku encyklopedie, který vyšel v roce 1980, byl dokončen a odevzdán nakladatelství Supraphon na počátku podzimu 1975. Vzhledem k tomu, že se termín art rock v české hudební publicistice začal objevovat až v druhé polovině sedmdesátých let, v prvním vydání prvního svazku pochopitelně chybí. Text druhého opraveného a rozšířeného vydání věcné části encyklopedie, který vyšel v roce 1983, byl dokončen před rokem 1982. Absenci termínu art rock mezi novými hesly lze vysvětlit jeho nepříliš širokou známostí v této době u nás, případně významovou nejednoznačností. Rovněž je třeba připomenout, že rozsah Apendixu k druhému vydání prvního svazku encyklopedie byl limitován a jak uvádějí autoři v předmluvě, „*musel se omezit na nejnmutnější údaje a hodnocení*“.

¹⁰ Hesla Avtograf, Genesis, King Crimson. In MATZNER, Antonín. - POLEDŇÁK, Ivan. - WASSERBERGER, Igor., et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná – světová scéna, A-K*. Praha: Supraphon, 1986; heslo Yes. In MATZNER, A. – POLEDŇÁK, I. – WASSERBERGER, I., et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – světová scéna, L-Ž*. Praha: Supraphon, 1987.

Abraxas, Barel-rock, Extempore, Index Y, Modrý Efekt, Michal Pavlíček, Pražský Výběr, Michal Prokop, Synkopy a Oldřich Veselý.

První český pokus o vymezení pojmu art rock nalezneme ve výkladovém slovníku Josefa Vlčka *Rockové směry a styly* z roku 1988. Termín art rock autor vysvětluje následujícím způsobem: „*Art rock. Jeden z nejrozporuplnějších termínů v rockové hudbě. Rozumíme jím: 1. všechny proudy rockové hudby s ambiciózním cílem vytvářet v první řadě umělecké dílo a z toho vyplývající tendenci nadřazovat uměleckou hodnotu významu obchodnímu. 2. Proud multimediálního rocku, „syntetické umění“ (např. videopop, scénický rock, různé kombinace s baletem, zadními projekcemi, fúze s divadlem apod.). Velmi často spolu oba významy souvisejí. Každá doba však tímto pojmem označuje jiný druh hudby. Za art rock byl označován glitter; tvorba skupin typu Yes a Genesis, punk atd.*“.¹¹

Ve svém předcházejícím rozsáhlém encyklopedickém díle z let 1982-1984, třídílném slovníku *Rock: 2000*, Vlček termín art rock nepoužívá. Mnoho hudebních skupin, které bychom dnes přiřadili k art rocku, zde Vlček označuje termínem pomp rock.

V roce 1990 vychází první vydání vysokoškolského učebního textu *Rock Music Styles*. Kniha americké autorky Katherine Charlton pojednává o nevýznamnějších směrech a stylech rockové historie. Jedna z kapitol se věnuje i stylově žánrovému typu art rock. Předpokladem vzniku především britského fenoménu art rock byl podle Charlton rostoucí zájem o tématická a konceptuální alba na konci šedesátých let a rovněž ustavení nového rozhlasového formátu FM, který se v této době zaměřil na vysílání delších rockových skladeb. Autorka pod označením art rock chápe tři vzájemně provázané typy rockové hudby. První, nejjednodušší formu art rocku, podle ní představoval rock, který používal hudební nástroje symfonického orchestru. Východiskem této větve byla práce producentů Phila Spectora a George Martina v šedesátých letech. V souvislosti s tímto typem art rocku Charlton zmiňuje skupinu Moody Blues, která jako jedna z prvních spolupracovala se symfonickým orchestrem a která také častěji využívala hudební nástroj mellotron. Autorka na tomto místě dále připomíná skupinu Genesis, Procol Harum, Jethro Tull a Electric Light Orchestra. Druhý okruh art rocku podle Charlton představovaly skupiny, jejichž členy byli klasicky školení muzikanti komponující skladby, které se rozsahem a složitostí své struktury přibližovaly větším formám artificiální hudby. Do této množiny autorka řadí skupinu Yes a King Crimson. Součástí druhého uvedeného artrockového okruhu jsou podle Charlton také skupiny, které zpracovávaly již existující kompozice artificiální hudby. Jde především o skupinu Emerson, Lake and Palmer. Třetí typ art rocku podle Charlton

11 VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988. Heslo Art rock, s. 10.

představují skupiny, které se inspirovaly některými směry artificiální hudby dvacátého století, především elektroakustickou hudbou a minimalismem. Zde autorka zmiňuje zejména tvorbu skupiny Pink Floyd; dále také skladby Franka Zappy a jeho skupiny Mothers of Invention, Laurie Anderson a západoněmeckou skupinu Kraftwerk.¹²

V roce 1993 volně definoval art rock muzikolog Allan F. Moore jako umělecky ambiciózní okruh rockové hudby sedmdesátých let, na jehož tvorbě se do velké míry podíleli klasicky vzdělaní hudebníci, například Rick Wakeman nebo Kerry Minnear.¹³

Druhé vydání encyklopedie *The New Grove of Music and Musicians* z roku 2002 přináší již samostatné heslo Art Rock. Autor Robert Walser uvádí tři možnosti interpretace pojmu: 1. Art rock je styl, který čerpá inspiraci z evropské artificiální hudby a který překračuje výrazové možnosti tradičního rocku výjimečnou instrumentální zdatností nebo fúzí s jinými styly. Jeho východiskem jsou desky *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* skupiny Beatles a *Days of Future Past* od skupiny Moody Blues z roku 1967. Hlavními zástupci art rocku jsou podle Walsera především britské skupiny Nice, Emerson, Lake and Palmer, Deep Purple, Yes, Procol Harum, Pink Floyd, Genesis, King Crimson, Jethro Tull a jejich tvorba v sedmdesátých letech. Z amerických skupin autor uvádí Styx, Kansas a Boston. 2. V širším smyslu termín art rock označuje také hudbu skupin a sólistů jakými jsou Roxy Music, Brian Eno, Frank Zappa, David Bowie, Velvet Underground, Steely Dan, Rush nebo Laurie Anderson. Walser ve své stati připomíná, že společným jmenovatelem tvorby obou uvedených okruhů rockových skupin a umělců je integrace prvků artificiální hudby. Rozlišujícím kritériem je pak především přístup k vlastní tvorbě; zda jde o „vážné umění“ skupin typu Yes, či ironii a sebeironii umělců typu Franka Zappy. 3. Výraz art rock může rovněž označovat některé směry heavy metalu osmdesátých let, které byly také do určité míry ovlivněné artificiální hudbou.¹⁴

V posledních letech se v zahraniční i domácí populární literatuře termín art rock stále častěji objevuje v souvislosti s novějšími stylově žánrovými proudy rockové hudby, které přísluší k tzv. indie rocku. Jde o širší spektrum rozmanitých hudebních projevů inspirovaných glam rockem, new wave, punkem, post-punkem a mnoha dalšími rockovými směry.

Z výše uvedeného textu vyplývá, že termín art rock byl od první poloviny sedmdesátých let, kdy se poprvé objevil v angloamerické hudební literatuře, používán jako označení několika specifických okruhů rockové hudby. Analyzujeme-li dostupné aktuální literární zdroje, zjistíme,

12 CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. Boston: McGraw-Hill, 1990. Art Rock, s. 217-229

13 MOORE, Allan. F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993. Art Rock, s. 90-98.

14 Heslo Art rock. In *The new Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie – John Tyrrel (ed.). 2nd ed. New York: Grove, 2002.

že v současné době je tímto výrazem v USA a Velké Británii nejčastěji chápán: 1. Hudební typ reprezentovaný nahrávkami skupin Yes či Genesis především z období první poloviny sedmdesátých let; 2. Stylově žánrový typ rocku sedmdesátých let, všeobecně známý pod označením glam rock či glitter rock, jehož hlavním představitelem byla skupina Roxy Music a zpěvák David Bowie. V českém prostředí pojem art rock většinou funguje v prvním uvedeném významu a takto ho chápu i v této práci.

Problematika příbuzných pojmů, synonymních výrazů a alternativních označení¹⁵

ART ROCK VERSUS PROGRESSIVE ROCK

Komunikaci o hudbě, kterou v této práci nazývám art rock, v současné době komplikují zejména dvě následující skutečnosti: 1. Termín art rock – jako pojmenování stylově žánrového okruhu rockové hudby – funguje minimálně ve dvou významových rovinách: a) v širším smyslu výraz art rock zastřešuje relativně rozsáhlejší oblast hudebních projevů, které svými uměleckými ambicemi a integrací prvků rozmanitých uměleckých směrů tvoří opozici rockovému mainstreamu. V tomto pojetí art rock představuje většinou historicky neuzavřenou stylově žánrovou kategorii, jejíž počátek spadá do přelomu šedesátých a sedmdesátých let – od této doby lze v souvislosti s vývojem rockové hudby hovořit o dualismu rockový mainstream x art rock; b) v užším smyslu představuje art rock konkrétní stylově žánrový typ rocku, historicky ohraničený léty 1968 a 1978, jež reprezentuje tvorba skupin Yes a Genesis.

2. V obou uvedených významech bývá termín art rock zaměňován s označením progressive rock, zkráceně prog rock či českým ekvivalentem progresivní rock. Jde o termín, který pronikl do označovací praxe populární hudby v druhé polovině šedesátých let. Anglické undergroundové rozhlasové stanice jím tehdy označovaly nové hudební směry psychedelic music, které se odlišovaly od rockového mainstreamu a posluchačům zněly poměrně experimentálně. Hudební publicista Petr Dorůžka o významu pojmu progresivní rock na konci šedesátých let píše: šlo o termín „*který mohl znamenat cokoliv: v žádném případě to však nebyl hudební styl, ale tvůrčí přístup [...]*“.¹⁶ Po roce 1970 se pojem významově upřesnil a stabilizoval. Jako progressive rock začala být v této době označována širší stylově žánrová oblast, jejíž společnou charakteristikou bylo překračování hranic „klasického“ rocku integrací prvků artificiální hudby, moderního jazzu a dalších hudebních i nehudebních uměleckých směrů.

V současné označovací praxi se často setkáme s tím, že termíny art rock a progressive

15 Názvy jednotlivých stylově žánrových kategorií uvádím většinou v původní jazykové podobě – například classical rock, Kosmische Musik apod. V případě, že se termín v našem prostředí objevuje častěji v českém znění, upřednostňuji tento překlad – například konceptuální rock.

16 DORUŽKA, Petr. Po stopách progresivního rocku. In *Hudba na pomezí*. Petr Dorůžka (ed.). Praha: Panton, 1991. S. 17.

rock fungují jako synonyma. Podle tradice té či oné komunikační sítě pak společně označují spíše širší okruh umělecky ambiciózního rocku, nebo naopak tendují k označení konkrétního stylově žánrového typu sedmdesátých let. Z koncepce art rocku a progressive rocku jako synonymních výrazů vycházejí nebo ji připouštějí jako jednu z možností například *Princeton University's Wordnet dictionary*, *Encyclopaedia Britannica*, *Guide to the Progressive Rock Genres*, *Prog bibliography.de*, *The New Harvard Dictionary of Music*, dále také autoři Edward Macan, John Covach, Nors S. Josephson nebo Bill Martin.¹⁷

Pojmy art rock a progressive rock jsou rovněž často chápány jako hierarchicky odlišené kategorie. Některé zdroje tvrdí, že art rock představuje relativně širší, historicky neuzavřený okruh umělecky ambiciózního rocku, jehož součástí je také stylově žánrový typ sedmdesátých let progressive rock, reprezentovaný hudbou skupin Yes či Genesis. Jiné zdroje uvádějí opak - progressive rock je nadřazenou kategorií, jež zahrnuje kromě jiných stylově žánrových typů také art rock.

První uvedenou možnost interpretace pojmu art rock nabízí kupříkladu text Briana Robinsona *Somebody Is Digging My Bones*. Autor tvrdí, že progressive rock je součástí širší kategorie art rock. Jako typické příklady art rocku, které nespádají do kategorie progressive rock, uvádí hudbu skupin či sólistů jakými jsou Captain Beefheart, David Bowie, Brian Eno, Kraftwerk, Mike Oldfield, Talking Heads, Tangerine Dream, Vangelis a Frank Zappa.¹⁸ Autoři encyklopedie *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll* rovněž považují art rock za širší hudební okruh, jenž zahrnuje kromě progressive rocku také glam rock.¹⁹ Stejné stanovisko zastává ve své disertační práci také Bernward Halbscheffel a podobný výklad dále nalezneme v heslech Art rock v elektronických databázích *The Oxford Companion to Music* a *Grove Music Online*.²⁰

17 Heslo Art rock. In *Princeton University's Wordnet dictionary* [online]. Dostupné na [www: <http://wordnet.princeton.edu/>](http://wordnet.princeton.edu/); Heslo Art rock. In *Encyclopaedia Britannica* [online]. Dostupné na [www: <http://www.britannica.com/>](http://www.britannica.com/); *Guide to the Progressive Rock Genres* [online]. Dostupné na [www: <http://www.gepr.net/genre2.html>](http://www.gepr.net/genre2.html); *Prog bibliography.de* [online]. Dostupné na [www: <http://prog bibliography.de/>](http://prog bibliography.de/); WILL, Patrick T. Heslo Art Rock. In *The New Harvard Dictionary of Music*. Don Michael Randel (ed.). Cambridge: Belknap Press, 1996. S. 56; MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. The Birth of Progressive Rock, s. 26-27; COVACH, John. Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 3; JOSEPHSON, Nors S. Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *Musical Quarterly*, spring 1992, vol. 76, no. 1, s. 67-92; MARTIN, Bill. *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago, Ill.: Open Court, 1996. S. 8.

18 ROBINSON, Brian. *Somebody Is Digging My Bones*. In *Progressive rock reconsidered*. Kevin Holm-Hudson (ed.). New York; London: Routledge, 2002. S. 235.

19 Heslo Progressive rock. In *The new Rolling Stone encyclopedia of rock & roll*. P. Romanowski – H. George-Warren – J. Pareles (ed.). New York; London: Fireside, 1995.

20 HALBSCHIEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. S. 89; Heslo Art rock. In *The Oxford Companion to Music* a *Grove Music Online*.

Druhou uvedenou možností interpretace pojmu art rock obhajuje muzikolog Allan F. Moore. Ve své knize *Rock: The Primary Text* píše, že kategorie progressive rock je tvořena množstvím hudebních stylů, resp. podstylů, například art rockem, hard rockem či folk rockem.²¹ Podle Katherine Charlton má termín progressive rock širší význam, neboť vedle art rocku zahrnuje také stylově žánrový typ jazz rock.²² Stejný výklad podporuje rovněž uznávaný internetový server *Prog Archives*. Označení progressive rock zde zastřešuje velice rozmanité stylově žánrové spektrum rocku: art rock, cantenbury scene, crossover prog, eclectic prog, experimental/ post metal, heavy prog, indo prog/ raga rock, italian symphonic prog, jazz rock/ fusion, kraut rock, neo progressive, post rock/ math rock, prog folk, progressive electronic, progressive metal, psychedelic/ space rock, RIO/ avant rock, symphonic prog, tech/ extreme prog metal, zeuhl, prog related, proto prog.²³

Některé literární zdroje oba výše zmíněné koncepty, tedy art rock – progressive rock jako synonyma a art rock – progressive rock jako hierarchicky odlišené kategorie, různým způsobem kombinují. V hudební databázi *All Music* představuje art rock/ experimental nadřazenou kategorii, která subsumuje stylově žánrové typy prog rock/ art rock, kraut rock, noise rock, neo prog, cantenbury scene a avant prog.²⁴

V angloamerické oblasti se již mnoho let na různých úrovních vedou diskuse o tom, jaký je mezi termíny art rock a progressive rock vztah a jaké označení je pro pojmenování konkrétního stylově žánrového typu sedmdesátých let, jež reprezentuje hudba skupin Yes či Genesis, vhodnější.

Přetrvávající terminologické problémy a nejasnosti do určité míry vyplývají z odlišnosti evropského a amerického označovacího úzu v sedmdesátých letech. Britské artrockové skupiny typu Yes nebo Genesis byly v této v USA někdy označovány jako progressive rock, zatímco art rockem se rozuměl hudební okruh glam/ glitter rocku. Uvedený rozdíl však v žádném případě nelze zobecnit, neboť rozdílné názory nalezneme v této době i mezi autory stejné provenience.

Americká encyklopedie *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll* z roku 1983 heslo Art rock neobsahuje; uvádí však heslo Progressive rock. Autoři pojem definují jako styl rockové hudby sedmdesátých let, jehož hlavními atributy jsou integrace prvků evropské artificiální hudby a instrumentální virtuozita. Mezi hlavní představitele progressive rocku

Databáze jsou přístupné v rámci systému *Oxford Music Online*. Dostupné na www:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>.

21 MOORE, Allan. F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993. *The Beginnings of Progressive Rock*, s. 69.

22 CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. *Art Rock*, s. 217.

23 *Progarchives.com* [online]. [cit. 3. září 2007]. Dostupné na www: <<http://www.progarchives.com/>>.

24 *All Music* [online]. [cit. 12. prosince 2008]. Dostupné na www: <<http://www.allmusic.com/>>.

zařazují britské skupiny Nice, King Crimson, Gentle Giant, Yes, Genesis, Emerson, Lake and Palmer, Van Der Graaf Generator, holandský soubor Focus a americkou skupinu Kansas. Autoři stati dále připouštějí, že inkriminovaný styl je také často označován jako art rock. Uvedený fakt však považují za problém, neboť art rock podle nich bývá rovněž spojován s odlišným rockovým stylem, který reprezentuje například skupina Roxy Music a který je jinak označován jako glam/glitter rock. Užití termínu art rock jako synonymního výrazu k termínu progressive rock tak podle nich může snadno vést k nedorozumění.²⁵

Američtí autoři Ed Ward, Geoffrey Stokes a Ken Tucker zastávají opačné stanovisko. V publikaci *Rock of Ages* z roku 1986 označují konkrétní stylově žánrový typ rocku sedmdesátých let, reprezentovaný skupinami Emerson, Lake and Palmer, Jethro Tull, Yes či Genesis jako art rock. Termín progressive rock zmiňují jako případnou terminologickou alternativu, ale v publikaci ho nepoužívají.²⁶

Další americký autor Charles Brown v publikaci *The Art of Rock and Roll* z roku 1983 upozorňuje na významové odlišnosti pojmů art rock a progressive rock. Oba výrazy podle něho označují téměř identické styly, jejichž společným základem je fúze rocku a evropské či mimoevropské artificiální hudby, ke které došlo v sedmdesátých letech. Rozdíl podle Browna však spočívá v tom, že progressive rock nepoužívá citáty existujících kompozic artificiální hudby.²⁷ Někteří současní autoři, kupříkladu američtí muzikologové John Covach, Edward Macan nebo britský hudební publicista Paul Stump, ve svých textech vycházejí z vymezení, které podává všeobecně uznávaná encyklopedie *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll* a přiřklánějí se k označení konkrétního stylově žánrového typu rockové hudby sedmdesátých let jako progressive rock. Současně ovšem připouštějí možnost použití synonymního výrazu art rock, případně také termínů classical rock či symphonic rock.²⁸ Americká muzikoložka Katherine Charlton naopak jako vhodné pojmenování pojednávaného stylově žánrového typu považuje termín art rock, stejně jako její britský kolega Allan F. Moore.²⁹ Většina významnějších angloamerických hudebních encyklopedií zaměřených na oblast moderní populární hudby,

25 Heslo Progressive rock. In *The new Rolling Stone encyclopedia of rock & roll*. Patricia Romanowski – Holly George-Warren – Jon Pareles (ed.). New York; London: Fireside, 1995.

26 WARD, Ed. – STOKES, Geoffrey – TUCKER, Ken *Rock of ages: the Rolling Stone history of rock and roll*. New York: Summit Books, 1986. Hard Rock on the Rise, s. 480.

27 BROWN, Charles. *The art of rock and roll*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1983. Art and Eclectic Rock, s. 180.

28 Viz kupř. MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. The Birth of Progressive Rock, s. 27; COVACH, John. Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 3.

29 Viz kupř. CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. Art Rock, s. 217; MOORE, Allan. F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open

například britské encyklopedie *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, *The Encyclopedia of Popular Music* nebo americké encyklopedie *Lillian Roxon's Rock Encyclopedia* a *The Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*, používá oba termíny v rámci jmenných hesel libovolně, bez výraznějšího významového rozlišení a vysvětlení; stejně je tomu například také ve významné německé encyklopedii *Rock-Lexikon*.³⁰

Z výše uvedených skutečností vyplývá, že otázka jednotného pojmenování pojednávaného stylově žánrového typu sedmdesátých let představuje nejenom v angloamerické oblasti významný problém. V českém prostředí narazíme na podobné terminologické nejasnosti také; situace zde je však více jednoznačná. Josef Vlček ve slovníku *Rockové směry a styly* z roku 1986 o termínu progresivní rock píše: „Jeden z nejvíce zavádějících termínů v rockové hudbě. Užíván od druhé poloviny šedesátých let pro ambicióznější proudy rockové hudby, na začátku sedmdesátých let označoval rodící se art rock. Název však posluchače dezorientoval, protože povyšoval tento styl na rockovou avantgardu. Proto se od tohoto názvu v tisku poloviny osmdesátých let ustoupilo, i když dodnes americká odborná literatura názvu progresivní rock používá pro první fázi art rocku, která oponovala módnímu glitteru a hard-rocku.“³¹ Otázkou vzájemného vztahu pojmů art rock a progressive rock se zabýval také Petr Dorůžka. Ve sborníkovém příspěvku *Po stopách progresivního rocku* píše, že termín progressive rock vznikl v šedesátých letech, kdy znamenal tvůrčí přístup, a nikoliv hudební styl. Tvůrčím přístupem Dorůžka myslí především rockové experimentování, které se v této době obracelo k využívání prvků artificiální hudby a z něhož v sedmdesátých letech vyrostl hudební styl art rock. Pod tímto pojmem Dorůžka rozumí hudbu skupin Yes, Genesis a dalších.³² Některé české definice si všímají i jiných rozlišovacích kritérií mezi pojmy art rock a progressive rock. Stručné a poněkud vágní vymezení obou termínů nalezneme například ve všeobecné encyklopedii *Universum* v rámci hesla Art rock. Styl je zde definován takto: „[art rock] od počátku sedmdesátých let proud rockové hudby, jehož cílem bylo rozšířit hranice žánru. Inspirace velkými hudebními formami evropské klasické hudby 19. století [...]. Charakteristický hudebními kompozicemi s rozsáhlými instrumentálními pasážemi a dramatickými změnami tempa a rytmu.“ Dále je uvedeno: „Někdy

University Press, 1993. *The Beginnings of Progressive Rock*, s. 69.

30 *The penguin encyclopedia of popular music*. Donald Clarke (ed.). 2nd ed. London: Penguin, 1998; *The Encyclopedia of Popular Music*. Colin Larkin (ed.). 4th ed. Oxford: Oxford University Press; New York: Muze, 2006; NAHA, Ed – ROXON, Lillian. *Lillian Roxon's rock encyclopedia*. New York: Grosset & Dunlap, 1978; STAMBLER, Irwin. *The Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*. New York: St. Martin's Press, 1989; SCHMIDT-JOOS, Siegfried, et al. *Rock-Lexikon 1/2*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008.

31 VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988. Heslo Progresivní rock, s. 46.

32 DORŮŽKA, Petr. *Po stopách progresivního rocku*. In *Hudba na pomezí*. Petr. Dorůžka (ed.). Praha: Panton, 1991. S. 17-28.

se též používá název *progresivní rock*, u něhož je ovšem daleko patrnější inspirace moderním uměním než klasickou hudbou.³³

Zatímco angloameričtí autoři zastávají relativně nerozhodné pozice v tom, jaký z termínů je vhodnější pro označení konkrétního stylově žánrového typu sedmdesátých let, situace u nás je – jak již bylo zmíněno – více jednoznačná. Domácí literatura ve většině případů preferuje výraz *art rock*. Výklad pojmu *art rock* jako střešového označení širší množiny umělecky ambiciózních stylově žánrových typů rocku, jakými jsou třeba *jazz rock*, *kraut rock*, *avant rock*, *glam rock* apod., u nás není běžný. To, že domácí hudební literatura spojuje pojem *art rock* především s hudbou skupin *Yes* nebo *Genesis* a nikoliv s *jazz rockem* *Mahavishnu Orchestra*, *glam rockem* *Davidu Bowieho* či s *kraut rockem* skupiny *Tangerine Dream* apod., lze doložit z mnoha zdrojů. Kupříkladu hudební publicisté Ondřej Konrád a Vojtěch Lindaur ve svém článku *Umělecký (art)rock* píšou o hudební „příhradce“ *art rock* „jak ji ve světě definovali *Yes*, *Pink Floyd*, *Genesis*, *King Crimson*, ale i *Frank Zappa*.“³⁴ Ve vysokoškolských skriptech *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu* píše muzikolog Ivan Poledňák: „Špičkovými představiteli tohoto směru [*art rock*] byly skupiny *King Crimson*, *Genesis*, *Pink Floyd*, *Yes*.“³⁵ *Art rock* jako označení konkrétního stylově žánrového typu sedmdesátých let potvrzují i samotní hudebníci, kteří se na jeho tvorbě v této době podíleli. Oldřich Veselý, člen skupiny *Blue Effect*, která je považována za hlavního zástupce českého *art rocku* druhé poloviny sedmdesátých let a jejíž hudba se v této době nejvíce přibližovala britským *Yes*, k tomuto poznamenal: „téhle hudbě se tehdy říkalo jednoznačně *art rock*“.³⁶ Podobně situaci reflektuje muzikolog Petr Dvorník, který ve své diplomové práci z roku 1981 zmiňuje v souvislosti s českým *art rockem* rovněž tvorbu skupiny *Blue Effect* a dále soubory stejného stylového zaměření *Synkopy* a *Progres 2*.³⁷ Kdybychom dnes položili otázku běžnému českému posluchači rockové hudby, co si představuje pod označením *art rock*, s nejvyšší pravděpodobností by odpověděl, že tvorbu skupiny *Yes* v sedmdesátých letech. Pojem *progressive rock*, *prog rock* či *progresivní rock* není v české hudební literatuře zdaleka tak frekventovaný jako termín *art rock*, který se u nás zafixoval do té míry, že ho autoři zmiňují ve všeobecných muzikologických pracích typu *Slovníku české hudební kultury* a dokonce se s ním setkáme i v učebnicích hudební výchovy. Zmínky o *progressive*

33 Heslo *Art rock*. In *Universum: všeobecná encyklopedie 1. díl/A-F*. Josef Čermák et al. Praha: Odeon, 2002.

34 KONRÁD, Ondřej - LINDAUR, Vojtěch. *Život v tahu aneb třicet rocků rocku*. Praha: Delta, 1990. *Umělecký (art)rock*, s. 103.

35 POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2000. *Rock jako další stěžejní vývojová linie*, s. 58.

36 Seriál České televize *Bigbít*. Díl 24.

37 DVORNÍK, Petr. *Nové prvky v naší nonartificiální hudbě*. Brno: Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1981. *Současná nonartificiální hudba z hlediska stylově žánrového členění*, s. 74-127.

rocku, prog rocku či progresivním rocku zde nacházíme zřídka. Objevuje-li se u nás v souvislosti s termínem art rock i označení progressive rock, pak většinou ve významu širší, historicky neohraničené a ne příliš specifikované hudební oblasti.

Ačkoliv je v našem prostředí termín art rock spojován především s typem rockové hudby sedmdesátých let reprezentovaným skupinami Yes či Genesis, existují zde samozřejmě i jiné koncepty. Především mladší generace rockových posluchačů používá termín art rock v souvislosti s poměrně pestrým a stylově různorodým okruhem tzv. indie rocku. K širšímu chápání kategorie art rock směřuje také například koncepce serveru *Art rock.cz*, jehož obsahem je problematika širokého spektra stylově žánrových okruhů rockové hudby.

CLASSICAL ROCK, SYMPHONIC ROCK A DALŠÍ PŘÍBUZNÉ KATEGORIE

Kromě výše pojednaného termínu progressive rock se k art rocku vztahují ještě další pojmy. Některé z nich v určitých fázích vývoje rocku označovaly či stále označují dílčí okruhy art rocku; tyto kategorie lze do jisté míry považovat za stylově žánrové podtypy art rocku. Stylově žánrová hierarchizace rockové hudby je však v mnoha ohledech problematická. Pojmy, které zde uvádím, nejsou jasně vymezené, z hlediska rozsahu a významu jsou značně nevyrovnané, významově se překrývají a proměňují a v celkovém výčtu nepokrývají veškeré typy hudby, které označujeme jako art rock. Mnoho z nich oblast art rocku významově přesahuje. Z těchto důvodů označuji uvedené pojmy neutrálně jako kategorie příbuzné.

První skupina příbuzných pojmů etymologicky odkazuje k fúzi rocku a umělé hudby, jejíž počátek spadá do druhé poloviny šedesátých let minulého století. Nejvýznamnějším termínem tohoto druhu je *classical rock*. Výraz classical rock se objevil na počátku sedmdesátých let. Termín byl v této době chápán především dvěma způsoby: 1. Představoval rockové adaptace populárních témat umělé hudby. 2. Označoval původní rockové kompozice, které používaly výrazové prostředky umělé hudby, někdy také folku, jazzu, indické umělé hudby a jiných stylů.³⁸ V našem prostředí byl termín classical rock spojován především s rockovým zpracováním témat umělé hudby. Typickým představitelem takto chápaného classical rocku byla skupina Emerson, Lake and Palmer, jejíž ústřední postavou byl hráč na klávesové nástroje a jeden z nejznámějších artrockových umělců Keith Emerson.

38 VLČEK, Josef. Na vlnách klasiky a rocku. *Jazz*, 1976, č. 15, s. 17.

Emerson, Lake and Palmer se proslavili zejména svým zpracováním skladby Modesta Petroviče Musorgského *Obrázky z výstavy* z roku 1971. Jediným československým zástupcem této podoby classical rocku byla skupina varhaníka Mariana Vargy Collegium Musicum. Slavnou ukázkou classical rocku v podání souboru Collegium Musicum je volné zpracování symfonické suity Nikolaje Rimského-Korsakova *Šeherezáda*, jež vyšlo na desce *Konvergence* v roce 1971. Jako classical rock se u nás někdy označovaly rovněž popové adaptace repertoáru artificiální hudby v provedení orchestru Jamese Lasta, holandské skupiny Ekseption, orchestru TOČR a dalších. Šlo většinou o hudbu jinak známou jako tzv. party sound. V druhém výše uvedeném smyslu, označoval výraz classical rock hudební typ, který reprezentovala tvorba skupiny Yes. V obou významech lze chápat termín classical rock jako předchůdce kategorie art rock. Ačkoliv někteří současní zahraniční autoři uvádějí termín classical rock jako možné synonymum k výrazům art rock a progressive rock, v běžné komunikaci se s tímto pojmem setkáme zřídka.³⁹ Objeví-li se dnes v našem prostředí termín classical rock, pak většinou jako označení dílčího stylového okruhu art rocku, jenž pracuje s původními kompozicemi artificiální hudby.⁴⁰

Podobný význam jako termín classical rock měl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let výraz *baroque rock*. Termín se objevil již v šedesátých letech a fungoval především v těchto vzájemně propojených rovinách: 1. Jako baroque rock byly označovány skupiny, které často využívaly hudební nástroje cembalo a varhany. Cembalo bylo v oblasti moderní populární hudby šedesátých let velmi oblíbeným nástrojem a objevilo se na mnoha zahraničních i českých nahrávkách. Ze zahraničních rockových skupin ho použili například Beatles nebo Rolling Stones; později také artrockové skupiny Yes nebo Focus. Zvuk varhan v kontextu rockové hudby konce šedesátých let proslavil kupříkladu Matthew Fisher ve skladbě skupiny Procol Harum *Whiter Shade of Pale*; dále pak především Keith Emerson. 2. Termín baroque rock také označoval hudební projevy, které byly bohatě instrumentované. Revoluční v tomto smyslu byla zejména deska Beach Boys *Pet Sounds* z roku 1966, na níž se objevuje mnoho pro rock netypických nástrojů, například harfa, cembalo, electro-theremin, akordeon, mandolína, klarinet, vibrafon, tympany apod. 3. V neposlední řadě do této kategorie náležely rockové skladby, které nějakým způsobem napodobovaly barokní styl nebo pracovaly s původními barokními

39 COVACH, John. Progressive rock, Close to the Edge, and Boundaries of Styles. In John Covach – Graeme M. Boone (ed.) *Understanding rock: essays in musical analysis*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. s. 3; *Progressive rock reconsidered*. Kevin Holm-Hudson (ed.). New York; London: Routledge, 2002. Introduction, s. 2; MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. The Birth of Progressive Rock, s. 27.

40 Některé informační zdroje používají ve stejném významu výraz classic rock – viz. heslo Classic rock. In *The new Grove dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie – John Tyrrel (ed.). 2nd ed. New York: Grove, 2002. Termín classic rock je však většinou chápán jako: 1. Okruh všeobecně známých a populárních rockových písní (rockových standardů); 2. Specifický rozhlasový formát, zaměřený na tento repertoár.

kompozicemi. Pravděpodobně nejznámějším příkladem je skladba *Whiter Shade of Pale* od skupiny Procol Harum, která vychází z motivů Bachovy orchestrální suity D dur a chorální přede hry *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

V souvislosti s fúzí rocku a artificiální hudby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se objevil rovněž termín **symphonic rock**. Adjektivum „symfonický“ poukazovalo především na dvě skutečnosti: V první řadě šlo o využívání zvuku symfonického orchestru v rocku. Jako počátek symphonic rocku v tomto smyslu bývají označovány pozdější desky Beatles a především pak album skupiny Moody Blues *Days of Future Pass* z roku 1967, které skupina nahrála s London Philharmonic Orchestra. Do takto chápané kategorie symphonic rock dále náležely rockové skupiny, které imitovaly zvuk symfonického orchestru novým hudebním nástrojem mellotron. Specifický zvuk mellotronových smyčců se stal dominantní témbrovou složkou některých pozdějších artrockových souborů, například King Crimson nebo Yes. V podobném významu fungoval v hudební publicistice sedmdesátých let také termín **orchestral rock**. Druhou rovinu, k níž odkazoval výraz „symphonic“, můžeme nazvat jako „symfonický rozměr“ rockových kompozic přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Mnozí rockoví tvůrci začali v této době komponovat skladby, které zdaleka překračovaly „klasický“ třiminutový písňový formát. Inspirací jim často byly velké formy artificiální hudby jako symfonie či symfonická báseň. V dnešní době termín symphonic rock nejčastěji označuje: 1. Jakoukoliv rockovou hudbu, kterou doprovází symfonický orchestr bez ohledu na stylově žánrovou příslušnost. 2. V užším smyslu pak artrockové skupiny sedmdesátých let, které často využívaly smyčcový rejstřík hudebního nástroje mellotron. Současní autoři John Covach, Kevin Holm-Hudson nebo Edward Macan považují termín symphonic rock stejně jako classical rock za možné synonymum k výrazům art rock a progressive rock. V běžné komunikaci se s tímto pojetím však setkáme zřídka.

Vedle frekventovaných a dodnes používaných termínů classical rock a symphonic rock se v sedmdesátých letech objevila i jiná označení pro rock inspirovaný artificiální hudbou. Většina z nich se však trvale nezafixovala v širším společenském vědomí a postupně se vytratila z označovací praxe. Šlo například o výrazy **smart rock** či **rockaphonic**.

Vedle termínů, které etymologicky vycházely ze základní charakteristiky rodičů se art rocku, tedy integrace prvků tzv. umělecké hudby, souvisejí s touto kategorií ještě jiné pojmy. Jednou z nich je **space rock**. Stylově žánrový okruh space rock je pokračovatelem hudby druhé poloviny šedesátých let označované jako psychedelia. Jeho nástup se kryje s nástupem art rocku. Z hudebního hlediska je space rock typický rozsáhlými kompozicemi, dlouhými plochami volných improvizací, používáním elektronických zvukových efektů atd. Space rock rovněž charakterizuje fascinace vesmírem, inspirace literaturou science fiction, surrealistické texty a

světelné show doprovázející koncertní vystoupení. Mnohé z uvedených prvků nalezneme i v art rocku. Jako space rock jsou označovány například první alba skupiny Pink Floyd *The Piper at the Gates of Dawn* a *A Saucerful of Secrets*; konkrétně šlo o skladby *Astronomy Domine*, *Interstellar*, *Let There Be More Light* a *Set the Controls for the Heart of the Sun*. Skupina Pink Floyd bývá někdy považována rovněž za představitele art rocku; její příslušnost k tomuto stylově žánrovému typu je však v určitých ohledech sporná.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let došlo k významnému technologickému posunu v oblasti vývoje elektronických hudebních nástrojů, studiové práce, ozvučení rockových koncertů apod. Pro označení rockové hudby, která byla z velké části závislá na těchto technologiích, tedy i pro nastupující art rock, se v této době objevilo několik nových výrazů. Album Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z roku 1967, které dnes považujeme za umělecké východisko art rocku, bylo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let označováno jako počátek stylu **electronic rock**. Pojmem se rozuměla hudba generovaná z větší části hudebním syntezátorem; právě syntezátory tvořily později důležitou složkou artrockového soundu. Nejznámějšími artrockovými instrumentalisty, kteří proslavili klávesový syntezátor, byli Keith Emerson a Rick Wakeman. Termín **electronic rock** se v průběhu vývoje rockové hudby z hlediska svého významu zásadním způsobem proměnil. Již v osmdesátých letech označoval zcela odlišné typy hudby, například disco pop či new romance. S nástupem nových technologií souvisela i další kategorie, totiž **studio rock**. Šlo o hudbu, která byla natolik závislá na studiové nahrávací technice, že její živé provedení bylo téměř vyloučeno. Mezi prvními takto označovanými nahrávkami byla deska *Pet Sounds* od skupiny Beach Boys; rovněž jejich singl *Good Vibrations* z roku 1966. Nejvýznamnější ukázkou studio rocku je pak většina desek Beatles z druhé poloviny šedesátých let. V důsledku rozvoje syntezátorů a jiné přenosné zvukové techniky v průběhu sedmdesátých let ztrácel termín **studio rock** postupně svůj význam. Termíny, které odkazovaly k využívání nových technických vymožeností a které hudební publicisté používali především v souvislosti s art rockem skupin typu Emerson, Lake and Palmer a Yes, byly **techno rock**, **flash rock** či **techno-flash**. Uvedené výrazy poukazovaly na rozsáhlé zvukové aparatury skupin nebo na nadměrné využívání světelných efektů při koncertech.

Tendence k pořádání monumentálních koncertních akcí se v sedmdesátých letech netýkala zdaleka pouze art rocku, ale procházela napříč stylově žánrovým spektrem rocku. Často se v těchto souvislostech hovořilo o **pomp rocku**, **bombast rocku** nebo také **anthem rocku**, **arena rocku** či **stadium rocku**.

Pojmem, který rovněž souvisí s mimohudební prezentací rocku a který zastřešuje větší část artrockových uměleckých projevů, je **multimediální rock**. Termín označoval přesah rockové

hudby do jiných uměleckých oblastí, především do výtvarného umění, divadla, ale také literatury. Nejenom art rock, ale i jiné oblasti rocku, které pracovaly s umělecky ambiciózními texty, byly na přelomu šedesátých a sedmdesátých let označovány jako *literary rock*. Vztahu rockové hudby a literatury se dotýká také kategorie **SF-ROCK** nebo-li science fiction rock. Pojem označoval hudební hnutí počátku sedmdesátých let, které zahájil glamrockový umělec David Bowie a jehož součástí byla také artrocková skupina Yes. Charakteristickým rysem SF-rocku bylo přenášení námětů literatury science fiction do oblasti rockové hudby. S mimohudebními přesahy art rocku souvisí dále kategorie *konceptuální rock*. Josef Vlček o ní ve svém slovníku rockových stylů napsal: „*Specifická forma art rocku, v níž podstatou vytvořeného díla není finální produkt, ale záměr, s nímž bylo koncipováno. Vysoce intelektuální styl užívá prvky multimediálního umění (film, televize, výtvarné a dramatické umění, poezie) k záměru, v němž čistě estetický dojem je nadřazován zábavě.*“⁴¹

V souvislosti s art rockem dále narazíme na pojmy, které jsou všeobecně spojovány s jinými hudebními okruhy. Jedním z nich je termín *fusion* či *fusion music*. Dnes si pod tímto výrazem většinou představíme jazz rock sedmdesátých let, například v podání Mahavishnu Orchestra či Weather Report. V minulosti však bylo takto označováno mnohem širší stylově žánrové spektrum, včetně art rocku. Josef Vlček k termínu *fusion music* napsal: „*Modernější americký termín, označující druhou fázi jazzrocku, v níž původní spojení obou žánrů absorbuje další oblasti populární hudby, jazzu a etnických kultur (především africké, orientální a iberoamerické) a nezřídka je přetváří v taneční hudbu. Obsah termínu fusion music je široký – pokrývá celé žánrové oblasti: soul, jazz rock, free jazz, disco jazz, funk jazz, raga rock, New Thing atd. V širším slova smyslu je pod ním chápána veškerá hudba A.O.R., ale také např. minimalismus.*“⁴² Výraz **A.O.R.** neboli adult-oriented rock, který Vlček v citátu zmiňuje, se v sedmdesátých letech používal pro označení širší množiny hudebních projevů určených posluchačům starším dvaceti let.⁴³ Šlo o umělecky náročnější typy rocku, mezi které patřil i art rock. S art rockem rovněž okrajově souvisí i citovaný termín *raga rock*. Jako raga rock nebo jinak také *india rock*, se v polovině šedesátých let začaly označovat rockové nahrávky, na kterých se objevovaly různé orientální prvky; velmi často v podobě zvuku hudebního nástroje sitár. Výraznější reference východních kultur nalezneme také například v hudbě artrockové skupiny Yes.

Příbuzným pojmem, který bývá stejně jako *fusion music* většinou spojován se zcela

41 VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988. s. 33.

42 Tamtéž, s. 23.

43 Zkratka A.O.R. znamená také pojem album-oriented rock. Šlo o americký rozhlasový formát, jenž se na konci

odlišným typem hudby, než je art rock, je *third stream*. Termínem se nejčastěji označuje pokus o syntézu jazzu a artificiální hudby v padesátých a šedesátých letech, jehož teoretickým strůjcem byl skladatel Gunter Schuller. Někteří pozdější autoři viděli skutečnou realizaci Schullerova konceptu třetího proudu v podobě art rocku. Jedním z nich byl i Josef Vlček, který v svém článku z roku 1976 píše o skladbách skupin Genesis a Yes jako o hudbě, která se inspiruje artificiální hudbou i jazzem a vytváří nový hudební typ – syntézu v pravém slova smyslu.⁴⁴ V českém prostředí spojuje termín *third stream* s art rockem také Antonín Matzner. V závěru hesla *Third stream* ve věcné části *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* píše, že: „v oblasti moderní populární hudby se tendence třetího proudu odrazily v tzv. *classical rocku*.“ V zahraničí označují artrockovou hudbu termínem *third stream* například autoři Edward Macan nebo Bill Martin.⁴⁵

šedesátých let soustředil na vysílání rockových alb, a nikoliv singlů.

44 VLČEK, Josef. Na vlnách klasiky a rocku . *Jazz*, 1976, č. 15, s. 17.

45 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *The Birth of Progressive Rock*, s. 27; MARTIN, Bill. *Listening to the future: the time of progressive rock, 1968-1978*. Chicago; Illinois: Open Court, 1998. *The Prehistory of Progressive Rock: Generosity and Synthesis*, s. 33.

Definice pojmu art rock

V současné hudební komunikaci může termín art rock fungovat v několika vzájemně propojených významových rovinách. Výraz může označovat: 1. *Obecný tvůrčí a estetický přístup*. V tomto smyslu lze jako art rock nazvat: a) rock, který vlastními či vypůjčenými výrazovými prostředky dosahuje vyšší estetické a umělecké úrovně; b) rock, který používá specifické výrazové prostředky jiných uměleckých oblastí, například artificiální hudby, výtvarného umění, literatury apod.; c) rock založený na instrumentální virtuozitě a složitém kompozičně-strukturálním uspořádání.

2. *Specifický stylově žánrový okruh rockové hudby*. V tomto smyslu pojem art rock funguje minimálně ve dvou hierarchicky odlišených rovinách: a) art rock představuje nadřazenou kategorii, jež zahrnuje relativně širší stylově žánrové spektrum rocku různých historických období a kterou lze do určité míry chápat jako opozici rockového mainstreamu; b) art rock je specifickým stylově žánrovým typem rocku sedmdesátých let, rozsahem i významem srovnatelným například s jazz rockem, glam rockem či kraut rockem.

Předmětem této práce je art rock jako specifický stylově žánrový typ rockové hudby sedmdesátých let. Vzhledem k tomu, že dosud neexistuje uspokojivá definice takto chápaného pojmu art rock, ze které bych mohl vycházet, představím v následujícím textu vlastní pracovní vymezení. Připomínám, že mým cílem není vytvořit vyčerpávající definici, jež by usilovala o všeobecné přijetí – takovýto záměr by byl vzhledem k povaze zkoumané hudby jen těžko realizovatelný. Jde o to co nejlépe a pokud možno srozumitelně ohraničit předmět této práce. Z těchto důvodů jsem zvolil více definičních způsobů: 1. Rozšířenou klasickou definici, 2. Jádrové vymezení a 3. Kontextové vymezení.

Klasická definice

Art rock je stylově žánrový typ rockové hudby, který se zformoval ve Velké Británii na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Popularita, komerční úspěch i umělecké snažení artrockových tvůrců vrcholil okolo roku 1973. V druhé polovině sedmdesátých let dochází k simplifikaci hudebních výrazových prostředků a art rock se rozplývá v nově nastoupivších rockových směrech new wave, pop rocku, pop metalu, glam metalu apod. Přímo hudební antitezí art rocku byl punk.

Základní charakteristikou art rocku je integrace prvků umělé hudby, především barokního a romantického typu. Tato skutečnost se projevuje na úrovni veškerých složek a stránek hudebního projevu; dále v oblasti hudební estetiky, hudební tektoniky, instrumentální virtuozity apod.⁴⁶ Art rock často zpracovává témata existujících kompozic umělé hudby uvedených slohů. Artrockové skladby se od „klasických“ rockových písní na první poslech liší svým časovým rozsahem a složitým strukturálním uspořádáním. Kompozice dosahují až dvaceti minut trvání, čemuž odpovídá jejich tektonický průběh. Vedle uplatňování motivicko-tématické práce, principu repríz, práce s kontrasty atd., zde hraje významnou roli například pestrý dynamický plán. Práce s dynamikou není obecně pro rockovou hudbu typická. Nejvýraznější složkou artrockového hudebního projevu je kinetika. Typické jsou časté tempové změny, složité rytmické vzorce, polyrytmika, dále neobvyklé hodnoty taktů a jejich časté změny v průběhu jednotlivých kompozic, střídání sudého a lichého metra, polymetrika apod. Dominantou artrockového soundu jsou specifické zvukové rejstříky dobových syntezátorů a především rozsáhlé plochy smyčců imitované hudebním nástrojem mellotron. Charakteristickým témbrovým prvkem jsou rovněž kontrasty elektronických a akustických nástrojů.

Jádrová definice

Míra zastoupení výše uvedených charakteristických prvků v tvorbě jednotlivých skupin a na jednotlivých hudebních albech se různí, což vede k častým diskusím o tom, co ještě lze považovat za art rock, a co již art rockem není. V rámci rockové hudby sedmdesátých let však existuje množina hudebních projevů, resp. hudebních skupin, o jejichž příslušnosti k art rocku nikdo nepochybuje a které lze považovat za obsahové jádro pojmu.

Hudební definicí art rocku je tvorba skupiny Yes mezi léty 1971 a 1974. Jde o alba *The Yes Album*, *Fragile*, *Close to the Edge*, *Tales from Topographic Oceans* a *Relayer*. Za vrchol a estetický ideál stylu je všeobecně považováno album *Close to the Edge* z roku 1972. Deska je komponovaná na námět novely Hermanna Hesseho *Siddhártha*. Obsahuje tři kompozice, jejichž časový rozměr je 18,43 minut, 10,08 minut a 8,55 minut. Podobné centrální postavení náleží také skupině Genesis, jejíž tvorba z let 1972-1974 rovněž definuje stylově žánrový typ art rock; konkrétně jde o alba *Foxtrot*, *Selling England by the Pound* a *The Lamb Lies Down on Broadway*. Vedle Yes a Genesis je art rock spojován především s tvorbou hudebních skupin

⁴⁶ Termíny složky a stránky hudebního projevu chápu ve významu, jak jej vymezil Karel Janeček v knize *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Emerson, Lake and Palmer, Gentle Giant a King Crimson. Často se o této pětičlité skupině hovoří jako o tzv. Big Five art rocku.

Kontextové vymezení

Rocková hudba je z hlediska stylově žánrové hierarchie značně komplikovaná. Široké spektrum jejích vrstev se rozpíná od nejobecnější kategorie rock, přes pojmy střední úrovně obecnosti jako jsou například rock and roll, hard rock, jazz rock či heavy metal, až po termíny relativně úzce vymezené, například west coast rock, southern rock, canterbury scene, Detroit sound, pub rock, raga rock apod. Abychom správně pochopili rozsah a význam konkrétního stylově žánrového typu, je nutné jej alespoň přibližně zařadit do kontextu této hierarchie.

V následujícím přehledu naznačím stylově žánrovou hierarchii angloamerického, respektive světového rocku v první polovině sedmdesátých let. Časové rozmezí se kryje s komerčním i uměleckým vrcholem art rocku. Cílem schématu v žádném případě nemůže být komplexní znázornění veškerých odvětví rocku první poloviny sedmdesátých let a jejich vzájemných vztahů. Záměrem je pouze vymezit postavení art rocku v kontextu těch nejvýznamnějších stylově žánrových kategorií tohoto období.

ROCK

ROCKOVÝ MAINSTREAM

pop rock

glam rock/ glitter rock

bubblegum music

singer-songwriter

folk rock

country rock/ southern rock/ blues rock

rock'n'roll

hard rock

PROGRESSIVE ROCK

jazz rock/ rock jazz/ fusion music

art rock

kraut rock/ post-psychedelic rock

avant rock/ experimental rock

Rockovou hudbu první poloviny sedmdesátých let lze rámcově rozdělit do dvou základních hudebních okruhů. Prvním z nich je tzv. rockový mainstream. Šlo převážně o písňový typ rocku s výrazným komerčním potenciálem a s vyšší frekvencí výskytu v médiích masové komunikace. Nejširší a nejméně specifikovanou oblastí rockového mainstreamu byl pop rock. Stylově žánrový typ glam rock/ glitter rock lze do určité míry považovat za součást pop rocku. V první polovině sedmdesátých let měl tento hudební směr dvě větve, o kterých Josef Vlček napsal: „[...] první představuje běžné postbeatlovské interprety písničkového rocku (Elton John, Garry Glitter, Slade) a druhý rozvíjí scénickou stylizaci, jejímž centrem je postava dandyho – rafinovaně stylizovaného dekadenta, pracujícího často se sci-fi futuristickým vzhledem, dojem exaltované bisexuality a deviované brutality.“ Představiteli druhé glam rockové odnože byli například David Bowie či Alice Cooper. Prvnímu uvedenému typu glam/ glitter rocku se přibližovala také jednoduchá a bezkonfliktní hudba s veselými texty označovaná jako bubblegum music; kupříkladu rocková skupina Sweet je považována za zástupce obou zmíněných kategorií. Jako o pop rocku první poloviny sedmdesátých let lze hovořit také o tvorbě některých umělců hnutí singer-songwriter. Jde například o hudbu bývalých členů skupiny Beatles, Paula Simona, Cata Stevense a dalších. Mnoho nahrávek zmíněných umělců bychom mohli zařadit také do kategorie folk rock. Výrazným proudem rockového mainstreamu přelomu šedesátých a sedmdesátých let byl dále country rock v čele s americkou skupinou Creedence Clearwater Revival. Podobný hudební typ představoval southern rock. V této oblasti dosáhly v první polovině sedmdesátých let velké popularity především americké skupiny Allman Brothers Band nebo Lynyrd Skynyrd. Mnoho rockových skupin sedmdesátých let se svým repertoárem vracelo k rock and rollu druhé poloviny padesátých let. Jednou z nejvýraznějších a široce stratifikovaných oblastí rockového mainstreamu první poloviny sedmdesátých let byl hard rock, který reprezentovala především skupina Led Zeppelin.

Vzhledem k tomu, že se jednotlivé oblasti rocku nevyvíjejí izolovaně, ale vzájemně se ovlivňují a překrývají, nalezneme mezi rockovým mainstreamem a stylově žánrovým typem art rock mnoho společných prvků. Art rock například často sdílel glam rockový způsob scénické prezentace v podobě extravagantních kostýmů a teatrálního vystupování. Folkové a folk rockové vlivy se zde projevovaly častým používáním akustických nástrojů, především akustické kytary a příčné flétny; kupříkladu skupina Jethro Tull bývá pro svoji oblibu akustického instrumentáře, inspiraci keltskou hudbou a texty blízké folkové poezii označována jako art rock a folk rock zároveň. Mnoho společných prvků nalezneme mezi art rockem a hard rockem; jde například o časový rozsah skladeb, který výrazně překračuje tříminutový písňový formát, nebo o riffový způsob kompozice. Výraznou spojnicí zde také tvoří zájem o uměleckou hudbu. Inspirace tzv.

vážnou hudbu je zvláště patrná například na nahrávkách hard rockové skupiny Deep Purple. Známým příkladem je její společný projekt s Royal Philharmonic Orchestra *Concerto for Group and Orchestra* z roku 1969. Jako art rock nazývají někteří autoři také část tvorby Led Zeppelin.

Druhým základním okruhem rocku první poloviny sedmdesátých let byl progressive rock. Obecně šlo o rockovou hudbu, která nějakým způsobem překračovala hranice „klasického“ písňového formátu a v tomto smyslu tvořila opozici rockovému mainstreamu. Některé projevy progresivního rocku v této době dosáhly popularity a komerčního úspěchu srovnatelného s interprety rockového mainstreamu; z tohoto důvodu se někdy o první polovině sedmdesátých let hovoří jako o zlatém věku progresivního rocku.

Nejvýznamnějším okruhem progresivního rocku první poloviny sedmdesátých let byl jazz rock.⁴⁷ Typickými představiteli hudby, často také označované jako fusion music, byly například skupiny Mahavishnu Orchestra, Weather Report či Return to Forever. Podobné postavení jako jazz rock měl v rámci stylově žánrové hierarchie rocku první poloviny sedmdesátých let art rock. Oba uvedené hudební typy byly v sedmdesátých letech velice populární a jejich vliv přesahoval daleko mimo oblast Anglie a USA; v případě jazz rocku i art rocku lze hovořit o celosvětovém významu.⁴⁸

Specifickou podobu progresivního rocku představily na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dále západoněmecké skupiny Tangerine Dream, Faust nebo Can. Hudba, která byla v Německu nazývána Kosmische Musik, v angloamerické oblasti space rock, v našem prostředí například jako rockový impresionismus či inženýrský rock, je dnes všeobecně známá pod výrazem kraut rock. Uměleckým východiskem kraut rocku byla hudební psychedelie, především počáteční tvorba skupiny Pink Floyd, free jazz a ve velké míře také elektronická hudba Karlheinz Stockhausena a jiných avantgardistů poválečné artificiální hudby.

Relativně širokou a rozmanitou oblastí progresivního rocku první poloviny sedmdesátých let byl avantgardní rock, jinak také avant rock či experimental rock.⁴⁹ Společným rysem této

⁴⁷ V podobném významu jako jazz rock se v sedmdesátých letech používal také termín rock jazz. Dnes se s ním setkáme zřídka. Pokud ano, označuje většinou rockovou hudbu sedmdesátých let, která se do určité míry inspirovala jazzem; jde například o hudbu skupiny Blood, Sweat and Tears.

⁴⁸ Viz kupř. COVACH, John. Jazz-Rock/ Rock-Jazz: Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock [online]. Dostupné na www: <<http://www.ibiblio.org/johncovach/jazz-rock.htm>>; MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press. 1997. Related Styles, English Jazz-rock Fusion, s. 127-134.

⁴⁹ Jako synonymum termínů avant rock a experimental rock se v současné době v rámci některých komunikačních sítí používá pojem RIO. Viz heslo Rock in Opposition. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>. V užším smyslu zkratka RIO (Rock in Opposition) označuje okruh avantgardních a experimentálních rockových skupin, který se v rámci progressive rocku etabloval na konci sedmdesátých let minulého století. Kupříkladu internetový server *Progarchives.com* zařazuje mezi podokruhy progressive rocku samostatnou kategorii RIO/ Avant-Prog. Viz *Progarchives.com*. Dostupné na www: <<http://www.progarchives.com/>>.

hudby bylo experimentování všeho druhu, včetně různých pokusů o syntézu rocku s umělejší hudbou. Jednou z nejvýznamnějších postav rockového experimentátorství sedmdesátých let byl Frank Zappa. Prvkem, který z dnešního pohledu celkem zřetelně odlišuje art rock od avantgardních a experimentálních směrů rocku sedmdesátých let, je charakteristika, kterou bychom mohli označit jako relativně vyšší „popový či hitový potenciál“ části artrockového repertoáru, respektive částí jednotlivých artrockových kompozic.

ART ROCK: HISTORIE

Rocková hudba před nástupem stylově žánrového typu art rock

Termín rock vznikl v druhé polovině šedesátých let zkrácením výrazu rock and roll (dále rock'n'roll).¹ Angloameričtí hudební publicisté tímto výrazem začali označovat nové proudy moderní populární hudby, které v polovině šedesátých let na první vlnu amerického rock'n'rollu navázaly; šlo o hudbu reprezentovanou zejména britskými skupinami Beatles a Rolling Stones a americkými westcoastovými soubory typu Jefferson Airplane či Grateful Dead.² V druhé polovině šedesátých let fungoval termín rock částečně jako synonymum výrazu progressive rock.³

V současné době se pojem rock používá zejména v těchto významech: 1. V užším smyslu rock označuje nový typ moderní populární hudby, který vznikl v Anglii v první polovině šedesátých let a jehož prvními významnými reprezentanty byli Beatles, Rolling Stones nebo skupina Who. Toto zúžené pojetí pojmu nezahrnuje rock'n'roll padesátých let. 2. V širším smyslu představuje rock nový typ moderní populární hudby, jehož vznik spadá již do první poloviny padesátých let. Americký rock'n'roll v tomto pojetí představuje úvodní vývojovou fázi rocku. Takto chápe pojem rock česká muzikologie a tedy i tato práce.⁴ 3. V nejširším smyslu bývá termín rock chápán jako synonymum moderní populární hudby, která v šedesátých letech nahradila tzv. traditional pop první poloviny dvacátého století a která není jazzem.⁵

1 Některé literární zdroje spojují vznik termínu rock s konkrétním rokem 1967. Viz MOORE, Allan F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993. Introduction, s. 1; heslo Rock. In *The Oxford Companion to Music* [online]. Dostupné v rámci elektronické databáze *Oxford Music Online*.

2 Názvy angloamerických rockových skupin bývají v českých textech někdy uváděny s gramatickým členem „the“ a v jiných případech bez členu – například The Beatles nebo Beatles apod. Z důvodu přehlednosti textu uvádím názvy skupin bez členů.

³ Viz heslo Rock. In *The Oxford Companion to Music* [online]. Dostupné v rámci elektronické databáze *Oxford Music Online*.

4 Viz heslo Rock. In MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

5 Tento způsob chápání termínu rock naznačuje například koncepce německé encyklopedie *Rock Lexikon*, jež obsahuje jmenná hesla zaměřená nejenom na umělce z oblasti rocku, ale také popu, folku, soulu atp. Viz SCHMIDT-JOOS, Siegfried, et al. *Rock-Lexikon 1/2*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008. Podobným způsobem chápou termín rock také například američtí autoři John Covach nebo Katherine Charlton. Viz COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006; CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003.

POČÁTEK A VÝVOJ ROCKOVÉ HUDBY DO ROKU 1966

Rocková hudba vznikla v USA v průběhu padesátých let minulého století; v této době se zde zformoval nový stylově žánrový typ rock'n'roll. Během několika následujících let se rock rozšířil do celého světa a stal se velmi významnou součástí západní populární kultury.

Vývoj rockové hudby do roku 1966, tedy do počátku období psychedelic music, která již bezprostředně souvisí s art rockem, lze rozdělit do několika fází. Obecně můžeme hovořit o dvou základních časových úsecích – o období do roku 1964, kdy vývoj rocku určovalo hudební dění v USA a kdy rocková hudba plnila ve společnosti především zábavnou a taneční funkci, a o období od roku 1964, kdy se centrem populární hudby stala Velká Británie a rock postupně získal status poslechového a umělecky ambiciózního hudebního směru.

Z hudebního hlediska je výhodné rozčlenit vývoj rockové hudby do roku 1966 do tří evolučních fází: 1. Období 1955-1960, které hudební historikové označují jako první vlnu rock'n'rollu. 2. Období 1960-1964, jež představuje do určité míry stagnaci a rozplývání rock'n'rollového idiomu v popu. 3. Období od roku 1964-1966, kdy americké publikum přijalo britskou skupinu Beatles, která v následujících letech výrazně poznamenala tvář moderní populární hudby a západní populární kultury vůbec.⁶

Kořeny rock'n'rollu zasahují hluboko do historie americké populární hudby první poloviny dvacátého století. Východiskem nového stylově žánrového typu byly především následující hudební okruhy: 1. Blues a rhythm and blues, 2. Country and western, 3. Dobová pop music – v angloamerické oblasti označovaná jako traditional pop –, kterou reprezentovala zejména píseň swingového typu. Výraznější vliv na konstituci rock'n'rollu mělo dále boogie woogie a gospel music.⁷

Všeobecných předpokladů nástupu nového hudebního typu v USA v období padesátých let minulého století bylo několik; mezi těmi nejvýznamnějšími bývají uváděny tyto: 1. Vzestup americké populární kultury v době po druhé světové válce, jenž byl způsoben stále se zlepšující ekonomickou situací; americké mládeži bylo v této době dopřáno setrvat v roli „neodpovědných“ teenagerů delší dobu, než bývalo v minulosti zvykem, čímž vznikala větší prostor pro zábavu, zábavní průmysl atd. 2. Absence nového, atraktivního a provokativního typu zábavné hudby, jenž by zaplnil mezeru po jazzu, který se v této době již příliš vzdálil potřebám mladého amerického publika. 3. Rozvoj médií masové komunikace, především rozhlasu, televize a

⁶ Podobné členění vývoje rockové hudby ve své publikaci uvádí například americký muzikolog John Covach. Viz COVACH, J. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006.

⁷ Viz kupř. WARD, Ed – STOKES, Geoffrey – TUCKER, Ken. *Rock of ages: the Rolling Stone history of rock*

gramofonového průmyslu. 4. Rozvoj a fungování amerických regionálních nahrávacích a vydavatelských firem, tzv. indies, které vzhledem k tomu, že nemohly konkurovat velkým společnostem podnikajícím v oblasti pop music, soustředily svoji pozornost na rhythm and blues a country and western. Nezávislým společnostem se postupem času podařilo prosadit umělce uvedených směrů do popového mainstreamu, čímž bezprostředně zapříčinily rozvoj nového hudebního typu.⁸

Ačkoliv první nahrávky hudby, kterou dnes můžeme označit jako rock'n'roll, vznikaly již ve čtyřicátých letech, jako počátek nového stylově žánrového typu bývá nejčastěji uváděn rok 1955.⁹ V této době vstoupil nový hudební směr do širšího společenského vědomí a přijal důležitý atribut v podobě protestu a rebelantství mládeže proti generaci otců.¹⁰

Jedním z prvních rock'n'rollových „průkopníků“, jehož skladby zaznamenaly úspěch v oblasti popu, byl Antoine „Fats“ Domino. Dominova píseň *Ain't It a Shame* se v roce 1955 stala hitem číslo jedna v okruhu rhythm and blues a zároveň se umístila v první desítce nejlepších popových písní. V následujících letech 1955-1963 zpěvák vydal dalších třicet podobně úspěšných singlů. Jiným významným černošským umělcem byl Chuck Berry. Jeho prvním velkým hitem byla píseň *Maybelline*, která se v roce 1955 prosadila nejenom v rhythm and bluesových žebříčkách, ale s úspěchem pronikla také do popu. Skladba byla úpravou tradiční country'n'westernové melodie *Idea Red*. Písně Chucka Berryho, stejně jako většina prvních rock'n'rollových skladeb, vycházely z harmonické struktury inspirované dvanáctitaktovým blues.¹¹ V případě Berryho navíc obsahovaly „chytlavé“ texty, jež často zpracovávaly témata ze života teenagerů – sám autor je nazýval story songs. Díky svým kvalitám se písně Chucka Berryho staly pevnou součástí repertoáru mnoha rockových umělců šedesátých a sedmdesátých let. Významným přínosem Berryho byl také jeho kytarový styl, který dodnes patří k nejvíce imitovaným v rockové historii.

Nepřehlédnutelnou postavou počátků rock'n'rollu byl bezesporu Little Richard. Navzdory

and roll. New York: Summit Books, 1986.

⁸ Americký populárně hudební průmysl byl v padesátých letech rozdělen do několika nezávislých okruhů-trhů. Šlo o pop music, rhythm and blues a country and western. Každý z uvedených okruhů měl vlastní institucionální základnu. Průnik skladby určitého okruhu do tzv. charts (žebříčků) jiného okruhu byl označován termínem crossover. Nástup rock'n'rollu charakterizuje zvyšující se frekvence „crossoverů“ zpěváků rhythm and blues a country and western do oblasti pop music.

⁹ Jako jedna z nejstarších rock'n'rollových skladeb bývá uváděna například píseň *The Honeydripper* z roku 1945, jejímž autorem byl pianista Joe Liggins. Viz DAWSON, Jim – PROPES, Steve. *What was the first rock'n'roll record*. London: Faber & Faber, 1992.

¹⁰ Revolta jako charakteristický rys rockové hudby viz kupř. OPEKAR, Aleš. Hodnotová orientace v rockové hudbě I. *Opus musicum*, 1989, č. 4, s. 105-115.

¹¹ Viz kupř. COVACH, J. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. *The Bigger Picture: Typical Formal Types in American Popular Music*, s. 94-103.

tomu, že jeho slavná píseň *Tutti Frutti* pronikla na konci roku 1955 mezi nejlepších dvacet popových písní, zpěvákův mainstreamový potenciál nebyl nikterak vysoký. Majoritní bělošské publikum jen velmi těžce přivykalo jeho drsnému zpěvu a živelné scénické prezentaci, která z něho učinila prvního „divokého muže“ rock'n'rollu. Prvkem, který Richard uvedl do světa rocku, bylo používání make-upu. Richardův styl vystupování ovlivnil v pozdějších letech mnoho rockových umělců, například Jimi Hendrix.

Zásadní rock'n'rollovou nahrávkou roku 1955 byla cover verze písně *Rock Around The Clock* v podání Billa Halleyho, kterou zpopularizoval film *Blackboard Jungle*. Obrovský úspěch, kterého skladba v polovině padesátých let dosáhla u širší posluchačské veřejnosti, bývá často uváděn jako samotný počátek rock'n'rollu. Bill Haley je dnes považován za velmi důležitou osobnost rockové historie především z toho důvodu, že svým pojetím rock'n'rollu oslovil širší bělošské publikum a přispěl tak k přijetí nového hudebního typu do kulturního mainstreamu. Americký muzikolog a historik rockové hudby John Covach tento proces, v němž zpěváci typu Billa Healeyho v druhé polovině padesátých let transformovali „vulgární“ černošskou sexualitu rhythm and blues ve všeobecně snáze přijatelnou rock'n'rollovou tanečnost, označuje jako „whitening rhythm and blues“.¹² Podobný význam měl v první fázi rock'n'rollu také zpěvák Pat Boone. Boone, jenž vycházel kromě rhythm and blues a country and western také z gospel music, svým kultivovaným projevem navázal na popový styl Franka Sinatry.

Hudba Fatse Domina, Chucka Berryho, Little Richarda, Billa Halleyho a Pata Boonea v druhé polovině padesátých let začala postupně smývat hranice mezi jednotlivými okruhy amerického hudebního showbyznysu. Nejvýznamnější krok v tomto směru učinil Elvis Presley, který se stal prvním rock'n'rollovým zpěvákem, jehož písně se pravidelně umísťovaly současně ve všech třech typech žebříčků. Presley byl také prvním představitelem rock'n'rollu, o kterého projevil zájem velké nahrávací společnosti. Ve chvíli, kdy zpěvák v listopadu roku 1955 přestoupil od nezávislé společnosti Sun Records k dominantní firmě RCA Records, se americký showbyznys začal výrazně proměňovat z hlediska stylově žánrové preference. Společnost RCA Records svojí kampaní uvedla charismatického Presleyho do centra pozornosti širší posluchačské veřejnosti, což motivovalo další velké nahrávací společnosti k zájmu o rock'n'roll.

Elvis Presley svým zpěvem navázal na popovou tradici Bing Crosbyho, Franka Sintry či Tonyho Bennetta. Podobně jako Pat Boone svým repertoárem vyšel z folku, country and western, rhythm and blues a gospel music. Živelností pohybu a důrazem na image připomínal černošské zpěváky, především Little Richarda.

12 COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. The First Rock and Rollers Cross Over, s. 73-74.

Nahrávky, které Elvis Presley v druhé polovině padesátých let natočil pro společnost Sun Records, reprezentují hudební styl rockabilly. Specifický sound rockabilly tvořily hudební nástroje kontrabas, akustická kytara, elektrická kytara a zpěv. Bicí nástroje jsou na nahrávkách zastoupeny pouze ve formě lehkých perkusí, což bylo pro hudbu blízkou country and western v této době typické. Charakteristickou zvukovou složkou písní ve stylu rockabilly bylo krátké echo, nazývané slapback echo. Styl rockabilly, který se prostřednictvím Elvise Presleyho v druhé polovině padesátých let stal velmi populárním, dále rozvíjel například Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent, Eddie Cochran nebo budoucí hvězda country and western Johnny Cash. Osobností, kterou nelze v souvislosti s první rock'n'rollovou vlnou a stylem rockabilly opomenout, je také zpěvák, kytarista a skladatel Buddy Holly.¹³

První fázi rock'n'rollu, kterou můžeme rámcově zařadit do období 1955-1960, uzavírá několik významných událostí. První z nich je odchod největších rock'n'rollových hvězd z hudební scény. Jde o Little Richarda, který v roce 1957 opustil dráhu zpěváka a nastoupil do kněžského semináře, Elvise Presleyho, jenž v roce 1958 nastoupil do výkonu povinné vojenské služby, Jerryho Lee Lewise, který byl ve stejném roce nucen přerušit kariéru po skandalizaci svého sňatku s třináctiletou sestřenicí, Buddy Hollyho, který v roce 1959 zemřel při letecké nehodě a Chucka Berryho, který byl v prosinci roku 1959 obviněn a následně na tři roky uvězněn z důvodu spáchání trestného činu, který americký právní systém označuje jako Mann Act. Další událostí, která zásadním způsobem ovlivnila vývoj rockové hudby na přelomu padesátých a šedesátých let, byla úplatkářská aféra, tzv. Fifties Payola Scandal. V jejím důsledku došlo k reorganizaci fungování nezávislých nahrávacích společností, soukromých rozhlasových stanic a jiných institucí orientovaných na podporu a propagaci rock'n'rollu. Skandál rovněž ukončil kariéru mnoha významným představitelům tehdejšího hudebního showbyznysu, například slavnému discjockeyovi Alanu Freedovi, jenž proslul také tím, že v souvislosti s nástupem nového hudebního typu poprvé použil výraz rock'n'roll.¹⁴

Období 1960-1964 z dnešního pohledu představuje méně výraznou etapu rocku, mezi jejíž základní charakteristiky patří rozplývání rock'n'rollového idiomu v popovém mainstreamu a všeobecné očekávání příchodu nové hvězdy formátu Elvise Presleyho. Vývoj rockové hudby v této době však rovněž přinesl několik podstatných skutečností. Jednou z nich byl nástup taneční derivace rock'n'rollu v podobě twistu. Na počátku „twistové horečky“ byla píseň *The Twist*, kterou v roce 1960 zpopularizoval zpěvák Chubby Checker; šlo o cover verzi skladby Hanka

¹³ Viz kupř. CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. *Classic Rockers*, s. 51-67.

¹⁴ Viz kupř. COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton,

Ballarda z roku 1959. Uvedenou píseň dnes někteří historikové považují za jednu z nejzásadnějších skladeb rock'n'rollové historie. Její význam spočíval především v tom, že byla přijata širší veřejností – nejenom mládeží, ale i dospělým publikem –, což podpořilo integraci rock'n'rollu do mainstreamu západní populární kultury.¹⁵

Významným přínosem období přelomu padesátých a šedesátých let byl rozvoj hudební produkce a posun v chápání studiové nahrávky. Vývoj nahrávacích technologií v této době umožnil osobnostem, jakými byli Jerry Lieber a Mike Stoller a později především Phil Spector, transformovat zvukovou nahrávku z pouhého otisku živého vystoupení do originálního a neopakovatelného uměleckého artefaktu. Důležitým prvkem, který s nástupem hudební produkce na počátku šedesátých let úzce souvisel, byla integrace prvků artificiální hudby do oblasti rocku především v podobě instrumentáře symfonického orchestru; později se začaly uplatňovat rovněž citace kompozic artificiální hudby.¹⁶

Nejvýznamnějším producentem počátku šedesátých let byl již zmíněný Phil Spector. Nejznámější inovací, kterou Spector uvedl do světa pop music, byla nahrávací metoda označovaná jako Wall of Sound. Základním principem metody bylo současné nahrávání znásobeného počtu nástrojů rockového instrumentáře, kdy jednotlivé sekce Spectorova „rockového orchestru“, například sekce elektrických kytar, basových kytar apod., hrály unisonové party. Nahrávání probíhalo v relativně malém prostoru, čímž docházelo k pronikání zvuku jednotlivých nástrojů do mikrofonů jiných nástrojů. Zvuk se natáčel do jedné monofonní stopy, ke které se později přidala stopa s orchestrem a nakonec stopa se zpěvy. Výsledkem procesu byl specifický, jednotný a kompaktní sound. Nahrávky Philla Spectora byly pro svůj masivní orchestrální zvuk často označovány jako „teenage symphonies“ a o producentovi se hovořilo jako o Richardu Wagnerovi populární hudby.¹⁷

Jinou Spectorovou inovací byla strukturální komplikace písňové formy. Píseň *You've Lost That Lovin' Feelin'*, kterou v roce 1964 napsal společně s autorským duem Barry Mann – Cynthia Weil a která se v následujícím roce stala velkým hitem, trvala téměř čtyři minuty a obsahovala rytmicky kontrastní spojovací oddíl – tzv. bridge. Řešení tohoto typu bylo v pop music první poloviny šedesátých let neobvyklé; někteří hudební kritikové je považovali za kompoziční chybu, neboť píseň podle nich takto kladla vyšší nároky na posluchače a snižovala

2006. *The Day the Music Died*, s. 89-93.

¹⁵ WARD, Ed – STOKES, Geoffrey – TUCKER, Ken. *Rock of ages: the Rolling Stone history of rock and roll*. New York: Summit Books, 1986. *The Dark Ages*, s. 209-224.

¹⁶ Viz kupř. HALBSCHNEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. *Rock und Kunstmusik – die Geschichte*, 51-92.

¹⁷ Viz kupř. CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. *Pop-Styled*

svůj hitový potenciál.¹⁸

Studiová práce hudebních producentů v čele s Philem Spectorem rozvíjená především na poli tzv. girl-group music či sweet soulu představovala východisko zvukového experimentátorství, na které v druhé polovině šedesátých let navázali Beach Boys a Beatles a které později rozvíjel psychedelic rock.

Hudebním okruhem, který byl na počátku šedesátých let velmi populární, bylo již zmíněné rockabilly. Američtí zpěváci jako Roy Orbison, Rick Nelson nebo Everly Brothers přizpůsobili původní rock'n'rollový model hudebního stylu více popovému mainstreamu. V souvislosti s následujícím vývojem rocku má zvláštní význam poslední uvedené sourozenecké duo Everly Brothers, které svými vokálními harmoniemi inspirovalo mnoho amerických i britských skupin, například Beatles, Hollies, Simona a Garfunkela a další a na které v tomto ohledu později navázal také art rock. Specifický vokální styl představili na počátku šedesátých let také Beach Boys. Svým jednoduchým pojetím rocku ustavili velmi populární hudební okruh surf music.¹⁹

V souvislosti s vývojem rockové hudby v druhé polovině šedesátých let má dále velký význam americký folkový revival, někdy označovaný jako neo-folk, jehož počátek spadá do přelomu padesátých a šedesátých let a jehož nejvýznamnější postavou v první polovině šedesátých let byl Bob Dylan.

Nástup britské populární hudby na světovou scénu v roce 1964 započal jednu z nejvýraznějších etap rockové historie. Skupiny tzv. British Invasion v čele s Beatles v této době představily nový stylově žánrový typ označovaný jako mersey sound, mersey beat, beat music či zkráceně beat, jenž bezprostředně navázal na první vlnu amerického rock'n'rollu. Mersey sound dále vycházel z rhythm and blues, country and western, soul music, vokálního stylu doo wop a soulu. Výrazně se na jeho konstituci podílel také původně americký typ folk music – skiffle, jenž dosáhl v průběhu padesátých let ve Velké Británii velké popularity. Z hudebního hlediska představoval skiffle kombinaci prvků tradičního jazzu, blues, country a folku; šlo o hudbu velmi podobnou americkému rockabilly. V hudebních souborech orientovaných na skiffle začínalo mnoho budoucích hvězd britského, potažmo světového rocku, například John Lennon, Mick Jagger, Jimmy Page a mnoho dalších.

Rock Music, s. 73-88.

¹⁸ COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. Phil Spector and the Wall of Sound, s. 126-127.

¹⁹ Viz kupř. CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. The Surf Sound, 83-87.

Charakteristický zvuk britských merseysoundových skupin vycházel z typického instrumentálního obsazení: sólová a doprovodná elektrická kytara, basová kytara a bicí. Elektrické kytary, které pracovaly především z čistým zvukovým rejstříkem – k mírnému zkreslení docházelo při zvýšené amplifikaci, na studiových nahrávkách nezdědka doplňoval doprovod akustické kytary s kovovými strunami. Typickým témbrovým prvkem byl bohatý vokální vícehlas. Mezi dalšími atributy lze uvést rytmickou jednoduchost a údernost, více prostoru zde dostávaly bicí nástroje – například častější používání crash činelů podstatně zvýšilo hudební drive, písně se často hrály ve vyšším tempu a při zvýšené amplifikaci. Základním poznávacím znamením mersey soundu je výrazná melodika. Vedle skupiny Beatles, která svojí tvorbou první poloviny šedesátých let definuje pojednáváný hudební okruh, se zde uplatnily také další soubory, například Gerry and the Peacemakers, Dave Clark Five, Billy J. Kramer and The Dakotas, The Searches, Herman's Hermits, Freddy and the Dreamers nebo Hollies.

Krátce poté, co v roce 1964 skupina Beatles dosáhla fenomenálního úspěchu v USA a stala se ikonou západní populární kultury, se v Británii začala rýsovat druhá výraznější linie rockové hudby. Nový směr, reprezentovaný zejména skupinou Rolling Stones, z velké části vycházel z tvorby Beatles a jejich kořenů. Základní odlišností zde však byl silnější vliv blues a rhythm and blues. Zatímco nahrávky Beatles z počátku šedesátých let navazovaly na americký rock'n'roll, například Elvise Presleyho, Chucka Berryho, Little Richarda, Carla Perkinse, Everly Brothers či Buddy Hollyho, dále girl-group music a hudební produkci Jerry Liebera, Mike Stollera a Phila Spectora, skupiny jako Rolling Stones, Animals a Yardbirds se obracely více k bluesové hudbě Muddy Waterse, Elmore Jamese nebo Little Waltera. Předpokladem vzniku alternativy k dominantnímu mersey soundu byl nástup britského bluesového revivalu v první polovině šedesátých let. Nový hudební fenomén souvisel především s děním na londýnské hudební scéně, z jejíhož okruhu v průběhu let vzešly, kromě Rolling Stones, takové osobnosti jako například John Mayall, Steve Winwood, Eric Clapton, Jack Bruce nebo také John McLaughlin.

Hudba skupiny Rolling Stones se odlišovala od mersey soundu, který zastupovali zejména Beatles, v několika rovinách. V oblasti instrumentace zde kupříkladu hrály významnější roli typické bluesové či rhythm and bluesové nástroje jako foukací harmonika, slide kytara či honky-tonk piano. Podstatnější rozdíly nalezneme také v oblasti základních složek hudebního projevu. Mersey sound vynikal svojí melodikou, která vycházela ze složitějších akordických a harmonických struktur, do značné míry odvozených z pop music swingového typu. Počáteční tvorba Rolling Stones, často založená na dvanáctitaktovém formálním půdorysu či jeho modifikacích, využívala naopak velmi jednoduchých harmonických schémat, která se často

omezovala pouze na základní funkce. Melodická složka v písních Rolling Stones ustupovala do pozadí a stejně tak zde chyběl propracovaný vokální vícehlas. Hudbě dominoval sólový zpěv Micka Jaggera, který svým témbrem, tendencí k improvizaci, kombinováním zpěvu a deklamatorního přednesu připomínal černošské bluesové zpěváky. V oblasti kinetiky spočívá základní rozdíl v pojetí tempa. Písně Rolling Stones, na rozdíl od často velmi rychlých „rock'n'rollů“ Beatles, většinou používaly pomalejšího tempa. Hudba Rolling Stones, Animals, Yardbirds a dalších skupin, které reprezentovaly britský bluesový revival šedesátých let, obecně tíhla k improvizaci a volnější formě. Tato tendence výrazně kontrastovala s propracovanými a dobře organizovanými písněmi Beatles.

V rámci britského rocku první poloviny šedesátých let nalezneme dále skupiny, které svojí hudbou oscillovaly mezi výše pojednanými dvěma typy – jde například o skupinu Kinks nebo Who.²⁰

V polovině šedesátých let začalo v USA docházet k syntézám domácí populární hudby s britským mersey soundem. Jednou z nejvýznamnějších stylově žánrových variant, která výrazně ovlivnila podobu rocku v následujících letech, byl folk rock. Hlavním zástupcem folk rocku byla skupina Byrds. Folkrockový sound skupiny charakterizovala kombinace zvuku akustické kytary s čistým zvukem elektrických kytar – často dvanáctistrunné elektrické kytary. Doprovod zajišťovala baskytara, bicí a v některých případech klávesové nástroje. Bicí nástroje hrály v repertoáru folkrockových souborů méně významnou roli, než tomu bylo v případě britských rockových skupin typu Beatles či Rolling Stones. Typickým prvkem folk rocku v podání Byrds byly rovněž bohaté vokální harmonie.

Důležitým americkým příspěvkem k vývoji rocku šedesátých let byla tvorba skupiny Beach Boys. V roce 1964 skupina opustila původní koncepci jednoduchého surf rocku a zahájila progresivní etapu své umělecké dráhy. Hlavní tvůrčí osobností skupiny byl Brian Wilson, který v této době přerušil koncertní činnost a soustředil se na kompozici a studiovou práci podle vzoru hudebního producenta Phila Spectora. V uvedeném období dále dochází k bližšímu profesnímu kontaktu členů Beach Boys se skupinou Beatles, který zahajuje nepsanou soutěž obou hudebních rivalů o „nejlepší album rockové historie“.²¹ V květnu roku 1966 vydali Beach Boys velmi progresivní desku *Pet Sounds* – šlo o odpověď na album Beatles *Rubber Soul*, které ve Spojených státech vyšlo v prosinci roku 1965. Deska *Pet Sounds* přinesla mnoho inovací a nových prvků, například v oblasti instrumentace, dále v přístupu k hudební struktuře, studiové

²⁰ Viz kupř. CHARLTON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. The British Invasion: The Beatles versus the Stones, 109-122.

²¹ Viz kupř. MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Přeložil Tomáš Zábranský a

práci, pojetí rockových textů apod.²² Beatles zareagovali albem *Revolver*, které vyšlo v srpnu roku 1966, a o rok později deskou *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, která představuje vyvrcholení trendu sofistikace rockové hudby šedesátých let a začíná novou etapu progresivního rocku.²³

PSYCHEDELIC MUSIC A POČÁTEK PROGRESSIVE ROCKU

Psychedelie představuje výrazný kulturní fenomén druhé poloviny šedesátých let, který je spojený především s hnutím hippies. Šlo o velmi širokou oblast jevů, jejíž podstatnou součástí byla vedle ideologie, vizuální kultury a módy také hudba označovaná jako psychedelic music, psychedelic rock, psychedelic sound nebo také San Francisco sound, head music, acid music, sunshine pop či flower power music. Z hlediska obecného vývoje rockové hudby představuje psychedelie důležitý milník: relativně jednolitý proud rockové hudby se v této době roztříštil do několika samostatnějších vývojových linií – minimálně lze hovořit o schizmatu rockový mainstream x progressive rock.

Psychedelické umění výrazně poznamenala ideologie alternativní kultury, jejíž důležitou součástí bylo hledání nových způsobů lidského vnímání světa. S tímto souvisel především zájem o východní filozofie a kult halucinogenních drog. Zkreslené vidění reality pod vlivem drog se odrazilo v oblasti vizuální kultury například nadměrným používáním deformovaných linií, výraznou barevností apod. V hudební rovině se uvedené vlivy projevovaly důrazem na zvukový experiment, nadměrným používáním elektronických efektů, formální uvolněností kompozic, důrazem na improvizaci, uplatňováním principů minimalismu a repetitivní hudby s cílem podpořit hypnotizující účinky hudby apod. V tomto kontextu je třeba připomenout, že zájem psychedelie o problematiku vnímání a lidskou spiritualitu obecně, přispěl v druhé polovině šedesátých let k posunu v oblasti společenských funkcí rocku – primární taneční a zábavnou

David Záleský. Praha: Volvox Globator, 1996. *Strawberry Fields Forever*, s. 175-181.

22 HARRISON, Daniel. After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 33-57.

23 Proces sofistikace rockové hudby v šedesátých letech, jenž vyvrcholil v roce 1967, reprezentují především následující nahrávky: Beatles/ album *Rubber Soul* (vydáno: prosinec 1965) → Beach Boys/ album *Pet Sounds* (vydáno: květen 1966) → Beatles/ album *Revolver* (vydáno: srpen 1966) → Beach Boys/ singl *Good Vibrations* (vydáno: říjen 1966) → Beatles/ singl *Penny Lane* a *Strawberry Fields Forever* (vydáno: únor 1967) → Beach Boys/ album *Smile* (nahráváno na přelomu roku 1966 a 1967; nevydáno) → Beatles/ album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (vydáno: červen 1967) → Beach Boys/ album *Smiley Smile* (vydáno: září 1967). Srov. kupř. COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. S. 259.

funkci v této době nahradila funkce poslechová.

V souvislosti s psychedelií bývají obecně uváděny dva přístupy k rockové hudbě: 1. Hudba sloužila jako doprovod tzv. drogového tripu. V tomto smyslu rock fungoval jako podpůrný prostředek a stimul zážitků zprostředkovaných halucinogenní drogou. Základním předpokladem použití určité skladby jako doprovodu „drogové akce“ nebyla její hudební kvalita, ale zvuková zajímavost. 2. Hudba fungovala jako „trip“ svého druhu. Rock byl v této době chápán jako umělecký prostředek zásadního významu a podobně jako tomu bylo v případě meditace nebo drogové zkušenosti, mu byla přičítána schopnost rozšiřovat hranice lidského vnímání.²⁴ V důsledku obou uvedených přístupů došlo v druhé polovině šedesátých let k výraznému rozšíření zvukové struktury; koncertní provedení rockových skladeb v této době dosahovalo až dvacetiminutového trvání.

Psychedelické období druhé poloviny šedesátých let lze rozdělit do dvou etap: 1. Psychedelie jako underground (1965-1966) a 2. Psychedelie jako kulturní mainstream (1966-1969). První fázi psychedelie reprezentovaly zejména dvě umělecké scény: První scénou byla čtvrt' města San Francisco Haight-Ashbury, která je spojena s rockovými skupinami Jefferson Airplane, Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company nebo Quicksilver Messenger Service; druhou scénu představoval londýnský psychedelický underground, v jehož rámci se proslavila především skupina Pink Floyd. V souvislosti s vývojem stylově žánrového typu art rock nás zajímá především londýnská psychedelická scéna.

Počátek londýnské psychedelie spadá do roku 1965 a je spojován s hromadnými akcemi veřejného čtení poezie, které zde v této době organizoval Allan Ginsberg společně s dalšími beatnickými spisovateli. Na podzim stejného roku v Londýně britský propagátor halucinogenních drog Michael Hollingshead založil instituci World Psychedelic Center, která se stala významným centrem psychedelické hudby a kultury. Od počátku roku 1966 pořádal londýnský underground pravidelné akce Spontaneous Underground, které obsahovaly vedle performance art a poezie také rockovou hudbu. V oblasti konstituce institucionálního zázemí psychedelie došlo v roce 1966 ještě k dvěma významným událostem, jednou z nich bylo založení galerie Indica, jež se specializovala především na psychedelické umění, dále šlo o vznik hudebního klubu UFO, který se stal domovskou scénou undergroundových skupin, mezi nimiž byly například Pink Floyd, Soft Machine, Tomorrow, jejímž členem byl budoucí kytarista skupiny Yes Steve Howe, nebo Crazy World of Arthur Brown, ve které působil budoucí bicista

24 COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. Drugs and Quest for Higher Consciousness, s. 256-258.

slavného artrockového tria Emerson, Lake and Palmer.²⁵

Vydání progresivní skladby *Tomorrow Never Knows* v srpnu roku 1966 na albu Beatles *Revolver* je všeobecně považováno za uvedení hudební psychedelie do kulturního mainstreamu; především prostřednictvím Beatles fenomén psychedelie brzy překonal hranice angloamerické kulturní oblasti a stal se téměř synonymem západní populární kultury.

Britskou rockovou hudbu psychedelického období lze rámcově rozdělit do tří vývojových proudů, které se staly základem nových stylově žánrových typů rockové hudby sedmdesátých let.²⁶ První linii reprezentují rockové skupiny typu Cream a Jimi Hendrix Experience, které byly na základě typického instrumentálního obsazení, jež sestávalo z elektrické kytary jako primárního sólového nástroje a baskytary a bicích jako doprovodných a sekundárních sólových nástrojů, označovány jako „power trios“. Zpěv zajišťoval většinou některý z instrumentalistů. Východiskem této větve psychedelického rocku byl britský bluesový revival v čele s Rolling Stones a Yardbirds. Základními charakteristikami této hudby byly jednoduché harmonie, využívání dvanáctitaktových bluesových schémat – v repertoáru uvedených skupin se často objevovaly cover verze starých bluesových písní –, zesílená role bicích nástrojů, dominantní postavení elektrické kytary, preference riffového způsobu kompozice; repetitivní kytarové riffy byly obvykle v rozsahu dvou až čtyř taktů a často vycházely z tzv. power chords. Poznávacím znamením skupin typu Cream a Jimi Hendrix Experience byly dlouhé a expresivní kytarové improvizace založené na bluesové pentatonice. Kytaristé jako Eric Clapton nebo Jimi Hendrix ve svých sólech často používali nové elektronické efekty a zařízení, na jejichž vývoji se nezdědka sami podíleli – šlo například o feedback, různé typy kytarového zkreslení, pedály wah wah aj. Živá vystoupení skupin Cream či Jimi Hendrix Experience charakterizoval vysoký stupeň hlasitosti, jehož předpokladem byl prudký rozvoj ozvučovací techniky, ke kterému v šedesátých letech došlo. Pojednávaný hudební okruh byl na základě specifického soundu, který charakterizoval silný drive a bluesová „syrovost“, hudebními publicisty označován jako heavy blues, heavy rock nebo heavy metal. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let na tento směr navázal stylově žánrový typ hard rock v čele se skupinou Led Zeppelin.

Druhá linie psychedelického rocku, jejímiž reprezentanty byly kupříkladu skupiny Traffic, Colosseum, If a dále také soubory tzv. Canterbury scene jako Soft Machine a Caravan, vycházela rovněž z britského bluesového revivalu. Od hudby Cream nebo Jimiho Hendrixe ji však odlišovala výraznější integrace prvků jazzu. Vliv jazzu se zde projevoval zejména v oblasti

²⁵ Viz kupř. STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. London: Quartet Books, 1997. Duffel Coats from Outer Space: Bohemia, Art Schools and Pop, s. 16-37.

²⁶ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford:

instrumentace – skupiny vedle „klasického“ rockového instrumentáře, který tvořila elektrická kytara, baskytara, bicí a případně klávesy, používaly často dechové nástroje, jako byl saxofon nebo příčná flétna. Inspirace jazzem je rovněž patrná v rovině hudební struktury; častá instrumentální sóla se v případě hudby výše uvedených skupin neomezovala na bluesovou pentatoniku, ale využívala rozmanitější tónový materiál, například chromatiku apod. Melodie sólových improvizovaných hlasů pojednávaných hudebních souborů vycházely často ze složitější harmonické a rytmické struktury. Uvedený hudební okruh představuje jeden z kořenů stylově žánrového typu jazz rock.

Třetí linii psychedelického rocku, jež se stala východiskem stylově žánrového typu art rock, reprezentuje progresivní tvorba Beatles z období 1965-1967 a dále hudba skupin Moody Blues, Procol Harum, Nice a Pink Floyd, které na inovace Beatles bezprostředně navázaly.

Beatles jako základní východisko art rocku

Hudba Beatles představuje jeden z uměleckých vrcholů moderní populární hudby. Progresivní tvorba skupiny z let 1965-1967 výrazným způsobem poznamenala veškeré umělecké dění v oblasti rockové hudby v následujících letech. Ve sféře progressive rocku na Beatles nejtěsněji navázal art rock, jehož pojetí vokální harmonie, melodika, akordika, specifické používání výrazových prostředků artificiální hudby, preference kompozice před improvizací, instrumentace, aranžmá a vůbec celkový sound, již při prvním poslechu prozrazuje inspiraci deskami *Revolver* a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Progresivní nahrávky skupiny Beatles z druhé poloviny šedesátých let anticipují většinu základních rysů art rocku sedmdesátých let – někteří hudební historikové z tohoto důvodu hovoří o Beatles dokonce jako o přímé součásti artrockové vlny.²⁷

Společné jmenovatele v tvorbě Beatles a pozdějších artrockových skupin lze nalézt v několika rovinách. V obecné rovině jde především o umělecký a estetický přístup k rockovému artefaktu. Beatles svými deskami *Revolver* (1966) a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) ustavili koncept „uměleckého“ rocku v pravém slova smyslu, čímž vytvořili výchozí

Oxford University Press, 1997. *The Birth of Progressive Rock*, s. 15-29.

27 Viz kupř. WARD, Ed – STOKES, Geoffrey – TUCKER, Ken. *Rock of ages: the Rolling Stone history of rock and roll*. New York: Summit Books, 1986. Kupříkladu encyklopedie *Wikipedia* zařazuje album Beatles *Abbey Road* (1969) mimo jiné do stylově žánrové kategorie art rock. Viz *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page).

platformu pro nastupující progressive rock. Artrockové kompozice skupin Yes nebo Genesis byly stejně jako skladby Beatles primárně určeny k soustředěnému poslechu; šlo o hudbu komponovanou s úmyslem vytvořit uměleckou hodnotu, srovnatelnou s díly uznávaných mistrů artificiální hudby, již by bylo možné posuzovat podle nejpřísnějších uměleckých a estetických kritérií.

S konceptem „uměleckého“ rocku souvisely ještě další skutečnosti. Primárním médiem uměleckého a estetického sdělení rocku se na konci šedesátých let, především zásluhou desky Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, stalo konceptuální album. Tímto termínem byla označována dlouhohrající deska (LP), která fungovala jako komplexní syntetické dílo; nešlo tedy již o pouhou kolekci nezávislých písní-singlů, jak tomu bylo doposud běžné, ale o uměleckou jednotu mimohudebního programu-konceptu, hudby, textu a grafického designu. Preference dlouhohrající desky jako prostředku k vyjádření závažnějších myšlenek v druhé polovině šedesátých let vytlačila z centra pozornosti singl (SP), který byl symbolem zábavné populární hudby, jejího zbožního charakteru, komerčních cílů atd.²⁸ Trend odklonu od singlů směrem ke konceptuálním deskám pokračoval v sedmdesátých letech zejména v oblasti progresivního rocku a zvláště v okruhu stylově žánrového typu art rock. V artrockové tvorbě se singly objevují velice zřídka.

Výrazným společným rysem tvorby skupiny Beatles a art rockem sedmdesátých let byl blízký vztah k artificiální hudbě. Na rozdíl od art rocku, který čerpal inspiraci zejména z tradiční artificiální hudby barokního a romantického typu, Beatles často používali také výrazové a kompoziční prostředky avantgardy dvacátého století. Zvláště blízkou jim v tomto ohledu byla osobnost Karlheinz Stockhausena, jehož portrét skupina zařadila na obal desky *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Muzikolog Allan F. Moore ve své publikaci *Rock: The Primary Text* volně definoval art rock mimo jiné jako umělecky ambiciózní okruh rockové hudby, na jejíž tvorbě se do velké míry podíleli klasicky vzdělaní hudebníci.²⁹ V tomto ohledu bychom mohli Beatles skutečně přiřadit k artrockové vlně, neboť významný podíl na jejich tvorbě nesl „pátý člen“ skupiny, vystudovaný skladatel a hráč na hoboj George Martin.

Dalším důležitým atributem art rocku sedmdesátých let byl umělecký eklectismus. Hudební publicista a kulturní historik John Rockwell označuje dokonce hudební směr, jež

28 V roce 1968 v Británii poprvé převýšil počet vydaných alb (49 184 000) počet singlů (49 161 000). Viz MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Přeložil Tomáš Zábranský a David Záleský. Praha: Volvox Globator, 1996. Poznámky ke chronologii, s. 300.

29 MOORE, A. F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993. Art Rock, s. 90-98.

reprezentují skupiny Genesis a King Crimson jako „eclectic art rock“.³⁰ Používání a kombinování výrazových prostředků a kompozičních postupů různých hudebních, ale i mimohudebních uměleckých směrů a stylů je příznačné již pro tvorbu Beatles; na deskách skupiny se vedle sebe objevují prvky tradiční i moderní artificiální hudby, indické klasické hudby a mnoha stylů a žánrů populární hudby, jakými jsou například country and western, folk, heavy rock, blues, traditional pop, reggae, music hall, vaudeville apod. Album skupiny Beatles z roku 1968 označované jako „The White Album“ bývá dnes na základě stylově žánrového eklektismu považováno za jeden z prvních projevů postmodernismu v oblasti moderní populární hudby.³¹

Společné rysy hudby skupiny Beatles a art rocku sedmdesátých let lze spatřit také v rovině organizace hudební struktury. Kupříkladu v oblasti melodiky tvorbu Beatles obecně charakterizoval kontrast výrazných melodií Paula McCartneyho s realistickým a často spíše deklamatorním pojetím melodie Johna Lennona. Art rock tento prvek přijal jako specifický výrazový prostředek a ve svých kompozicích jej používá velmi často. Podobně jako Beatles artrockoví tvůrci preferovali diatonické stupnice před bluesovou pentatonikou, která byla na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v oblasti rockové hudby velmi populární. Artrocková záliba v orientálních melodických modech a koloraturách rovněž odkazuje k progresivní tvorbě Beatles, zejména ke skladbám George Harrisona. Artrocková harmonie a akordika je v mnoha ohledech velmi podobná té, kterou používají pozdější písně Beatles. Obecně platí, že art rock v této oblasti nebyl zvláště progresivní a odkazu Beatles se v tomto smyslu příliš nevzdálil. Nejvýraznějším prvkem artrockového hudebního projevu byla nepravidelná a komplikovaná kinetická složka. Přestože byly písně Beatles z hlediska rytmu, tempa a metra relativně pravidelné a ve srovnání s art rockem poměrně jednoduché, i zde nalezneme výjimky, jež artrockovou kinetiku anticipují. Beatles například jako jedni z prvních rockových umělců použili pětidobé metrum; stalo se tak v písni *Within You Without You* z roku 1967. Z hlediska kinetiky představuje poměrně komplikovanou strukturu skladba Johna Lennona *Happiness Is a Warm Gun* z roku 1968; kompozice sestává z několika tempově odlišných částí a obsahuje nepravidelný metrický plán: 2/4, 3/4, 6/8, 3/4, 4/4, 6/4, 4/4.³²

V oblasti elementárních stránek hudebního projevu spojuje art rock s hudbou Beatles

30 ROCKWELL, John. Art Rock. In *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. Jim Miller (ed.). New York: Rolling Stone Press, 1976. S. 347-352.

31 Viz kupř. *The Beatles, popular music and society: a thousand voices*. Ian Inglis (ed.). Basingstoke: Macmillan, 2000; dále také univerzitní přednáška *The Beatles on the Brain*. Přednášející Daniel Levitin, Nick Bromell a Jonathan Berger. Dostupné na internetovém serveru *The Aurora Forum at Stanford University*, [www: <http://auroraforum.stanford.edu/>](http://auroraforum.stanford.edu/).

32 Viz kupř. MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Přeložil Tomáš Zábranský a

důraz na dynamický průběh kompozice, což pro rockovou hudbu obecně není typické. V art rockových skladbách byl dynamický plán vzhledem k většímu časovému rozsahu podstatně komplikovanější nežli tomu bylo v případě hudby Beatles.

Významné společné jmenovatele hudby Beatles a art rocku sedmdesátých let nalezneme především v rovině hudebního tónu. V oblasti instrumentace Beatles obohatili rockovou hudbu o mnoho nových prvků a zvláštností. Jednou z nich bylo například častější používání exotických nástrojů jako je sitár, tabla, tambura, svarmandal apod. Hudební reference východních kultur, nejenom v podobě používání exotických hudebních nástrojů, nalezneme v art rocku často například na deskách skupin Yes, Genesis nebo King Crimson.

Beatles dále jako první použili nástroje symfonického orchestru v rockové skladbě nikoliv ve funkci pouhého koloritu, ale jako podstatné integrální součásti zvukové struktury. Prvním příkladem bylo smyčcové aranžmá písně *Yesterday* z roku 1965. Významné jsou v tomto ohledu zejména pozdější skladby, například *Eleanor Rigby*, *She's Leaving Home* nebo *A Day In The Life*. Beatles se v tomto směru stali zakladateli konceptu symphonic rocku, jenž s art rockem velmi úzce souvisí.³³

V druhé polovině šedesátých let začali Beatles jako jedni z prvních rockových umělců častěji využívat klávesový nástroj mellotron – šlo například o píseň *Strawberry Fields Forever*, kterou skupina natočila na konci roku 1966. Uvedený nástroj – především jeho smyčcový rejstřík – se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let stal dominantním prvkem artrockového soundu. Skupina Beatles dále jako jedna z prvních použila na rockové nahrávce syntezátor, konkrétně šlo o desku *Abbey Road* z roku 1969. Syntezátory byly pro art rock podobně jako mellotron velmi typické. V tomto kontextu je potřeba připomenout také jiný společný tónový prvek hudby Beatles a art rocku sedmdesátých let, jímž bylo časté využívání kontrastu zvuku akustických a elektrických, případně elektronických hudebních nástrojů.

Mluvíme-li o společných jmenovatelích pozdější tvorby Beatles a art rocku sedmdesátých let v oblasti zvuku a využívání hudebních nástrojů, nelze opomenout „supernástroj“, jakým se v druhé polovině šedesátých let stalo nahrávací studio. Studiová práce skupiny Beatles a její výsledky výrazně inspirovaly celou řadu umělců moderní populární hudby nejenom z oblasti progressive rocku. Přelomovou skladbou se v tomto ohledu stala píseň *Tomorrow Never Knows* z roku 1966, která podle Iana MacDonalda „z hlediska technických inovací znamená pro pop totéž,

David Záleský. Praha: Volvox Globator, 1996. *Happiness is a Warm Gun*, s. 259-260.
33 HALBSCHNEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. *Der Ausgangspunkt des Klassikrock – The Beatles*, s. 53-55.

co *Berliozova Fantastická symfonie pro klasickou hudbu 19. století*“.³⁴ V oblasti experimentální studiové práce vycházely z příkladu Beatles zejména artrockové soubory Pink Floyd a King Crimson.

V širším smyslu lze témbrovou stránku hudebního projevu vztáhnout také na tóninový kolorit. V tomto ohledu Beatles rovněž částečně předznamenal artrockovou praxi častějšího využívání pro rock méně typických tónin. Tóninový odstín hrál v hudbě Beatles velmi důležitou roli; skupina často upravovala nahrávky zařízením vari-speed, čímž posunovala konečné tóninové vyznění do těžko identifikovatelných mikrointervalových oblastí.³⁵

Základním poznávacím znamením art rocku sedmdesátých let jsou kompozice zdaleka překračující typický třiminutový písňový formát. Tendence směřující k rozsáhlejším formálním celkům je patrná již v tvorbě skupiny Beatles. Příkladem je první konceptuální album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, jež z formálního hlediska představuje vyšší kompoziční útvar připomínající prokomponované písňové cykly romantiků Franze Schuberta či Roberta Schumanna. Trend maximalizace hudební struktury Beatles rovněž předjímali kupříkladu skladbou z výše uvedené desky *A Day In the Life*, která svým rozsahem a komplikovanou strukturou naznačuje podobu budoucích artrockových kompozic označovaných jako *suits*.

Proto-art rock: Moody Blues, Procol Harum, Nice, Pink Floyd³⁶

Na progresivní tvorbu Beatles z let 1965-1967 bezprostředně navázaly britské psychedelické skupiny Moody Blues, Procol Harum, Nice a Pink Floyd. Uvedené soubory v závěru šedesátých let představily relativně osobitá pojetí „uměleckého“ rocku, jež přímo předznamenal nastupující artrockovou vlnu. Skupiny Nice a Pink Floyd bývají často považovány již za součást art rocku. V případě Pink Floyd je však příslušnost k inkriminovanému stylově žánrovému typu v mnoha ohledech problematická – postrádáme zde kupříkladu typickou instrumentální virtuozitu, důraz na komplikace hudební struktury apod.

Zvláštní význam ve vývoji progresivního rocku má rok 1967. Jednou ze zásadních událostí tohoto roku byl červnový rockový festival Monterey International Pop Music Festival; šlo o první ze série „obřích“ festivalů druhé poloviny šedesátých let, který mimo jiné

34 MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Přeložil Tomáš Zábranský a David Záleský. Praha: Volvox Globator, 1996. *Tomorrow Never Knows*, s. 154-159.

35 Tamtéž. *Strawberry Fields Forever*, s. 175-181.

36 Termíny s předponou „proto“, například proto-art rock, proto-progressive rock, proto-prog apod. se často objevují nejenom v zahraniční angloamerické literatuře, ale používají je i někteří domácí autoři, například

americkému publiku poprvé představil britskou progresivní skupinu Who a který na scénu světového rocku uvedl osobnost Jimiho Hendrixe. Festival v Monterey představoval počátek fenoménu nazývaného „Summer of Love“, který se stal symbolem psychedelické kultury druhé poloviny šedesátých let. V červnu roku 1967 rovněž vyšlo průlomové album Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, které bývá někdy označováno jako „Soundtrack of the Summer of Love“. První progresivní nahrávky skupin Moody Blues, Procol Harum, Nice a Pink Floyd spadají také do roku 1967.³⁷

V roce 1967 dostala britská skupina Moody Blues nabídku od firmy Deram Records, což byl v této době známý label společnosti Decca Records zaměřený na progresivní rock, natočit rockovou verzi symfonie *Z Nového světa* Antonína Dvořáka. Smyslem nahrávky měla být propagace nových nahrávacích technologií a charakteristického zvuku firmy. Projekt se nakonec neuskutečnil. Skupina však využila možnosti spolupráce s najatým dirigentem a aranžérem Peterem Knightem k realizaci vlastní desky, která vyšla na podzim roku 1967 pod názvem *Days of Future Passed*; šlo o konceptuální album podle vzoru desky *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Významným hudebním prvkem, který album přineslo a kterým Moody Blues navázali na inovace Beatles, byla rozsáhlá spolupráce rockové skupiny se symfonickým orchestrem London Festival Orchestra. V tomto smyslu je album *Days of Future Passed* považováno za zakladatelské dílo hudebního okruhu symphonic rock. K organickému propojení zvuku rockové skupiny a symfonického orchestru však na desce nedošlo; hudební soubory zde nehrají současně, ale střídají se. Symfonický orchestr provádí pětiminutovou introdukci, v níž představuje hlavní melodická témata desky, a dále zajišťuje dílčí úvody a závěry jednotlivých písní a intermezza mezi nimi. Vlastní písně alba interpretuje rocková skupina s výrazným podílem mellotronu, který společně s flétnou, na níž hraje člen Moody Blues Ray Thomas, stírá zvukový kontrast mezi orchestrem a skupinou.³⁸ Z formálního hlediska představuje nahrávka *Days of Future Passed* vyšší kompoziční útvar a nikoliv pouhou kolekci nezávislých písní. Mimohudebním programem či konceptem desky je průběh jediného dne a střídání jeho jednotlivých fází. Podobně jako na albu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* jsou zde uplatňovány základní tektonické principy tradiční evropské artificiální hudby, například v podobě motivicko-tématického prokomponování, principu reprízy apod. V případě desky *Days of Future Passed* jsou tyto elementy rozvinuty do větší šíře.

Vítězslav Štefl. Z důvodu jednotné terminologie rovněž přejímám tento tvar.

³⁷ Rok 1967 charakterizují z hlediska vývoje rockové hudby ještě další důležité události. Na podzim tohoto roku začal například vycházet jeden z nejvýznamnějších světových časopisů zaměřených na oblast moderní populární hudby *Rolling Stone*.

³⁸ Orchestrální plochy zabírají přibližně 15 minut z celkové stopáže desky, která je 41,34 minut.

Již na jaře roku 1967 dosáhla velkého úspěchu skupina Procol Harum se svojí skladbou *Whiter Shade of Pale*. Píseň, jež motivicky vychází z kompozic Johanna Sebastiana Bacha, významně prohloubila trend sblížování rocku s uměleckou hudbou, který se stal východiskem stylově žánrového typu art rock. Autoři Gary Brooker a Matthew Fischer ve skladbě použili motiv třetí věty orchestrální suity D dur *Air* a rovněž motiv z chorální přede hry *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Dominantní témbrovou složku písně tvoří Hammondovy varhany, které imitují chrámový zvuk a přinášejí do skladby patos a prvek starobylosti. *Whiter Shade of Pale* je typickou ukázkou hudby, jež byla na konci šedesátých let nazývána jako baroque rock. Skupina Procol Harum ve své tvorbě rozvíjela stejně jako Beatles a Moody Blues rovněž myšlenku konceptuálního alba.

Tvorba skupin Nice a Pink Floyd představuje relativně rozdílné způsoby pojetí „uměleckého“ rocku. Zatímco Nice založili svoji tvorbu na zpracovávání rozsáhlejších částí existujících kompozic umělecké hudby, především barokního období, čímž definovali stylově žánrový okruh classical rock, Pink Floyd se zaměřili na experimentování s elektronikou, zvukovými efekty a na studiovou práci.

V roce 1967 vydala skupina Nice své debutové album *The Thoughts of Emerlist Davjack*. Nahrávka obsahuje základní prvky psychedelického rocku, například dlouhé improvizace, koncipované jako střední část třídílné struktury A X A, zvukové experimenty v podobě využívání elektronických efektů či práce s hlukem apod. Stylově žánrový typ art rock zde předznamenává výraznější podíl instrumentální hudby, časově rozsáhlejší skladby, z nichž nejdelšího trvání dosahuje instrumentální osmiminutové *Rondo*, které je rockovou adaptací jazzové kompozice Davea Brubecka *Blue Rondo A La Turk*, citace umělecké hudby, které se objevují v rámci improvizací – konkrétně zde nalezneme motiv ze skladby *L'Apprenti sorcier* od Paula Dukase a fragmenty ze třetí věty *Italských koncertů* a *Toccaty a fugy d moll* Johanna Sebastiana Bacha, a v neposlední řadě také instrumentář, který vedle obligátní elektrické kytary, baskytary, bicích a Hammondových varhan obsahuje například cembalo nebo trubku.

Na druhé desce skupiny Nice *Ars Longa Vita Brevis* z roku 1969 vedle několika skladeb běžného písňového formátu narazíme na devítiminutové classicalrockové zpracování věty *Intermezzo* ze suity *Karelia* Jeana Sibelia. V souvislosti s art rockem má však zásadní význam jiná skladba, kterou je téměř dvacetiminutová kompozice *Ars Longa Vita Brevis* (19,20 minut). Snaha nalézt adekvátní hudební tvar pro vyjádření závažnějšího obsahu dovedla skupinu k použití rozsáhlé několikavěté formy, pro kterou se v rockových kruzích brzy vžilo označení *suita*. Rocková *suita*, jejímž vzorem byla programní *suita* devatenáctého století, byla v sedmdesátých letech poznávacím znamením art rocku.

Na nahrávce *Ars Longa Vita Brevis* skupinu Nice doprovází symfonický orchestr, který řídí Robert Stewart. Cyklus o čtyřech větách, jehož obecně filozofující mimohudební program vyjadřuje samotný název, uvádí krátké orchestrální preludium a uzavírá koda. Jednotlivé věty na sebe bezprostředně navazují; z hlediska způsobu sestavení cyklu se zde uplatňuje princip attacca a sestavení pomocí vložených spojek. V hudební rovině hlubší myšlenkovou spojitost mezi jednotlivými díly nenalezneme. První větu *Awakening* tvoří z větší části sólo na bicí nástroje, které gradací přechází k druhé vokálně-instrumentální větě *Realisation*. Formální půdorys druhé věty lze označit jako A X – za první písňovou částí následuje plocha volné improvizace klavíru a bicích nástrojů. Stupňující se dynamika připravuje nástup další části *Acceptance*, jejímž základem je hudební materiál první věty *Allegro* třetího braniborského koncertu G dur Johanna Sebastiana Bacha. Rockovou parafrázi Bachova koncertu, kterou skupina provádí společně s orchestrem, doplňují improvizace jednotlivých nástrojů skupiny. Čtvrtou větu *Denial* pak tvoří z větší části varhanní improvizace Keitha Emersona doprovázená baskytarou a bicími. V jejím závěru se objevuje reminiscence vokálně-instrumentální písňové části z druhé věty; jde o jediný výraznější scelovací prvek tohoto typu.

Na následujících albech Nice rozvíjeli nastoupený trend zpracovávání existujících kompozic umělé hudby a rozšiřování hudební formy. Charakteristickým prvkem tvorby skupiny byl stylově žánrový eklektismus, jenž byl typický rovněž pro Beatles a který se velmi často objevuje také v rámci art rocku. Nice pracovali nejenom s uměleckými díly z oblasti tzv. vážné hudby – vedle již zmíněného Bacha a Sibelia zde narazíme na hudbu Georga Friedricha Händela, Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Hectora Berlioze, Édouarda Lalo, Petra Iljiče Čajkovského, Antonína Dvořáka, Richarda Strausse, Sergeje Rachmaninova, George Gerschwina, Alberta Ginastera, Charlese Ivese, Sergeje Prokofjeva, Aarona Coplanda, Arama Chačaturjana nebo György Ligetiho, ale používali také hudbu jazzových autorů – konkrétně skladby Davea Brubecka, Jacques Loussiera, Friedricha Guldy, Colemana Hawkinse, Lennie Tristana, Olivera Nelsona nebo Keitha Jarretta. Z oblasti populární hudby Nice dále zpracovali skladby folkových zpěváků Tima Hardina a Boba Dylana, Beatles, Leonarda Bernsteina a Elmera Bernsteina.³⁹

Vedle integrace tektonických principů, výrazových prostředků a vlastního hudebního materiálu umělé hudby, Nice předznamenali artrockovou vlnu ještě v několika dalších rovinách. Jednou z nich byla instrumentální virtuozita, kterou do rockové hudby druhé poloviny šedesátých let přinesl svojí hrou Keith Emerson. Emerson se dále zasloužil o popularizaci

39 DUXBURY, Janell R. *Rockin' the classics and classicizin' the rock: a selectively annotated discography: second supplement*. Xlibris Corporation [USA], 2008.

klávesových nástrojů, jakými byly Hammondovy varhany a později klávesový syntezátor. Oba nástroje se v sedmdesátých letech staly jádrem artrockového instrumentáře a do určité míry zastínily do té doby dominantní rockový nástroj elektrickou kytaru. Právě klávesisté s klasickým hudebním vzděláním, jako byl například Rick Wakeman, Kerry Minnear nebo Rick Van Den Linden, se stali ústředními postavami art rocku.

V srpnu roku 1967 vydala skupina Pink Floyd první studiové album *The Piper at the Gates of Dawn*. Deska, která vznikala v londýnských studiích Abbey Road ve stejné době jako *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*, je dnes považována za jeden z nejvýznamnějších tvůrčích počínů rockové historie vůbec. Nahrávka zásadním způsobem ovlivnila formující se psychedelický rock a inspirovala mnoho umělců a skupin, které na něj bezprostředně navazovaly.

Souvislost mezi albem *The Piper at the Gates of Dawn* a budoucím vývojem stylově žánrového typu art rock lze spatřit v několika rovinách. Jednou z nich je například literární složka. Pink Floyd v některých písních uplatnili témata spojená s vesmírem, čímž se stali spoluzakladateli hudebního okruhu space rock. Náměty tohoto typu se objevují v artrockové hudbě velmi často. Dalším typem textů, které přináší debutová nahrávka Pink Floyd a které jsou typické pro art rock sedmdesátých let, jsou pohádkové a fantastické příběhy. V hudební rovině lze hovořit obecně o výraznějším podílu instrumentální hudby. Dvě skladby na desce *The Piper at the Gates of Dawn* jsou čistě instrumentální, přičemž jedna z nich – *Interstellar Overdrive*, dosahuje délky téměř deseti minut.⁴⁰ Z hlediska struktury jde o typickou psychedelickou rockovou kompozici s uvolněnou formální osou, volnými improvizacemi, důrazem na zvukovost, zvukové efekty apod.

V roce 1968 vyšlo druhé album skupiny Pink Floyd *A Saucerful of Secrets*. Vedle společných prvků, jakými jsou texty inspirované science fiction, větší podíl instrumentální hudby, složitější pojetí kinetické složky hudebního projevu, tvoří hlavní spojenci mezi nahrávkou skupiny a art rockem inovace na poli hudební formy. Podobně jako skupina Nice přistoupili také Pink Floyd k využití několikavěté programní suity. Skladba *A Saucerful of Secrets*, na jejímž vzniku se podíleli všichni členové skupiny, trvá téměř dvanáct minut. Mimohudebním programem je průběh blíže nedefinované bitvy. Ačkoliv Nice i Pink Floyd použili pro vyjádření závažnější myšlenky stejnou hudební formu, v kruzích rockové hudby později označovanou jako suita, z hlediska přístupu k hudební struktuře jde o zcela rozdílná pojetí. Zatímco Nice našli inspiraci v oblasti tradiční evropské artificiální hudby, což se projevilo citacemi a parafrázemi

40 Koncertní provedení této skladby mívalo v pojednávané době více než dvacet minut.

původních kompozic a přejímáním jejich tektonických principů, Pink Floyd vyšli z avantgardy artificiální hudby dvacátého století a jejího smyslu pro zvuk. První věta *Something Else* zobrazuje přípravu bitvy. Z hudebního hlediska jde o témbrovou plochu, jejímž základem je zvuk Hammondových varhan opatřený silným echem a zvukové efekty vznikající údery do činelů umístěných blízko snímajících mikrofonů. Druhá věta *Syncopated Pandemonium* představuje vlastní průběh bitvy. Hudebním základem je opakující se rytmický model bicích nástrojů a neorganizované zvuky elektronicky zkresleného klavíru. Autoři zde použili smyčky magnetofonových pásek, elektrickou kytaru jako zdroj hluku a další efekty. Následující třetí kontrastní část *Storm Signal* je obrazem bitevního pole s mrtvými vojáky krátce po skončení bitvy. Zvukově zde vynikají varhany a doprovodné perkusivní nástroje. Čtvrtá věta *Celestial Voices*, která zobrazuje tryznu za mrtvé, představuje již více organizovanou tónovou strukturu. Jejím základem jsou varhany, basová kytara, smyčcový mellotronový rejstřík a sborový chorál. Forma několikavěté suity se objevovala v následující tvorbě Pink Floyd poměrně často, stejně jako konceptuální album.

Nástup stylově žánrového typu art rock

PERIODIZACE STYLOVĚ ŽÁNROVÉHO TYPU ART ROCK

Problematikou periodizace stylově žánrového typu art rock se doposud žádný zahraniční ani domácí autor přímo nezabýval. Z jednotlivých historicky zaměřených monografií, studií a článků však můžeme vyvodit různé více či méně propracované koncepce a návrhy členění vývoje pojednávaného stylově žánrového typu. Kupříkladu Edward Macan ve své knize *Rocking the Classics* art rock vymezuje léty 1968-1978. Úvodní fázi stylově žánrového typu Macan zasazuje přibližně do období 1967-1968, které označuje jako „proto-progressive style“. Hlavními reprezentanty této fáze jsou podle autora skupiny Procol Harum, Moody Blues, Nice a Pink Floyd. Vlastní počátek art rocku Macan spatřuje v nahrávce skupiny King Crimson *In the Court of the Crimson King*, která vyšla na podzim roku 1969. Období 1971-1975/1976 Macan označuje jako klasickou fázi stylově žánrového typu, v jejíž souvislosti mimo jiné zmiňuje chronologii nejdůležitějších artrockových desek: jde o alba *Tarkus* (1971) od skupiny Emerson, Lake and Palmer, *Close to the Edge* (1972) od Yes, *Selling England by the Pound* (1973) od Genesis a *Wish You Were Here* (1975) od Pink Floyd. Vzhledem k uměleckým i komerčním úspěchům, kterých v této době artrockové skupiny dosáhly, Macan inkriminovaný časový úsek označuje jako „The Golden Age of Progressive Rock“. Zvláštní kapitolu knihy Macan věnuje vývoji art rocku, respektive progressive rocku, po roce 1976. Toto období rozděluje do dvou fází: první fázi představuje časový úsek 1976-1981/1982, jenž autor charakterizuje jako období simplifikace artrockových výrazových prostředků a rozplývání stylově žánrového typu v pop rocku. V souvislosti s následujícím vývojem připomíná stylově žánrový okruh osmdesátých let označovaný jako neo-progressive rock, jehož hlavním reprezentantem byla skupina Marillion, která navazovala na art rock skupiny Genesis z období 1973-1977. V závěru publikace *Rocking the Classics* Macan píše také o artrockovém revivalu, jehož počátek spadá do přelomu osmdesátých a devadesátých let; autor zdůrazňuje především období 1992-1994, v němž šest nejvýznamnějších artrockových skupin Pink Floyd, Jethro Tull, Yes, Genesis, Emerson, Lake and Palmer a King Crimson na určitých úrovních obnovilo svoji činnost.⁴¹

41 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. Autor ve své publikaci termín art rock nepoužívá a inkriminovaný stylově žánrový typ označuje alternativním výrazem progressive rock.

Základní periodizaci progressive rocku sedmdesátých let ve své publikaci *Listening to the Future* uvádí také Bill Martin. Ačkoliv Martin termínem progressive rock označuje širší stylově žánrový okruh, který zahrnuje vedle artrockových skupin také například jazz rock či kraut rock, časové členění lze chápat rovněž pouze ve vztahu ke konkrétnímu stylově žánrovému typu art rock. Úvodní fázi progressive rocku Martin spatřuje v období 1968-1969 a jako vrcholnou fázi označuje časový úsek 1970-1974. Závěrečná etapa transformace a rozplývání artrockového hudebního idiomu v popu spadá podle Martina do období 1975-1978. Podobně jako Macan také Martin ve své publikaci *Listening to the Future* zmiňuje artrockový revival devadesátých let.⁴²

V českém prostředí se problematiky periodizace stylově žánrového typu art rock dotkl Vítězslav Štefl v populárních článcích *Hard rock: dokončení – Art rock* a *Art rock: dokončení*, jež vyšly v časopisu Muzikus. Štefl zde rozdělil art rock do čtyř fází: První období označené jako proto-art rock, které reprezentuje hudba skupin Move, Love, Beatles, Moody Blues, Pink Floyd a Nice, Štefl ohraničil léty 1964-1967/1968. Následující časový úsek 1967/1968-1969 autor nazývá raný art rock a připomíná zde studiové nahrávky skupin Nice a Pink Floyd a dále velký ohlas koncertů nově nastoupivších skupin Yes, Genesis a King Crimson. Jako klasický art rock Štefl označuje období 1969-1976 a dále jej člení do tří fází: Úvodní fázi klasického art rocku reprezentovanou prvními nahrávkami nejvýznamnějších artrockových skupin, především Yes, Genesis, King Crimson a Emerson, Lake and Palmer, autor zasazuje do období 1969-1971. Druhá fáze 1971-1973 podle Štefla představuje komerční i umělecký vrchol art rocku; autor zde zmiňuje kupříkladu alba *Aqualung* (1971) a *Thick as a Brick* (1972) skupiny Jethro Tull, *Close to the Edge* (1972) skupiny Yes, *Pictures at an Exhibition* (1972) Emerson, Lake and Palmer *Dark Side of the Moon* (1973) Pink Floyd nebo *The Six Wives of Henry VIII* (1973) Ricka Wakemana. V souvislosti se závěrečnou fází klasického art rocku, jež spadá do časové periody 1974-1976, autor připomíná rozpad a personální proměny některých významných artrockových skupin a všeobecnou tendenci k jednoduššímu hudebnímu projevu. Období 1977-1980, jež charakterizuje simplifikace artrockových výrazových prostředků a postupné rozplývání stylově žánrového typu v pop music, Štefl nazývá post klasický art rock; zde autor připomíná mimo jiné hudbu skupiny U.K. V souvislosti s artrockovým revivalismem Štefl podobně jako výše uvedení zahraniční autoři Edward Macan a Bill Martin zmiňuje stylově žánrový okruh osmdesátých let neo-progressive rock a dále artrockový revival devadesátých let.⁴³

Vedle uvedených návrhů periodizace art rocku, lze určité povědomí o vývoji stylově

42 MARTIN, Bill. *Listening to the future: the time of progressive rock, 1968-1978*. Chicago; Illinois: Open Court, 1998.

43 ŠTEFL, Vítězslav. *Hard rock: dokončení – Art rock*. *Muzikus*, 2003, č. 11, s. 38-41; ŠTEFL, V. *Art rock:*

žánrového typu získat prostřednictvím členění vývoje jednotlivých artrockových skupin. Kupříkladu v souvislosti s progresivní etapou skupiny Genesis bývají často uváděny tři vývojové fáze: 1. Raná progresivní fáze skupiny spadá do období 1970-1971 a obsahuje jedinou studiovou nahrávku *Trespass* (1970). 2. Střední a vrcholnou progresivní fázi 1971-1974 vymezují čtyři studiová alba: *Nursery Cryme* (1971), *Foxtrot* (1972), *Selling England by the Pound* (1973) a *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974). 3. Závěrečnou progresivní fáze skupiny Genesis spadá do období 1975-1976 a obsahuje dvě nahrávky *A Trick of the Tail* (1975) a *Wind and Wuthering* (1976).⁴⁴ Druhým nejvýznamnějším artrockovým souborem byla skupina Yes. Bill Martin ve své publikaci *Music of Yes* člení artrockovou fázi skupiny do dvou časových úseků: První periodou je období 1969-1970, které vymezují první dvě alba *Yes* (1969) a *Time and a Word* (1970). Vrcholnou progresivní fázi skupiny Yes Martin zařazuje do časového rozmezí 1971-1977. Uvedené období reprezentují studiové nahrávky *The Yes Album* (1971), *Fragile* (1971), *Close to the Edge* (1972), *Tales from Topographic Oceans* (1973), *Relayer* (1974) a *Going for the One* (1977).⁴⁵

V následujícím historickém a hudebním přehledu rámcově vycházím z výše uvedených konceptů. Vývoj stylově žánrového typu art rock pracovně rozdělují do tří fází: 1. Raný art rock, 2. Klasický art rock a 3. Post-klasický art rock. Označení jednotlivých fází přejímám z výše uvedené koncepce Vítězslava Štefla. Z důvodů přehlednosti a srozumitelnosti v textu zmiňuji pouze tvorbu typických reprezentantů stylově žánrového typu; kupříkladu umělecký vývoj skupiny Pink Floyd, o němž v rámci historie art rocku píše někteří výše zmínění autoři, do následujícího pojednání nezahrnuji, neboť příslušnost skupiny k inkriminovanému stylově žánrovému typu je v určitých ohledech problematická.⁴⁶

dokončení. *Muzikus*, 2003, č. 12, s. 38-40.

44 Tímto způsobem člení progresivní fázi vývoje skupiny Genesis například autoři internetového serveru *Progarchives.com*. Dostupné na [www: <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1>](http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1).

45 MARTIN, Bill. *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago, Ill.: Open Court, 1996.

46 V hudbě skupiny Pink Floyd postrádáme například typickou artrockovou instrumentální virtuozitu, důraz na hudební strukturu apod. Skupinu Pink Floyd do kategorie art rock nezahrnuje kupříkladu autor internetového

RANÝ ART ROCK (1969-1971)

Jako první artrockové album bývá často označována deska skupiny King Crimson *In the Court of the Crimson King* z roku 1969. Je pravdou, že na rozdíl od nahrávek Moody Blues, Procol Harum, Nice či Pink Floyd z druhé poloviny šedesátých let, vykazuje debutové album King Crimson již specifický artrockový sound, který se stal inspirací pro mnoho nastupujících artrockových skupin.

Album *In the Court of the Crimson King* obsahuje všechny základní atributy stylově žánrového typu art rock. Vedle obecného estetického přístupu a důrazu na literární a vizuální složku nahrávky jde především o specifické hudebně strukturální uspořádání. Album obsahuje pět skladeb, jejichž průměrné časové trvání je téměř devět minut. Kompozice sestávající z relativně samostatných instrumentálních a vokálně instrumentálních částí, jež velmi připomínají rozsáhlé artrockové suity první poloviny sedmdesátých let. Jednotlivé skladby jsou z větší části výrazně prokomponované a interpretačně poměrně náročné. Typický artrockový prvek, kterým je výrazná kinetická složka, zde nalezneme především v úvodní skladbě *21st Century Schizoid Man*. Kompozice pracuje se složitějšími rytmickými vzorci, změnami tempa a pro rockovou hudbu netypickou metrickou strukturou; konkrétně zde nalezneme následující metrický plán: 4/4, 6/8, 1/4, 2/4, 5/4.⁴⁷ Složitější rytmický a metrický průběh kompozice zde vystupuje do popředí rovněž prostřednictvím kontrastu se strukturálně uvolněnou plochou inspirovanou free jazzem v závěru skladby.

Dominantním témbrovým prvkem alba *In the Court of the Crimson King* je smyčcový rejstřík klávesového nástroje mellotron; typickou artrockovou kompozicí je v tomto smyslu třetí skladba *Epitaf*. Vedle klasických rockových nástrojů, jako je elektrická kytara, baskytara a bicí, zde významnou úlohu plní také akustická kytara a flétna, které art rock v kombinaci s mellotronem a jinými elektrickými či elektronickými nástroji používal zvláště často. Zvukový kolorit nahrávky místy doplňuje saxofon, klarinet a vibrafon. King Crimson reprezentovali art rock, který kromě práce s hudební strukturou kladl důraz také na zvukovost a zvukový experiment. V tomto směru měli King Crimson zvláště blízko ke skupině Pink Floyd. Progresivním zvukovým prvkem nahrávky *In the Court of the Crimson King* je například silně zkreslený zpěv v úvodní skladbě *21st Century Schizoid Man* nebo témbrová plocha v druhé části skladby *Moonchild*.

serveru *Prog Bibliography.de*. Dostupné na www: <<http://www.progbibliography.de/home.html>>.

47 Viz heslo King Crimson. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>.

Deska *In the Court of the Crimson King* neobsahuje přímé reference kompozic z oblasti umělé hudby. Typický artrockový prvek v podobě využívání motivů a témat existujících skladeb různých hudebních směrů a stylů připomíná krátká citace melodie písně *The Surrey With the Fringe on Top* z muzikálu Richarda Rodgersa a Oscara Hammersteina *Oklahoma*, jež zazní v druhé improvizované části skladby *Moonchild*. Artrockový stylově žánrový eklektismus se zde projevuje především integrací jazzových či free jazzových prvků do převažujícího rockového kontextu.

Následující deska King Crimson *In the Wake of Poseidon* z roku 1970 z větší části připomíná hudební materiál debutového alba. Tendence ke kratším kompozicím, zvukové experimenty, volné improvizace inspirované free jazzem apod. však již naznačují budoucí odklon skupiny od art rocku směrem k hudebním okruhům avant rock, experimental rock a progressive hard rock.

King Crimson ve své tvorbě používali původní hudební materiál umělé hudby jen velice zřídka. Jeden z mála příkladů takového přístupu nalezneme právě na desce *In the Wake of Poseidon* ve skladbě *The Devil's Triangle*. Skupina zde použila hudbu první věty *Mars: the Bringer of War* suity *The Planets* skladatele Gustava Holsta. Třívětá suita *The Devil's Triangle* má téměř dvanáctiminutový časový rozsah; jednotlivé části jsou pojmenovány *Merday Morn*, *Hand of Sceiron* a *Garden of Worm*. Jde o strukturálně uvolněnou kompozici zdůrazňující především sónickou složku. Zvukové experimenty, metoda koláže, minimalismus apod. zde jasně anticipují budoucí avantgardní a experimentální orientaci skupiny.

V roce 1970 vyšlo rovněž třetí studiové album skupiny King Crimson *Lizard*. Nahrávka obsahuje pět skladeb. V souvislosti s art rockem a jeho tendencí k využívání rozsáhlejších hudebních forem je třeba zmínit především stejnojmennou kompozici *Lizard*, jež svým časovým rozsahem 23 minut a 15 vteřin pokryla celou B stranu původní LP desky; jde o nejrozsáhlejší kompozici, kterou skupina v průběhu své existence natočila, a jednu z prvních artrockových suit. Mimohudebním námětem čtyřvěté programní suity *Lizard* je příběh prince jménem Rupert. První vokálně instrumentální věta *Prince Rupert Awakes* (4,36 minut) má převážně písňový charakter založený na střídání sloky s refrénem; zvukem skladba připomíná „symfonický“ sound debutového alba. Na první větu plynule navazuje instrumentální věta *Bolero – The Peacock's Tale* (6,39 minut), jejíž formový půdorys lze označit jako A X A. Střední převážně improvizovaný díl je výrazně inspirovaný jazzem. Třetí vokálně instrumentální věta, jež dále sestává ze tří částí *Dawn Song*, *Last Skirmish* a *Prince Rupert's Lament*, nese název *The Battle of Glass Tears* (10,58 minut). Poslední věta *Big Top* (1,13 minut), kterou od cyklu odděluje zvuková cézura, neuzavírá pouze suitu *Lizard*, ale reprizuje zároveň úvodní skladbu desky

Cirkus, čímž nahrávku tektonicky sceluje a činí z ní vyšší kompoziční útvar. Hostujícím zpěvákem ve skladbě *Lizard* byl Jon Anderson ze skupiny Yes, která se v roce 1970 nacházela na počátku své artrockové tvůrčí etapy a pro kterou progresivní rock King Crimson v této době znamenal velkou inspiraci.

V roce 1971 vydali King Crimson čtvrté album *Islands*. Ačkoliv nahrávka často bývá označována jako poslední deska s „tradičním“ artrockovým soundem, hudební materiál se od prvního alba již výrazně odlišuje. Objevují se zde například silnější vlivy a prvky východní hudby, minimalismu nebo ambientní hudby, které jsou zvláště typické pro tvorbu skupiny a jejího frontmana Roberta Frippa v osmdesátých letech. V sedmdesátých letech vydala skupina King Crimson ještě tři alba, šlo o desku *Lark's Tongues in Aspic* (1973), *Starless and Bible Black* (1974) a album *Red* (1974). Uvedené desky bývají vedle art rocku a experimental rocku často přiřazovány k hudebnímu okruhu progressive hard rock.

Jako raný art rock bychom mohli vedle nahrávek první umělecké etapy skupiny King Crimson dále označit především následující alba: *Yes* (1969), *Time and a Word* (1970) a *The Yes Album* (1971) od skupiny Yes, *The Aerosol Grey Machine* (1969), *The Least We Can Do is Wave to Each Other* (1970) a *H to He, Who Am the Only One* (1971) od skupiny Van Der Graaf Generator, *Trespass* (1970) od skupiny Genesis, *Gentle Giant* (1970) od Gentle Giant a desku *Emerson, Lake & Palmer* (1970) od stejnojmenné skupiny.

KLASICKÝ ART ROCK (1971-1976)

Alba skupiny King Crimson z přelomu šedesátých a sedmdesátých let výrazně ovlivnila tvorbu mnoha artrockových souborů v následujících letech. Inspirace „symfonickým“ zvukem první desky King Crimson *In the Court of the Crimson King* se odrazila zejména v hudbě dvou hlavních představitelů stylově žánrového typu art rock, kterými byly skupiny Genesis a Yes. Specifický styl uvedených souborů bývá z důvodu preference melloronového soundu často označován jako symfonický art rock, případně symphonic prog.⁴⁸

Druhým řadovým albem *Trespass* z roku 1970 skupina Genesis opustila původní popový projev debutového alba *From Genesis to Revelation* (1969) a zahájila progresivní etapu své umělecké existence. Deska *Trespass* obsahuje již většinu základních artrockových atributů, mimo jiné především strukturálně komplikované a časově rozsáhlé skladby – průměrná délka

48 Termín symphonic prog používá a blíže definuje internetový server *Progarchives.com*. Dostupné na [www](http://www.progarchives.com):

kompozic na desce *Trespass* je přibližně 7 minut, zatímco na debutovém albu z předcházejícího roku to byly přibližně 3 minuty – a specifický sound založený na klávesových nástrojích, jakými byly Hammondovy varhany a mellotron. Ačkoliv Genesis podobně jako King Crimson příliš často nevyužívali původní hudební materiál umělé hudby, v závěru první skladby *Looking for Someone* nalezneme motiv z kompozice Modesta Petroviče Musorgského *Noc na Lysé hoře*.⁴⁹

Střední progresivní fázi skupiny Genesis, která se kryje s klasickým obdobím stylově žánrového typu art rock, reprezentují čtyři alba: *Nursery Cryme* (1971), *Foxtrot* (1972), *Selling England by the Pound* (1973) a *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974).

Deska *Nursery Cryme* obsahuje osm skladeb, přičemž nejdelší kompozice *The Musical Box* dosahuje více než deseti minut trvání. Vedle charakteristické artrockové hudby založené na výrazné kinetice, zvuku mellotronu apod. album obsahuje typické pohádkové texty s mytologickými aluzemi a grafický design, jenž motivicky odkazuje k literárním příběhům prezentovaným na desce.⁵⁰ Album *Nursery Cryme* dosáhlo velkého úspěchu především v Itálii, kde se v této době formovala jedna z nejvýraznějších evropských artrockových scén. Fakt, že britské artrockové desky dosahovaly lepších umístění v zahraničních evropských hudebních žebříčcích, nebyl ničím neobvyklým; například výše uvedené album *Trespass*, jež ve Velké Británii nevzbudilo širší ohlas, dosáhlo prvního místa v belgické hitparádě.⁵¹ Teprve třetí studiová deska *Foxtrot* se umístila na vyšší pozici také ve Velké Británii. Album obsahuje šest kompozic, mezi nimiž nalezneme i téměř třiatřicet minut trvající programní suitu *Supper's Ready*. Skladba sestává ze sedmi plynule navazujících a hudebně i literárně propojených vět: *Lover' Leap*, *The Guaranteed Eternal Sanctuary Man*, *Ikhnaton and Itsacon and Their Band of Merry Men*, *How Dare I Be So Beautiful?*, *Willow Farm*, *Apocalypse in 9/8 (Co-Starring the Delicious Talents of Gabble Ratchet)* a *As Sure As Eggs Is Eggs (Aching Men's Feet)*.⁵² Podobně, jako tomu bylo v případě desky *Trespass*, i zde narazíme na původní hudební materiál umělé hudby; konkrétně jde o motiv z úvodní části první suitu pro violoncello G dur Johanna Sebastiana Bacha, který Steve Hackett použil v krátké instrumentální skladbě *Horizons*.

<<http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1>>.

49 DUXBURY, Janell R. *Rockin' the classics and classicizin' the rock: a selectively annotated discography: second supplement*. Xlibris Corporation [USA], 2008. *Rockin' the Classics*, s. 102.

50 Viz kupř. SMITH, Bradley. *The Billboard Guide to Progressive Music*. New York: Billboard Books, 1997. Genesis: *Nursery Cryme*, s. 80.

51 Viz kupř. historii skupiny Genesis na internetovém serveru *Dutch Progressive Rock Page*. Dostupné na [www: <http://www.dprp.net/proghistory/index.php?i=1972_03>](http://www.dprp.net/proghistory/index.php?i=1972_03).

52 V souvislosti se strukturou skladby *Supper's Ready* někteří autoři hovoří o sonátovém cyklu a sonátové formě. Viz kupř. JOSEPHSON, Nors S. *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*. *Musical Quarterly*, spring 1992, vol. 76, no. 1, s. 67-92.

Komerčně i umělecky nejúspěšnější deskou progresivní fáze skupiny Genesis bylo album *Selling England by the Pound* z roku 1973.⁵³ Deska, jejímž ústředním tématem je historie a současnost Velké Británie a „nostalgie po staré Anglii“, obsahuje osm skladeb, jež uvádí a uzavírá stejná hudební a literární myšlenka.⁵⁴ Nejrozsáhlejší z nich je téměř dvanáctiminutová skladba *The Battle of Epping Forest*. Kompozice obsahuje rozměrnější epický text, jenž pracuje s prvky dramatu, což bylo pro tvorbu skupiny Genesis velmi typické. Zpěvák Peter Gabriel na nahrávkách často modifikoval hlasový projev podle jednotlivých postav, které právě ztvárňoval. Nejenom tyto hudební prvky, ale rovněž Gabrielovo teatrální pojetí scénické prezentace, rozšířilo art rock Genesis o specifický divadelní rozměr.

Charakteristickým rysem tvorby skupiny byla dále silnější inklinace k „jednoduché“, melodické pop music. Na progresivních deskách Genesis nalezneme více kratších písní s „hitovým“ potenciálem než u kterékoliv jiné artrockové skupiny. Pojednávané album *Selling England by the Pound* obsahovalo píseň tohoto typu *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, která vyšla již v roce 1973 jako singl. V roce 1974 píseň zaznamenala úspěch v britské hitparádě a stala se prvním hitem skupiny.⁵⁵ K uvedené písni, jež mimo jiné obsahovala asijské hudební reference například v podobě zvuku elektrického sitáru, se vztahoval obraz na obalu desky, jehož autorkou byla britská malířka Betty Swanwick.

Čtvrtým a posledním studiovým albem střední progresivní fáze skupiny Genesis byla konceptuální deska, někdy také označovaná jako rocková opera, *The Lamb Lies Down on Broadway*. Album, které původně vyšlo na dvou LP, obsahuje 23 plynule navazujících skladeb, které dohromady tvoří rozsáhlou devadesátiminutovou kompozici, jež sceluje jediný literární příběh.

Vedle nahrávek Genesis reprezentuje klasický art rock zejména tvorba skupiny Yes, kterou mnozí autoři považují za ústředního zástupce art rocku sedmdesátých let a na jejímž uměleckém vývoji často demonstřují vývoj inkriminovaného stylově žánrového typu.⁵⁶

53 Viz kupř. internetový server *Chart Stats*. Dostupné na [www: <http://www.chartstats.com/artistinfo.php?id=2465>](http://www.chartstats.com/artistinfo.php?id=2465).

54 Viz kupř. SMITH, Bradley. *The Billboard Guide to Progressive Music*. New York: Billboard Books, 1997. Genesis: *Selling England by the Pound*, s. 82.

55 Viz kupř. internetový server *Chart Stats*. Dostupné na [www: <http://www.chartstats.com/artistinfo.php?id=2465>](http://www.chartstats.com/artistinfo.php?id=2465).

56 Prostřednictvím řadových alb skupiny Yes lze dobře ilustrovat vývoj rockové hudební formy a artrockový trend maximalizace hudební struktury. Pro příklad uvádím časově nejrozsáhlejší kompozice jednotlivých alb a zaokrouhlený časový průměr skladeb na studiových deskách skupiny Yes mezi lety 1969-1978. *Yes* (1969): *I See You* (6,54 min.), 5 minut; *Time and a Word* (1970): *The Prophet* (6,34 min.), 5 minut; *The Yes Album* (1971): *Yours Is No Disgrace* (9,41 min.), 7 minut; *Fragile* (1971): *Heart of Sunrise* (11,27 min.), 4 minuty; *Close to the Edge* (1972): *Close to the Edge* (18,43 min.), 12 minut; *Tales from Topographic Oceans* (1973): *Ritual, Nous Sommes du Soleil* (21,37 min.), 20 minut; *Relayer* (1974): *The Gates of Delirium* (21,50 min.), 13 minut; *Going for the One* (1977): *Awaken* (15,31 min.), 7 minut; *Tormato* (1978): *On the Silent Wings of Freedom* (7,47

Kupříkladu Bill Martin rozděluje progresivní období skupiny Yes do dvou fází: Ranou fází reprezentují desky *Yes* (1969) a *Time and a Word* (1970); hlavní progresivní etapu potom zastupují alba *The Yes Album* (1971), *Fragile* (1971), *Close to the Edge* (1972), *Tales From Topographic Oceans* (1973), *Relayer* (1974) a *Going for the One* (1977).⁵⁷

Na rozdíl od Genesis, jejichž první studiová nahrávka vychází z pop music Bee Gees a dalších podobně zaměřených skupin, debutové album skupiny Yes náleží již do okruhu progresivního rocku a v mnoha ohledech naznačuje budoucí podobu vrcholných art rockových děl. Stejnomené album skupiny, někdy ne zcela správně označované jako psychedelic rock, obsahuje vedle šesti původních kompozic rovněž dvě cover verze; jednou z nich je skladba Beatles *Every Little Thing* a druhou píseň skupiny Byrds *I See You*. Zařazením uvedených cover verzí a dále používáním motivů dalších písní, například riffu ze skladby Beatles *Day Tripper* apod., skupina naznačila zálibu ve zpracovávání nepůvodního hudebního materiálu, jež byla obecně pro art rock sedmdesátých let typická.

Následující deska *Time and a Word* dodnes patří k nejznámějším hudebním projevům symphonic rocku přelomu šedesátých a sedmdesátých let; orchestrální aranžmá, která se zde objevují, na následujících deskách nahradily specifické rejstříky klávesového nástroje mellotron. Druhé album Yes je zajímavé rovněž z hlediska používání nepůvodního hudebního materiálu; objevuje se zde cover verze písně Stephena Stillse *Everydays* a dále rockové zpracování skladby Richie Havense *No Opportunity Necessary, No Experience Needed*, jehož součástí je také parafráze známého tématu Jerome Morosse z hudby k filmu *The Big Country*.

Třetí řadové album skupiny *The Yes Album* již spadá do klasické artrockové fáze. Na rozdíl od prvních dvou nahrávek uvedená deska zaznamenala již výraznější ohlas ve Velké Británii i v USA a stala se základem celosvětového úspěchu skupiny.⁵⁸

Následující desky *Fragile* a *Close to the Edge* jsou všeobecně považovány za umělecký vrchol progresivní fáze skupiny a mnozí autoři je uvádějí rovněž jako umělecký vrchol stylově žánrového typu art rock. Na albu *Fragile* došlo k důležité personální proměně v obsazení skupiny; původního klávesistu Tony Kaye nahradil více experimentálně založený Rick Wakeman. Wakeman, jenž získal klasické hudební vzdělání na londýnské Royal College of Music, inovoval zvuk skupiny častějším používáním klávesového syntezátoru a mellotronu. Pojednávající deska byla dále prvním hudebním nosičem skupiny Yes, jehož grafický design vytvořil profesionální výtvarník Roger Dean. Deanovy fantastické malby, které se volně váží k

min.), 5 minut.

57 MARTIN, Bill. *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago, Ill.: Open Court, 1996.

58 Viz heslo Yes discography. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na [www:](http://www.wikipedia.org)

filozofujícím textům skupiny, jsou dnes často chápány jako symbol stylově žánrového typu art rock.

Album *Close to the Edge*, které vyšlo v roce 1972, patří k nejčastěji pojednávaným a analyzovaným artrockovým deskám. Nahrávka obsahuje tři kompozice, z nichž největšího časového rozsahu dosahuje úvodní skladba *Close to the Edge* (18,43 minut). Literární předlohou uvedené programní suity, která svým rozsahem přesahovala dosavadní kompozice skupiny, je novela Hermanna Hesseho *Siddhártha*. Skladba *Close to the Edge* bývá oceňována především pro své kompoziční ustrojení, které v mnoha ohledech vychází z tektonických principů tradiční artificiální hudby. Skupina svojí nahrávkou dokonale zpochybnila tezi, že rockovému vyjádření nejlépe vyhovuje jednoduchý „tříminutový“ písňový formát.⁵⁹ Skladba, jež pracuje s expozičním i evolučním typem hudby, vykazuje navzdory velkému časovému rozsahu vysoký stupeň vnitřní konzistence a jednoty. Hudbu pojednávaného alba Yes charakterizuje vedle kompoziční virtuozity také virtuozita instrumentální; v obou směrech skupina patřila mezi čelné představitele stylově žánrového typu art rock.⁶⁰

Následující deska *Tales From Topographic Oceans* představuje vrchol artrockového trendu maximalizace hudební struktury. Album, které původně vyšlo na dvou LP deskách, obsahuje čtyři hudebně i literárně propojené skladby, jejichž průměrné trvání je více než dvacet minut. Ačkoliv deska dosáhla komerčního úspěchu srovnatelného s předcházejícím albem, ohlas hudební kritiky již nebyl zdaleka pouze příznivý. Z dnešního pohledu je patrné, že ambiciózní záměr desky *Tales From Topographic Oceans* přesáhl možnosti skupiny, které se nepodařilo zachovat hudební integritu předcházející nahrávky. Bill Martin „příliš ambiciózní“ album komentuje z hlediska obecné evoluční dialektiky jako hudební experiment, který bylo nutné vyzkoušet.⁶¹

Příští deska *Relayer* představuje návrat k méně rozsáhlému formátu alba *Close to the Edge*; nalezneme zde rovněž tři kompozice, přičemž jednou z nich je více než dvacetiminutová suita *The Gates of Delirium*, kterou doplňují dvě téměř desetiminutové skladby *Sound Chaser* a *To Be Over*. Uvedená skutečnost symbolizuje obrat ve vývoji stylově žánrového typu art rock a

<http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>.

⁵⁹ Teze typu „[...] *přehnané umělecké ambice, které neodpovídají ontologické podstatě rockové hudby, našly svůj hrob v přexponovaných artrockových a pomprockových projektech* [...]“ jsou problematické, neboť hovořit o ontologické podstatě rockové hudby jako o jednoznačně dané, ohraničené a ukončené entitě, je z hlediska historického přístupu neoprávněné. Uvedený citát viz OPEKAR, Aleš. *Hodnotová orientace v rockové hudbě I.: charakteristické rysy rockové hudby. Opus musicum*, 1989, č. 4, s. 105-115.

⁶⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *Virtuosity*, s. 46-51.

⁶¹ MARTIN, Bill. *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago, Ill.: Open Court, 1996. *Tales from Topographic Oceans*, s. 145-158.

je mnohými považována jako počátek procesu simplifikace artrockových výrazových prostředků, jenž vyvrcholil na konci sedmdesátých let.

Nahrávky skupin Genesis a Yes z období 1971-1976 představují vrcholný art rock. Zatímco specifikem tvorby Genesis byl relativně vyšší „hitový“ potenciál a výrazný divadelní prvek, hudbu Yes charakterizoval především vysoký stupeň kompoziční a instrumentální virtuozity. Přes tyto a jiné odlišnosti obě skupiny společně reprezentují okruh stylově žánrového typu art rock označovaný jako symfonický art rock, případně symphonic prog. Do stejné kategorie bývá často zařazována také další velmi populární artrocková skupina sedmdesátých let Emerson, Lake and Palmer.⁶² Uvedený soubor, jehož ústřední postavou byl hráč na klávesové nástroje Keith Emerson, zastupoval rockový směr v sedmdesátých letech nazývaný classical rock. Termín označoval rock založený na zpracovávání původních skladeb artificiální hudby. V tomto ohledu Emerson, Lake and Palmer bezprostředně navázali na raný art rock skupiny Nice druhé poloviny šedesátých let.

První deska *Emerson, Lake and Palmer* vyšla v roce 1970 a obsahovala šest skladeb, jejichž průměrná délka byla přibližně sedm minut. V souvislosti s výše zmíněným konceptem classical rocku stojí zato zmínit úvodní kompozici *The Barbarian*, která představuje rockovou parafrázi *Allegra barbara* Bély Bartóka a dále třetí skladbu *Knife-Edge*, jež pracuje mimo jiné s motivy *Sinfonietty* Leoše Janáčka. Nejznámějším classicalrockovým dílem skupiny bylo provedení *Obrázků z výstavy* Modesta Petroviče Musorgského, které vyšlo na live nahrávce v roce 1971. Deska obsahuje část Musorgského cyklu, který doplňuje původní hudba skupiny a fragment ze suity Petra Iljiče Čajkovského *Louskáček*. Pořadí jednotlivých stop-vět na nahrávce je následující: Promenade, The Gnome, Promenade, The Sage, The Old Castle, Blues Variations, Promenade, The Hut Of Baba Yaga, The Curse Of Baba Yaga, The Hut Of Baba Yaga, The Great Gates Of Kiev, The End – Nutrocker.

Dalšími významnými artrockovými nahrávkami skupiny Emerson, Lake and Palmer byla zejména konceptuální alba *Tarkus* z roku 1971 a *Brain Salad Surgery* z roku 1973. Obě desky, které spojují literární příběh, grafický design a hudbu v jednotný a jedinečný umělecký artefakt, obsahují vedle několika kratších skladeb jednu rozsáhlou suitu. V případě desky *Tarkus* jde o bezmála jednadvacet minut trvající stejnojmennou kompozici, jež sestává ze sedmi částí: Eruption, Stones of Years, Iconoclast, Mass, Manticore, Battlefield a Aquatarkus. Téměř třicetiminutovou suitu z desky *Brain Salad Surgery* pojmenovanou *Karn Evil*, tvoří potom tři věty s jednoduchými názvy First Impression, Second Impression a Third Impression.

62 Skupiny Genesis, Yes a Emerson, Lake and Palmer zařazuje do kategorie symphonic prog například internetový server *Progarchives.com*. Dostupné na [www: <http://www.progarchives.com/>](http://www.progarchives.com/).

Hudba Emerson, Lake and Palmer se odlišovala od tvorby Genesis a Yes v několika rovinách. Jednou z nich byl například způsob práce s původním hudebním materiálem umělé hudby. Zatímco Genesis a Yes používali často spíše kratší motivy a témata ve funkci určitého „ozvláštnění“ původní struktury, Emerson, Lake and Palmer se nevyhýbali zpracovávání rozsáhlých hudebních celků, viz například již zmíněné *Obrázky z výstavy*. Podstatný rozdíl potom spočíval především v poměru komponované a improvizované hudby; tvorba Emerson, Lake and Palmer věnuje improvizaci – zejména v podání Keitha Emersona – mnohem větší prostor, než je tomu v případě hudby Genesis a Yes. Prvkem, jenž dále odlišuje hudbu Emerson, Lake and Palmer od art rocku zmíněných skupin a který silně odkazuje k ranému artrockovému projevu skupin Nice a King Crimson, je důraz na zvukový experiment a častější uplatňování kontrastů prokomponované struktury s volnou formou. V souvislosti s King Crimson stojí zato uvést významný společný jmenovatel obou skupin, kterým byla osobnost baskytaristy, zpěváka a autora hudby i textů Grega Lakea. Člen tria Emerson, Lake and Palmer Greg Lake umělecky participoval také na prvních dvou deskách King Crimson.

Druhým základním okruhem pojednávaného stylově žánrového typu byl vedle symfonického art rocku také tzv. eklektický art rock či eclectic prog.⁶³ Tuto větev, která rovněž bezprostředně vycházela z rané tvorby skupiny King Crimson, reprezentovaly v období 1971-1976 zejména soubory Van Der Graaf Generator a Gentle Giant. Zatímco skupiny typu Genesis a Yes navazovaly především na „symfonický“ sound debutového alba King Crimson *In The Court of the Crimson King*, konkrétně na kompozici *Epitaf*, tvorba Van Der Graaf Generator nebo Gentle Giant se více obracela k „jazzovějším“ skladbám typu *21st Century Schizoid Man*.⁶⁴

K významným společným prvkům skupiny Van Der Graaf Generator a King Crimson patřilo například časté používání saxofonu, preference mollových tónin, vyšší frekvence výskytu hudební disonance, zvukových experimentů apod. Specifický hudební drive, využívání hlubších nástrojových poloh a častější uplatňování riffového způsobu kompozice přibližovaly art rock obou uvedených souborů stylově žánrově kategorii progressive hard rock. Pokud bychom měli artrockové hudební projevy klasifikovat na základě v rockové hudbě frekventované typologické polarizace hard rock – soft rock, pojednávané soubory by se na rozdíl od Yes nebo Genesis jednoznačně více přibližovaly „tvrdému“ rocku.⁶⁵ Skutečnost, že obě skupiny k sobě

63 Viz ROCKWELL, John. Art Rock. In *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. Jim Miller (ed.). New York: Rolling Stone Press, 1976. S. 348-349; *Progarchives.com* [online]. Dostupné na [www: <http://www.progarchives.com/>](http://www.progarchives.com/).

64 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *The Birth of Progressive Rock*, s. 24.

65 Termíny hard rock a soft rock v tomto případě chápu jako označení specifické kvality hudebního projevu a nikoliv jako stylově žánrové okruhy.

měly umělecky blízko, potvrzuje také například spolupráce frontmana King Crimson Roberta Frippa na deskách Van Der Graaf Generator *H to He, Who Am the Only One* (1970) a *Pawn Hearts* (1971). Druhé uvedené album *Pawn Hearts* bývá často z uměleckého hlediska označováno jako jedno z nejlepších, které skupina v sedmdesátých letech vydala. Formát alba je podobný deskám Yes *Close to the Edge* a *Relayer*; jsou zde dvě více než deset minut trvající kompozice *Lemmings (Including Cog)* a *Man-Erg* a jedna třidvacetiminutová programní suita *A Plague of Lighthouse Keepers*, jež sestává z deseti plynule navazujících částí pojmenovaných *Eyewitness*, *Pictures/Lighthouse*, *Eyewitness*, *S.H.M.*, *Presence of the Night*, *Kosmos Tours*, *(Custard's) Last Stand*, *The Clot Thickens*, *Land's End* a *We Go Now*. Kromě uvedených nahrávek spadají do klasické artrockové fáze alba skupiny Van Der Graaf Generator *Godbluff* (1975), *Still Life* (1976) a *World Record* (1976).

Tvorba souboru Gentle Giant představuje velmi specifické pojetí eklektického art rocku; nalezneme zde vlivy free jazzu, progresivního hard rocku, dále také inspirace zvukovými experimenty blízké nahrávkám King Crimson nebo Emerson, Lake and Palmer, „symfonický“ mellotronový sound Genesis nebo Yes a především výrazný vliv renesanční hudby. Vokální polyfonie vycházející z renesančního kompozičního idiomu se stala poznávacím znamením art rocku skupiny, jejímž uměleckým vedoucím byl vystudovaný skladatel a absolvent londýnské Royal College of Music Kerry Minnear.

Typickým prvkem hudby Gentle Giant byl zajímavý instrumentální kolorit, jenž vycházel z multiinstrumentalismu jednotlivých členů souboru; na nahrávkách se objevují desítky elektrických, elektronických či akustických nástrojů, na které hrají pouze členové skupiny. Typický art rockový element v podobě zpracovávání vypůjčeného hudebního materiálu nalezneme v tvorbě Gentle Giant například na prvním stejnojmenném albu z roku 1970; skupina zde použila téma anglické národní hymny *God Save the Queen*. Na rozdíl od výše pojednaných artrockových skupin Gentle Giant na svých studiových nahrávkách nevyužily formu několikavěté suity. Časově nejrozsáhlejší artrockové skladby skupiny trvají okolo deseti minut.

V roce 1972 skupina vydala první konceptuální album *Three Friends*; text nahrávky vypráví příběh o třech kamarádech, které rozdělí osud a kariéra. Vývoj jednotlivých literárních postav se na desce zajímavým způsobem promítá do hudebního zpracování, kde se střídají smyčcová aranžmá s hardrockovými riffy apod. Z uměleckého hlediska je zvláště oceňována deska *Octopus* z roku 1973, jejíž grafický design vytvořil „dvorní“ výtvarník skupiny Yes Roger Dean, a dále pak album *Free Hand* z roku 1975.

Skupiny King Crimson, Van Der Graaf Generator nebo Gentle Giant nedosáhly v sedmdesátých letech zdaleka takové popularity jako symfonický art rock Genesis, Yes nebo

Emerson, Lake and Palmer. Obecně můžeme říci, že symfonický art rock v podání zmíněných skupin představoval do určité míry „popovou“ variantu stylově žánrového typu, zatímco eklektický art rock svým uměleckým vyjádřením spíše tendoval k experimentálnímu pojetí avant rocku. Vedle uvedených základních okruhů art rocku sedmdesátých let, jakým byl symfonický art rock a eklektický art rock, je potřeba zmínit ještě jednu oblast, kterou bychom mohli pracovně pojmenovat folkový či folkrockový art rock a jejímž hlavním reprezentantem byla skupina Jethro Tull.⁶⁶

Jethro Tull původně vycházeli z bluesrockového projevu částečně inspirovaného jazzem; debutové album *This Was* (1968) například obsahuje cover verzi jazzové skladby *Serenade to a Cuckoo* skladatele a instrumentalisty Rolanda Kirka, jehož specifickou techniku hry na příčnou flétnu přijal frontman Jethro Tull Ian Anderson za vlastní a učinil z ní specifikum hudebního projevu pojednávané skupiny. Druhé studiové album Jethro Tull *Stand Up* z roku 1969 již naznačilo změnu orientace skupiny směrem k progresivnímu rocku; anticipace art rocku se zde projevuje zejména rockovým zpracováním páté věty Bourrée ze suity pro loutnu e moll Johanna Sebastiana Bacha. Jako první artrockové album skupiny bývá označována konceptuální deska *Thick as a Brick* z roku 1972, která zahajuje progresivní fázi skupiny, již mnozí ohraničují léty 1972-1976.⁶⁷ Uvedená deska obsahuje jedinou více než čtyřicetiminutovou a strukturálně značně komplikovanou skladbu. Na následující nahrávce skupina pokračovala v nastoupeném trendu maximalizace hudební struktury; konceptuální deska *A Passion Play* z roku 1973 obsahuje rovněž pouze jedinou kompozici, jež sestává ze čtyř částí-aktů. Jednotlivé akty jsou s ohledem na mimohudební program předepsány následovně: 1. Ronnie Pilgrim's Funeral: a winter's morning in the cemetery, 2. The Memory Bank: a small but comfortable theatre with a cinema-screen (the next morning), 3. The business office of G. Oddie & Son (two days later) a 4. Magus Perdē's drawing room at midnight.⁶⁸

V rámci tvorby Jethro Tull bychom mohli dále jako art rock označit alba *Minstrel in the Gallery* (1975) a *Too Old to Rock'n'roll, Too Young to Die!* (1976). Specifický folkový art rock Jethro Tull se odlišoval od hudby výše pojednávaných skupin především důrazem na akustický sound; kupříkladu typický artrockový nástroj mellotron nalezneme v tvorbě progresivní fáze Jethro Tull pouze na desce *Aqualung* z roku 1971.

66 Termín folkový art rock se v označovací praxi moderní populární hudby nevyskytuje a slouží zde pouze jako pracovní pomůcka. Například internetový server *Progarchives.com* zařazuje progresivní hudbu Jethro Tull do kategorie prog folk.

67 Viz heslo Jethro Tull. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page).

POST-KLASICKÝ ART ROCK (1976-1980)

Stylově žánrový typ art rock byl součástí a do určité míry i produktem módní vlny umělecky ambiciózního a posluchačsky náročného rocku, kterou zahájila skupina Beatles svojí deskou *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* v roce 1967 a na jejímž vrcholu bylo mimo jiné kupříkladu album skupiny Yes *Tales From Topographic Oceans* z roku 1973. Široká popularita a komerční úspěch, kterého v této době skupiny jako Yes, Emerson, Lake and Palmer nebo Pink Floyd dosáhly, bývá často důvodem, proč někteří autoři o tomto časovém úseku hovoří jako o zlatém věku progresivního rocku.⁶⁹

Kolem roku 1976 však došlo v oblasti vývoje rockové hudby k významným změnám, jejichž příčinou byl především nástup nového stylově žánrového typu punk rock na světovou hudební scénu. Punk rock, jenž představoval přímou uměleckou antitezi „monstrózního“ a náročného rocku první poloviny sedmdesátých let, do oblasti rockové hudby navrátil původní „estetiku jednoduchosti“. Zejména z tohoto důvodu se o punk rocku často hovořilo jako o návratu ke kořenům rock'n'rollu.⁷⁰ Všeobecné přijetí nové estetické normy se stalo v druhé polovině sedmdesátých let základem rozvoje nových hudebních směrů, především new wave, disco soundu, pop rocku, pop metalu, popu apod., které postupně vytlačily art rock z centra pozornosti širší veřejnosti. Vývojovou fází post-klasického art rocku charakterizuje postupná simplifikace výrazových prostředků a přizpůsobování hudebního projevu mainstreamovému rocku a popu. Uvedené skutečnosti vedly na konci sedmdesátých let k zániku pojednávaného stylově žánrového typu.

Proces simplifikace artrockových výrazových prostředků se projevil na úrovni veškerých složek a stránek hudebního projevu. V první řadě však šlo o časový rozsah kompozic; typické artrockové suity byly postupně nahrazeny skladbami podobnými „klasickému“ rockovému písňovému formátu založenému na formálním půdorysu sloka-refrén-instrumentální sólo. V druhé řadě je třeba zmínit radikální zjednodušení kinetické složky, jež stylově žánrový typ charakterizovala. Obecně platilo, že artrockový hudební projev post-klasického období vykazoval nižší frekvenci výskytu jakýchkoliv hudebně strukturálních nepravidelností, náhlých

68 Viz booklet k CD *A Passion Play*. Capitol 2003.

69 Viz kupř. MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *The Birth of Progressive Rock*, s. 27; ASBJORNSEN, Dag Erik. *Scented gardens of the mind: a comprehensive guide to the Golden Era of progressive rock (1968-1980)*. Wolverhampton 2000.

70 Viz kupř. POLEDŇÁK, Ivan, CAFOUREK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: H & H, 1992. Scénérie z ptačí

změn, kontrastů, disonancí apod. V rovině témbu představovalo podstatnou změnu nahrazení mellotronu polyfonními syntezátory a zvýraznění podílu elektrické kytary, čímž post-klasický art rock anticipoval charakteristický kytarový sound rocku, respektive pop rocku osmdesátých let.

Jak již bylo několikrát uvedeno, jedním z nejvýznamnějších zástupců pojednávaného stylově žánrového typu byla skupina Yes. Po více než dvouleté přestávce, která následovala po vydání desky *Relayer* v roce 1974, během níž se členové Yes soustředily na sólové projekty, skupina vydala své osmé album *Going for the One* (1977). Navzdory tomu, že deska vyšla době vrcholící popularity punk rocku, dosáhla velkého komerčního úspěchu. Ačkoliv album obsahuje jednu více než patnáctiminutovou skladbu *Awaken*, již úvodní skladba *Going for the One* svým rock'n'rollovým charakterem jasně ukazuje tendenci k jednoduššímu rockovému projevu. Následující desky *Tormato* (1978) a *Drama* (1980), které z hudebního hlediska oscilují mezi art rockem, hard rockem a pop rockem, výše uvedené tendence potvrzují.

Významnou změnu v polovině sedmdesátých let prodělala také druhá nejvýznamnější artrocková skupina Genesis, kterou po vydání alba *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) v roce 1975 opustil zpěvák a autor Peter Gabriel. Na následující nahrávce *A Trick of the Tail* z roku 1976, která zahajuje pozdní progresivní fázi skupiny, Gabriela nahradil dosavadní bubeník skupiny a příležitostný zpěvák Phil Collins. Druhou desku pozdní progresivní fáze Genesis *Wind & Wuthering* z roku 1976 mnozí považují za poslední artrockové album skupiny.⁷¹ Na následujících nahrávkách *And Then There Were Three...* (1978) a *Duke* (1980) je tendence ke kratším popovým písním již velmi patrná.

Výše naznačený trend simplifikace hudebních výrazových prostředků a konverze k stylově žánrovým okruhům pop rock, hard rock, punk rock nebo new wave byly patrné také v tvorbě dalších v této době existujících artrockových skupin, kupříkladu Ven Der Graaf Generator, Gentle Giant nebo Emerson, Lake and Palmer a dalších.

perspektivy, s. 32-33.

71 Viz *Progarchives.com* [online]. Dostupné na [www: <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1>](http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1).

ARTROCKOVÝ REVIVALISMUS

Stylově žánrový typ art rock zanikl v druhé polovině sedmdesátých let v důsledku nástupu nových hudebních směrů, jakými byl punk rock, new wave, disco sound apod. Skupiny typu Yes nebo Genesis v této době transformovali specifický artrockový hudební projev do jednodušší výrazové formule blízké pop rocku. V souvislosti s uvedeným faktem je ale třeba říci, že stylově žánrové typy moderní populární hudby a rocku de facto nezanikají úplně, ale pouze ustupují z centra pozornosti širší posluchačské veřejnosti do „undergroundu“, kde jsou připraveny v podobě revivalu nebo aktualizované varianty opět vstoupit do popředí populárně hudebního dění.⁷² Mluvím-li tedy v tomto textu o zániku sledovaného stylově žánrového typu, mám na mysli především jeho ústup z kulturního mainstreamu.

V souvislosti s artrockovým revivalismem bývají většinou uváděny dvě vlny: První vlnou se rozumí nástup stylově žánrového okruhu neo-progressive rock, zkráceně neo-prog nebo také New Wave of British Prog Rock v polovině osmdesátých let, který reprezentovaly především hudební skupiny Marillion, IQ, Pendragon a Pallas.⁷³ Artrockový revival v pravém slova smyslu nastal teprve v první polovině devadesátých let, kdy došlo k celosvětové renesanci populární hudby šedesátých a sedmdesátých let a kdy nejvýznamnější představitelé art rocku sedmdesátých let obnovili svoji činnost a vrátili se k původnímu artrockovému repertoáru.

Počátek hnutí neo-progressive rock, jež umělecky navázalo na progresivní rock sedmdesátých let, není v hudební literatuře přesně vymezen; nejčastěji bývá uváděn rok 1983, ve kterém nejznámější neoprogresivní skupina Marillion vydala své debutové album *Script for a Jester's Tear*. Dále se jako počátek uvádí rok 1981, jenž přinesl první výraznější úspěchy skupině Twelfth Night. Některé literární zdroje v souvislosti s počátkem neo-progressive rocku zmiňují také nahrávky skupiny Genesis z druhé poloviny sedmdesátých let, konkrétně desky *A Trick of the Tail* (1976), *Wind & Wuthering* (1976), *Seconds Out* (1977) a *And Then There Were Three...* (1978).⁷⁴ Vrcholnou fází neo-progressive rocku bylo období 1984-1987, na jehož počátku byly desky *Fugazi* (1984) od Marillion, *The Sentinel* (1984) od Pallas, *Fly High Fall Far* (1984) od skupiny Pendragon nebo *Art and Illusion* (1984) od Twelfth Night. Stylově žánrový okruh neo-progressive rock bývá často zmiňován jako artrockový revival zejména z toho důvodu, že mnoho

72 Viz kupř. VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988. Úvod, s. 5-6; COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. Tracking the Popularity Arc, s. 8-9.

73 Viz kupř. MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. The Neo-progressive Style, s. 202-206.

74 Viz *Progarchives.com* [online]. Dostupné na [www: <http://www.progarchives.com/>](http://www.progarchives.com/).

jeho protagonistů do velké míry napodobovalo „symfonický“ sound a literární a vizuální styl artrockových skupin typu Genesis a Yes.

Nejvýznamnější neoprogresivní skupinou, která navázala především na střední a pozdní artrockové období Genesis (jde o časový úsek 1971-1976), byla skupina Marillion. Skupina vznikla v 1979 pod názvem Silmarillion, jenž byl v roce 1981 zkrácen na Marillion. Pojmenování si členové skupiny vypůjčili z Tolkienova románu; například již tato skutečnost naznačuje příbuznost s art rockem sedmdesátých let, který se v rovině literárního i vizuálního projevu výrazně inspiroval literaturou fantasy a zvláště romány J. R. R. Tolkiena. Umělecký vývoj skupiny bývá nejčastěji rozdělován do dvou fází, přičemž v souvislosti s art rockem sedmdesátých let má význam především první fáze 1982-1988 označovaná jako „Fish Era“. Uvedené označení se váže k osobnosti zpěváka a autora textů Dereka W. Dicka, známého pod přezdívkou Fish, jenž v této době ve skupině působil. Dickův zpěv a teatrální pojetí scénické prezentace v mnoha ohledech velmi připomínaly projev zpěváka Genesis Petera Gabriela.

Vrcholné období Marillion reprezentují čtyři studiová alba: První album *Script For a Jester's Tear* (1983) mnozí příznivci skupiny považují za jednu z nejlepších desek, kterou skupina vydala, a hudební kritika je často označuje jako klíčovou nahrávku stylově žánrového okruhu neo-progressive rock. Za druhým albem *Fugazi* (1984) následovaly dvě komerčně velmi úspěšná alba *Misplaced Childhood* (1985) – první konceptuální deska skupiny a *Clutching at Straws* (1987).

Hudbu skupiny Marillion charakterizuje artrockový „symfonický“ sound založený již na digitálních syntezátorech. Na rozdíl od vrcholného art rocku sedmdesátých let zde zvukově dominuje také „popmetalová“ či „glammetalová“ elektrická kytara typická pro rock osmdesátých let; z hlediska zvuku v tvorbě neo-progressive rocku naopak postrádáme typický artrockový vokální vícehlas a rovněž výraznější podíl akustických nástrojů. Skladby neoprogresivních skupin vycházejí z hlediska hudební struktury také z art rocku předcházejícího desetiletí; nalezneme zde kupříkladu charakteristické komplikace artrockové kinetické složky apod. Na druhou stranu je třeba připomenout, že neo-progressive rock nepoužíval formu několikavěté programní suity.

Obecně platí, že neo-progressive rock, podobně jako například tvorba skupiny Genesis, výrazněji inklinoval k popu, což se v kompozicích pojednávaných skupin projevovalo výrazně nižší frekvencí hudebně strukturálních komplikací, než tomu bylo v případě vrcholných artrockových desek skupiny Yes a dalších. Jak již bylo výše uvedeno, umělci z okruhu neo-progressive rock se kromě artrockové hudby inspirovali rovněž artrockovou literární a vizuální složkou.

Devadesátá léta minulého století přinesla novou vlnu zájmu o populární hudbu a kulturu šedesátých a sedmdesátých let – v českém prostředí a dalších zemích východní Evropy byl tento trend zvláště silný vzhledem k předcházející politické situaci. V rámci uvedeného trendu došlo mimo jiné také k znovuobjevení art rocku první poloviny sedmdesátých let. Některé významné artrockové skupiny, například Yes, Emerson, Lake and Palmer a další v této době obnovily svoji činnost a v rámci koncertních vystoupení se často vracely k repertoáru ze sedmdesátých let, o který byl v této době mimořádný zájem. Podobná situace byla i v českém prostředí, kde v devadesátých letech s původním artrockovým repertoárem vystoupili například Blue Effect a další skupiny.

V souvislosti s renesancí pojednávaného stylově žánrového typu se v průběhu devadesátých let objevilo mnoho hudebních skupin, které art rock různým způsobem napodobovaly nebo alespoň využívaly některé jeho specifické výrazové prostředky. Nejenom zájem o art rock, ale především o hard rock přelomu šedesátých a sedmdesátých let vedl v polovině devadesátých let například k „znovuobjevení“ zvuku Hammondových varhan v rockovém instrumentáři. V rámci artrockového revivalu se formovalo rovněž institucionální zázemí, vznikaly speciální festivaly, fankluby, časopisy, internetové servery apod., jejichž prostřednictvím se termín art rock začal častěji objevovat v označovací praxi moderní populární hudby. Zvýšený zájem o art rock se odrazil rovněž v rovině teoretické reflexe pojednávané hudby. V druhé polovině devadesátých let vyšly v zahraničí první souborné práce zabývající se problematikou art rocku; jde o především o monografie Edwarda Macana *Rocking the Classics* (1997), *The Music's All That Matters* (1997) Paula Stumpa a *Listening to the Future* (1998) Billa Martina.

ART ROCK: UMĚNÍ

Estetika stylově žánrového typu art rock

Základním umělecko-estetickým východiskem stylově žánrového typu art rock byla progresivní tvorba skupiny Beatles druhé poloviny šedesátých let; podobně jako Beatles také artrockoví tvůrci zdůrazňovali primární uměleckou a estetickou funkci svých alb a odmítali skutečnost, že by jejich hudba měla sloužit pouze zábavě. Z hlediska uměleckého přístupu art rock navázal na koncepci alba Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z roku 1967, které spojovalo mimohudební program-koncept, hudbu, text a grafický design v jednotný a jedinečný umělecký artefakt; ideál syntetického umění, především v podobě konceptuálních desek byl v sedmdesátých letech důležitým atributem art rocku.¹

Ústřední uměleckou složkou artrockového artefaktu byla hudba, na níž se autorsky podíleli většinou všichni členové jednotlivých artrockových skupin, mezi kterými se často objevovali také klasicky vzdělaní hudebníci. V mnoha případech šlo o hráče na klávesové nástroje, například Ricka Wakemana či Kerry Minneara.² Základním charakteristickým rysem artrockového hudebního projevu byla potom integrace prvků tradiční evropské artificiální hudby především romantického typu; uvedená skutečnost se projevovala v rovině hudební estetiky, hudební kompozice, instrumentální virtuozity atp.³ Kromě vlivů tzv. vážné hudby jsou v artrockové tvorbě patrné rovněž inspirace jazzem, folkem a dalšími hudebními směry.

Art rock dnes bývá podobně jako pozdní tvorba Beatles často spojován s estetikou postmodernismu, kterou obecně charakterizuje přejímání stylových prvků různých uměleckých směrů současnosti i minulosti, absurdní kombinace zdánlivě neslučitelných jevů apod. Artrockový eklektismus zahrnoval nejenom citace a parafráze kompozic artificiální hudby, ale také cover verze písní moderní populární hudby; objevuje se zde rovněž velké množství stylových citátů: vedle rockového zpracování barokní fugy narazíme například na typickou jazzovou improvizaci, folkový či folkrockový hudební motiv atp.⁴ V oblasti mimohudebních

1 CHARLTON, K. *Rock music styles: a history*. Boston: McGraw-Hill, 1990. Art Rock, s. 217-229.

2 HALBSCHIEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. Klassikrock – Die Rockmusik der Pianisten und Organisten, s. 68.

3 Viz kupř. JOSEPHSON, Nors S. Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *Musical Quarterly*, spring 1992, vol. 76, no. 1, s. 67-92.

4 K artrockovému eklektismu viz kupř. ROCKWELL, John. Art Rock. In *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. Jim Miller (ed.). New York: Rolling Stone Press, 1976. S. 348-349.

uměleckých prostředků je situace podobná; původní artrockové texty kupříkladu často obsahují citace, témata nebo motivy z umělecké, populární či filozofické literatury různých historických období.⁵

V souvislosti s postmodernismem je třeba zmínit jeden významný rys art rocku, jímž byl estetický kontrast „vysokého“ a „nízkého“ umění. Právě tato skutečnost se v sedmdesátých letech stala základem ostré kritiky a odmítání ze strany mnoha hudebních publicistů, kteří považovali kombinace výrazových prostředků tradiční artificiální hudby a jiných umění s rockovým exhibicionismem, například v podobě tzv. létajícího piana skupiny Emerson, Lake and Palmer, pestrobarevnými „komiksovými“ kostýmy, dále často „popovým“ soundem apod., za kýč a umělecky nefunkční hybrid.⁶

Juxtapozice estetiky „vysokého“ a „nízkého“ umění přinášela do art rocku jistý nádech bizarnosti a absurdity, který byl ještě prohlubován „vážným“ přístupem samotných artrockových umělců. Art rock většinou postrádal výraznější prvky humoru, vtipu, nadsázky, ironie, sebeironie apod., které jsou typické například pro experimentální tvorbu Franka Zappy. Tento fakt byl v sedmdesátých letech rovněž příčinou časté kritiky pojednávaného stylově žánrového typu.

V souvislosti s výše zmíněnými skutečnostmi stojí zato uvést koncept filozofa Billa Martina, jenž fenomén art rock označuje výrazem „popular avant-garde“.⁷ Martinův oxymorický termín vystihuje nejenom samotnou uměleckou podstatu art rocku, ale velice dobře zapadá do obecné estetiky postmoderního umění.

Ačkoliv art rock kladl svými časově rozsáhlými a strukturálně komplikovanými skladbami na rockové posluchače relativně vysoké nároky, v první polovině sedmdesátých let byl velice populární, což dokazují mimo jiné pozice artrockových alb v prestižních hudebních žebříčcích, návštěvnost koncertů apod. V tomto ohledu art rock představuje součást, a do určité míry i produkt, módního trendu „náročného“ a „uměleckého“ rocku, jenž v letech 1966-1967 zahájili Beatles a který v druhé polovině sedmdesátých let vystřídala „nová jednoduchost“ punku a new wave.

5 Artrockové texty a jejich vztah k umělecké a jiné literatuře jsou pojednány kupříkladu v rámci internetového serveru *Prog bibliography.de* v sekci Literary references. Dostupné na [www: <http://www.progbibliography.de/>](http://www.progbibliography.de/).

6 Viz kupř. MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *The Critical Reception of Progressive Rock*, s. 167-178; LUCKY, Jerry. *The Progressive rock files*. Burlington, Ont.: Collector's Guide Pub., 2000. *The Critics*, s. 134-150.

7 MARTIN, Bill. *Listening to the future: the time of progressive rock, 1968-1978*. Chicago; Illinois: Open Court, 1998. *Introduction: Seize Again the Day*, s. 2.

Hudba – složky a stránky artrockového hudebního projevu

Ústřední uměleckou složkou art rocku byla hudba. V následujícím textu představím artrockový hudební projev z hlediska jeho jednotlivých složek a stránek. Složkami hudebního projevu rozumíme konkrétní, smysly přímo postižitelné zvukové skutečnosti, které lze z hudebního díla vydělit a samostatně zvukově realizovat nebo fixovat notovým zápisem; jde o melodii, harmonii a kinetiku. Stránky hudebního projevu naopak představují neoddělitelné součásti hudební kompozice, jež lze myslet pouze jako teoretické abstrakce. Stránkou hudebního projevu je například dynamika, barva, tektonika atd.⁸

Artrockovou melodiku lze obecně rozdělit na dva základní typy: 1. Artrockový vokální melodický typ a 2. Artrockový instrumentální melodický typ. První uvedený typ můžeme dále dělit na: a) lyrický melodický typ a b) realistický melodický typ. Artrockové lyrické melodie jsou více klenuté, mají širší intervalové rozpětí a jsou převážně periodické a symetrické. Art rock používá tento melodický typ často v pomalejších a dynamicky kontrastních akustických částech skladeb a v refrénech. Některé z těchto melodií mají relativně silný „popový“ či „hitový“ potenciál a typově se blíží tzv. absolutní melodii.⁹ Melodie lyrického typu jsou frekventované například v tvorbě skupiny Genesis, která v tomto ohledu často odkazuje k hudbě Beatles a Bee Gees. Melodický typ, který pracovně označuji jako realistický, obecně charakterizuje nízké intervalové rozpětí blízcí se deklamatornímu způsobu přednesu, strukturální nepravidelnost a asymetrie, výraznější rytmičtější, vyšší hybnost apod. Melodie tohoto typu vycházely ze strukturálně uvolněných textů, kterým artrockoví umělci obecně přikládali velký význam a jejichž hudební doprovod komponovali tak, aby harmonizoval s přirozenou melodií a rytmem slov a tak podtrhoval jejich význam.¹⁰ Na některých artrockových nahrávkách se setkáme také s přirozeným mluveným projevem, například na desce *A Passion Play* skupiny Jethro Tull. Typickým artrockovým výrazovým prostředkem byl kontrast obou uvedených vokálních melodických typů. Artrockové instrumentální melodie tvoří často kratší repetitivní melodické články, které jsou v průběhu skladeb různým způsobem variovány; instrumentální melodika je většinou výrazněji rytmičtější, objevují se zde například synkopické melodie apod.

Art rock používal především diatonické stupnice, čímž se odlišoval od rockových směrů,

8 JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Základní pojmy, s. 9-12.

9 JANEČEK, Karel. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. Svěbytná melodie, s. 27.

10 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford:

jakým byl například hard rock, blues rock či country rock, které preferovaly durovou a mollovou pentatoniku, a dále také od jazz rocku, který svoji melodiku často stavěl na chromaticce. Vedle durových a mollových diatonických stupnic se v artrockové hudbě setkáme také s církevními mody; zvláště oblíbený a frekventovaný byl dórský a mixolydický melodický modus.¹¹ V rámci artrockové hudební tvorby rovněž narazíme na různé typy exotických stupnic, jejichž používání vyplývalo ze všeobecného zájmu progresivního rocku sedmdesátých let o východní kultury, filozofie a náboženství. Používání orientálních motivů bylo dědictvím hudební psychedelie, která v druhé polovině šedesátých let do oblasti rocku uvedla uměleckou hudbu severní Indie.

Artrocková akordika byla kupříkladu ve srovnání s jazz rockem relativně jednoduchá. Podobně jako tomu bylo v tvorbě Beatles, i v artrockových skladbách převažovaly durové a mollové kvintakordy. Dále zde často narazíme na tvrdě-velký, měkce-malý a dominantní septakord. Nónové, undecimové, terdecimové nebo alterované akordy nejsou v art rocku běžné. Artrocková harmonie vychází z dur-mollové tonality, která často alternuje s modální harmonií odvozenou především z mixolydických, dórských nebo aiolských stupnic. Artrockové kompozice, jež nezřídka dosahují více než dvaceti minut trvání, využívají v mnoha případech relativně bohatý modulační plán. Příkladem je skladba skupiny Yes *Close to the Edge*, jež probíhá v následujících tóninách: e moll → D dur/ d moll → a dórská → F dur → C dur → a dórská → G dur → D dur → C dur → E dur → Fis dur → a dórská → B dur → F dur.¹² Progresivní tonalita, kterou můžeme vidět na příkladu skladby *Close to the Edge*, nebývá v rámci artrockové tvorby ojedinělým jevem.

Artrocková harmonická složka v některých případech obsahovala různé akordické a harmonické zvláštnosti, které plnily funkci určitého „oživení“ jinak relativně jednoduché harmonické struktury. Jde například o kvartovou harmonii nebo bitonalitu. Oba uvedené výrazové prostředky nalezneme kupříkladu v suitě skupiny Emerson, Lake and Palmer *Tarkus*. Podobné prvky se objevují rovněž v tvorbě King Crimson a dalších skupin. V souvislosti s používáním podobných výrazových prostředků se artrockoví skladatelé Keith Emerson a Robert Fripp často odvolávali k tvorbě Leoše Janáčka, Ralpa Vaughana Williamse, Gustava Holsta, Bély Bartóka nebo Igora Stravinského.¹³ Ačkoliv art rock používal převážně homofonní fakturu, která je obecně pro rockovou hudbu typická, v některých případech narazíme rovněž na

Oxford University Press, 1997. *The Progressive Rock Style: The Lyrics*, s. 71-72.

11 Tamtéž. *The Progressive Rock Style: The Music*, s. 53.

12 COVACH, John. Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S 12.

13 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. Modal Harmony, s. 51-55.

výraznější uplatňování polyfonie. Příkladem je především tvorba skupiny Gentle Giant.

Nejvýraznější složkou artrockového hudebního projevu byla kinetika. Artrockové skladby obecně charakterizují složitější rytmická schémata, bohatá synkopizace, propracovaná polyrytmika apod. Typickým artrockovým výrazovým prostředkem bylo nepravidelně složené metrum a nepravidelné metrum; v tomto ohledu se art rock výrazně odlišoval od velké části rockové produkce sedmdesátých let, jež vycházela z pravidelné čtyřdobé pulzace.¹⁴ Východiskem artrockového pojetí metrické stránky hudební kompozice byla vedle tvorby výše zmíněných skladatelů umělé hudby a jazzových umělců typu Davea Brubecka také hudba Beatles, která s nepravidelným metrem pracovala již v roce 1966.¹⁵

Rozsáhlé artrockové skladby často používaly také bohatý tempový plán; kontrasty náhlých tempových změn jsou pro artrockový hudební projev rovněž velmi typické. Art rock od běžné rockové produkce odlišovalo dále pojetí agogiky. Vedle náhlých tempových změn zde nalezneme také postupné zpomalování či zrychlování a jiné agogické odchylky, jež známe zejména z oblasti tradiční umělé hudby. Příkladem jsou některé skladby z desky *Pawn Hearts* (1971) skupiny Van Der Graaf Generator. Pojetí artrockové dynamiky se rovněž značně přibližuje hudební praxi tradiční evropské umělé hudby.

Důležitým rozlišovacím kritériem projevů moderní populární hudby je instrumentální obsazení a z něho vyplývající hudební tón, jenž do značné míry určuje specifický sound konkrétního stylově žánrového typu. Typické artrockové instrumentální obsazení tvořily elektrické a elektronické klávesové nástroje, elektrická kytara, basová kytara a bicí. Vedle tohoto základního instrumentáře se zde dále často objevovaly různé dechové nástroje, především příčná flétna a saxofon a různé typy smyčcových nástrojů. Především v letech 1969-1970 artrockové soubory častěji spolupracovaly se symfonickým orchestrem. Na mnoha artrockových nahrávkách se dále objevují exotické nástroje, jako je například sitár. Významné postavení v artrockové hudbě měl také zpěv.

Na rozdíl od rockové hudby šedesátých let, jejíž hlavní tónovou složkou byl čistý a později zkreslený zvuk elektrické kytary, dominantu artrockového soundu tvořily především

¹⁴ Metrum třídíme podle vnitřního uspořádání a podle vnějšího uspořádání. Podle vnitřního uspořádání rozlišujeme metrum jednoduché (základní metrický útvar – takt sestává ze dvou nebo tří základních metrických jednotek – dob) a metrum složené (takt sestává ze dvou nebo více základních metrických útvarů jednoduchých). Složené metrum dále rozdělujeme na základě vnitřního uspořádání na pravidelně složené (symetrické) a nepravidelně složené (asymetrické). Podle vnějšího uspořádání rozlišujeme metrum pravidelné (izometrie) a nepravidelné (multimetrie). Nepravidelné metrum je představováno hudební strukturou, v jejímž průběhu dochází k častějším metrickým změnám po kratších úsecích. Viz TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: k systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2002. Druhy metra: jejich třídění, s. 53-58.

¹⁵ Viz kupř. heslo List of musical works in unusual time signatures. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online].

klávesové nástroje; šlo zejména o Hammondovy varhany, mellotron a klávesový syntezátor.¹⁶

Elektrické varhany, mezi rockovými umělci známé jako tzv. hamondky, vyvinul v roce 1934 američan Laurens Hammond. Nástroj byl původně zamýšlen jako levnější alternativa kostelních varhan, dále jako náhražka klavíru do domácností a rovněž jako nástroj využitelný při rozhlasovém vysílání.¹⁷ V padesátých letech pronikly Hammondovy varhany do oblasti jazzu a v následujícím desetiletí, především v druhé polovině šedesátých let, se staly rovněž důležitou součástí rockového instrumentáře. Hlavním popularizátorem Hammondových varhan byl v této době, vedle Stevea Winwooda ze skupiny Traffic, Matthew Fischera ze skupiny Procol Harum, Jona Lorda ze skupiny Deep Purple a dalších umělců, především člen artrockových souborů Nice a Emerson, Lake and Palmer Keith Emerson. Instrumentální schopnosti a pojetí scénické prezentace učinily na konci šedesátých let z Emersona rockovou hvězdu první velikosti, srovnatelnou například s osobností Jimiho Hendrixe. Emersonův nástroj Hammondovy varhany se tímto způsobem ocitnul v centru pozornosti rockového publika a získal status špičkového sólového nástroje srovnatelného s dosud dominantní elektrickou kytarou.¹⁸

Z hlediska hudebního využití představovaly Hammondovy varhany univerzální nástroj použitelný v doprovodech i sólech s širokým spektrem zvukových možností. Vedle čistých zvukových rejstříků, které imitovaly klasické pneumtické varhany, nástroj disponoval různými typy zkreslení. Zvláště charakteristickým byl v tomto ohledu specifický „chvějivý“ zvuk integrovaného rotujícího reproduktoru Leslie.¹⁹ Hammondovy varhany nebyly v rockové, respektive artrockové hudbě používány pouze jako zdroj tónového materiálu, ale rovněž jako zdroj hluku. Zvláštních zvukových efektů v tomto smyslu dosahoval například již zmíněný Keith Emerson; různé hluky v podobě pískání, šumění apod. Emerson vyvolával údery do nástroje, jeho posunováním a naklápěním a jinými mechanickými zásahy.²⁰

V okruhu stylově žánrového typu art rock Hammondovy varhany používaly kupříkladu skupiny Emerson, Lake and Palmer, Yes, Genesis, Van Der Graaf Generator, Gentle Giant, King Crimson a mnoho dalších.

Typickou témbrovou složkou artrockového soundu byly zvukové rejstříky hudebního

Dostupné na www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>.

16 Viz kupř. HALBSCHIEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. Klassikrock – Die Rockmusik der Pianisten und Organisten, s. 68.

17 ŠULA, Roman. *Varhany Hammond*. Třebíč: ProMac, 2002.

18 HALBSCHIEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. The Nice – Prototyp der Klassikrock-Bands, s. 63.

19 Viz kupř. HENRICKSEN, Clifford A. Unearthing the Mysteries of the Leslie Cabinet. *Recording Engineer/Producer* magazine, April 1981. Dostupné na www: <<http://theatreorgans.com/hammond/faq/mystery/mystery.html>>.

20 HALBSCHIEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. The Nice – Prototyp der Klassikrock-Bands, s. 62-63.

nástroje mellotron, který byl vyvinut na počátku šedesátých let v Anglii. Šlo o velmi sofistikovaný elektro-mechanický, polyfonní klávesový nástroj, jenž pracoval s předem nahranými magnetofonovými pásky. Artrockové skupiny používaly mellotron především z důvodů imitace nástrojů symfonického orchestru – zejména smyčců.

První rockové nahrávky, jež obsahovaly zvuk hudebního nástroje mellotron, vznikly kolem roku 1965. Hlavním popularizátorem mellotronu byl v této době člen skupiny Moody Blues a zaměstnanec firmy, zabývající se výrobou mellotronů, Streetly Electronics Mike Pinder. V roce 1965 například Pinder seznámil s nástrojem Johna Lennona a Paula McCartneyho, kteří jej na podzim roku 1966 použili na nahrávce Beatles *Strawberry Fields Forever*. Do širšího povědomí uvedla mellotron teprve deska skupiny Moody Blues z roku 1967 *Days of Future Passed*. Pinder, jenž díky kontaktům s firmou Streetly Electronics jako jeden z prvních rockových hudebníků tento poměrně drahý nástroj vlastnil, pravidelně používal mellotron na veškerých nahrávkách Moody Blues z konce šedesátých let.

Základním komponentem mellotronu byla kazeta s magnetofonovými pásky, jež obsahovaly osmivteřinové nahrávky různých hudebních nástrojů v konkrétních tónových výškách. Snímací hlavy pod jednotlivými klávesami umožňovaly přehrávání těchto předem nahraných zvuků. První modely mellotronu obsahovaly vedle zvuků smyčcových nástrojů také rejstříky dřevěných a žesťových dechových nástrojů a osmihlasý sbor. Pozdější modely umožňovaly výměnu magnetofonových pásek za pásky s vlastními nahrávkami libovolných zvuků, například bicích nástrojů, rozmanitých konkrétních zvuků apod. V první polovině sedmdesátých let, kdy neexistovaly polyfonní syntezátory, někteří rockoví umělci používali pásky s nahrávkami zvuků monofonního syntezátoru, které bylo možné tímto způsobem polyfonicky zpracovat.²¹

Mellotron, jenž artrockoví tvůrci používali většinou jako doprovodný nástroj, se obecně vyznačoval silným a průrazným zvukem. Dále bylo charakteristické nepatrné intonační kolísání a chvění, které vyplývalo z technologie založené na snímání magnetofonových pásek.

V první polovině sedmdesátých let používala mellotron většina artrockových skupin včetně King Crimson, Yes nebo Genesis. V druhé polovině dekády se nástroj postupně vytratil z rockového instrumentáře a jeho místo zaujaly polyfonní syntezátory.

Klávesový syntezátor byl vyvinut v průběhu šedesátých let inženýrem Robertem Moogem. Širší pozornost v oblasti moderní populární hudby tento nástroj vzbudil v roce 1967, kdy byl předveden na významném rockovém festivalu Monterey International Pop Festival. Krátce nato se zvuk klávesového syntezátoru Moog poprvé objevil na rockových nahrávkách; šlo

21 Viz AWDE, Nick. *Mellotron: the machine and the musicians that revolutionised rock*. London: Desert Hearts, 2008.

například o desku *Strange Days* americké skupiny Doors.²²

V závěru šedesátých let klávesový syntezátor fungoval především jako studiový nástroj, jenž zvukově doplňoval standardní rocková aranžmá. Jedním z prvních rockových umělců, kteří jej použili v rámci živého vystoupení, byl artrockový klávesista Keith Emerson.²³ Poté co byl na počátku sedmdesátých let na trh uveden zmenšený typ syntezátoru Minimoog, který lépe vyhovoval koncertnímu provozu, se nástroje plně prosadily do rockového instrumentáře. Artrockoví klávesisté jako Keith Emerson, Rick Wakeman a mnoho dalších, používali syntezátory zvláště často a učinili z nich podstatnou složku artrockového soundu.²⁴ Elektronicky generované zvuky velice dobře korespondovaly s artrockovou zálibou v tématické vesmíru, science fiction a podporovaly artrockový „kosmický“ sound. Monofonní syntezátory, které v první polovině sedmdesátých let nalezneme v instrumentáři většiny artrockových skupin, zde fungovaly jako doprovodné i sólové melodické nástroje.

Vedle specifických zvukových rejstříků výše pojednaných elektrických a elektronických klávesových nástrojů se v artrockové tvorbě rovněž uplatňuje zvuk akustického klavíru a cembala; příkladem jsou nahrávky skupiny Emerson, Lake and Palmer, Yes, Jethro Tull nebo Gentle Giant.

Důležitým nástrojem artrockového instrumentáře byla elektrická kytara. Vzhledem k tomu, že doprovod artrockových kompozic většinou zajišťovaly klávesové nástroje, kytaristé zde dostávali více prostoru k realizaci drobnějších harmonicko-melodických vyhrávek. Mnoho z nich používalo různé elektronické efekty a zkreslení, která stejně jako syntezátory podporovaly specifický artrockový „kosmický“ sound.

Typickým témbrovým výrazovým prostředkem art rocku bylo uplatňování kontrastu elektrických, případně elektronických a akustických nástrojů. V tomto ohledu artrockoví tvůrci často používali zvuk akustické kytary s nylonovými i kovovými strunami; v repertoáru holandské artrockové skupiny Focus se setkáme například také s loutnou. Typickou složkou akustického artrockového soundu tvořila dále příčná flétna; skupiny jako King Crimson nebo Van Der Graaf Generator často používali také saxofon.

Rytmický základ artrockového hudebního projevu tvořily obligátní rockové bicí a basová kytara, která v některých případech plnila rovněž funkci melodického nástroje. Zvláště výrazné

22 Heslo Moog synthesizer. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page).

23 Viz *Official Keith Emerson Website* [online]. Dostupné na [www: <http://www.keithemerson.com/index.html>](http://www.keithemerson.com/index.html); HALBSCHIEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. Ekseption – Klassikrock als kalkulierte Masche, s. 70.

24 ROCKWELL, John. Art Rock. In *The Rolling Stone illustrated history of rock & roll*. Jim Miller (ed.). New York: Rolling Stone Press, 1976. S. 349.

basové linky nalezneme například ve skladbách Yes; baskytarista zmíněné skupiny Chris Squire často používal zkreslený zvuk, jenž ve spojení s rychlými a výrazně rytmizovanými basovými figurami dodával hudbě silný drive. Klasickou rockovou soupravu bicích nástrojů v mnoha případech doplňovaly různé typy perkusivních nástrojů, například zvonkohra, tamburína apod.

Vzhledem k tomu, že art rock přikládal důležitou roli hudebním textům, významnou úlohu zde přirozeně plnil také zpěv. Podobně, jako tomu bylo ve většině rockových směrů sedmdesátých let, i zde převažovali zpěváci-muži; výjimkou byla kupříkladu zpěvačka Sonja Kristina Linwood ze skupiny Curved Air nebo Annie Haslam z Renaissance. Narozdíl od hard rocku a podobných rockových směrů vycházejících z blues a rhythm and blues, jež používaly „drsný“ expresivní hlasový projev, art rock preferoval spíše „čistý“ hlas blízký popové tradici. Jako příklad lze uvést zpěv Jona Andersona ze skupiny Yes. Vedle sólových zpěváků se v artrockových skupinách často pěvecky projevovali rovněž instrumentalisté, což umožňovalo práci s vokálním vícehlasem.

Ačkoliv byl artrockový zpěv relativně konzervativní a v mnoha ohledech vycházel z popového projevu skupin tzv. British Invasion šedesátých let, narazíme zde na několik progresivních prvků a zajímavostí. Jde například o používání elektronicky zkresleného zpěvu, s nímž se setkáme kupříkladu na nahrávkách King Crimson nebo Genesis, dále o scat, který se objevuje na některých nahrávkách Emerson, Lake and Palmer, nebo jódlování, jež použila skupina Focus ve skladbě *Hocus Pocus* z roku 1971. V rámci artrockové tvorby také narazíme na specifický vícehlasý unisonový zpěv, později – především v souvislosti s metalem osmdesátých let – často označovaný jako metalový chorál.

Zvuk symfonického orchestru je příznačný především pro artrockové nahrávky z let 1969 a 1970. Příkladem jsou alba skupin Moody blues, Procol Harum, Nice, Pink Floyd nebo Yes. V sedmdesátých letech nahradily zvuk symfonického orchestru rejstříky klávesového nástroje mellotron.

Z hlediska hudební formy art rock obecně charakterizují časově rozsáhlé kompozice, které zdaleka překračují „klasický“ tříminutový písňový formát. Za vrchol artrockového trendu maximalizace hudební struktury je považována deska skupiny Yes *Tales from Topographic Oceans* z roku 1973; dvojalbum obsahuje čtyři skladby, jejichž průměrné trvání je přibližně dvacet minut.

Kořeny trendu rozšiřování rockové hudební struktury, který se v rámci progresivního rocku sedmdesátých let projevil zejména v tvorbě artrockových skupin, lze nalézt již v polovině šedesátých let; příkladem je skladba Phila Spectora *You've Lost That Lovin' Feelin'* z roku 1964, jež z hlediska časového rozsahu a strukturálního uspořádání překračovala standardy dobové

písňové produkce.²⁵ Zásadní posun v tomto směru přinesla zejména progresivní tvorba skupiny Beatles z let 1966-1967; zvláštní význam v tomto ohledu náleží konceptuální desce *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z roku 1967, jež z formálního hlediska představuje vyšší kompoziční útvar, který mnozí autoři přirovnávají k prokomponovaným písňovým cyklům romantických skladatelů Franze Schuberta a Roberta Schumanna.²⁶ Píseň *A Day in the Life* z výše uvedeného alba, která vznikla složením dvou samostatných kontrastních písňových fragmentů, svojí strukturou již naznačuje podobu budoucích artrockových suit.²⁷

K rozšíření rockové hudební struktury v závěru šedesátých let podstatným způsobem dále přispěl instrumentálně založený psychedelický rock. Šlo především o hudbu skupin Jimi Hendrix Experience, Cream, Nice nebo Pink Floyd, jejichž koncertní vystoupení obsahovala dlouhé skladby dosahující až dvaceti minut trvání. Z formálního hlediska šlo často o třídílné kompozice sestávající z úvodní vokálně-instrumentální písňové části, případně instrumentálně provedeného tématu, střední části vyplněné dlouhými plochami volných improvizací a repriízy.

Důležitou roli v procesu konstituce velkých rockových forem na přelomu šedesátých a sedmdesátých let sehrála rovněž inspirace umělecko-artifciální hudbou. Artrockovým umělcům byl v tomto směru zvláště blízký hudební romantismus; mnoho artrockových skladatelů v této době vzhlíželo k romantické symfonii, programní suitě či symfonické básni jako k ideálnímu formátu hudebně uměleckého sdělení.

V artrockové tvorbě můžeme pracovníě vymezit tyto základní formové typy: 1. Jednoduchá rocková píseň, 2. Strukturálně rozšířená rocková píseň a 3. Rocková suite. Ačkoliv jednoduchá písňová forma založená na kombinatorice sloka-refrén-instrumentální sólo není pro art rock typická, setkáme se zde s určitými výjimkami. Důvodů, které vedly artrockové tvůrce k občasnému zařazování takovýchto písní na svá alba, bylo více: šlo například o nutnost vyplnit zbývající prostor LP desky či snahu „odlehčit“ jinak závažný hudební obsah. Některé artrockové skupiny první poloviny sedmdesátých let dokonce vykazovaly skladbou svého repertoáru přirozené tíhnutí k „jednoduché“ pop music; příkladem je skupina Genesis, jejíž umělecký vývoj na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let tuto tendenci potvrdil. Písně kratšího formátu dále nalezneme také na deskách Yes, King Crimson, Gentle Giant a dalších skupin.

Formový typ, který pracovníě označuji jako rozšířenou písňovou formu, byl v artrockové

25 COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. Phil Spector and the Wall of Sound, s. 127.

26 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. The Birth of Progressive Rock, s. 20-21.

27 Viz kupř. MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Praha: Volvox Globator, 1997. A Day in the Life, s. 185-188; COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. Psychedelic Ambition: The Beach Boys and the Beatles, s. 264-265.

tvorbě velmi frekventovaný. Z hlediska struktury šlo o písňový půdorys sloka-refrén-instrumentální sólo rozšířený o mnoho dílčích introdukcí, meziher, spojovacích oddílů, relativně samostatných instrumentálních částí apod. Časový rozsah kompozic tohoto typu byl přibližně 6-12 minut. Příkladem rozšířené písňové formy je skladba skupiny Yes *Roundabout* z desky *Fragile* (1971). Kompozice, jejíž časový rozsah je 8,30 minut, vypadá z formálního hlediska takto: i A A' B (X_A) A" k.²⁸ Skladbu uvádí krátká instrumentální introdukce (0,00-0,44 min.), po které následuje první díl (0,44-2,15 min.) složený ze dvou vokálně-instrumentálních slok, za nimiž následuje vokálně-instrumentální kontrastní část – tzv. bridge. Následující druhý díl (2,15-3,25 min.) obsahuje pouze jednu sloku a bridge. Kontrastní díl B (3,25-7,05 min.), který vykazuje vyšší známky evolučního typu hudby a působí tedy dojmem jakéhosi provedení, tvoří tři vokálně-instrumentální části: první z nich přináší nový hudební materiál v kombinaci s reminiscencemi riffů a melodií prvních dílů; následující část reprizuje intrudukci a bridge. Závěrečnou část tvoří instrumentální sólo, které plynule přechází do hudby čtvrtého dílu (7,05-7,53 min.), jenž obsahuje opět jednu sloku a bridge. Skladbu uzavírá instrumentální koda (7,53-8,30 min.).²⁹

Rozdíl mezi rozšířenou písňovou formou a rockovou suitou často není příliš zřetelný. Obě formy vycházejí ze stejného písňového základu s tím, že rocková suita rozvádí jednotlivé části do větší šíře, čímž vytváří dojem cyklické formy sestávající z několika relativně samostatných vět. Rozhodujícím rozlišujícím faktorem uvedených formových typů je obecně celková délka skladby a relativní nezávislost jednotlivých částí-vět. Časový rozsah artrockových programních suit bývá vyšší než 12 minut; často jde o více než dvacetiminutové skladby, jež zabírají celou stranu LP desky, která v tomto smyslu představuje výrazný limitační faktor. Setkáme se ovšem také s kompozicemi, jež se rozprostíraly přes obě strany LP desky; příkladem je album skupiny Jethro Tull *Thick as a Brick* z roku 1972, které obsahuje pouze jedinou více než čtyřicet minut trvající skladbu.

Přechodový typ mezi rozšířenou písňovou formou a rockovou suitou představuje kupříkladu skladba skupiny Yes *Close to the Edge*. Kompozice, jejíž časový rozsah je 18,43 minut, sestává ze čtyř plynule navazujících částí: *The Solid Time of Change* (6,04 min.), *Total Mass Retain* (1,55 min.), *I Get Up I Get Down* (6,14 min.), *Seasons of Man* (4,30 min.). Přestože někteří posluchači skladbu – vzhledem k jejímu časovému rozsahu a předepsanému členění na

28 Kontrastní díl B vykazuje vyšší známky evolučního typu hudby. Z tohoto důvodu v závorce uvádím alternativní označení, které pro tento typ hudby navrhnul Karel Janeček. Viz JANEČEK, K. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Stavební funkce částí ve skladbě, funkční typy hudby, s. 82-89.

29 Srov. kupř. COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London:

čtyři díly – označují jako několikvětou suitu, její pevné kompoziční scelení a těsné motivicko-tématické soustředění jednotlivých částí naznačuje spíše jednovětou formu výše pojednaného typu.³⁰

Formové schéma skladby *Close to the Edge* je podobné jako v případě písně *Roundabout* – I A A' B (X_A) A" k. Skladba začíná rozsáhlou introdukcí, jež sestává ze dvou kontrastních částí: první část (0,00-0,56 min.) pracuje s konkrétními přírodními zvuky, například zpěvem ptáků, šuměním vody apod.; druhá převážně instrumentální část (0,56-3,54 min.) připravuje nástup prvního dílu. Díl A (3,54-6,03 min.) obsahuje dvě vokálně-instrumentální sloky s refrémem, za kterými následuje kontrastní vokálně-instrumentální bridge a opakující se refrén. Druhý díl A' (6,03-8,28 min.) zachovává základní strukturu první části, tzn. 2 x sloka + refrén + 2 x bridge + refrén + instrumentální mezihra. Díl B (8,28-14,59 min.) uvádí kontrastní statická témbrová plocha, za kterou následují tři opakování nové vokálně-instrumentální sloky, jež obsahuje melodické a literární reminiscence dílu A. Skladba pokračuje varhanní instrumentální mezihrá, po níž následuje částečný návrat sloky, a opět kontrastní varhanní intermezzo. Strukturálně uvolněný spojovací oddíl, v němž dominuje zvuk varhan a klávesového syntezátoru, plynule přechází do čtvrtého dílu (14,59-17,36 min.), který zahajují dvě opakování sloky a refrénu z prvních dvou dílů – tentokrát pouze v instrumentální podobě s varhanním sólem. Následují opět dvě sloky – v tomto případě již se zpěvem –, na které navazuje bridge a opakovaný refrén. Skladbu uzavírá krátká koda (17,36-18,38 min.) s konkrétními přírodními zvuky, jež zazněly na začátku skladby.³¹

Rozsáhlé programní suity, jež sestávají z relativně samostatných vět, nalezneme například v repertoáru skupiny Emerson, Lake and Palmer. Příkladem je skladba *Karn Evil 9* z desky *Brain Salad Surgery* (1973). Kompozici v celkovém časovém rozsahu 29,54 minut tvoří tři věty: First Impression, part 1 (8,41 min.) a First Impression, part 2 (4,8 min.), Second Impression (7,07 min.) a Third Impression (9,06 min.). První věta představuje uzavřený kompoziční celek, jehož formální půdorys připomíná rondový typ. Vokálně-instrumentální sloky s refrény se zde střídají s novými či průběžně opakovanými instrumentálními sekcemi. Hudba této věty je značně členitá – objevuje se zde mnoho dílčích introdukcí, spojovacích oddílů apod. Druhá instrumentální věta

Norton, 2006. *Progressive Rock: Big Ideas and High Ambition*, s. 330-331.

30 Kompozice *Close to the Edge* představuje podle Patricka T. Willa, Johna Covache, Edwarda Macana, Dirka von der Horsta a dalších autorů jednovětou skladbu vykazující známky sonátové formy. Viz kupř. WILL, Patrick, T. Heslo Art Rock. In *The New Harvard dictionary of music*. Don Michael Randel (ed.). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1986. S. 56.

31 Srov. kupř. COVACH, John. Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 3-31; MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. Yes: Close to the Edge (1972), s. 95-105.

má převážně improvizovaný charakter a prozrazuje výraznou inspiraci jazzovou hudbou. Z hlediska struktury jde o třídílnou formu. Jejím těžištěm je střední díl, jenž se dále rozpadá do několika kontrastních částí, kterým dominují klavírní a syntezátorová sóla. Třetí věta *Third Impression*, která je vrcholem cyklu, má rovněž třídílnou strukturu: první a třetí vokálně-instrumentální díl svým rondovým charakterem připomíná první větu, zatímco střední kontrastní část, jež je z větší části založená na instrumentálních improvizacích, naopak odkazuje k střední instrumentální větě. Jednotlivé věty cyklu *Karn Evil 9* jsou do určité míry provázány a sceleny společnými hudebními motivy a tématy.

Rozsáhlé artrockové skladby lze z hlediska kompozice a tektoniky pracovníčně rozdělit na dva typy: 1. Rockovou písňovou směs v angloamerické oblasti často označovanou jako Long Medley a 2. Vyšší prokomponovaný hudební celek. Rocková směs představuje spíše soubor plynule navazujících písňových fragmentů různého rozsahu a struktury proložených mnoha instrumentálními mezihrami, spojovacími oddíly apod. Ačkoliv rockové směsi pracují s motivicko-tématickými návraty, reprízami apod., míra hudebního prokomponování a scelení je výrazně nižší než u druhého uvedeného typu. Známým příkladem tzv. Long Medley je B strana LP desky *Abbey Road* skupiny Beatles z roku 1969.³² V rámci art rocku nalezneme tento typ kompozice kupříkladu na nahrávkách skupiny Jethro Tull *Thick as a Brick* (1972) a *A Passion Play* (1973).³³ Vyšší prokomponovaný hudební celek, jakým je například již výše zmíněná skladba skupiny Yes *Close to the Edge*, se od rockových směsí odlišuje důrazem na motivicko-tématické soustředění, reprízové propojení skladby, tonální plán, dynamický plán, tempový plán, metrické vyvážení, práci s kontrasty, vrcholy apod. V případě tohoto typu skladby lze na rozdíl od písňové směsi hovořit o jednotné kompoziční linii. Artrockové kompozice tohoto typu v určité míře vykazují znaky evolučního typu hudby, což obecně není pro rockovou hudbu typické.³⁴

32 MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Praha: Volvox Globator, 1997. *You Never Give Me Your Money*, s. 286.

33 Viz kupř. internetový server *Cup of Wonder: the annotated Jethro Tull Lyrics Page*. MORRIS, Dave. Jethro Tull, Progressive Rock and Thematic Approach. University of Rochester, spring 2000. Dostupné na [www: <http://www.cupofwonder.com/essays9.html>](http://www.cupofwonder.com/essays9.html).

34 Srov. kupř. HURNÍK, Lukáš. *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercpece*. Praha: Pedagogická

Literární složka – artrockové texty

V souvislosti s ustavením konceptu „uměleckého“ rocku došlo v druhé polovině šedesátých let k výraznému posunu v oblasti literární složky rockové hudby; umělci jako John Lennon nebo Bob Dylan v této době povýšili doposud nepřilíš důležitý a veskrze triviální rockový text na umělecký artefakt. Zdůraznění významu rockového textu v roce 1967 symbolicky dokumentuje album Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, které jako první v rockové historii obsahovalo přílohu s vytištěnými texty písní. Art rock, který přijal koncept „uměleckého“ rocku za základní estetický program, na trend sofistické v oblasti rockového textu přirozeně navázal.

Cílem artrockových textařů bylo vytvořit adekvátní jazyk, jenž by souzněl se složitou a umělecky ambiciózní hudební strukturou. Nejenom z těchto důvodů, ale rovněž v přirozeném důsledku všeobecné vzdělanosti a uměleckého rozhledu artrockových tvůrců v textech a zastřešujících konceptech často narazíme na reference klasických děl světové literatury.³⁵

Ačkoliv primární uměleckou složkou art rocku byla hudba, textům byla věnována taktéž nemalá pozornost a prostor v rámci jednotlivých kompozic. Podíváme-li se na přibližný časový poměr instrumentální a vokálně instrumentální hudby, která pracuje s textem, u několika vybraných významných artrockových alb, zjistíme následující údaje: Emerson, Lake and Palmer – *Tarkus* 27:10 min., *Brain Salad Surgery* 31:12 min., Genesis – *Selling England by the Pound* 31:21 min., *The Lamb Lies Down on Broadway* 41:49 min., Gentle Giant – *Acquiring the Taste* 27:10 min., Jethro Tull – *Thick as a Brick* 28:15 min., King Crimson – *In the Court of the Crimson King* 31:12 min., Van Der Graaf Generator – *Pawn Hearts* 27:18 min., Yes – *Fragile* 26:14 min., *Close to the Edge* 22:15 min., *Tales from Topographic Oceans* 50:30 min.

Vzhledem k tomu, že artrockové texty byly často nositeli závažnějších myšlenek, zpěváci dbali na jejich srozumitelné vyznění v rámci hudebního přednesu. Srozumitelnost textů zůstala většinou zachována i navzdory skutečnosti, že art rock v některých případech pracoval se složitější vokální harmonií, elektronicky zkresleným zpěvem apod.

Autory textů artrockových skladeb byli v mnoha případech sami zpěváci, například Jon Anderson ze skupiny Yes, Ian Anderson ze skupiny Jethro Tull, Greg Lake z tria Emerson, Lake and Palmer, Peter Gabriel či Phil Collins ze skupiny Genesis, nebo Peter Hammill ze skupiny Van Der Graaf Generator; uvedený model je v oblasti rockové hudby všeobecně velmi rozšířený.

fakulta UK – katedra hudební výchovy, 1999. S. 25.

35 Viz *Literary references in Progressive Rock*. In *Prog bibliography.de* [online]. Dostupné na [www](http://www.progbibliography.de):

Vedle sólových zpěváků se často literárně projevovali také jiní členové artrockových souborů; v případě skupiny Yes to byl třeba baskytarista Chris Squire nebo kytarista Steve Howe, ve skupině Genesis kupříkladu klávesista Tony Banks nebo baskytarista Mike Rutherford apod. V některých případech je autorství textu přičítáno celé skupině. Autory některých artrockových textů byly dále rovněž externisté; šlo například o Petera Sinfielda, jenž spolupracoval se skupinami King Crimson, Emerson, Lake and Palmer nebo Premiata Forneria Marconi. Vzhledem k tomu, že art rock často používal vypůjčený umělecký materiál, setkáme se zde kupříkladu také s textem Johna Lennona a Paula McCartneyho v cover verzi písně Beatles *Every Little Thing* od skupiny Yes nebo s básní Williama Blakea v rockové úpravě hymnu *Jerusalem* skladatele Huberta Parryho od skupiny Emerson, Lake and Palmer.

Nejenom experimentování v oblasti užívání halucinogenních drog, zájem o problematiku lidského vnímání, významný vliv osobnosti psychologa Timothy Learyho atp., ale také silná touha hledat nové a nekonvenční možnosti a prostředky vyjádření, dovedla rockové umělce druhé poloviny šedesátých let k častějšímu používání některých avantgardních metod a technik moderní literatury; šlo zejména o umělecké prostředky imagismu, surrealismu, techniku „proudu vědomí“ apod. Psychedelické texty tohoto typu – pro příklad lze uvést texty Johna Lennona *Strawberry Fields Forever*, *A Day in the Life* nebo *I Am the Walrus*, jež pracují s volnými sledy asociací, juxtapozicemi nesourodých a nesouvisejících objektů-informací atd. –, výrazně ovlivnily nastupující art rock, pro jehož literární složku je vyjádření prostřednictvím surrealistického obrazu charakteristické.³⁶ Vedle psychedelických textů nacházel art rock inspiraci také v původních dílech světové moderní literatury, například v textech Thomase S. Eliota nebo Hermanna Hesseho.³⁷

Silný vliv surrealismu nalezneme například v tvorbě skupiny Genesis na konceptuální desce *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974). Album, jež původně vyšlo na dvou LP deskách, obsahuje 23 plynule navazujících skladeb, které dohromady tvoří rozsáhlou devadesátiminutovou kompozici scelenou jediným literárním příběhem. Text k uvedené desce napsal převážně zpěvák skupiny Peter Gabriel, který se podle svých slov v případě některých událostí a míst zde prezentovaných inspiroval svými sny. Hlavní postavou příběhu *The Lamb Lies Down on Broadway* je mladý portorikánský delikvent jménem Rael – jméno Gabriel odvodil od svého příjmení. Reala, který žije v New Yorku na Manhattanu, jednoho dne záhadně

<<http://www.progbibliography.de/>>.

36 Bližší informace k textům uvedených písní viz MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Praha: Volvox Globator, 1997.

37 Viz kupř. EDER, Bruce. *The Early History of Art-Rock/Prog Rock (All-Music Guide Essay)* [online]. Dostupné na [www: <http://www.vanguardchurch.com/the_history_of_art_rock.htm>](http://www.vanguardchurch.com/the_history_of_art_rock.htm).

okolnosti uvrhnou kamsi do podzemí – do alternativního světa fantazie a snové imaginace, kde je vystaven mnohým bizarním situacím, příhodám a dobrodružstvím. V rámci příběhu se Real za podivných okolností několikrát setkává se svým bratrem Johnem, jehož vztah k Realovi není příliš přátelský. V závěrečné scéně Real odmítne možnost utéci z nedobrovolného žaláře a rozhodne se pomoci tonoucímu Johnovi; krátce nato však zjišťuje, že topící se postava, kterou zachránil, byl on sám. Příběh prostřednictvím vztahu obou bratrů vypovídá o psychologickém rozpadu osobnosti.³⁸

The Lamb Lies Down on Broadway v určitých ohledech vzdáleně připomíná mnohovrstevnatá díla typu Eliotovy básně *The Waste Land*. Existenciální text, inspirovaný absurdním dramatem a surrealismem, obsahuje mnoho společensko-politických, společensko-kulturních, uměleckých a jiných aluzí. V příběhu se objevují jména jako Martin Luther King, John Fitzgerald Kennedy, Marshall McLuhan, Groucho, Bing Crosby, Lenny Bruce, Howard Hughes, Caryl Chessman a další, jsou zde odkazy na známé písně moderní populární hudby například *In the Mood*, *Blue Suede Shoes*, *It's Only Rock'n'Roll*, vystupují zde postavy starověké mytologie, objevují se zde narážky na sexuální revoluci, reklamu, konzumní společnost apod.³⁹

Strukturálním základem rockových textů padesátých a šedesátých let byla písňová forma. Většinu textů v této době tvořily stejnoměrné, rytmicky pravidelné a symetrické jednotky v podobě opakujících se slok a refrénů. V důsledku trendu komplikace výrazových prostředků rocku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let došlo k výrazným změnám také v této oblasti. Art rock, který podstatně rozšířil hudební zvukovou strukturu, přistoupil stejným způsobem také k textové složce. Ačkoliv rozsáhlejší artrockové texty často zachovávaly základní písňový půdorys sloka-refrén, z hlediska vnitřní struktury byly v mnoha případech uvolněné, nepravidelné a asymetrické.

Texty vrcholného artrockového období často používají volný verš s nepravidelnými sylabickými schémata – básnické výrazové prostředky jako rým, asonance, aliterace apod., které vnášejí do textu určitý řád a pravidelnost, zde ustupují do pozadí. Mnoho textů preferuje méně konvenční podobu rýmu – například vnitřní rým, apod.⁴⁰

Z hlediska literárních druhů pracují artrockové texty s lyrikou, epikou i dramatem. Velká část textů spadá do okruhu lyriky. Z hlediska typologie se zde uplatňuje především lyrika reflexivní, subjektivní, náboženská nebo přírodní. Milostnou lyriku, typickou pro písně

³⁸ Viz booklet k CD *The Lamb Lies Down on Broadway*. Charisma 1985.

³⁹ Viz kupř. FINEGAN, Jason – McMAHAN, Scott, et al. *The Annotated Lamb Lies Down on Broadway* [online]. Dostupné na [www: <http://www.bloovis.com/music/lamb.html>](http://www.bloovis.com/music/lamb.html).

⁴⁰ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *The Progressive Rock Style: the Lyrics*, s. 71.

rockového mainstreamu a popu, zde nalézáme méně. Reflexivní či úvahovou lyriku zastupují především filozofující a významově nejednoznačné texty skupiny Yes, jež nalezneme na většině jejích artrockových alb, například ve skladbě *Close To The Edge* ze stejnojmenné desky z roku 1972. K epickým textům inklinovala například tvorba skupiny Genesis. Kupříkladu skladba *White Mountain* z desky *Foxrot* (1972), vypráví příběh o vlkovi jménem Fang, který se provinil proti zákonům smečky a zato ho stihl krutý trest. Autoři textu se v tomto případě inspirovali novelou Jacka Londona *White Fang*, ze které si vypůjčili jména hlavních protagonistů příběhu Fang a One-Eyed. V tvorbě skupiny Genesis nalezneme často také prvky dramatu. Mnoho jejích textů je založeno na monologu, dialogu, triologu atp., a konfliktech zúčastněných postav. Příkladem je text ke skladbě *Harold the Barrell* z alba *Nursery Cryme* (1971), který vychází z komunikace následujících osob a společenských subjektů: zpravodajství, muž na ulici, muž u baru, obecní zastupitel, starosta, britská veřejnost, Harold, pan Plod, sbor pana Ploda, sedmašedesátiletá paní Barrelová. Teatrální prvek skladeb skupiny Genesis podporoval zpěvák Peter Gabriel proměnami hlasu jednotlivých postav.

Přestože byl art rock sedmdesátých let relativně široký hudební fenomén přesahující angloamerickou kulturní oblast, jehož texty reflektovaly a pojednávaly rozmanité skutečnosti, události, myšlenky apod., lze dnes rámcově ohraničit jeho základní námětové okruhy, kterými byly: 1. Science fiction, technologie, vesmír; 2. Mysticismus, náboženství, východní spiritualita, filozofie New Age a 3. Mytologie, fantasy.

Zájem artrockových tvůrců o uvedená témata vysvětluje muzikolog Edward Macan jako dědictví ideologie alternativní kultury druhé poloviny šedesátých let: příslušníci tehdejších opozičních hnutí, často souhrnně označovaných jako hippies, obecně odmítali institucionalizovaný a přetechnizovaný svět západní civilizace, jenž podle jejich názoru postrádal širší duchovní rozměr a který ztratil smysl pro skutečné hodnoty. Z tohoto důvodu se obraceli k východním náboženstvím, panteistické filozofii, mysticismu, mytologii, pohádkovému světu fantasy, ale také k science fiction, jež měla v šedesátých letech na rozdíl od současnosti především filozofický rozměr.⁴¹

Témata z oblasti science fiction byla na přelomu šedesátých a sedmdesátých let obecně velmi populární. Fascinace novými technologiemi a fenomén dobývání vesmíru, spojený s hledáním odpovědí na věčné otázky, se v této době významně promítaly do mnoha uměleckých směrů. V okruhu populární kultury měl velký vliv kupříkladu film režiséra Stanleyho Kubricka *2001: A Space Odyssey* z roku 1968; v oblasti literatury byli velkými popularizátory science

41 Tamtéž. *Progressive Rock's Utopian Vision: Mythology, Mysticism, and Science Fiction*, s. 80-82.

fiction například autoři Isaac Asimov, Ray Bradbury, Robert Heinlein, Frank Herbert, Stanislaw Lem nebo autor předlohy výše uvedeného filmu Arthur C. Clarke.

Prvky science fiction velice brzy pronikly také do oblasti rockové poetiky. První tímto směrem zaměřené texty se objevily již v druhé polovině šedesátých let v rámci psychedelického hudebního směru space rock; šlo například o skladbu skupiny Pink Floyd *Astronomy Domine*, která vyšla v roce 1967 na desce *The Piper at the Gates of Dawn*. V první polovině sedmdesátých let se témata science fiction stala předmětem ztvárnění mnoha artrockových skupin. Zvláště charakteristické byly skladby, které se zabývaly problematikou objevování vesmíru, vesmírných cest apod. Příklady takovýchto textů nalezneme mimo jiné v kompozicích *Pioneers over c* (1970) od skupiny Van Der Graaf Generator, *Starship Trooper* (1971) od skupiny Yes nebo *Watchers of the Sky* (1972) od skupiny Genesis. V českém prostředí tento trend reprezentuje především artrockové konceptuální album *Dialog s vesmírem* z roku 1978 od skupiny Progres 2.⁴² Artrockové texty zabývající se tématy science fiction používají často podobnou slovní zásobu; frekventovanými výrazy jsou zde například galaxie, vesmír, planeta, hvězda, raketa, vesmírná loď, UFO, počítač, rychlost světla, věda apod.

Fenomén, který výrazně poznamenal západní kulturu šedesátých let, byl také kult východních náboženství a spirituality. V okruhu moderní populární hudby druhé poloviny šedesátých let získal velký vliv například indický duchovní Maharishi Mahesh Yogi, známý zejména jako duchovní vůdce a učitel skupiny Beatles.

Ohlasy východních kultur v této době pronikaly do rockové poetiky jednak prostřednictvím parafrází původních textů východní provenience – známým příkladem je skladba Beatles *Tomorrow Never Knows*, jež pracuje s textem Tibetské knihy mrtvých, kterou na Západě zpopularizoval psycholog a obhájce halucinogenních drog Timothy Leary – a dále na základě inspirace literárními díly západních spisovatelů, kteří východní filozofie, náboženství, způsob života apod. ve svých knihách prosazovali. Šlo například o již zmíněného Thomase S. Eliota nebo Hermanna Hesseho.

V rámci art rocku se východní spiritualitou nejvíce zabývala skupina Yes. Nejznámějším příkladem je text zpěváka skupiny Jona Andersona k suitě *Close to the Edge* ze stejnojmenného alba. Text je volně komponován podle novely Hermanna Hesseho *Siddhártha*.⁴³ Titul suity i celého alba – *Close to the Edge* se váže k literárnímu obrazu duchovního osvícení spojeného s

⁴² Inspirace tématikou science fiction a vesmíru nalezneme dále například na českých albech *Planetárium* (1977) Václava Neckáře, *Super-Robot* (1978) Otakara Petřiny nebo *Prázdniny na Zemi* (1980) a *Laboratoř* (1984) skupiny Olympic.

⁴³ COVACH, John. Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press,

motivem řeky v závěrečné části knihy.⁴⁴ Text následující desky skupiny *Yes Tales from Topographic Oceans* (1973) vychází z knihy *Autobiography of a Yogi*, kterou napsal indický duchovní Sri Paramahansa Yogananda a která obsahuje citáty starých indických duchovních textů. Častými pojmy či motivy, jež se opakují v tomto typu artrockových textů, jsou svoboda, světlo, střídání ročních dob, střídání denních dob, kruh, čas, časovost, zrození, proměna, probuzení, úsvit, reinkarnace, zjevení, osvětlení, cesta apod. V rámci spirituálně a nábožensky zaměřených artrockových textů nalezneme rovněž křesťanské motivy; příkladem je rozsáhlá suita skupiny *Genesis Supper's Ready* z alba *Foxtrot* (1972), jejíž texty na určitých místech odkazují k novozákonní Knize Zjevení.

Art rock velmi silně poznamenal fenomén idealizace a „zbožťování“ přírody, kterou alternativní hnutí druhé poloviny šedesátých let chápala jako zdroj mystického osvětlení a metaforu pro spirituální autenticitu; oslava přírody a panteistické vidění světa se v sedmdesátých letech staly důležitou součástí nábožensko-filozofického směru New Age. Uvedené myšlenkové proudy se v art rocku projevovaly frekventovaným používáním motivů přírody – často zde narazíme na výrazy jako strom, les, vítr, slunce, obloha, zvláště oblíbený byl například již zmíněný motiv řeky. Pojednávané texty často pracují se symboly; velmi frekventovaný byl kupříkladu symbol matky – svatá matka boží, matka příroda, matka země apod. Prvky panteismu a přírodního mysticismu jsou silně zastoupeny například v textech ke skladbám *Roundabout* (1972) od skupiny *Yes*, *Firth of Fifth* (1973) od *Genesis* a dále také na deskách skupiny *Jethro Tull*, kupříkladu na albu *Songs from the Wood* z roku 1977 a dalších.⁴⁵

Zájem artrockových textařů o mytologii a fantasy lze rovněž vysvětlit jako myšlenkový odkaz alternativní kultury druhé poloviny šedesátých let. Opoziční hnutí, odmítající moderní industriální společnost, její intelektualismus a vědecký světový názor, uctívala mýtus jako prvotní a „nezkalený“ dětský pohled na svět; mytologické příběhy, legendy, pohádky a fantastické příběhy hippies často chápali také jako metaforu ideální společnosti. Texty inspirované mytologií nalezneme často kupříkladu v repertoáru *Genesis*, konkrétně lze uvést skladby *Dancing With the Moonlit Knight*, *Cinema Show*, *The Fountain of Salmacis* nebo *Can-Utility and the Coastliners*. Dále se s těmito náměty setkáme v repertoáru skupin *King Crimson*, *Pink Floyd* a dalších.

Art rock je z hlediska zaměření textů většinou považován za zcela apolitický a

1997. S 3-31.

44 Texty skupiny *Yes* jsou často významově poměrně nejasné. Jeden z mnoha pokusů o interpretaci textu *Close to the Edge* z pozice filozoficko-náboženského směru New Age nalezneme na internetovém serveru *The Church of Yahweh* v článku *Close to the Edge: A Commentary on Yes' 1972 Masterpiece*. Dostupné na [www: <http://www.yhwh.com/ctte.htm>](http://www.yhwh.com/ctte.htm).

45 Viz kupř. RYČENGA, Jennifer. *Tales of Change within the Sound: Form, Lyric, and Philosophy in the Music of Yes*. In *Progressive rock reconsidered*. Kevin Holm-Hudson (ed.). New York; London: Routledge, 2002. S. 143-

společensky neangažovaný hudební směr. Bližší pohled však ukazuje, že některé artrockové texty v určité míře společensko-politickou reflexi obsahují. Na rozdíl od explicitní, prvoplánové a konkrétně cílené kritiky, kterou používal zejména punk rock, jde spíše o obecně formulované teze, často vyjadřované pouze v náznacích a skryté v abstraktních obrazech.⁴⁶

Jedním z témat, které se v artrockových textech objevuje relativně často, je kritika přetechnizované a materialistické západní společnosti. Takto zaměřené texty nalezneme kupříkladu na konceptuální desce Emerson, Lake and Palmer *Brain Salad Surgery* z roku 1973. Úvodní skladbou alba je rockové zpracování slavného hymnu *Jerusalem* skladatele Huberta Parryho s textem Williama Blakea, jež prostřednictvím pojmu „dark Satanic Mills“ hovoří o průmyslové revoluci ničící mezilidské vztahy a přírodu.⁴⁷ Ústřední skladbou alba je téměř třicetiminutová suite *Karn Evil 9*, jejíž text pojednává o problematice postavení člověka v totalitní společnosti a dále o konfliktu lidstva s počítačem, který se vymkl kontrole. Podobným tématem se zabývá také skladba *Lemmings* z desky skupiny Van Der Graaf Generator *Pawn Hearts* (1971); apokalyptickou vizi lidstva, jež se ocitlo na pokraji zničení, autor Peter Hammill vyjadřuje prostřednictvím obrazu lumíků padajících z útesu do moře.

Problematika krize západní společnosti se častěji objevovala v textech skupiny Pink Floyd. Příkladem je skladba *Money* z desky *Dark Side of the Moon* (1973), která kritizuje kapitalismus a konzumní společnost. Skupina se k tomuto tématu později vrátila svojí deskou *Animals* (1977), jež částečně vychází z knihy George Orwella *Animal Farm*. Podobně zaměřenou kritiku nalezneme také v textech skupiny Genesis; příkladem je skladba *Get 'Em Out by Friday* z alba *Foxtrots* (1972), jejíž text prostřednictvím kombinace prvků reality a science fiction kritizuje „nelítostnou“ britskou bytovou politiku v sedmdesátých letech.

Velmi frekventovaným tématem artrockových textů byla válka. Avšak na rozdíl od amerického rocku, který na přelomu šedesátých a sedmdesátých let otevřeně kritizoval vojenský konflikt ve Vietnamu, se art rock fenoménem války zabýval převážně v obecné rovině. Texty s válečnou tematikou nalezneme například ve skladbách *The Gates of Delirium* nebo *Yours is No Disgrace* od skupiny Yes, *The Knife* a *One for the Vine* od skupiny Genesis, *Tarkus* od Emerson, Lake and Palmer, *21st Schizoid Man* od King Crimson, *The Emperor and His War-room* od Van Der Graaf Generator nebo *Us and Them* od skupiny Pink Floyd.

Kritiku společenských institucí, jakými jsou církev a škola, obsahují například

166.

46 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. Resistance and Protest in Progressive Rock Lyrics, 73-80.

47 Viz heslo And did those feet in ancient time. In *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na [www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page).

konceptuální alba skupiny Jethro Tull *Aqualung* (1971) a *Thick as a Brick* (1972), dále pak skladba Emerson, Lake and Palmer *The Only Way* nebo *The Great Deceiver* od skupiny King Crimson. Zásadním způsobem se tématu školství na konci sedmdesátých let dotkla skupina Pink Floyd svojí konceptuální deskou *The Wall* (1979).

Vizuální kultura stylově žánrového typu art rock

Jak jsem již několikrát uvedl, vývoj rockové hudby v období psychedelie charakterizoval kromě výrazné sofistikace hudební struktury také rostoucí význam participujících mimohudebních uměleckých prostředků; vedle rockových textů šlo především o vizuální složku, z níž psychedelický rock učinil podstatnou součást rockového uměleckého artefaktu. Art rock, který v tomto ohledu na psychedelic music navázal, si v průběhu první poloviny sedmdesátých let vytvořil velmi specifický vizuální styl.⁴⁸ Mluvíme-li o vizuální kultuře stylově žánrového typu art rock, máme na mysli především: 1. Grafický design hudebních nosičů – LP desek a 2. Výtvarnou a vizuální stránku scénické prezentace.

GRAFICKÝ DESIGN

V průběhu šedesátých let došlo k významné proměně funkce obalu rockové desky – primární informativní funkci nahradila funkce umělecká a estetická. Zatímco zhruba do roku 1966 obal seznamoval posluchače, většinou prostřednictvím čisté portrétní fotografie, s interpretem a názvem alba, v následujících letech sloužil především k vizualizaci uměleckého obsahu či konceptu hudební nahrávky.⁴⁹

Uvedený trend velmi dobře ilustrují obaly řadových studiových alb skupiny Beatles. Na prvních šesti deskách z let 1963-1965 nalezneme jednoduché fotografie s pózující skupinou, jež neprozrazují výraznější umělecký záměr. Obal desky *Revolver* z roku 1966 je z výtvarného hlediska podstatně zajímavější. Jde o kombinaci portrétní kresby s fotografickou koláží, jejímž autorem byl německý výtvarník a hudebník Klaus Voormann. Grafický design následující desky Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z roku 1967 již představuje zcela nový přístup k výtvarnému zpracování obalu rockové desky a k rockovému artefaktu vůbec. Umělecky ambiciózní koláž, známá jako „People We Like“, vyjadřovala základní koncept desky a společně s hudbou a textem tvořila jednotné a organické umělecké dílo. Autorem slavného a z hlediska skrytých významů a jinotajů velmi diskutovaného grafického designu byl jeden z hlavních představitelů britského pop artu Peter Blake. Inovace v oblasti pojetí grafického designu rockové

48 O vizuální kultuře art rocku jako specifickém stylu píše například muzikolog Edward Macan. Viz MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. *The Progressive Rock Style: the Visuals*, s. 57-68.

49 PRIMUS, Zdeněk. *Papež kouřil trávu: rocková hudba a alternativní vizuální kulura 60. let*. Praha: Kant, 2005.

desky, které přineslo album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, se staly estetickým východiskem nastupujícího progresivního rocku.⁵⁰

Artrockoví tvůrci věnovali vizuální stránce svých desek velkou pozornost a její realizaci zadávali renomovaným výtvarníkům a designérským studiím. Jedním z nejznámějších umělců, jenž výrazně poznamenal vizuální stránku art rocku první poloviny sedmdesátých let a jehož malby bývají často chápány jako určitý symbol pojednávaného rockového směru, byl Roger Dean. Dean proslul především svojí spoluprací se skupinou Yes, pro kterou výtvarně zpracoval artrocková alba *Fragile* (1971), *Close to the Edge* (1972), *Tales from Topographic Oceans* (1973) a *Relayer* (1974). Dean byl rovněž tvůrcem specifického loga, jež se objevuje na všech deskách skupiny po roce 1971, a dále spoluautorem výtvarné složky koncertních vystoupení skupiny Yes v sedmdesátých letech. Vedle skupiny Yes Dean spolupracoval například s artrockovým souborem Gentle Giant, pro který vytvořil obal k desce *Octopus* (1972).⁵¹

Dalším významným umělcem byl malíř a grafik Paul Whitehead. Znamé jsou především Whiteheadovy surrealistické malby na obalech desek skupiny Genesis *Trespass* (1970), *Nursery Cryme* (1971) a *Foxtrot* (1972). Whitehead dále výtvarně zpracoval například alba skupiny Van Der Graaf Generator *H to He, Who Am the Only One* (1970) a *Pawn Hearts* (1971) nebo album italského artrockového souboru Le Orme *Smogmagica* (1975).

V oblasti grafického designu rockové hudby se v sedmdesátých letech významně prosadilo výtvarné studio Hipgnosis, které v roce 1968 založil student londýnské Royal College of Art Storm Thorgerson. Thorgersonovým uměleckým partnerem byl designér a filmař Aubrey Powell; dalšími členy studia byli mimo jiné výtvarníci Peter Christopherson, George Hardie, Colin Elgie, Richard Evans nebo Richard Manning.

Grafický design Hipgnosis byl na rozdíl od Deana nebo Whiteheada založen na práci s fotografií – v tomto směru se výtvarná skupina zasloužila o mnoho nových pracovních postupů, technologií a metod. Charakteristickým rysem fotomontáží Hipgnosis byla mimo jiné snaha vystihnout příběh či koncept rockové desky, k čemuž byli často používáni modelové-herci. Příkladem této „divadelní“ fotografické metody Hipgnosis je obal konceptuálního alba skupiny Genesis *The Lamb Lies Down on Broadway* z roku 1974.⁵²

Studio Hipgnosis se proslavilo zejména výtvarnými návrhy pro skupinu Pink Floyd. Výrazný mezinárodní ohlas zaznamenal především grafický design alba *The Dark Side of the*

Obaly gramofonových desek a jejich význam v kontextu doby, s. 13-37.

50 *Album cover album*. Storm Thorgerson – Roger Dean (ed.). New York: Collins Design, 2008. *Psychodelia*, 31-38.

51 Viz kupř. DEAN, Roger. *Dragons's dream: Roger Dean*. New York: Collins Design, 2008.

52 POWELL, Aubrey – THORGERSON, Storm, et al. *For the love of vinyl: the album art of Hipgnosis*. Brooklyn:

Moon (1973), který studiu zajistil mnoho prestižních zakázek ze strany největších rockových hvězd sedmdesátých let. Kromě *The Dark Side of the Moon* Hipgnosis spolupracovali se skupinou Pink Floyd na albech *A Saucerful of Secrets* (1968), *Ummagumma* (1969), *Atom Heart Mother* (1970), *Obscured by Clouds* (1972) a *A Nice Pair* (1973).

Mezi dalšími artrockovými soubory, jež využily spolupráce s Hipgnosis, byli například Nice na deskách *Five Bridges* (1970) a *Elegy* (1971), dále Emerson, Lake and Palmer na albu *Trilogy* (1973), Yes na deskách *Going for the One* (1977) a *Tormato* (1978) nebo skupina Renaissance na nahrávkách *Prologue* (1972), *Ashes Are Burning* (1973), *Turn Of The Cards* (1974), *Scheherazade and Other Stories* (1975) a *A Song For All Seasons* (1978).

Výtvarné zpracování artrockových desek nebylo vždy pouze dílem profesionálních grafických designérů, jakými byli například Roger Dean, Paul Whitehead nebo výtvarná skupina Hipgnosis. V některých případech skupina použila původně autonomní výtvarné dílo. Jedním z takových příkladů je užití obrazu britské malířky Betty Swanwick *The Dream* na obalu k desce skupiny Genesis *Selling England by the Pound* z roku 1973; obraz se na desce neobjevil v původní podobě, ale z důvodu těsnějšího sepětí s obsahem textů alba byl ještě dodatečně upraven. Velice proslulou se stala malba na obalu desky skupiny King Crimson *In the Court of the Crimson King* (1969), jejímž autorem byl programátor a neprofesionální výtvarník Barry Godber; expresionistický obraz připomínající styl Edvarda Muncha odkazoval k textu úvodní skladby desky *21st Century Schizoid Man*.

Grafický design artrockových nahrávek byl silně ovlivněný psychedelickým výtvarným uměním. Tato skutečnost se projevovala zejména důrazem na barevnou stránku výtvarné kompozice; artrockové obaly se obecně vyznačují vysokým stupněm barevnosti, barevnými kontrasty – v tomto smyslu jsou často velmi dynamické a akční, dále používáním deformovaných linií – například logo skupiny Yes, jehož autorem byl Roger Dean, připomíná typickou psychedelickou typografii; v oblasti fotografie šlo například o používání tzv. fish-eye objektivů apod. Artrockový grafický design velmi často používal surrealistické výjevy; obrazy snových krajin s podivuhodnými obyvateli a nesourodými objekty, jaké se objevují například na některých deskách Genesis, bývají často srovnávány se surrealismem Salvadora Dalího.⁵³

Frekventovanými náměty artrockového grafického designu jsou podobně, jako tomu bylo v případě literární složky science fiction, technologie, vesmír a fantasy. Kromě uvedených

PictureBox, 2008. Genesis: *The Lamb Lies Down on Broadway*, 185-188.
53 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. Cover Art, s. 59.

okruhů se často setkáme také se středověkými nebo asijskými motivy.⁵⁴

Do prvního uvedeného okruhu spadají například obaly desek Emerson, Lake and Palmer *Tarkus* (1971) a *Brain Salad Surgery* (1973). Autorem výtvarného řešení alba *Tarkus* byl malíř a grafický designér William Neal. Vnější obal desky znázorňuje podivnou bytost, která je z části zvíře – pásovec a z části tank. Bytost jménem Tarkus, jež reprezentuje zlo v podobě industriální společnosti a války, je zasazena do barevné duhové krajiny symbolizující dobro. Vnitřní obal desky znázorňuje příběh hudební suity *Tarkus*. Jednotlivé výjevy nejprve líčí Tarkuse ničícího pokojné obyvatele barevného psychedelického kraje až do té doby, než se objeví mytologická bytost mantikora, která zlo zastaví. Na vnějším obalu desky *Brain Salad Surgery*, jehož autorem je švýcarský surrealistický malíř a sochař Hans Ruedi Giger, je zachycen biomechanický portrét, který podobně jako výjev z alba *Tarkus* symbolizuje konflikt člověka a technologie.⁵⁵

Motivy vesmíru se na obalech artrockových desek objevují velmi často. Příkladem je deska skupiny Yes *Fragile* z roku 1971, na jejímž předním obalu Roger Dean vyobrazil planetu připomínající Zemi pohledem z vesmíru. Na zadní části obalu je zachycen výjev rozpadající se planety a evakuace jejích obyvatel v dřevěných vesmírných kluzácích. Příběh planety, jenž je zobrazen na desce *Fragile*, pokračuje ve čtyřech vyobrazeních na prvním živém albu skupiny *Yessongs* z roku 1973. První obraz pojmenovaný *Escape* ukazuje kluzák plující vesmírem s úlomky planety; na druhém obraze *Arrival* spatříme výjev instalace jednoho z fragmentů roztržité planety do vod nalezeného nového světa; třetí obraz *Awakening* ukazuje ostrovy v moři, na nichž se pomalu probouzí život v podobě rostoucích květin a zvířat, a poslední obraz *Pathways* znázorňuje počátek nové civilizace. Objekt „plující ostrov“ používal Dean poměrně často – objevuje se například také na desce *Close to the Edge*.⁵⁶

Téma vesmíru se vyskytuje také na dalších albech skupiny Yes; výjevy fantastické „měsíční krajiny“ nalezneme například na studiovém albu *Tales from Topographic Oceans* z roku 1973. Motiv „modré“ planety se objevuje dále na deskách skupiny Van Der Graaf *Generator H to He, Who Am the Only One* (1970), *Pawn Hearts* (1971), *World Record* (1976) a *The Quiet Zone/The Pleasure Dome* (1977); skupina King Crimson použila na svém albu *Islands* (1971) například obraz emisní mlhoviny Trifid v souhvězdí Štřelce.

Frekventovaným tématem artrockového grafického designu je fantasy. V tomto směru nejvíce vynikají malby Rogera Deana na obalech desek skupiny Yes. Deanovy fantastické

54 Tamtéž. Cover Art, s. 61.

55 Viz kupř. *Album cover album*. Storm Thorgerson – Roger Dean (ed.). New York: Collins Design, 2008. Golden Years, s. 45.

56 Viz kupř. DEAN, Roger. *Dragons's dream: Roger Dean*. New York: Collins Design, 2008. Floating Islands, s. 170.

krajiny nesou známky inspirace Tolkienovými romány, které byly na konci šedesátých let velmi populární. Příkladem jsou malby z desky *Relayer* (1974), na kterých autor zobrazuje skalní stěny s vytesanými schody, štíhlé kamenné věže, kamenná města apod.

Deanovy fantastické obrazy volně souvisejí s filozoficko-mystickými koncepty alb skupiny Yes. Jejich vzájemný vztah s textem muzikolog Edward Macan ilustruje na příkladu desky *Close to the Edge* (1972), která je komponovaná podle novely Hermanna Hesseho *Siddhártha* a jejíž hlavní ideou je hledání pravdy, smyslu života a duchovního osvětlení. Obraz na vnitřní straně obalu desky zobrazuje krajinu, jejíž dominantou je vrchol hory – či snad Deanův oblíbený plovoucí ostrov? – zahalený v mracích. Ostrov, který pokrývají blankytná jezera s vodopády, lze chápat jako cíl, ideál, smysl, pravdu apod. Dlouhý most spojující ostrov s okolním světem pak symbolizuje proces, který je nutno podstoupit k dosažení konečného smíření. V souvislosti s literární předlohou desky obraz obsahuje dva důležité motivy: tím prvním je cesta – symbol hledání, pouti, putování atd. Říčky a vodopády pak odkazují k Hesseho motivu řeky, který je na desce vyjádřen již v samotném názvu. Jiný typ fantazijního světa zobrazují surrealistické malby Paula Whiteheda na deskách *Genesis Nursery Crime* (1971) a *Foxtrot* (1972). I zde nalezneme bližší souvislosti mezi obrazy a příběhy či myšlenkami textů alba.

Středověké, případně historické motivy se objevují kupříkladu na desce King Crimson *Lizard* (1970), Gentle Giant *The Power and the Glory* (1974), Genesis *Trespass* (1970) nebo Jethro Tull *Minstrel in the Gallery* (1975). Asijské motivy potom nalezneme například na obalu desky King Crimson *Larks Tangué in Aspic* (1973) nebo na albu *Scheherazade and Other Stories* (1975) od skupiny Renaissance.

VÝTVARNÁ A VIZUÁLNÍ STRÁNKA SCÉNICKÉ PREZENTACE

Časově rozsáhlé artrockové kompozice nebyly příliš vhodné pro rozhlasovou prezentaci a dramaturgové rockových rádií je do svých playlistů zařazovali pouze zřídka. Také tento fakt zvyšoval význam živých vystoupení, která vedle dlouhohrajících desek pro posluchače rocku představovala příležitost lépe poznat artrockovou hudbu. Artrockové koncerty sedmdesátých let obecně charakterizuje monumentalita a velkolepá scénická show. Z tohoto důvodu někteří autoři označují hudbu Yes, Genesis nebo Emerson, Lake and Palmer jako pompézní rock, pomp rock či bombast rock.⁵⁷

Scénická prezentace art rocku v mnoha ohledech vycházela z praxe psychedelického rocku druhé poloviny šedesátých let. Rockový koncert byl v období psychedelie chápán jako multimediální událost, jež měla v posluchači prostřednictvím silných sluchových a vizuálních vjemů kombinovaných s účinky halucinogenních drog vyvolat hluboký „mystický“ zážitek.

Doprovodné vizuální prostředky v podobě světelných efektů a různých typů projekcí poprvé představily westcoastové psychedelické skupiny v čele s Jefferson Airplane. V oblasti britského psychedelického undergroundu uvedené prvky rozvíjeli především Pink Floyd. Americké i britské psychedelické skupiny v průběhu druhé poloviny šedesátých let vyvinuly mnoho vizuálních efektů, které výrazně poznamenaly scénickou prezentaci rocku v následujících desetiletích. Typickým psychedelickým vizuálním prvkem byla například tzv. „liquid projection“ – šlo o projekci průhledných sáčků, naplněných obarvenou vodou či olejem –, dále se zde setkáme s používáním ultrafialového světla, různými typy blesků apod.⁵⁸

Východiskem artrockové scénické prezentace byl umělecky ambiciózní vizuální styl skupiny Pink Floyd, na jehož realizaci se podílel mimo jiné také student londýnské Hornsey College of Art Joe Gannon, který v budoucnosti v této oblasti spolupracoval například s glamrockovým zpěvákem Alice Cooperem. Psychedelické koncerty skupiny Pink Floyd často obsahovaly kombinace různých typů světelných efektů s projekcemi obrazů moderního umění.

V oblasti art rocku proslula zpracovanou vizuální složkou koncertu především skupina Emerson, Lake and Palmer. Její světové turné z let 1973 a 1974 je všeobecně považováno za jeden z nejvíce ambiciózních artrockových projektů tohoto typu.⁵⁹ Vedle mnoha světelných

⁵⁷ Viz kupř. VLČEK, Josef. *Rock 2000: slovníková příručka, A-K*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982; HALBSCHÉFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. Rock und Kunstmusik – die Geschichte, s. 51.

⁵⁸ Viz kupř. heslo Light Shows. In NAHA, Ed – ROXON, Lillian. *Lillian Roxon's rock encyclopedia*. New York: Grosset & Dunlap, 1978. S. 310.

⁵⁹ MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. The Progressive Rock Style: the Visuals, s. 62.

efektů, bohaté laserové show kombinované s umělou mlhou, zrcadly a ohňostrojem, skupina použila například také umělý sníh. Proslulým vizuálním prvkem koncertů skupiny Emerson, Lake and Palmer bylo tzv. létající piano: klávesista Keith Emerson hrál připoutaný ke klavíru, který se vznášel nad pódiem.⁶⁰ V oblasti používání trojrozměrných rekvizit prosluli také Pink Floyd; známým příkladem je hořící model letadla, které prolétne nad publikem a zřítí se vedle pódia, kde exploduje. Tento vizuální prvek byl používán v závěru písně *On the Run* z alba *The Dark Side of the Moon*. Podobně propracovaná vizuální složka charakterizovala rovněž koncerty Genesis a Yes. Vizuální podobu velkolepého turné skupiny Yes u příležitosti vydání desky *Tales From Topographic Oceans* v roce 1974 zpracoval grafický designér obalů desek skupiny Roger Dean společně se svým bratrem Martynem Deanem.⁶¹

Součástí artrockové vizuální prezentace bylo rovněž používání kostýmů. Někteří umělci často vystupovali v extravagantních úborech inspirovaných science fiction či fantasy; v tomto směru byl art rock velmi blízký mainstreamovému hudebnímu proudu glam rock, který reprezentoval zejména David Bowie. Příkladem artrockových umělců, jež prosluli používáním výrazných extravagantních kostýmů, jsou Rick Wakeman nebo Peter Gabriel.

Z hlediska scénická akce a pohybu protagonistů-hudebníků představuje art rock relativně statický hudební směr – v tomto ohledu se nabízí opět analogie se skupinou Beatles. Absenci výraznějšího pohybu instrumentalistů, jenž byl typický například pro hardrockové skupiny typu Led Zeppelin, lze vysvětlit poměrně náročnými hudebními party. Výjimku v tomto směru představoval již zmíněný Keith Emerson, který především v době svého působení ve skupině Nice rozvíjel pódiovou show podle vzoru Jimi Hendrixe; šlo například o „divokou“ manipulaci s Hammondovými varhanami s cílem dosažení neobvyklého zvuku-hluku, vrhání nožů do klaviatury nástroje v rámci improvizace apod.⁶² Vyšší frekvenci pohybu vykazoval dále například zpěvák skupiny Genesis Peter Gabriel.

60 Viz videozáznam z rockového festivalu California Jam 1974 na internetovém serveru *YouTube.com*. Dostupné na [www: <http://www.youtube.com/watch?v=uSm5IQFaTZA>](http://www.youtube.com/watch?v=uSm5IQFaTZA).

61 Srov. kupř. DEAN, Roger. *Dragons's dream: Roger Dean*. New York: Collins Design, 2008. Yes Stage Sets: 35th Anniversary Tour, s. 130-135.

62 Viz videozáznam živého vystoupení skupiny Emerson, Lake and Palmer na internetovém serveru *YouTube.com*. Dostupné na [www: <http://www.youtube.com/watch?v=xggFzkyd288&feature=related>](http://www.youtube.com/watch?v=xggFzkyd288&feature=related).

ART ROCK: KLASIFIKACE

Art rock je široký a stratifikovaný fenomén, který tvoří množství hudebních skupin a umělců, uměleckých artefaktů, kompozičních a estetických přístupů, stylově žánrových podokruhů atp. Z důvodu lepší orientace v této „spletité“ oblasti moderní populární hudby bude dobré ji roztrždit. Kritérií, na jejichž základě bychom mohli art rock klasifikovat, je mnoho; v následujícím textu představím alespoň základní možnosti klasifikace stylově žánrového typu art rock. Pro úplnost dodávám, že problematikou klasifikace art rocku či progressive rocku se doposud žádný autor přímo nezabýval.

Vzhledem k tomu, že art rock představuje světový fenomén, který podobně jako například jazz rock dalece přesahuje angloamerickou kulturní oblast, nabízí se jako vhodné klasifikační kritérium **hudební provenience**.

Art rock vznikl ve Velké Británii a většina jeho hlavních reprezentantů pocházela z této oblasti. Předpoklady vzniku inkriminovaného stylově žánrového typu ve Velké Británii se blíže zabýval například muzikolog Edward Macan, který v této souvislosti analyzoval historické, společenské a kulturní charakteristiky regionu jižní Anglie, odkud pocházela většina nejznámějších artrockových umělců a kde se zformovaly hlavní artrockové skupiny. Příčinu konstituce art rocku v oblasti jižní Anglie Macan spatřuje zejména ve specifickém společenském rozvrstvení zmíněného regionu, kde dominovala střední společenská třída; na rozdíl například od centrální a severní Anglie, kde bylo výrazněji zastoupeno dělnictvo a kde se mimo jiné zrodil heavy metal reprezentovaný například skupinou Black Sabbath. Artrocková hudba, která v mnoha ohledech vycházela z tradičního evropského umění, byla ve většině případů dílem vzdělaných mladých lidí, často studentů vysokých škol. Druhým faktorem, který přispěl ke konstituci art rocku ve zmíněné lokalitě, byla podle Macana zdejší silná tradice anglikánské církve; mnoho artrockových umělců v raném věku působilo v církevních sborech apod. a v pozdějších letech uváděli anglikánskou liturgii jakou silný umělecký inspirační zdroj. Vliv specifického anglikánského chorálu je podle názoru Edwarda Macana v artrockovém hudebním projevu velmi patrný.¹

Hlubšími historickými a kulturními předpoklady vzniku a rozvoje art rocku, respektive progressive rocku ve Velké Británii se v publikaci *Listening to the Future* zabýval rovněž

1 MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. A Sociology of Progressive Rock, s. 144-151.

sociální teoretik a filozof Bill Martin, který v této souvislosti mimo jiné používá analogii s rozvojem opery v Itálii.²

Úspěch a popularita britských skupin Yes, Genesis nebo Emerson, Lake and Palmer v zemích kontinentální Evropy podnítily vznik dalších artrockových scén, které slučovaly hudbu uvedených souborů s lokální hudební tradicí a vytvářely tak více či méně originální pojetí art rocku.³ Zvláště významná scéna se v první polovině sedmdesátých let zformovala v Itálii.⁴ Zajímavou skutečností je fakt, že britské artrockové nahrávky dosahovaly prvních významnějších úspěchů právě v zemích kontinentální Evropy – zejména pak v Itálii – a nikoliv v domácích žebříčcích a hitparádách. Nejvýznamnějším italským artrockovým souborem, který jako první zaznamenal úspěch také v angloamerické oblasti, byla skupina Premiata Forneria Marconi. „Symfonický“ sound skupiny v mnoha ohledech připomínal tvorbu britských souborů King Crimson nebo Genesis. Hudební specifikem tvorby Premiata Forneria Marconi a dalších italských skupin byla především výraznější melodika, často založená na církevních stupnicích, zvláště pak na dórské a mixolydické melodické modu. Úspěšně se na mezinárodní scéně dále prezentovaly italské artrockové soubory Le Orme nebo Banco del Mutuo Soccorso.⁵

Kromě Itálie je třeba připomenout také artrockovou scénu, která se v první polovině sedmdesátých let zformovala v Nizozemí; celosvětového ohlasu dosáhla zejména holandská skupina Focus. Specifická pojetí art rocku dále nalezneme v rámci západoněmeckého rocku, ve Francii, Španělsku, Řecku apod. Ačkoliv komunistický režim v zemích tzv. východního bloku rockovou hudbu nepodporoval a utlačoval jako produkt západní nepřátelské společnosti, art rock s určitým časovým zpožděním pronikl i do této oblasti. Vedle zemí, jako bylo například Maďarsko nebo Polsko, které patřily k předním reprezentantům rocku komunistické východní Evropy, můžeme mluvit také o československé artrockové scéně, jejímiž hlavními zástupci byly skupiny Collegium Musicum a Blue Effect. V Sovětském svazu art rock reprezentovala například tvorba skupin AvtoGRAF a Bumerang.

Britský art rock v první polovině sedmdesátých let pronikl rovněž do Spojených států amerických. Skupiny Yes nebo Emerson, Lake and Palmer, které v USA v sedmdesátých letech pořádaly velká turné a jejichž desky se umísťovaly v prestižních amerických hudebních

2 MARTIN, Bill. *Listening to the future: the time of progressive rock, 1968-1978*. Chicago; Illinois: Open Court, 1998. *The Time of Progressive Rock*, s. 103-121.

3 Význam jednotlivých artrockových scén lze odvodit například z rozsahu dílčích bibliografických soupisů, které uvádí internetový server *Prog Bibliography.de* (viz Thematically Sorted List). Dostupné na [www: <http://www.progbibliography.de/home.html>](http://www.progbibliography.de/home.html).

4 Význam italské artrockové scény dokládá mimo jiné fakt, že internetový server *Progarchives.com* uvádí kategorii Italian Symphonic Prog jako samostatný stylově žánrový okruh progresivního rocku, vedle jiných okruhů jakým byl například jazz rock a další. Dostupné na [www: <http://www.progarchives.com/>](http://www.progarchives.com/).

5 Viz kupř. internetový server *Italianprog.com*. Dostupné na [www: <http://www.italianprog.com/index.htm>](http://www.italianprog.com/index.htm).

žebříčcích, zde podpořily vznik specifické varianty art rocku, kterou reprezentovaly zejména skupiny Kansas a Styx. Z hudebního hlediska představovala hudba zmíněných skupin určitou kombinaci jednoduššího hard rocku s art rockem. Podobně lze charakterizovat také art rock v podání kanadské skupiny Rush. Velmi zajímavou variantu britského art rocku představily také některé jihoamerické skupiny. Pro příklad lze uvést brazilskou skupinu Os Mutantes, která na svých deskách z první poloviny sedmdesátých let kombinovala psychedelický rock a art rock s jazzem a tradiční brazilskou hudbou.

Kromě Evropy a Ameriky art rock zaznamenal velký ohlas například také v Asii. Zvláště japonské publikum již od dob Beatles projevovalo o britský rock velký zájem.

Kritériem, které bychom mohli dále použít při klasifikaci art rocku, je příslušnost skupiny či skladby ke konkrétní artrockové **vývojové fázi**. Jak již bylo uvedeno v předcházející kapitole stylově žánrový typ art rock lze v tomto směru rozdělit na proto-art rock, raný art rock, klasický art rock a post-klasický art rock.

Vzhledem k tomu, že art rock tvoří více do určité míry hudebně diferencovaných stylových okruhů, nabízí se také klasifikace na základě těchto „**podstylů**“. Mohli bychom tak hovořit o symfonickém art rocku, eklektickém art rocku, folkovém art rocku, dále také o symphonic rocku, classical rocku, baroque rocku, progressive hard rocku nebo symphonic progressive rocku, eclectic progressive rocku, prog folku apod.⁶ Ačkoliv tento způsob klasifikace hudebního fenoménu art rock v komunikační praxi často velmi dobře funguje, teoretická stylově žánrová hierarchizace rocku je v mnoha ohledech velmi problematická. Většina z uvedených kategorií není totiž jasně vymezená, pojmy jsou z hlediska rozsahu a významu značně nevyrovnané, významově se překrývají a proměňují a v celkovém výčtu nepokrývají veškeré typy hudby, které označujeme jako art rock. Mnoho z nich také významově přesahuje mimo oblast art rocku apod.

Vedle klasifikačních kritérií, jakými je hudební provenience, příslušnost ke konkrétní historické fázi či stylově žánrovému podokruhu, lze art rock dále klasifikovat na základě mnoha hudebních, kompozičních, hudebně druhových a jiných kritérií. Pro příklad uvádím několik možností takové klasifikace.

Ačkoliv typickou artrockovou formou byly časově rozsáhlé prokomponované kompozice označované jako *suites*, v rámci artrockového repertoáru nalezneme také skladby, které se svým formátem blíží běžné rockové písni. V tomto smyslu bychom mohli pojednávaný hudební okruh rozlišovat na základě **formy** na: 1. Art rock založený na rozsáhlých formách označovaných jako

6 Viz kupř. internetový server *Progarchives.com*. Dostupné na [www: < http://www.progarchives.com/>](http://www.progarchives.com/).

suity a 2. Písňový art rock. K prvnímu uvedenému typu inklinovala především skupina Yes, zatímco jako „písňový“ art rock bychom mohli označit například část tvorby Gentle Giant nebo Genesis. Výhodné se zdá být rovněž **hudebně druhové** klasifikační kritérium; takto bychom mohli hovořit o vokálně-instrumentálním art rocku, který zastupuje větší část artrockového repertoáru, a dále o instrumentálním art rocku. Artrockový hudební projev lze dále třídit například na základě **poměru kompozice a improvizace**. Ačkoliv art rock představoval na rozdíl od jazz rocku především komponovaný hudební typ, výraznější podíl improvizace nalezneme například v tvorbě Keitha Emersona.

Vzhledem k tomu, že art rock často vedle hudby používal a zdůrazňoval i mimohudební složky uměleckého vyjádření, klasifikačním kritériem může být rovněž **podíl jednotlivých uměleckých prostředků**; art rock bychom mohli takto roztrždit na: 1. Art rock omezující se na hudební složku, 2. Art rock s přidanou složkou literární a 3. Art rock s přidanou literární a vizuální složkou (multimediální art rock). Typickým rysem artrockového hudebního projevu byla inspirace uměleckou hudbou, především barokního a romantického typu. Z hlediska **přístupu artrockových umělců k umělecké hudbě** můžeme pojednávaný stylově žánrový typ roztrždit například na: 1. Původní art rock s větší nebo menší mírou využití kompozičních prostředků, motivů a témat umělecké hudby a 2. Artrockové parafráze skladeb umělecké hudby. Do druhé uvedené kategorie náleží především část tvorby Emerson, Lake and Palmer.

ART ROCK V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

Hudební experimentátorství a inovace, jež v druhé polovině šedesátých let do oblasti rockové hudby přinesly skupiny typu Beach Boys, Beatles a další, se staly východiskem stylově žánrového okruhu progressive rock, v jehož rámci se v následujícím desetiletí zformovalo několik výrazných stylově žánrových typů, mezi kterými byl také art rock. Charakteristické rysy světového progresivního rocku přelomu šedesátých a sedmdesátých let, například trend maximalizace hudební struktury, zvukové experimenty, integrace prvků artificiální hudby, moderního jazzu, folku a jiných hudebních i nehudebních uměleckých směrů apod., se poměrně brzy projevíly také v české rockové hudbě.

Ačkoliv vrchol světového art rocku spadá do první poloviny sedmdesátých let – mnozí jej spatřují kupříkladu v deskách skupiny Yes *Close to the Edge* (1972) a *Tales from Topographic Oceans* (1973) –, vrcholným obdobím českého art rocku je druhá polovina sedmé dekády, respektive přelom sedmdesátých a osmdesátých let. Reprezentativním dílem této fáze českého art rocku je kupříkladu album *Svět hledačů* skupiny Blue Effect z roku 1979. Důvody zpožděného nástupu a rozvoje hudebního fenoménu v českém prostředí byly dány nejenom geograficky, ale do značné míry rovněž politicky.

V následujícím textu přiblížím společensko-politické předpoklady rozvoje české rockové hudby v období tzv. normalizace, podobu českého progressive rocku sedmdesátých let, v jehož rámci došlo ke konstituci stylově žánrového typu art rock, a nakonec představím tři nejvýznamnější domácí reprezentanty stylově žánrového typu art rock, skupiny Blue Effect, Progres 2 a Synkopy 61.

Společensko-politické předpoklady rozvoje českého rocku v 70. letech

Vývoj české moderní populární hudby před rokem 1989 byl značně determinován působením státní kulturní politiky, jež byla založena na centrálním řízení kultury prostřednictvím sítě státních institucí. Komunistický režim obecně odmítal nové stylově žánrové druhy a typy moderní populární hudby angloamerické provenience jako produkt nepřátelské západní společnosti a zcela oprávněně se obával jejich vlivu na naši společnost, zejména pak na mladé lidi. Z tohoto důvodu prostřednictvím zmíněných institucí využíval nejrůznějších administrativních opatření, nařízení, zákazů atp., jimiž se tuto oblast kultury snažil ovládnout, spoutat a nivelizovat. V období padesátých let byl předmětem komunistické perzekuce především okruh jazzové hudby; s nástupem rocku na scénu české populární hudby se tento zájem vládnoucí politické strany přesunul tímto směrem.

V důsledku demokratizačního procesu, jenž vrcholil v druhé polovině šedesátých let tzv. Pražským jarem, se mnoho progresivních prvků západní populární hudby včetně aktuálních trendů rocku odrazilo také v tvorbě českých interpretů. Ačkoliv podmínky pro existenci a fungování moderní populární hudby u nás nebyly, a to ani v období tzv. Pražského jara, zdaleka tak příznivé jako například v Anglii či Americe, vzniklo zde v této době mnoho pozoruhodných děl.

Vývoj rockové hudby sedmdesátých let výrazně poznamenal nástup tzv. normalizace, v jejímž důsledku došlo mimo jiné například k reorganizaci dosavadního systému udílení uměleckých kvalifikací. Legislativním východiskem nového systému bylo vládní usnesení č. 212 z roku 1972 o agenturní činnosti v oblasti zábavy. Podle něho umělec, který chtěl veřejně působit v oblasti moderní populární hudby, musel mít kvalifikaci pro svůj obor. Udělení kvalifikace předcházely kvalifikační zkoušky realizované státními uměleckými agenturami, jejichž součástí byl také kulturně politický pohovor. Akce, jejímž skutečným cílem nebyl deklarovaný záměr prověřování odborné připravenosti adeptů na povolání populárního umělce, ale radikální snížení počtu umělců v oblasti moderní populární hudby, představovala nekompromisní ideologické síto, které ve svých důsledcích zanechalo výrazné stopy nejenom na tváři české populární hudby sedmdesátých a osmdesátých let, ale i na podobě této oblasti v následujících letech.¹

¹ Viz kupř. seriál České televize *Bigbít*, díl 17; LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej. *Bigbít*. Praha: Torst, 2001. Smrt si říká rekvalifikace, s. 59-60; BLÜML, Jan. Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace: k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989. In Ivan Poledňák, et

Zvláště silně dopadla nová „normalizační“ nařízení na oblast rockové hudby – v této souvislosti se o první polovině sedmdesátých let hovoří jako o období rozpadu české rockové scény. Velké množství rockových skupin bylo v této době nepřímo či přímo donuceno přerušit činnost; jejich členové museli z existenčních důvodů nastoupit do civilních povolání či přejít do doprovodných orchestrů a skupin popových zpěváků nebo emigrovat. Zásahy „normalizační“ kulturní politiky se negativně odrazily ve vývoji veškerých směrů české moderní populární hudby, včetně progresivního rocku a stylově žánrového typu art rock. Obecně lze konstatovat, že došlo k výraznému zbrždění přirozeného vývoje dané hudební oblasti a utlumení jejího tvůrčího potenciálu.

Vzhledem k specifickým společensko-politickým podmínkám, které v sedmdesátých a osmdesátých letech v Československu panovaly, mnozí domácí autoři, publicisté, hudebníci a jiní aktéři často rozdělovali a rozdělují tzv. normalizační rock nikoliv na základě stylově žánrové příslušnosti či jiných hudebních aspektů, ale především na základě politicko-ideologických hledisek. S tímto způsobem organizace se setkáme například v publikaci Mikoláše Chadimy *Alternativa: svědectví o českém rock&rollu sedmdesátých let*, která vyšla v roce 1992.

Chadima, jenž je zástupcem tehdejší alternativní kultury, rozděluje český rock na: 1. Oficiální skupiny a 2. Neoficiální skupiny. Termínem oficiální skupiny označuje některé amatérské a všechny profesionální soubory, jež měly možnost pracovat v profesionálních státních nahrávacích studiích a které mohly „podle stupně zásluh“ vydat desku a prezentovat se v masových médiích. Do první uvedené kategorie autor zařazuje především poprockovou skupinu Olympic, dále také artrockový soubor Blue Effect, některé jazzrockové formace nebo skupinu Katapult v sedmdesátých letech považovanou za představitele hard rocku.

Neoficiální skupiny, které neměly kvalifikace opravňující k veřejnému vystupování, nemohly využívat státní nahrávací studia, oficiální cestou vydávat desky, legálně koncertovat, prezentovat se v masových médiích apod. Skupiny z tohoto okruhu Chadima rozděluje na „neškodné“ soubory, jež svojí tvorbou nevystupovaly proti komunistickému režimu, a „nezávislé“ skupiny, které požadavky státní kulturní politiky a komunistického režimu zcela ignorovaly nebo vůči nim aktivně vystupovaly. Nezávislé skupiny autor dále rozděluje podle uvedeného vztahu k státu a jeho politice na: 1. Alternativní scénu a 2. Radikální underground. Druhý uvedený okruh reprezentovaly například experimentální skupiny Plastic People of the Universe nebo DG 307.²

al. *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.

2 CHADIMA, Mikoláš. *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvilifikací k "nové vlně se starým obsahem")*. Brno: Host, 1993.

Nástin českého progressive rocku sedmdesátých let³

Český progresivní rock sedmdesátých let můžeme rámcově rozdělit do tří základních podokruhů: 1. Jazz rock/ rock jazz/ brass rock/ big band rock, 2. Art rock/ classical rock/ literary rock a 3. Avant rock/ experimental rock/ alternativní rock/ hudební underground. Kromě zmíněných okruhů lze v souvislosti s některými hudebními projevy hovořit také o progresivním folk rocku či prog folku; někteří zahraniční autoři zařazují určité projevy českého rocku také do kategorie progressive singer-songwriter. K výše uvedené stylově žánrové klasifikaci je třeba dodat, že zmíněné okruhy nelze v žádném případě chápat jako izolované a jasně ohraničené kategorie, ale jako oblasti, které se do určité míry překrývají a prolínají. Kupříkladu počáteční vývoj českého jazz rocku a art rocku probíhal v těsné souvislosti, z čehož logicky plynula nejednota v označování některých hudebních projevů, která do jisté míry přetrvává dodnes.

Nejširším a nejvýznamnějším fenoménem českého progresivního rocku sedmdesátých let byl podobně jako v zahraničí jazz rock, někdy také označovaný jako rock jazz. V publikaci *Populárna hudba: priemysl, obchod, umenie* z roku 1978 vysvětluje Lubomír Dorůžka rozdíl mezi uvedenými pojmy: rock jazz označuje hudbu, jejímiž iniciátory jsou především hudebníci z oblasti rocku, zatímco jazz rock vychází zejména od „jazzmanů“. Zmíněný fakt se projevoval mírou zastoupení specifických výrazových prostředků konkrétního stylově žánrového druhu v rámci hudebního díla. S ohledem na světový rock bychom v tomto smyslu mohli jako rock jazz, případně také jako brass rock nebo big band rock, označit například tvorbu Blood, Sweat and Tears, zatímco jazz rockem rozumíme zejména hudbu Mahavisnu Orchestra, Weather Report nebo Return to Forever. Vzhledem k tomu, že výraz rock fungoval v sedmdesátých letech v určitých případech také jako synonymum termínu pop, Dorůžka v uvedené publikaci připomíná ještě jednu terminologickou variantu, kterou byl výraz pop jazz. Zmíněný termín je v dnešní době již značně zavádějící, neboť v souvislosti s českou moderní populární hudbou sedmdesátých let evokuje spíše stylově žánrový typ party sound, jenž v pojednávané době v českém prostředí reprezentovala například část produkce Rudolfa Rokla, Felixe Slováčka a dalších.⁴

Příčinu výraznějšího rozvoje jazz rocku v českém prostředí někteří hudební historikové,

³ Česká muzikologie ani hudební publicistika sedmdesátých let termín progressive rock či progresivní rock jako pojmenování specifické stylově žánrové kategorie nepoužívala; uvedený pojem se začal častěji objevovat teprve v devadesátých letech v důsledku vlivu angloamerické hudební literatury. Hlavními reprezentanty československého progresivního rocku sedmdesátých let bývají v současnosti nejčastěji označovány zejména skupiny Collegium Musicum, Blue Effect a Jazz Q.

⁴ DORŮŽKA, Lubomír. *Populárna hudba: priemysl, obchod, umenie*. Bratislava: Opus, 1978.

publicisté nebo tvůrci spatřují vedle celosvětového trendu k hudebním syntézám a fúzím ve specifické tuzemské kulturně politické situaci. Komunistický režim na rozdíl od jiných oblastí rocku jazz rock do určité míry „toleroval“, neboť šlo především o instrumentální hudbu bez potenciálních protirežimních aluzí skrytých v textech, jež navíc postupně získala díky nadprůměrným hudebním schopnostem jazzrockových umělců status „vážného“ poslechového umění.⁵

Jedním z prvních domácích projevů jazzrockové fúze byla deska *Coniunctio* z roku 1970. Nahrávka, jež představovala kombinaci freejazzových volných struktur s prokomponovaným rockem, byla výsledkem spolupráce dvou budoucích stěžejních reprezentantů českého progresivního rocku skupin Blue Effect a Jazz Q. Album obsahuje čtyři instrumentální skladby, přičemž časově nerozsáhlejší je první skladba Jiřího Stivína a Martina Kratochvíla *Coniunctio I* trvající více než devatenáct minut. Jde o formálně uvolněnou kompozici s výrazným podílem improvizace a zvukových experimentů – v instrumentáři, který skupiny na desce použily, se objevuje kupříkladu pilník, sirény a dále pak těžko identifikovatelné nástroje jako umělecký řetěz, onanium, masturbon apod. Druhá šestiminutová skladba Radima Hladíka *Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje* svojí kompozicí výrazně kontrastuje s převažujícím improvizovaným a strukturálně uvolněným hudebním materiálem desky. Jde o rockovou skladbu, jejíž strukturální členitost již naznačuje budoucí podobu art rocku skupiny Blue Effect. Kompozice se vyznačuje výraznější melodikou, typickou pro hudbu Radima Hladíka, a svým zvukem – skupinu Blue Effect zde doprovází Jiří Stivín na příčnou flétnu – připomíná soubory typu Jethro Tull. Následující dvě sedmiminutové kompozice *Asi půjdeme se psem ven* a *Coniunctio II* svojí strukturou odkazují k free jazzu úvodní skladby.

Výsledkem hudební fúze rocku a jazzu na počátku sedmdesátých let byly dále nahrávky skupiny Blue Effect s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu řízeným Kamilem Hárou *Nová syntéza* (1971) a *Nová syntéza 2* (1974). Typ hudby, který je prezentován na uvedených nahrávkách, bychom dnes spíše než jazz rock označili jako brass rock nebo big band rock. Album *Nová syntéza* je pouze instrumentální. První tři skladby *Má hra*, *Směr jihovýchod* a *Popínavý břečťan* představují původní rockové kompozice autorů Radima Hladíka a Leška Semelky, jež pro jazzový big band zaranžoval Kamil Hála, a následující dvě kompozice *Blues Modrého Efektu* a *Nová syntéza* jsou dílem Kamila a Vlastimila Hály.⁶ Především první tři skladby svojí členitostí, komplikovanou strukturou, převážně komponovaným charakterem a

5 Viz kupř. CHADIMA, Mikoláš. *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvizifikací k "nové vlně se starým obsahem")*. Brno: Host, 1993.

delším časovým rozsahem odkazují k nastupující artrockové vlně. Nahrávka obsahuje mnoho dalších progresivních hudebních prvků, například v podobě harmonických disonancí, klastrů, zvukových experimentů – za progresivní zvukový prvek lze považovat například Hladíkovu hru smyčcem na elektrickou kytaru –, freejazzových ploch apod. Album *Nová syntéza 2* na rozdíl od první instrumentální desky obsahuje také zpěv, který zajišťuje Lešek Semelka, Josef Kůstka a sbor Pavla Kühna. Z hudebního hlediska se deska od předcházející nahrávky odlišuje především svým výraznějším „písňovým“ potenciálem. Album obsahuje čtyři skladby, přičemž delšího časového rozměru dosahují první dvě kompozice *Nová syntéza 2* (22,10 min.) a *Je třeba about boty a pak dlouho jít* (10,00 min.). Zmíněné skladby jsou strukturálně poměrně členité: střídají se zde pravidelné a symetrické písňové části s instrumentálními spojovacími oddíly, rockovými a jazzovými improvizacemi atd. Obě uvedené skladby jsou vystavěny na základě aditivního řazení relativně nezávislých hudebních myšlenek a nápadů, jež jsou rámcově sceleny reprízami. Skladba *Nová syntéza 2* kupříkladu také pracuje s hudebním materiálem kompozice *Má hra* z předcházející desky *Nová syntéza*.

Umělecky velmi výraznou nahrávkou počáteční fáze českého progresivního rocku bylo jedno z prvních domácích konceptuálních alb *Odysea* Petra a Hany Ulrychových natočené již v roce 1969, které hudební publicista Jiří Černý ve svém průvodním textu k prvnímu vydání desky v roce 1990 celkem objektivně označil za „originální, i ve světovém měřítku průbojný projekt“.⁷ V kontextu rockové hudby přelomu šedesátých a sedmdesátých let bychom nahrávku, na níž dochází k organickému propojení rockové skupiny Atlantis s jazzovým orchestrem Gustava Broma, zařadili rovněž do kategorie brass rock či big band rock. Z hudebního hlediska se na desce prolínají vlivy psychedelie a progressive rocku druhé poloviny šedesátých let, moravský folklór a jazz. Dále je zde patrný výrazný vliv soudobé avantgardní umělé hudby; v této souvislosti je třeba zmínit významný autorský, respektive aranžérský podíl zástupce českého third streamu, skladatele a člena orchestru Gustava Broma, Jaromíra Hniličky.

Pozdější nahrávku Hany a Petra Ulrychových, kterou bychom mohli rovněž zahrnout do kategorie progresivní rock, je konceptuální deska komponovaná na námět knihy Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj loupežník* z roku 1974, na níž se vedle rockové skupiny rovněž objevuje orchestr Gustava Broma a dále také cimbálová muzika BROLN s primášem Jindřichem Hovorkou. Z hlediska bližší stylově žánrové příslušnosti jde také o brass rock či big band rock; vzhledem k silnějším folkovým a folklórním hudebním prvkům bychom mohli desku podle vzoru aktuální zahraniční označovací praxe pracovně označit také jako progresivní folk, respektive progresivní

6 Viz HEŘMANOVSKÝ, Miroslav. Recenze na LP desku *Nová syntéza*. *Melodie*, 1971, č. 2, s. 63.

7 *Hana a Petr Ulrychovi: písně 1964-1999*. Brno: Gnosis, 1999. Výlet mezi letadla, s. 29.

folk rock.

Do kategorie progresivní folk rock můžeme rovněž zařadit například první studiovou desku skupiny Marsyas *Marsyas* z roku 1978. Album, na němž spolupracovalo folkové trio Marsyas se studiovou skupinou Labyrint Pavla Fořta, členy jazzrockového souboru Pražský Výběr Michaelem Kocábem a Ondřejem Soukupem a dalšími hosty z oblasti rocku nebo jazzu, získalo cenu české hudební kritiky s tím, že deska odvážně hledá nové cesty na poli domácí písničkové tvorby, syntetizuje folkové, rockové i jazzové podněty a ve výsledné podobě překračuje dosavadní stylová ohraničení.⁸ Do zmíněné kategorie můžeme rovněž zahrnout část tvorby Vladimíra Mišíka a skupiny Etc., jež v druhé polovině sedmdesátých let také výrazně absorbovala jazzové, respektive jazzrockové vlivy.

V souvislosti s uvedenými folkrockovými nahrávkami lze rovněž připomenout domácí hudební kritikou vysoce oceňované album Václava Neckáře a skupiny Bacily *Tomu, kdo nás má rád*, z roku 1975, jemuž dominuje zvuk akustických nástrojů – místy jsou zde patrné vlivy akustické tvorby Led Zeppelin. Dotyčnou desku společně s pozdějším konceptuálním albem stejného interpreta *Planetarium* (1977) zařazuje autor významné progrockové diskografie *Scented Gardens of the Mind* Dag Erik Asbornsen do kategorie progressive singer-songwriter.⁹ Na obou uvedených nahrávkách se výrazně autorsky i aranžérsky podílel skladatel, kytarista a příležitostný zpěvák Otakar Petřina, jehož sólová deska *Super-Robot* z roku 1978 bývá někdy uváděna v souvislosti s českou artrockovou vlnou; artrockovému stylu se zde více přibližují dvě časově rozsáhlejší a strukturálně členité kompozice *Já nejsem já* (10,43 min.) a *Super-robot* (11,39 min.).

Hlavním zástupcem českého jazz rocku sedmdesátých let byla skupina Jazz Q. Soubor vznikl již v první polovině šedesátých let, kdy se věnoval především free jazzu. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let došlo k uměleckému rozchodu dvou zakládajících členů skupiny Martina Kratochvíla a Jiřího Stivína, jež soubor po vydání výše pojednané experimentální desky *Coniunctio* v roce 1970 opustil. V první polovině sedmdesátých let se skupina Jazz Q pod vedením Martina Kratochvíla přiklonila k jazzrockové fúzi, kterou ve světě reprezentovaly skupiny Weather Report nebo Mahavishnu Orchestra a stala se jedním z průkopníků a popularizátorů jazz rocku v českém prostředí. První sólovou deskou Jazz Q bylo převážně instrumentální album *Pozorovatelna*, jež skupina dokončila v lednu roku 1973 a které vyšlo v roce 1974. Následující vokálně-instrumentální deska *Symbiosis*, natočená na jaře roku 1973 a

⁸ CAFOUREK, Ivan. Heslo Marsyas. In Antonín Matzner – Ivan Poledňák – Igor Wasserberger, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon, 1990.

⁹ Viz ASBJØRNSEN, Dag Erik. *Scented gardens of the mind: a comprehensive guide to the Golden Era of*

vydaná v roce 1974, obsahuje výraznější bluesrockové prvky; bluesrocková poloha souboru Jazz Q je zachycena především na živé nahrávce *Jazz Q Live 1974-75*. V sedmdesátých letech skupina natočila ještě tři studiová alba *Elegie* (1976), *Zvěsti* (1979) a *Hodokvas* (1980).

Jako vrcholná fáze českého jazz rocku bývá označováno období 1975-1977.¹⁰ Kromě Jazz Q se v této době na poli domácí jazzrockové fúze prosadily zejména skupiny Energit a Impuls. Druhou polovinu sedmdesátých let charakterizuje nástup nové generace jazzrockových muzikantů v čele s Pražským big bandem Milana Svobody a skupinou Pražský Výběr s uměleckým vedoucím Michaelem Kocábem.¹¹

Jak již bylo výše uvedeno, český raný art rock, reprezentovaný zejména výše zmíněnými deskami skupiny Blue Effect, se v první polovině sedmdesátých let vyvíjel v těsném vztahu s jazzrockovou fúzí; z tohoto důvodu mnozí publicisté v této době nesprávně označovali Blue Effect jako jazzrockovou skupinu, čemuž se soubor v čele s Radimem Hladíkem vehementně bránil.¹²

Výraznější jazzové vlivy nalezneme také na desce skupiny Framus Five *Město Er* z roku 1971, již mnozí považují za první české artrockové album, které „po vzoru zahraničních trendů *classical rocku a art rocku spojovalo prvky rocku, blues, jazzu a soudobé artificiální hudby*.“¹³ Trend maximalizace hudební struktury typický pro art rock první poloviny sedmdesátých let se na desce projevil zejména ve stejnojmenné úvodní kompozici, jejíž časový rozsah přesahuje devatenáct minut. Z hlediska stavby rozsáhlého hudebního celku šlo o směs několika původních písňových fragmentů proložených dílčími úvody, závěry a kontrastními instrumentálními částmi.¹⁴ Formálně představuje skladba *Město Er* třídílnou strukturu A X A'. První díl s formálním půdorysem připomínajícím rondový typ, obsahuje vokálně instrumentální sloky a refrény ohraničené stylově diferencovanými instrumentálními introdukcemi a mezihrami – jde kupříkladu o krátkou freejazzovou plochu, bluesové dvanáctitaktové schéma s instrumentálním sólem, smyčcové aranžmá bez doprovodu rockové skupiny apod. Střední improvizovaný díl tvoří sólo na bicí nástroje s doprovodem smyčců, které pracují s melodickými motivy prvního dílu a kontrastními klastry – jde o dvanáctitónovou řadu exponovanou v akordech. Závěrečný díl je

progressive rock (1968-1980). Wolverhampton: Borderline Productions, 2001.

10 LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej. *Bigbít*. Praha: Torst, 2001. Koncerty, které otřásly Prahou, s. 75.

11 Seriál České televize *Bigbít*, díl 21.

12 Kupříkladu jeden ze současných nejvýznamnějších internetových serverů zaměřených na progressive rock *Progarchives.com* rovněž nesprávně zařazuje skupinu Blue Effect do kategorie jazz rock/ fusion. Dostupné na [www: < http://www.progarchives.com/>](http://www.progarchives.com/).

13 VLČEK, Josef. Heslo Michal Prokop. In MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan - WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – československá scéna*. Praha: Supraphon, 1990.

14 KNECHTL, Karel. Sleeve note k CD *Město Er*. Bonton 1999.

částečnou reprízou hudebního materiálu úvodní části.

Skladba *Město Er*, na níž se mimo jiné významně autorsky podílel student pražské konzervatoře Petr Hannig, prozrazuje především prostřednictvím volných improvizovaných ploch inspirovaných free jazzem vliv psychedelie druhé poloviny šedesátých let. Z oblasti zahraničního progresivního rocku tvůrce *Města Er* ovlivnila zejména tvorba skupiny Blood, Sweat and Tears, Arthura Browna a dále také hudba polského umělce Czesława Niemena, především jeho progresivní album *Enigmatic* z roku 1970, jež pracovalo s rozsáhlými hudebními celky a zpívanou poezií. Umělecký výraz „intelektuálního“ rocku prezentovaného na desce *Město Er* umocňoval rovněž text básníka Josefa Kainara. Vliv moderní artificiální hudby se na nahrávce projevil prostřednictvím osobnosti Petra Hanniga, který zde použil některé kompoziční techniky moderní artificiální hudby, kupříkladu dodekafonii.¹⁵

Komplikace hudební struktury a celková sofistikace uměleckého projevu na této desce již jednoznačně odkazovaly k nastupující artrockové vlně. V souvislosti s uměleckým přístupem uplatněným v kompozici *Město Er*, stojí za to uvést citát z rozhovoru s ústřední postavou skupiny Framus Five zpěvákem Michalem Prokopem, jenž je součástí aktuálně vydaného kompletu nahrávek Framus Five a který potvrzuje jeden ze stěžejních předpokladů vzniku a rozvoje progressive rocku a art rocku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let: „*Připouštím, že za rozhodnutím udělat dlouhou skladbu na celou stranu desky stálo i to, co já jsem dnes už dávno opustil, ale s čím tehdejší progresivní svět koketoval, totiž snaha dokázat, že taky děláme opravdové umění*“.¹⁶

Nahrávkou, kterou je dále třeba zmínit v souvislosti s nástupem progresivního rocku a art rocku v českém prostředí, je album skupiny Flamengo *Kuře v hodinách* z roku 1972. Vzhledem k tomu, že dominantní zvukovou složku alba tvoří saxofon, bývá nahrávka často zařazována do kategorie brass rock; kromě saxofonu se na albu objevuje také klarinet a v první polovině sedmdesátých let v oblasti moderní populární hudby všeobecně velmi oblíbená příčná flétna. Nejenom použití uvedených dechových nástrojů, ale také strukturální členitost a komplikace jednotlivých písní připomínají hudbu zahraničních progrockových skupin Colosseum, Traffic, Jethro Tull nebo King Crimson. Podobně jako tvorba zmíněných souborů také album *Kuře v hodinkách* obsahuje silnější jazzové, respektive jazzrockové prvky. Významným společným jmenovatelem výše pojednané skladby *Město Er* a albem *Kuře v hodinkách* jsou texty Josefa Kainara – v tomto smyslu bychom mohli obě nahrávky rovněž zařadit do okruhu tzv. literárního

15 VANDERKA, Arne. Petr Hannig a jeho hudební maximum. *Melodie*, 1980, č. 9, s. 276-277. V případě skladby *Město Er* šlo údajně o první použití dodekafonie v rockové hudbě v celosvětovém kontextu (informace autora).

16 BEZR, Ondřej. Pořád to platí: rozhovor s Michalem Prokopem. In *Michal Prokop a Framus (5): pořád to platí*

rocku.¹⁷ Část hudebního materiálu alba *Kuře v hodinkách* později zpracoval progresivní soubor CK Vocal v rámci hudebního pořadu *Generace*; hudba vyšla na stejnojmenné nahrávce v roce 1977.

Stylově na odkaz progresivní fáze skupiny Flamengo, reprezentované deskou *Kuře v hodinkách*, v polovině sedmdesátých let navázala skupina Bohemia. Jediné album souboru nazvané *Zrnko písku* z roku 1978 stylově osciluje mezi jazz rockem a art rockem. Zahraniční autoři označují nahrávku jako symphonic jazz rock nebo jazz rock/ fusion.¹⁸

V souvislosti literárním rockem a „kainarovskými“ deskami *Město Er*, *Kuře v hodinách* a *Generace* je dále třeba zmínit také dvě konceptuální nahrávky Jana Spáleného z druhé poloviny sedmdesátých let. Jde o alba *Edison* (1978) a *Signál času* (1980), která autor natočil s jazzrockovým souborem Mahagon na texty Vítězslava Nezvala.

Česká rocková scéna sedmdesátých let byla do značné míry institucionálně i personálně propojená se slovenským rockem, kde se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let etablovalo několik pozoruhodných hudebníků a skupin.¹⁹ Nejvýznamnějším souborem, který vzbudil ohlas nejenom v Československu, ale i v blízkém zahraničí, byla skupina varhaníka a studenta bratislavské konzervatoře Mariana Vargy Collegium Musicum, v níž krátký čas působil také kytarista a zpěvák Pavel Váně, člen pozdější významné české artrockové skupiny Progres 2. Collegium Musicum svojí tvorbou navázali na art rock skupiny Nice a stali se jediným významným zástupcem československého classical rocku. Prvním studiovým zpracováním původního materiálu umělé hudby v podání Collegium Musicum byla skladba *Concerto in D* z první LP desky *Collegium Musicum* z roku 1970. Šlo o rockovou adaptaci části klavírního koncertu Josefa Haydna. Pravděpodobně nejznámější nahrávkou skupiny je dvojabum *Konvergenie* z roku 1971. Dvě LP desky obsahovaly čtyři časově rozsáhlé suity *P.F. 1972* (22,00 min.), *Suita po tisíc a jednej noci* (22,33 min.), *Piesne z kolovrátku* (17,53 min.) a *Eufónia* (20,06 min.). V souvislosti s konceptem classical rocku je třeba zmínit druhou uvedenou skladbu, jež představuje volné zpracování hudebních témat symfonické programní suity Nikolaje Rimského-Korsakova *Šeherezáda*. Pětivětý cyklus *Eufónia* naopak silně vychází ze zvukových experimentů avantgardy umělé hudby dvacátého století – jako inspirace Vargovy skladby

1968-1989, 6 CD BOX. Supraphon 2008.

17 Podrobná analýza literární složky alba *Kuře v hodinkách* viz OPEKAR, Aleš. Analýza rockového alba: Flamengo – *Kuře v hodinkách*. *Česká literatura*, 1993, č. 2, s. 187-198.

18 Viz kupř. ASBJØRNSEN, Dag Erik. *Scented gardens of the mind: a comprehensive guide to the Golden Era of progressive rock (1968-1980)*. Wolverhampton: Borderline Productions, 2001; *Progarchives.com* [online]. Dostupné na www: <<http://www.progarchives.com/>>.

19 Slovenský rock, respektive progressive rock přelomu šedesátých a sedmdesátých let bývá obecně považován za výraznější součást tehdejší československé rockové scény. Viz kupř. JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo. *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart, 2008. Česko-slovenské beatové vzťahy, Jiří Černý, s. 123-126.

bývá uváděna mimo jiné tvorba Karlheinz Stockhausena.

Druhou slovenskou progresivní skupinou, jejíž členové byli klasicky vzdělaní hudebníci a která rovněž do značné míry vycházela z artificiální hudby a jazzu, byl soubor Gattch. Skupina působila na československé rockové scéně v letech 1969-1974. V roce 1971 vydala jedinou dlouhohrající desku *Gattch*. Mluvíme-li o počátcích československého progresivního rocku, nemůžeme opomenout jednu z nejvýraznějších uměleckých osobností Deža Ursíniho. Zpěvák a autor zahájil svoji sólovou dráhu deskou *Provisorium* z roku 1973, na jejíž realizaci se mimo jiné podíleli také členové české skupiny Flamengo.

Jak již bylo v úvodu řečeno, vrcholná fáze českého art rocku spadá do druhé poloviny sedmé dekády, respektive do přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Hlavním zástupcem stylově žánrového typu art rock byla v této době již zmíněná skupina Blue Effect, jejíž desky *Svitanie* (1977), *Svět hledačů* (1979) a *33* (1981) mnozí považují za vrchol českého art rocku. Dalšími dvěma významnými reprezentanty českého art rocku byly skupiny Synkopy 61 a Progres 2. Historii a tvorbu zmíněných souborů podrobněji pojednám v následující kapitole.

Vedle jazz rocku a art rocku tvořil český progresivní rock sedmdesátých let ještě jeden výrazný hudební směr, kterým byl experimentální rock či avantgardní rock, nebo také alternativní rock či rockový underground. Na rozdíl od výše zmíněných jazzrockových a artrockových skupin spadal český experimentální rock z velké části do oblasti tzv. neoficiální kultury; umělci z této sféry tedy neměli možnost pracovat ve státních nahrávacích studiích, oficiálními cestami vydávat a distribuovat svoji tvorbu, někteří byli policejně stíháni, zatýkáni apod.

Významnou experimentální rockovou skupinou přelomu šedesátých a sedmdesátých let byl Aktual v čele s avantgardním umělcem Milanem Knížákem. Knížákova hudba pro skupinu Aktual příliš nevycházela z rockových kořenů – autor sám tvrdil, že v oboru rockové hudby a její produkce neměl žádné zkušenosti –, ale vznikala spíše v paralele s dobovými experimenty Nové hudby. Šlo například o používání hluku jako rovnocenného hudebního prvku, o tzv. hudbu pro laiky, destruovanou hudbu, architektonickou hudbu, konceptuální partitury – tušenou a myšlenou hudbu apod.²⁰ Hudba Aktualu byla výrazně minimalistická, nalezneme zde prvky aleatoriky, serialismu atd. Písně Aktualu se vyznačovaly strukturální jednoduchostí: většina písní používala minimum akordů, dále pak opakující se krátké melodické fráze vycházející často ze stupnice C dur a jednoduchý a pregnantní rytmus. Důležitou složkou byl zvuk; instrumentář skupiny tvořily vedle klasických rockových nástrojů, jakými jsou elektrická kytara či bicí, také například housle

20 KOFROŇ, Petr – SMOLKA, Martin. *Agon orchestra: grafické partitury a koncepty*. Olomouc: Votobia, 1996. Milan Knížák – n!, s. 63-70.

a velké množství netypických instrumentů, kupříkladu sirény, vrtačky, motocykl, sekery, sudy, kusy želez, poničené hudební nástroje, papírové megafony, zvony, pískající zesilovače, tříštící se sklo apod. V tomto ohledu soubor do určité míry anticipoval industriální rock, jenž se na scéně zahraničního rocku etabloval na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Důležitou roli v produkci Aktualu hrály většinou krátké a povahou metaforické hudební texty, které jejich autor Milan Knížák charakterizoval jako směsici humoru, parodie, výkřiků, hesel a smrtelně vážně míněných snů a tužeb a jejichž jazyk byl podle něho záměrně jednoduchý až otřepaný, rytmus mnohdy trapný, tak aby především zesměšňovaly samy sebe a pak teprve to, do čeho se chtěly strefit.²¹

Neznámějším souborem českého experimentálního rocku sedmdesátých let byli Plastic People of the Universe. Hudba skupiny vycházela z amerického avantgardního a experimentálního rocku zejména z tvorby Velvet Underground, Fugs, Mothers of Invention Franka Zappy, Monks, Godz, Red Crayola, Doors či Captain Beefhearta. Významným vlivem byla také tvorba a způsob scénické prezentace pražské psychedelické skupiny Primitives Group a experimentální rock Aktualu. Důležitou postavou spojenou se skupinou Plastic People of the Universe byl historik umění Ivan Martin Jirous, jenž zde zastával funkci uměleckého vedoucího – v podobné pozici působil kupříkladu Andy Warhol u skupiny Velvet Underground.

Plastic People of the Universe používali například podobně jako skupina Aktual pro rockovou hudbu netypických nástrojů. V instrumentáři souboru nalezneme vedle obligátní elektrické kytary, baskytary a bicích dechové nástroje, jakými jsou foukací harmonika, kazzo, šalmaj, flétna, klarinet, saxofon, trubka, lesní roh, suzafon, dále smyčcové nástroje housle, viola nebo violoncello anebo jiné netypické nástroje jako, například klavifon, harmonium, vibrafon, theremin, hrací mlýnek, kladivo apod. Stejně tak zde narazíme na práci s hlukem či minimalismus. Důležitou složkou tvorby Plastic People of the Universe byly rovněž texty; ačkoliv skupina na počátku své umělecké dráhy používala anglické texty, v sedmdesátých letech se přiklonila k češtině. Vedle specifické poezie básníka a filozofa Egona Bondyho obsahují skladby také texty Williama Shakespeara, Williama Blakea, Alexandra Grina, Kurta Vonneguta a dalších literátů.²² Vedle zpívaných textů pracovali Plastic People of the Universe často také s recitací či mluveným projevem – v tomto smyslu můžeme některé skladby skupiny označit jako rockové melodramy. Vedle kratších písní nalezneme v repertoáru Plastic People of the Universe také rozsáhlejší kompoziční celky, například *Pašijové hry velikonoční* z roku 1978.²³

21 KNÍŽÁK, Milan. *Aktual: písně kapely Aktual*. Praha: Maťa, 2003.

22 Viz tištěné přílohy DVD *The Plastic People of the Universe: komplet nahrávek 1969-2004*. Levné knihy 2008.

23 Viz oficiální internetové stránky The Plastic People of the Universe. Dostupné na [www](http://www.ppu.cz):

České varianty stylově žánrového typu art rock

BLUE EFFECT

Skupina Blue Effect vznikla na podzim roku 1968. Na počátku sedmdesátých let se soubor v důsledku „normalizační“ tendence k počešťování anglických názvů přejmenoval na Modrý Efekt a poté zkráceně na M. Efekt; artrocková alba, která budou předmětem následujícího pojednání, vycházela již pod tímto názvem.²⁴

Umělecký vývoj Blue Effect, v jehož čele stál po celou dobu existence souboru jeden z nejvýznamnějších českých rockových kytaristů Radim Hladík, nejlépe odráží nástup stylově žánrového typu art rock na scénu české moderní populární hudby. Z důvodu přehlednosti vývoj skupiny v sledovaném období pracovně rozdělují do několika fází: 1. Období rhythm and blues (1968-1970), 2. Jazz rock, rock jazz a raný art rock (1970-1975) a 3. Vrcholná artrocková fáze (1975-1981).

Počáteční tvorbu Blue Effect reprezentuje zejména první dlouhohrající deska *Meditace*, již skupina natočila v létě 1969 a která vyšla v červnu roku 1970. První strana LP desky měla být původně souvislým prokomponovaným hudebně literárním pásmem; čtyři skladby Blue Effect zde měly spojit texty Jaroslava Hutky, jenž byl rovněž autorem textů k jednotlivým kompozicím. Z politických důvodů však nakonec musely být Hutkovo texty odstraněny a nahrazeny texty Zdeňka Rytíře, čímž vzniklo album běžného formátu.²⁵ Z hudebního hlediska nahrávce dominují především bluesové a rhythm and bluesové vlivy; téměř osmiminutovou skladbu *Blues about Stone*, kterou hudební publicisté často srovnávali s pozdější tvorbou Led Zeppelin, bychom mohli dobovou terminologií označit například také jako heavy blues. Samotný název alba a použití hudebního nástroje sitár zde jednoznačně odkazuje k psychedelii a psychedelické hudbě druhé poloviny šedesátých let. Nahrávka rovněž na určitých místech prozrazuje vliv dobové „velkokapelové“ pop music; autorem orchestrálních aranžmá, která v některých písních doplňují rockovou skupinu, byl otec kytaristy Radima Hladíka, vystudovaný skladatel a dirigent Ladislav Hladík. Vedle zvuku příčné fléty nahrávce dominuje zejména sólová kytara Radima Hladíka; Hladíkovy improvizace – v tomto případě z větší části založené na

<<http://www.kandl.cz/plasticpeople/default.aspx>>.

²⁴ Viz oficiální internetové stránky skupiny Blue Effect. Dostupné na [www: <http://www.blueeffect.cz/homepage/>](http://www.blueeffect.cz/homepage/).

²⁵ KNECHTL, Karel. Poznámka editora. In booklet k CD *Meditace*. Bonton 1996.

bluesové pentatonice – vynikaly specifickým frázováním a melodikou a v průběhu sedmdesátých let se staly poznávacím znamením art rocku skupiny Blue Effect.

Druhou progresivní fázi uměleckého vývoje Blue Effect reprezentovanou nahrávkami *Coniunctio* (nahráno: březen 1970, vydáno: 1970), *Nová syntéza* (nahráno: červenec 1971, vydáno: 1971), *Modrý Efekt a Radim Hladík* (nahráno: březen-červen 1973, vydáno: 1975) a *Nová syntéza 2* (nahráno: srpen 1973, vydáno: 1974) charakterizuje jednak spolupráce skupiny s hudebníky a soubory z oblasti jazzu a dále postupné formování artrockového hudebního idiomu. V případě desky *Coniunctio* šlo o společný projekt Blue Effect s tehdy ještě free jazzovým souborem Jazz Q. Jak jsem již uvedl v předcházející kapitole, deska *Coniunctio* představovala kombinaci freejazzových volných struktur s prokomponovaným rockem. Album obsahuje čtyři instrumentální skladby, přičemž časově nerozsáhlejší je první skladba Jiřího Stivína a Martina Kratochvíla *Coniunctio I*, která trvá více než devatenáct minut. Druhá šestiminutová skladba Radima Hladíka *Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje* svojí kompozicí výrazně kontrastuje s převažujícím improvizovaným a strukturálně uvolněným hudebním materiálem; jde o rockovou skladbu, jejíž strukturální členitost již naznačuje budoucí podobu art rocku skupiny Blue Effect.

Na následujících deskách *Nová syntéza* a *Nová syntéza 2* Blue Effect spolupracovali s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu vedeným Kamilem Hálou. První album je pouze instrumentální; první tři skladby *Má hra*, *Směr jihovýchod* a *Popínavý břečťan* jsou původní rockové kompozice autorů Radima Hladíka a Leška Semelky, které pro jazzový big band zaranžoval Kamil Hála. Následující dvě skladby *Blues Modrého Efektu* a *Nová syntéza* jsou autorskými díly Kamila a Vlastimila Hály. Album *Nová syntéza 2* na rozdíl od první instrumentální desky obsahuje také zpěv. Z hudebního hlediska se deska od předcházející nahrávky odlišuje především svým silnějším „písňovým“ potenciálem a masivním zvukem, který vyplývá z širšího vokálně-instrumentálního obsazení. Album obsahuje čtyři skladby, přičemž delšího časového rozměru dosahují první dvě kompozice Radima Hladíka *Nová syntéza 2* (22,10 min.) a *Je třeba about boty a pak dlouho jít* (10,00 min.) a čtvrtá skladba Josefa Kůstky *Jedenáctého října* (7,29 min.). Zmíněné skladby jsou strukturálně poměrně členité: střídají se zde pravidelné a symetrické písňové části s instrumentálními spojovacími oddíly, rockovými a jazzovými improvizacemi atd. Vedle Radima Hladíka zde jako sólisté vystupují Laco Deczi, Karel Růžička a Petr Král.

Uvedené skladby jsou vystavěny na základě aditivního řazení relativně nezávislých hudebních myšlenek a nápadů, jež jsou rámcově sceleny reprízami; tento způsob kompozice byl v rámci art rocku velmi častý. V souvislosti s domácím vývojem art rocku je třeba připomenout,

že autorem textu skladby *Nová syntéza 2* byl významný český textař Pavel Vrba, jenž se autorsky podílel také na většině pozdějších artrockových alb a jehož specifická poetika se stala určitým symbolem české verze pojednávaného stylově žánrového typu.²⁶ Zbývající texty desky *Nová syntéza 2* jsou dílem Eduarda Pergnera.

Na desce *Modrý Efekt a Radim Hladík* skupina Blue Effect opět využila spolupráce s instrumentalisty Jiřím Stivínem a Martinem Kratochvílem. Instrumentální album, jemuž dominují proaranžované kytarové party a improvizace Radima Hladíka, obsahuje pět kompozic, přičemž nejdelšího trvání dosahuje pátá skladba *Hypertenze* (12,30 min.). Zvuk houslí, na které zde hraje baskytarista skupiny Josef Kůstka, místy připomíná nahrávky jazzrockové skupiny Mahavishnu Orchestra.

V roce 1975 došlo k významné personální proměně skupiny Blue Effect. Soubor opustil zpěvák a klávesista Lešek Semelka a druhý zpěvák a baskytarista Josef Kůstka. Ještě ve stejném roce se novými členy Blue Effect stali klávesista a zpěvák, do této doby člen skupiny Synkopy 61 Oldřich Veselý a baskytarista a zakládající člen slovenské artrockové skupiny Collegium Musicum Fedor Frešo. Rok 1975 spojený s výše zmíněnými událostmi lze chápat jako počátek vrcholné artrockové fáze skupiny Blue Effect reprezentované deskami *Svitanie* (nahráno: leden 1977, vydáno: 1977), *Svět hledačů* (natočeno: září-prosinec 1978, vydáno: 1979) a *33* (natočeno: říjen 1980, vydáno: 1981). Z hudebního hlediska odlišuje zmíněná tři alba od předcházejících nahrávek kupříkladu výraznější podíl klávesových nástrojů a syntezátorů na celkovém soundu skupiny, což bylo obecně pro art rock sedmdesátých let typické.²⁷

Album *Svitanie* obsahuje čtyři skladby. První instrumentální skladba Oldřicha Veselého, Radima Hladíka a Fedora Freša nesoucí název *Vysoká stolička, dlhý popol'*, představuje typický strukturálně značně členitý a komplikovaný art rock. Na základě podoby hudebních myšlenek lze kompozici označit jako monotematickou; většina motivů a témat do značné míry vychází či různým způsobem variuje téma, jež zazní v úvodu skladby. Podobně jako tomu bylo v případě artrockových skladeb skupiny Yes i zde narazíme na výraznější uplatnění evolučního typu hudby. Formální půdorys jednověté skladby *Vysoká stolička, dlhý popol'*, jejíž časový rozsah překračuje

²⁶ Blíže k poetice Pavla Vrby viz kupř. MALÝ, Zbyšek. *Potkávání hudby: úvahy a otázky nejen o hudbě*. Ostrava: Profil, 1986; SKALKA, Miloš, *Rocková poezie Pavla Vrby*. Praha: Panton, 1985.

²⁷ Premiérové vystoupení Blue Effectu v novém složení, v jehož rámci zazněly také skladby později nahrané na albech *Svitanie* a *Svět hledačů*, se konalo prvního března 1976 v pražském smíchovském kulturním domě. Josef Vlček o koncertu mimo jiné napsal: „Nutno hned na začátku poznamenat, že snad nebylo posluchače, kterého by produkovaná hudba nepřekvapila. Zklamaneč odcházeli ti, kdo čekali jazz-rocková kouzla Hladíkových desek. Nový kvartet, první česko-moravsko-slovenská skupina, totiž nabídl nic netušícímu publiku hudbu, jakou u nás ještě nikdo nedělal, moderní, novou, inspirovanou bohatými harmonickými výboji anglických symphonic-rockových skupin. Však také jméno Yes se stalo po koncertě jedním z nejčastěji skloňovaných slov, i když skoro každý uznával, že jde o hudbu bytostně vlastní a původní.“ Viz VLČEK, J. Zbytečná skromnost M. Efektu. *Jazz:*

deset minut, vypadá takto: I A B A'. Po rytmicky výrazné introdukci (0,00-0,33 min.) následuje první díl A (0,33-4,26 min.), který sestává ze dvou variací na úvodní hlavní dvanáctitaktové téma: 2x hl. téma (0,34-2,08 min.), první variace (2,14-2,30 min.), druhá variace (3,07-4,23 min.). Návraty hlavního tématu jsou proloženy mnoha kontrastními instrumentálními spojkami, spojovacími oddíly, breaky apod. Střední díl B (4,27-5,56 min.) sestává z kontrastní strukturálně uvolněné části s melodií hranou na „flétnový“ kytarový rejstřík a krátké melodické epizody (5,43-5,56 min.), která plní rovněž funkci spojky s následujícím dílem. Díl A' je z velké části reprízou úvodní části; vzhledem k tomu, že jednotlivá témata za sebou následují v obráceném sledu, můžeme hovořit o zrcadlové repríze. Nejprve zazní motiv první variace (5,57-6,17 min.), který se ve třetím dílu vícekrát opakuje a působí v rámci kompozice, již bychom mohli chápat rovněž jako rondo, jako refrén. Za ním následuje kontrastní část s kytarovým sólem (6,18-7,22 min.) připojená způsobem attacca; výrazně zde kontrastuje především metrický průběh kompozice (4/4 → 21/8). Za kytarovým sólem zazní druhá variace (7,40-8,28 min.), první variace (8,55-9,21 min.) a fragment hlavního tématu (9,22-9,50 min.). V kontrastních instrumentálních mezihrách a spojovacích oddílech třetího dílu se uplatňuje také hudební materiál introdukce.

Druhá skladba pojednávané desky *Blue Effect Svitanie* je rockovým, respektive artrockovým zpracováním lidové písně *Ej, padá, padá rosenka*; v tomto případě bychom mohli zařadit *Blue Effect* také do kategorie prog folk. Kompozici, jejíž text interpretuje Oldřich Veselý, zachovává na rozdíl od první strukturálně značně komplikované skladby původní jednoduchý písňový charakter. Výraznějším hudebním momentem je vedle introdukce Hladíkovo kytarové sólo ve střední části kompozice. Třetí a časově nejkratší skladba z desky *Svitanie V sobotu popoledni* (4,11 min.) plynule navazuje na předcházející kompozici. Témbrově se zde více uplatňuje klávesový syntezátor. Časově nejrozsáhlejší skladbou pojednávaného alba je závěrečná kompozice *Svitanie* (19,25 min.). Vedle autorů hudby Fedora Freša, Radima Hladíka a Oldřicha Veselého se na nahrávce autorsky podílel také Jaroslav Hutka, který napsal text. Skladba sestává ze tří částí A B A'. První díl (0,00-5,40 min.) uvádí statické zvukové plochy s minimální hybností; zvukové prostředí tvoří držené akordy kláves, nad kterými jsou realizovány kratší melodicko-harmonické vyhrávky kytary a baskytary; atmosféru podporuje zvuk činelů. Po delší introdukci zazní několik veršů Jaroslava Hutky. Střední díl B (5,43-14,30 min.) začíná krátkou introdukcí tvořenou dialogem kláves a baskytary; imitační polyfonie, jež zde zazní, má improvizovaný charakter, stejně jako převážná většina hudebního materiálu středního dílu.

Hudbu navazující na introdukci, bychom mohli pracovně označit jako artrockové blues: Základem Hladíkových sól, v nichž interpret používá také bluesovou slide kytaru, je ostinátní basová figura vycházející z bluesového akordického schématu s nepravidelným metrickým průběhem – střídá se zde třídobé a pětidobé metrum. Jednotlivé sólové plochy jsou odděleny instrumentálními spojkami a breaky. Závěrečný díl A' (14,30-19,24 min.) zahajuje další rozměrnější kytarové sólo, za nímž následuje repríza úvodní vokálně-instrumentální části.

Krátce poté, co Blue Effect natočili album *Svitanie*, došlo ve skupině k dalším personálním změnám; skupinu opustil baskytarista Fedor Frešo a na jeho místo nastoupil navrátilivší se zpěvák a klávesista Lešek Semelka. Následující album *Svět hledačů* skupina nahrála bez baskytary s tím, že basové linky realizoval Semelka na klávesový syntezátor.

Album *Svět hledačů*, mnohými označované jako umělecký vrchol skupiny, obsahuje pět skladeb. První kompozice Radima Hladíka s textem Jaroslava Hutky *Za krokem žen* trvá téměř dvanáct minut a její formální půdorys bychom mohli vyjádřit schématem A B A'. Úvodní instrumentální část skladby lze z hlediska kompozice označit jako postupné vrstvení jednotlivých zvukových pásem, s čímž se obecně v rockové hudbě setkáváme velmi často. Skladbu zahajuje dvacetivteřinové pásmo syntezátoru, k němuž se vzápětí přidává elektrická kytara, syntezátorová basová linka a bicí provádějící riffovou strukturu, jež se stane základem prvního tématu. První téma (0,38-1,10 min.) představuje pravidelnou periodu sestávající ze dvou kontrastních osmitaktových částí. Poté, co je hlavní melodická myšlenka poprvé uvedena, se téma dvakrát zopakuje. Druhé neúplné opakování výrazně kineticky, dynamicky i témbrově kontrastuje s předcházející strukturou; zvukový kontrast elektrických a akustických nástrojů, s nímž se zde můžeme setkat, je typickým výrazovým prostředkem art rocku. Krátká melodická epizoda (2,27-2,37 min.) spojuje hlavní téma s druhým tématem (2,48-3,05 min.), za nímž následuje vokálně-instrumentální část (sloka + refrén + sloka + bridge + refrén). První díl A (0,00-5,05 min.) uzavírá osmitaktové závětí hlavního tématu. Díl B (5,05-9,48 min.) kontrastuje s předcházejícím hudebním materiálem svoji volnější strukturou a improvizovanými plochami. Po úvodní rytmicky nepravidelné instrumentální části, která do určité míry vychází z hudebního materiálu spojovacích oddílů prvního dílu A, zde zazní nové sekvenční zpracování předvětí hlavního tématu. Druhému dílu zvukově dominuje instrumentální plocha s kytarovým sólem Radima Hladíka (8,09-9,40 min.). Třetí díl A' (9,48-11,40 min.) uvádí vokálně-instrumentální část s textem Jaroslava Hutky; tentokrát zazní však pouze jedna sloka s refrénem, za nímž následuje několik opakování předvětí hlavního tématu. Skladba končí způsobem fade-out. Vzhledem k obrácenému sledu hudebních témat můžeme díl A' označit jako nedoslovnou zrcadlovou reprízu.

Následující skladba Oldřicha Veselého *Hledám své vlastní já* s textem Pavla Vrby trvá pouze čtyři minuty a z hudebního hlediska představuje monotematickou kompozici založenou na jednoduché písňové struktuře. Zvláště svým rytmem vyniká třetí skladba Radima Hladíka s textem Pavla Vrby *Rajky*. Formální půdorys uvedené skladby lze vyjádřit schématem A B A' B'. Ústředním tématem prvního dílu je výrazně synkopizovaný kytarový riff prokládaný instrumentálními spojkami a epizodami. Díl B představuje vokálně-instrumentální písňový tvar, v němž společně zpívají oba zpěváci Blue Effect Oldřich Veselý a Lešek Semelka. Následující díl A' obsahuje především kytarová sóla Radima Hladíka, jejichž podkladem je z větší části synkopický riff úvodní části A. Následující díl B' je nedoslovnou reprízou druhé vokálně-instrumentální písňové části.

Čtvrtá téměř devítiminutová skladba *Zmoudření babím létem*, jejímiž autory jsou Lešek Semelka a Pavel Vrba, vypadá z formálního hlediska takto: A B C A'. Úvodní instrumentální díl charakterizuje zejména výrazná kinetická složka typická pro stylově žánrový typ art rock. Synkopizované melodické linky zde vytvářejí komplikovaný polyrytmický proud, jehož základem je nepravidelná metrická struktura; dochází zde ke střídání čtyřdobého a sedmidobého metra. Následující vokálně-instrumentální díl B sestává ze dvou tempově rozlišených písňových částí, v jejichž rámci se odehrává dialog obou zpěváků skupiny. První písňová část kontrastuje s předcházejícím dílem A nejenom pomalejším tempem, ale celkovou nižší frekvencí zvukových změn a nižší hybností. Témbrově zde dominují syntezátorové plochy, jež tvoří typický artrockový „symfonický“ sound. Následující díl C obsahuje kytarové sólo Radima Hladíka nad ostinátní basovou figurou v pětidobém metru. Poslední díl A' reprízuje úvodní hudební materiál.

Album Svět hledačů uzavírá téměř dvanáctiminutová skladba Leška Semelky s textem Pavla Vrby *Zázrak jedné noci*. Kompozice sestává ze tří částí A B A'. První díl obsahuje dvě hudebně odlišné vokálně-instrumentální sloky, které jsou oddělené hlavním instrumentálním tématem a dále několik instrumentálních meziher a spojovacích oddílů. Střední díl skladby *Zázrak jedné noci* představuje volnou zvukovou strukturu tvořenou sólem na bicí a rozmanitými zvukovými efekty. Třetí díl je částečnou reprízou úvodní části, v níž zazní pouze vokálně-instrumentální sloka 1 a hlavní instrumentální téma.

Vzhledem k tomu, že v roce 1979 opustil Blue Effect klávesista a zpěvák Oldřich Veselý, skupina natočila své poslední artrockové album *33* pouze v tříčlenném obsazení. Nahrávka obsahuje čtyři skladby s texty Pavla Vrby a na rozdíl od předcházejících alb vykazuje silnější vliv dobové pop music a tendenci k simplifikaci hudebních výrazových prostředků.

Úvodní a nejdelší skladbou alba je téměř patnáctiminutová kompozice Radima Hladíka *Třiatřicet*. Rozsáhlá skladba sestává z většího množství relativně nezávislých a většinou

přibližně stejně časově trvajících hudebních myšlenek, z nichž některé se vícekrát opakují. Po formální stránce kompozice nevykazuje výraznější známky vyššího strukturálního uspořádání. Značně členitou skladbu, která svojí formální organizací nejvíce připomíná rondo, bychom mohli schematicky vyjádřit přibližně takto: a B c d E d F g d e g a. Hudebně skladbu *Třiatřicet* charakterizují především krátké repetitivní kytarové motivy a témata, jejichž výrazná melodika odkazuje ke specifickému hudebnímu rukopisu autora Radima Hladíka. Další charakteristikou je značně komplikovaný metro-rytmický průběh skladby, což se týká především jejích instrumentálních částí: kupříkladu část c kombinuje 16/8 (3+3+3+3+4) a 12/8 (3+3+3+3) metrum, následující část d používá 7/4 metrum apod. Kompozice jinak obsahuje mnoho dynamických, tempových a jiných kontrastů a obecně vysokou frekvenci strukturálních změn jakéhokoliv druhu.

Následující necelých sedm minut trvající skladba Radima Hladíka *Avignonské slečny z Prahy* má poměrně jednoduchou strukturu A A'. Za krátkou introdukcí s akustickou kytarou a syntezátorem, následují dvě pravidelné vokálně-instrumentální sloky. První díl dále vyplňují dvě instrumentální mezihry střídající se se zpívanými refrény. Druhý díl obsahuje pouze jednu sloku, instrumentální mezihru a několikrát opakovaný refrén.²⁸

Zbývající dvě skladby alba 33 jsou dílem Leška Semelky. Dlouhodobá orientace autora k jednodušší pop music se projevila také na této desce Blue Effect. První Semelkovu skladbu *Občasná pánská jízda* trvající jedenáct minut charakterizuje motivicko-tématický monotematismus, opakování podobných harmonických struktur a obecná tendence k jednoduchosti, zvláště v oblasti hudební kinetiky. Úvodní část skladby sestává ze dvou instrumentálních oddílů, přičemž druhý nese výrazné známky stylu disco, který na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let nastoupil na scénu české moderní populární hudby; vliv disco soundu se v inkriminované části Semelkovy skladby projevuje zejména důsledným zdůrazňováním základních taktových dob basovým bubnem. Po první části nastupuje vokálně-instrumentální sloka s refrénem. Skladba dále pokračuje delším kytarovým sólem, jehož základem je jednoduchý harmonický sled odvozený z vokálně-instrumentální části. Kytarové sólo rámuje opakovaný refrén. Třetí část Semelkovy skladby *Občasná pánská jízda* představuje zkrácený úvodní díl.

Album 33 uzavírá druhá kompozice Leška Semelky *Kohoutek kamarádství odkapává*.

²⁸ V souvislosti s uváděným časovým rozsahem jednotlivých skladeb na LP deskách je třeba brát v úvahu skutečnost, že koncertní verze kompozic byly často strukturálně a tedy i z hlediska časového trvání rozsáhlejší. Například skladba *Avignonské slečny z Prahy* v originální podobě prezentované na koncertech dosahovala téměř jedenácti minut trvání; z důvodu časové kapacity LP desky musela být na nahrávce zkrácena na necelých sedm minut. Časové možnosti LP desky obecně představovaly výrazný limitační faktor rozvoje artrockové hudební

Formální půdorys kompozice bychom mohli vyjádřit jako A B A' B'. První díl obsahuje tři sloky, přičemž první z nich je provedena pouze instrumentálně s kytarovým sólem; následující dvě již obsahují také text zpívaný Leškem Semelkou. Druhý díl B zahajuje opět kytarové sólo, tentokrát na podkladě basové figury v sedmidobém metru, která kontrastuje s předchozí čtyřdobou pulzací. V rámci druhého dílu dále zazní reminiscence hlavy melodického tématu dílu A a další kytarové sólo s doprovodem triolové basové figury ve čtyřdobém metru. Třetí díl je opakováním úvodní části bez instrumentální sloky. Skladbu uzavírá zkrácené a nedoslovné opakování hudebního materiálu dílu B.

Výše pojednané desky *Svitanie*, *Svět hledačů* a *33* nejlépe reprezentují české pojetí stylově žánrového typu art rock, jehož předlohou byla nejenom tvorba britských skupin Yes a Genesis, ale také například hudba italské artrockové skupiny Premiata Forneria Marconi, kterou Radim Hladík často uváděl také jako zdroj inspirace. Art rock v podání Blue Effect od zahraničních vzorů odlišuje především Hladíkův specifický kytarový styl.

PROGRES 2

Ačkoliv rocková skupina s názvem Progres 2 vznikla teprve v roce 1977, počátek existence souboru sahá již do roku 1968, kdy hudebníci Zdeněk Kluka (bicí), Pavel Váně (kytara), Jan Sochor (klávesy) a Emanuel Sideridis (baskytara) založili skupinu Progress Organization.²⁹ Soubor pod tímto jménem natočil jedinou dlouhohrající desku *Barnodaj* (1971), jež vzbudila velký ohlas u české hudební kritiky a získala ocenění deska roku 1972.

Profilové album obsahovalo starší i nově zkomponované písně průměrného časového trvání přibližně tři a půl minuty. Vedle instrumentální introdukce deska nabízí pět písní s českými texty, z nichž čtyři otextoval Petr Ulrich, který zde používá především témata řecké mytologie. V rámci zbývajících anglicky zpívaných kompozic nalezneme mimo jiné také dvě cover verze; jednou z nich je výrazně stylizovaná píseň Beatles *We Can Work It Out* a druhou skladba Cream *I Feel Free*.

Stylově nejednotné album *Barnodaj* náleží mezi rané české progrockové nahrávky. Na desce se střetávají vlivy progresivní tvorby Beatles, Cream, Vanilla Fudge nebo Joe Cockera. Z hudebního hlediska představuje zajímavý aspekt kupříkladu bohatá instrumentace: vedle typického rockového instrumentáře se zde objevuje například hoboj, flétna, trubka, trombón, saxofon, cembalo nebo smyčcový orchestr. V rovině hudební struktury některé skladby vynikají vyšší frekvencí náhlých zvukových změn a kontrastů. V rámci několika písní nalezneme také náznaky motivicko-tématického prokomponování. Progresivním prvkem alba *Barnodaj* je rovněž například použití experimentální zvukové struktury v písni *Strom* nebo motivická aluze části skladby Joaquína Rodriga *Concierto de Aranjuez* v písni *Argonaut*.

Druhé studiové album *Mauglí* natočili členové Progress Organization v roce 1977 a vydali o rok později pod alternativním názvem skupiny Barnodaj. Konceptuální deska obsahuje deset samostatných písní, které částečně scelují texty Pavla Kopty, jež volně vycházejí z *Knihy džunglí* Rudyarda Kiplinga. V hudební rovině album sjednocuje repríza úvodní instrumentální skladby *Džungle*, která zazní v rámci poslední písně *Osud*. Zajímavým hudebním prvkem nahrávky je například použití orientálních motivů a zvuku hudebního nástroje sitár v úvodní a závěrečné části alba nebo jazzrocková rytmika skladby *Dopis v láhvi*.

V polovině roku 1977 bývalí členové Progress Organization založili novou skupinu Progres 2, která je dnes většinou považována za nejvýznamnějšího zástupce českého

²⁹ Viz osobní internetové stránky Pavla Váněho. Dostupné na [www: <http://www.progres2.org/pavel_vane/>](http://www.progres2.org/pavel_vane/).

audiovizuálního či multimediálního art rocku.³⁰ Vedle Zdeňka Kluky, Pavla Váněho a Pavla Pelce, kteří spolupracovali již na desce *Mauglí*, do skupiny v této době nastoupil rovněž kytarista Miloš Morávek a klasicky vzdělaný klávesista Karel Horký (Daniel Forró). Důležitým uměleckým počinem nové hudební formace byl projekt mnohými označovaný jako první česká rocková opera *Dialog s vesmírem*.³¹ Premiéra, jejíž zvukový záznam vyšel v roce 1993 také na CD, se uskutečnila 27. února 1978. Studiová verze hudebního díla byla v roce 1980 ve zkrácené podobě vydaná na LP desce.

Hudebně představuje *Dialog s vesmírem* rozsáhlý kompoziční útvar trvající přibližně 74 minut a sestávající ze sedmnácti plynule navazujících částí-písní. Poměr instrumentální hudby a vokálně-instrumentální hudby, která pracuje s textem, je přibližně 43:31 minut. *Dialog s vesmírem* charakterizuje značně členitá a komplikovaná hudební struktura typická pro stylově žánrový typ art rock; vysokou frekvenci zvukových změn, náhlých kontrastů apod. nalezneme na úrovni veškerých relevantních složek a stránek hudebního projevu – v tomto smyslu zvláště vyniká kinetická složka. V oblasti tónu nahrávce dominují mimo jiné rozsáhlé syntezátorové plochy, které tvoří specifický artrockový „symfonický“ sound. Z formálního hlediska představuje *Dialog s vesmírem* soubor více či méně prokomponovaných písňových celků proložených velkým množstvím instrumentálních meziher, spojovacích oddílů a instrumentálních sól. Významným hudebním scelovacím prostředkem je zde reprízové zarámování a motivicko-tématické návraty. Mimohudebním scelovacím prostředkem kompozice je potom zejména text Oskara Mana, jenž vypráví sci-fi příběh o útěku astronauta z přetechnizované a „odlidštěné“ Země roku 2555 do kosmu.

Dialog s vesmírem se stal na konci sedmdesátých let prototypem tzv. komponovaného audiovizuálního pořadu, jenž byl chápán jako hudebně obrazový útvar, v němž zpěv a hudbu doplňují nejenom obligátní světelné efekty, ale především diaprojekce jako významný nositel dalšího výtvarného, obrazového, asociativního a jiného myšlenkového obsahu. Komplexní syntetické dílo skupiny Progres 2 spojovalo vědecko-fantastický literární námět, poměrně komplikovanou hudbu, světelné efekty, diaprojekci i projekci původních filmových dotáček a krátkých úryvků z filmů se scénickými efekty s umělou mlhou a s bengálskými ohni – to vše v režijním a z části i choreografickém pojetí.³² Úspěšná realizace pořadu *Dialog s vesmírem* učinila ze skupiny významného zástupce českého multimediálního art rocku a inspirovala mnoho

³⁰ Viz oficiální stránky skupiny Progres 2. Dostupné na [www: <http://www.progres2.org/progres-2.html>](http://www.progres2.org/progres-2.html).

³¹ V souvislosti s projektem *Dialog s vesmírem* skupiny Progres 2 se nabízí srovnání s rovněž tzv. rockovou operou artrockové skupiny Genesis *The Lamb Lies Down on Broadway* z roku 1974.

³² DVORNÍK, Petr. *Nové prvky v naší nonartificiální hudbě*. Brno: Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1981. Současná nonartificiální hudba z hlediska stylově žánrového členění, s. 74-127.

domácích skupin nejenom z oblasti art rocku k využití této umělecké formy.

V následujících letech skupina Progres 2 pokračovala v nastoupeném trendu realizace rozsáhlejších hudebně-scénických projektů. Nahrávky souboru z této doby *Třetí kniha džunglí* (1981), *Mozek* (1984) a *Změna* (1987) charakterizuje postupné zjednodušování hudebního projevu a integrace výrazových prostředků new wave a v této době dominantního pop rocku.

SYNKOPY 61

Skupina Synkopy 61 byla jedním z nejstarších a nejdéle fungujících rockových souborů na scéně české moderní populární hudby. Od svého založení v roce 1960 prošla mnoha stylovými proměnami; v šedesátých letech interpretovala swing, rock'n'roll, mersey sound, west coast music, surfing sound, vocal rock, v sedmdesátých letech potom hard rock a na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se přiklonila k art rocku, jehož popularita v této době v našem prostředí kulminovala. Zhruba od poloviny šedesátých let hudební projev skupiny charakterizoval zejména propracovaný vokální vícehlas, který získal skupině přezdívku „brněnští Beach Boys“.

V souvislosti s artrockovou orientací Synkop 61 představuje významný milník vývoje skupiny příchod zpěváka a klávesisty Oldřicha Veselého v lednu 1974, s nímž soubor natočil album *Formule 1*, jež vyšlo v roce 1975. Zde je potřeba říci, že Veselý především jako autor se skupinou spolupracoval již v dřívějších letech.³³ Album *Formule 1* obsahuje pět skladeb, přičemž tendence k art rocku se zde projevila zejména ve více než třináctiminutové suitě Oldřicha Veselého *Touhy* s předepsanými větami Vnuk Amundsenův, Epitaf Julesa Verna a Atomový věk. Jednotlivé kontrastní vokálně-instrumentální části písňového typu, doplňují instrumentální spojovací oddíly, mezihry a sóla. Zvuk skupiny, které dominuje vokální složka a varhany Oldřicha Veselého, na nahrávce doplňují smyčce a dechová sekce orchestru Gustava Broma. Setkáme se zde rovněž s použitím konkrétních zvuků vztahujících se k obsahu textů. Tendence ke komplikaci rockové hudební struktury naznačuje také druhá kompozice Oldřicha Veselého z desky *Formule 1 Poselství dětem*, jejíž kontrastní střední díl svojí archaizující harmonizací připomíná rockové projevy označované jako baroque rock či classical rock.

V roce 1976 Oldřich Veselý skupinu Synkopy 61 opustil a přijal nabídku Radima Hladíka k angažmá v Blue Effect. Až do návratu Veselého v roce 1980 Synkopy 61 nevydávali desky a nerealizovali vlastní repertoár. Významným projektem, který soubor po návratu Veselého na počátku osmdesátých let uskutečnil, tentokrát již pod názvem Synkopy a Oldřich Veselý, byl komponovaný audiovizuální pořad podle vzoru *Dialogu s vesmírem* skupiny Progres 2 *Sluneční hodiny*. Hudba pořadu byla ve zkrácené verzi zaznamenána také na LP desce, která vyšla v roce 1981. Nahrávka obsahuje osm bezprostředně navazujících kompozic Oldřicha Veselého, z nichž čtyři obsahují texty Pavla Vrby; zbývající skladby jsou pouze instrumentální. Z hudebního hlediska jde opět o typickou artrockovou strukturu s vysokou frekvencí hudebních komplikací,

³³ Viz osobní internetové stránky Oldřicha Veselého. Dostupné na [www: <http://www.oldrichvesely.cz/>](http://www.oldrichvesely.cz/).

kontrastů a náhlých změn především v oblasti hudební kinetiky, motivicko-tématickým prokomponováním apod. Charakteristickým artrockovým rysem je zde rovněž kontrast složitějších instrumentálních pasáží s relativně jednoduchými písňovými úseky; silnější hitový potenciál skrývá kupříkladu skladba *Černý racek*. Vedle dominantních syntezátorových ploch se na desce *Sluneční hodiny* objevují také pro rockovou hudbu netypické nástrojové barvy sólových houslí nebo violoncella.

V linii nastoupené projektem *Sluneční hodiny* pokračoval i další komponovaný audiovizuální program souboru Synkopy *Křídlení*, jenž vyšel ve zkrácené zvukové verzi na desce v roce 1983. Podobně jako v případě předcházející desky i zde byly veškeré texty dílem Pavla Vrby. Zmíněná nahrávka vedle převažujícího artrockového hudebního idiomu obsahuje také silnější vlivy new wave a v této době dominantního pop rocku. Následující deska *Zrcadla* z roku 1986 již představuje návrat skupiny k jednoduchým písňovým strukturám.

ZÁVĚR

Základním cílem předkládané práce bylo představit čtenáři významný fenomén moderní populární hudby druhé poloviny dvacátého století, jímž je stylově žánrový typ art rock. Snaze komplexního zachycení inkriminovaného stylově žánrového typu odpovídá struktura práce, jejíž základ tvoří čtyři kapitoly zaměřené na ústřední problémové okruhy spojené se stylově žánrovým typem art rock: 1. Terminologicko-pojmové vymezení, 2. Historie, 3. Umění a 4. Klasifikace. V poslední kapitole práce se zabývám českými variantami britského fenoménu art rock.

Terminologicko-pojmové vymezení stylově žánrových kategorií moderní populární hudby je z mnoha důvodů poměrně problematické; situaci komplikuje kupříkladu významová nejednoznačnost jednotlivých pojmů, jež je dána nejenom různou interpretací termínů v různých historických obdobích, ale také rozdílným chápáním pojmů v rámci konkrétní historické fáze. Také z těchto důvodů je problematice terminologicko-pojmového vymezení stylově žánrového typu art rock obecně věnována v české i zahraniční hudební literatuře minimální pozornost.

Ačkoliv není možné vzhledem k obrovskému rozsahu moderní populární hudby postihnout veškeré významové modifikace a odchylky konkrétních termínů, s patřičným časovým odstupem lze poměrně úspěšně zachytit alespoň jejich základní významové varianty, které se zafixovaly v širším společenském vědomí – toto byl také jeden z hlavních cílů úvodní kapitoly. Na základě provedené analýzy dobové i aktuální zahraniční i domácí literatury lze konstatovat, že termín art rock byl od první poloviny sedmdesátých let, kdy se poprvé objevil v angloamerické hudební literatuře, používán jako označení několika specifických okruhů rockové hudby. Šlo zejména o: 1. Hudební typ reprezentovaný nahrávkami skupin Yes či Genesis především z období první poloviny sedmdesátých let a 2. Stylově žánrový typ rocku sedmdesátých let, všeobecně známý pod označením glam rock či glitter rock, jehož hlavním představitelem byla skupina Roxy Music a zpěvák David Bowie. V českém prostředí pojem art rock většinou fungoval a stále funguje v prvním uvedeném významu.

Terminologicko-pojmové uchopení stylově žánrových kategorií moderní populární hudby je problematické dále z toho důvodu, že konkrétní hudební jevy bývají různými komunikačními sítěmi označovány různými termíny, čímž vzniká poměrně široké spektrum příbuzných pojmů, synonymních výrazů, alternativních označení apod. Jednotlivé pojmy v některých případech fungují rovněž na různých úrovních obecnosti v rámci stylově žánrové hierarchické struktury moderní populární hudby. Velmi problematickým se v tomto smyslu jeví vztah termínů art rock a

progressive rock. Výsledkem analýzy dostupné relevantní hudební literatury a dalších informačních zdrojů je následující teze: Komunikaci o hudbě, kterou v práci nazývám art rock, v současné době komplikují zejména dvě skutečnosti: 1. Termín art rock – jako pojmenování stylově žánrového okruhu rockové hudby – funguje minimálně ve dvou významových rovinách: a) v širším smyslu výraz art rock zastřešuje relativně rozsáhlejší oblast hudebních projevů, které svými uměleckými ambicemi a integrací prvků rozmanitých uměleckých směrů tvoří opozici rockovému mainstreamu. V tomto pojetí art rock představuje většinou historicky neuzavřenou stylově žánrovou kategorii, jejíž počátek spadá do přelomu šedesátých a sedmdesátých let; b) v užším smyslu představuje art rock konkrétní stylově žánrový typ rocku, historicky ohraničený léty 1968 a 1978, jež reprezentuje tvorba skupin Yes a Genesis. 2. V obou uvedených významech bývá termín art rock zaměňován s označením progressive rock, zkráceně prog rock či českým ekvivalentem progresivní rock.

Vzhledem k tomu, že dosud neexistuje uspokojivá definice stylově žánrového typu art rock, představuji v závěru úvodní kapitoly vlastní pracovní vymezení sledované hudební oblasti. Z důvodů přesného ohraničení fenoménu art rock jsem zvolil více definičních způsobů: 1. Rozšířenou klasickou definici, 2. Jádrové vymezení a 3. Kontextové vymezení. Shrnu-li obsah uvedených definičních způsobů, mohu konstatovat, že art rock je stylově žánrovým typem rockové hudby, jenž se zformoval ve Velké Británii na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století a který charakterizuje především integrace prvků umělé hudby, zejména barokního a romantického typu. Hudební definicí art rocku je potom tvorba skupiny Yes mezi léty 1971 a 1974. Z hlediska postavení art rocku v rámci stylově žánrové hierarchie rockové hudby sedmdesátých let lze inkriminovaný stylově žánrový typ zařadit do rámce širšího okruhu progressive rock vedle stylově žánrových typů, jakými byl například jazz rock, kraut rock či avant rock.

Pojednání o historii art rocku jsem rozdělil do dvou podkapitol: 1. Rocková hudba před nástupem stylově žánrového typu a 2. Nástup stylově žánrového typu art rock.

V první kapitole zmiňuji důležité skutečnosti, jež předcházely a podmínily nástup art rocku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Šlo především o rozvoj hudební produkce a posun v chápání studiové nahrávky v první polovině šedesátých let, dále o trend komplikace písňové struktury, jenž se projevil kupříkladu již v roce 1964 ve skladbě *You've Lost That Lovin' Feelin'* a v neposlední řadě také o postupnou integraci prvků umělé hudby do oblasti rocku. Za bezprostřední umělecko-estetické východisko stylově žánrového typu art rock považuji progresivní tvorbu Beatles z let 1965-1967 a britský psychedelický rock reprezentovaný skupinami Moody Blues, Procol Harum, Nice a Pink Floyd.

Na základě analýzy dosavadních zahraničních i domácích periodizačních návrhů i vlastních historických i uměleckých aspektů vývoje art rocku jsem rozdělil fázi existence pojednávaného stylově žánrového typu do čtyř časových úseků: 1. Proto-art rock (1965-1969), 2. Raný art rock (1969-1971), 3. Klasický art rock (1971-1976) a 4. Post-klasický art rock (1976-1980). Z důvodů přehlednosti a srozumitelnosti v textu zmiňuji pouze tvorbu typických reprezentantů stylově žánrového typu; konkrétně jde o skupiny King Crimson, Genesis, Yes, Emerson, Lake and Palmer, Van Der Graaf Generator, Gentle Giant a Jethro Tull, jejichž tvorbu zařazuji na základě analýzy vlastního hudebního materiálu a rovněž s přihlédnutím k vžité označovací praxi stylově žánrových kategorií rocku do tří základních podokruhů: 1. Eklektický art rock, 2. Symfonický art rock a 3. Folkrockový art rock.

Následující kapitola zpracovává a systematizuje artrockové umělecké výrazové prostředky. Artrockový umělecký artefakt tvořila nejenom specifická zvuková struktura, ale rovněž literární složka, grafický design hudebních nosičů a vizuální stránka scénické prezentace. Pojednávaný hudební směr v tomto smyslu navázal na estetiku syntetického umění alba *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) skupiny Beatles. Nejvýraznější složkou artrockového hudebního projevu byla kinetika. Artrockové skladby obecně charakterizují složitější rytmická schémata, bohatá synkopizace, propracovaná polyrytmika apod. Typickým artrockovým výrazovým prostředkem bylo nepravidelné a nepravidelně složené metrum; v tomto ohledu se art rock výrazně odlišoval od velké části rockové produkce sedmdesátých let, jež vycházela z pravidelné čtyřdobé pulzace. Frekventovanými náměty umělecky ambiciózních artrockových textů byla často témata z oblasti science fiction, východního mysticismu a spirituality, mytologie a fantasy. Podobné motivy nalezneme rovněž v rámci artrockového grafického designu, jenž výrazně vycházel z psychedelické výtvarné kultury a jehož tvůrci byli profesionální výtvarníci. Artrockové umění je dnes například na základě estetického kontrastu „vysokého“ a „nízkého“ umění často spojováno estetikou postmodernismu.

Vzhledem k tomu, že art rock představoval široký a stratifikovaný fenomén, jež tvořilo množství hudebních skupin a umělců, uměleckých artefaktů, kompozičních a estetických přístupů, stylově žánrových podokruhů atp., s ohledem na lepší orientaci v této „spletité“ oblasti, jsem zaměřil jednu z kapitol také na možnosti klasifikace sledované hudební oblasti. Protože art rock představoval světový fenomén, který podobně jako například jazz rock dalece přesahoval angloamerickou kulturní oblast, za výhodné klasifikační kritérium považuji hudební provenienci. V tomto směru lze v obecné rovině rozlišovat britský art rock, kontinentální evropský art rock, severoamerický art rock, jihoamerický art rock apod.

Ačkoliv společensko-politické podmínky nebyly v českém prostředí v sedmdesátých

letech, tedy v době tzv. normalizace, pro rozvoj rockové hudby nikterak příznivé, můžeme přesto hovořit také o existenci české artrockové vlny, jejíž vrchol spadá do druhé poloviny sedmdesátých let. Hlavními reprezentanty českého art rocku byly v této době skupiny Blue Effect, Progres 2 a Synkopy 61. Uvedené soubory vycházely především z tvorby britských skupin Yes a Genesis.

Jak již bylo řečeno v úvodu, cílem předkládané práce bylo představit čtenáři významný fenomén moderní populární hudby druhé poloviny dvacátého století art rock. Vzhledem k omezeným možnostem magisterské diplomové práce a naopak „obrovskému“ badatelskému potenciálu moderní populární hudby, nelze tento text chápat jinak, než jako drobný příspěvek k bádání v oblasti progresivních směrů rockové hudby. Přesto však věřím, že nejde o příspěvek zcela zanedbatelný.

SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny

Diskografie skupin: Beach Boys, Beatles, Blue Effect, Bohemia, Collegium Musicum, Curved Air, Ekseption, Electric Light Orchestra, Emerson, Lake and Palmer, Epidaurus, Fermata, Flamengo, Focus, Framus Five, Gattch, Genesis, Gentle Giant, Gravy Train, Jethro Tull, Kansas, King Crimson, Le Orme, Marillion, Moody Blues, Nice, Czeslaw Niemen, Os Mutantes, Pallas, Pendragon, Pink Floyd, Premiata Forneria Marconi, Progres 2, Renaissance, Rush, SBB, Styx, Synkopy 61, UK, Dežo Ursíni, Van Der Graaf Generator, Rick Wakeman, Yes, Frank Zappa

Seriálové publikace

Aktuality melodie

Bulletin jazzové sekce Jazz

Melodie

Mladý svět

Opus musicum

Pop Music Express

Rolling Stone

Video

Seriál české televize *Bigbít*.

Seriál slovenské televize *Slovenský Bigbít*.

Live & Life Blue Effect [DVD].

Olympic 1973/1983 [DVD].

Internetové servery

YouTube.com. Dostupné na www: <<http://www.youtube.com/>>.

Charts Stats. Dostupné na www: <<http://www.chartstats.com/>>.

Elyrics.net. Dostupné na www: <<http://www.elyrics.net/>>.

Rock Lyrics. Dostupné na www: <<http://lyrics.rockmagic.net/>>.

Literatura

Encyklopedie, slovníky, elektronické databáze

Český hudební slovník osob a institucí [online]. Mikuláš Bek – Petr Macek (red.). Ústav hudební vědy FF MU v Brně. Dostupné na [www:<http://www.musicologica.cz/slovník/>](http://www.musicologica.cz/slovník/).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Ludwig Finscher (ed.). Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1998. ISBN 3761811098.

Encyclopædia Britannica Online [online]. Dostupné na [www: <http://www.britannica.com/>](http://www.britannica.com/).

KNEIF, Tibor. *Sachlexikon Rockmusik: Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. ISBN 3499162237.

MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná.* 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – světová scéna, A-K.* Praha: Supraphon, 1986.

MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – světová scéna, L-Ž.* Praha: Supraphon: 1987.

MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – československá scéna.* Praha: Supraphon, 1990.

NAHA, Ed – ROXON, Lillian. *Lillian Roxon's rock encyclopedia.* New York: Grosset & Dunlap, 1978. ISBN 0448145723.

Princeton University's Wordnet dictionary [online]. Dostupné na [www: <http://wordnet.princeton.edu/>](http://wordnet.princeton.edu/).

RILM Abstracts of Music Literature [online]. Dostupné na [www: <http://www.rilm.org/>](http://www.rilm.org/).

SCHMIDT-JOOS, Siegfried, et al. *Rock-Lexikon 1.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008. ISBN 9783499621321.

SCHMIDT-JOOS, Siegfried, et al. *Rock-Lexikon 2.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008. ISBN 9783499621338.

Slovník české hudební kultury. Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (red.) Praha: Supraphon, 1997. ISBN 8070584629.

STAMBLER, Irwin. *The Encyclopedia of Pop, Rock and Soul.* New York: St. Martin's Press, 1989. ISBN 0312043104.

The Encyclopedia of Popular Music. Colin Larkin (ed.). 4th ed. Oxford: Oxford University Press; New York: Muze, 2006. ISBN 0195313739.

The new Grove dictionary of music and musicians. Stanley Sadie – John Tyrrel (ed.). 2nd ed. New York: Grove, 2002. ISBN 0333608003.

The New Harvard dictionary of music. Don Michael Randel (ed.). Cambridge: Belknap Press, 1986. ISBN 0674615255.

The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll. Patricia Romanowski – Holly George-Warren – Jon Pareles (ed.). New York; London: Fireside, 1995. ISBN 0684810441.

The Oxford Companion to Music [online]. Dostupné v rámci elektronické databáze *Oxford Music Online* dostupné na www: <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>.

The Oxford Dictionary of Music [online]. Dostupné v rámci elektronické databáze *Oxford Music Online* dostupné na www: <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>.

The Penguin encyclopedia of popular music. Donald Clarke (ed.). 2nd ed. London: Penguin, 1998. ISBN 01413701.

Universum: všeobecná encyklopedie 1. díl/A-F. Josef Čermák et al. Praha: Odeon, 2002. ISBN 8020711147.

VLČEK, Josef. *Rock 2000: slovníková příručka. A-K*. Praha: Jazzová sekce, 1982.

VLČEK, Josef. *Rock 2000: slovníková příručka. L-R*. Praha: Jazzová sekce, 1983.

VLČEK, Josef. *Rock 2000: slovníková příručka. S-Z*. Praha: Jazzová sekce, 1984.

VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.

WICH, František. *Rock & Pop: encyklopedie 1., A-L*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 8072072765

WICH, František. *Rock & Pop: encyklopedie 2., M-Z*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 8072072773

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. Dostupné na www: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>.

Wikipedie: otevřená encyklopedie [online]. Dostupné na www: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavní_strana>.

Kvalifikační práce

DVORNÍK, Petr. *Nové prvky v naší nonartificiální hudbě*. Brno: Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně v Brně, 1981. 129 s. Diplomová práce.

HALBSCHEFFEL, Bernward. *Rockmusik und klassisch-romantische Bildungstradition*. Berlin: Freien Universität Berlin, 2000. 437 s. Disertační práce.

HURNÍK, Lukáš. *Stylové syntézy a jejich využití pro rozvoj hudební apercepce*. Praha: Pedagogická fakulta UK – katedra hudební výchovy, 1999. 107 s. Disertační práce.

JIRÁSEK, Pavel. *Pokus o komplexní výklad rockové scény v Brně I*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně – Ústav hudební vědy, 1993. 52 s. Diplomová práce.

MÜLLER, Richard. *Pokus o komplexní výklad rockové scény v Brně II*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně – Ústav hudební vědy, 1993. 101 s. Diplomová práce.

OPEKAR, Aleš. *Podstata a vývoj české rockové hudby*. Praha: ČSAV, 1993. Disertační práce.

Učební texty

COVACH, John. *What's that sound: an introduction to rock and its history*. New York; London: Norton, 2006. 555 s. ISBN 0393975754.

CHARALAMBIDIS, Alexandros, et al. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. Praha: SPN, 2003. 191 s. ISBN 8072352199.

CHARLON, Katherine. *Rock music styles: a history*. 4th ed. Boston: McGraw-Hill, 2003. 124 s. ISBN 0072495553.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2000. 231 s. ISBN 8024401800.

TURÁK, František. *Moderná populárna hudba a džez na Slovensku: vývojové tendencie a kritické reflexie*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2003. 191 s. ISBN 8080558280.

Ostatní literatura

Album cover album. Storm Thorgerson – Roger Dean (ed.). New York: Collins Design, 2008. 160 s. ISBN 0061626953.

ASBJØRNSEN, Dag Erik. *Scented gardens of the mind: a comprehensive guide to the Golden Era of progressive rock (1968-1980)*. Wolverhampton: Borderline Productions, 2000.

AWDE, Nick. *Mellotron: the machine and the musicians that revolutionised rock*. London: Desert Hearts, 2008. 592 s. ISBN 189894802X.

BROWN, Charles T. *The art of rock and roll*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1983. 202 s. ISBN: 0130470767.

Close to the Edge: A Commentary on Yes' 1972 Masterpiece [online]. Dostupné na www: <<http://www.yhwh.com/ctte.htm>>.

COVACH, John. Emerson, Lake and Palmer's Trilogy [online]. Dostupné na www:<<http://www.ibiblio.org/johncovach/elp.htm>>.

COVACH, John. Free Hand: The Gentle Art of Counterpoint [online]. Dostupné na www:<<http://www.ibiblio.org/johncovach/gentlegiant.htm>>.

COVACH, John. Genesis' Selling England by the Pound [online]. Dostupné na www:<<http://www.ibiblio.org/johncovach/genesis.htm>>.

COVACH, John. Jazz-Rock/ Rock-Jazz: Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock [online]. Dostupné na www: <<http://www.ibiblio.org/johncovach/jazzrock.htm>>.

COVACH, John. Jethro Tull and the Long Song [online]. Dostupné na www:<<http://www.ibiblio.org/johncovach/jethrotull.htm>>.

COVACH, John. Progressive or Excessive: Uneasy Tales from Topographics Oceans [online]. Dostupné na www:<<http://www.ibiblio.org/johncovach/yestales.htm>>.

COVACH, John. Progressive rock, „Close to the Edge“, and the Boundaries of Style. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 3-31.

DAWSON, Jim – PROPPES, Steve. *What was the first rock'n'roll record*. London: Faber & Faber, 1992. 201 s. ISBN 0571129390.

DEAN, Roger. *Dragons's dream: Roger Dean*. New York: Collins Design, 2008. 224 s. ISBN 006162697X.

DORŮŽKA, Lubomír. *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Přeložila Jana Šimulčíková. Bratislava: Opus, 1978. 258 s.

DORŮŽKA, Petr. Po stopách progresivního rocku. In *Hudba na pomezí*. Petr Dorůžka (ed.). Praha: Panton, 1991. S. 17-28.

DUXBURY, Janell R. *Rockin' the classics and classicizin' the rock: a selectively annotated discography: second supplement*. Xlibris Corporation [USA], 2008.

EDER, Bruce. The Early History of Art-Rock/ Prog Rock (All-Music Guide Essay) [online]. Dostupné na www: <http://www.vanguardchurch.com/the_history_of_art_rock.htm>.

FINEGAN, Jason – McMAHAN, Scott, et al. The Annotated Lamb Lies Down on Broadway [online]. Dostupné na www: <<http://www.bloovis.com/music/lamb.html>>.

HARRISON, Daniel. After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music. In *Understanding rock: essays in musical analysis*. John Covach – Graeme M. Boone (ed.). New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. S. 33-57.

HENRICKSEN, Clifford A. Unearthing the Mysteries of the Leslie Cabinet [online]. Dostupné na [www:<http://theatreorgans.com/hammond/faq/mystery/mystery.html>](http://theatreorgans.com/hammond/faq/mystery/mystery.html).

CHADIMA, Mikoláš. *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvalifikací k "nové vlně se starým obsahem")*. Brno: Host, 1993. 414 s. ISBN 8085233118.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 486 s.

JANEČEK, Karel. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 203 s.

JASLOVSKÝ, Marián. *Collegium Musicum*. Bratislava, Slovart, 2007. 271 s. ISBN 9788071459620.

JOSEPHSON, Nors S. Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *Musical Quarterly*, spring 1992, vol. 76, no. 1, s. 67-92.

JOYNSON, Vernon. *Tapestry of delights, revisited: the comprehensive guide to British music of the beat, R&B, psychedelic eras, 1963-1976*. London: Borderline Productions, 2006. 978 s. ISBN: 1899855157.

JURÍK, Ľuboš – ŠUHAJDA, Dodo. *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart, 2008. 390 s. ISBN 9788080854669.

KNÍŽÁK, Milan. *Aktual: písně kapely Aktual*. Praha: Maťa, 2003. 197 s. ISBN 8072870602.

KOFROŇ, Petr – SMOLKA, Martin. *Agon orchestra: grafické partitury a koncepty*. Olomouc: Votobia, 1996. 89 s.

KONRÁD, Ondřej – LINDAUR, Vojtěch. Umělecký (art)rock. *Gramorevue*, 1989, roč. 25, č. 7, s. 73-83.

KONRÁD, Ondřej – LINDAUR, Vojtěch. *Život v tahu aneb třicet roků rocku*. Praha: Delta, 1990. 146 s.

KONRÁD, Ondřej – LINDAUR, Vojtěch. *Bigbít*. Praha: Torst, 2001. 331 s. ISBN 8072151487.

LUCKY, Jerry. *The Progressive rock files*. Burlington, Ont.: Collector's Guide Pub., 2000. 352 s. ISBN 189652270X.

MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. 290 s. ISBN 0195098889.

- MacDONALD, Ian. *Revoluce v hlavě: Beatles, jejich písně a 60. léta*. Přeložil Tomáš Zábranský a David Záleský. Praha: Volvox Globator, 1996. 395 s. ISBN 8072070231.
- MALÝ, Zbyšek. *Potkávání hudby: úvahy a otazníky nejen o hudbě*. Ostrava: Profil, 1986.
- MARTIN, Bill. *Listening to the future: the time of progressive rock, 1968-1978*. Chicago; Illinois: Open Court, 1998. 356 s. ISBN 081269368X.
- MARTIN, Bill. *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago, Ill.: Open Court, 1996. 272 s. ISBN: 0812693337.
- MOORE, Allan F. *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Buckingham: Open University Press, 1993. 227 s. ISBN 0335097863.
- OPEKAR, Aleš. Analýza rockového alba: Flamenco – Kuře v hodinkách. *Česká literatura*, 1993, č. 2, s. 187-198.
- OPEKAR, Aleš. Bigbítové šlápoty: obrazy z českých rockových dějin – Synkopy 61. *Rock & Pop*, 1996, č. 11, s. 72-73.
- OPEKAR, Aleš. Hodnotová orientace v rockové hudbě I. *Opus musicum*, 1989, č. 4, s. 105-115.
- POLEDŇÁK, Ivan, et al. *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 352 s. ISBN 9788024418094.
- POLEDŇÁK, Ivan, CAFOUREK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: H & H, 1992. 175 s. ISBN 8085467143.
- POWELL, Aubrey – THORGERSON, Storm, et al. *For the love of vinyl: the album art of Hipgnosis*. Brooklyn: PictureBox, 2008. 224 s. ISBN 0981562213.
- PRIMUS, Zdeněk. *Papež kouřil trávu: rocková hudba a alternativní vizuální kulura 60. let*. Praha: Kant, 2005. 109 s. ISBN 8086217884.
- Progressive rock reconsidered*. Kevin Holm-Hudson (ed.) New York; London: Routledge, 2002. 280 s. ISBN 0815337140.
- SKALKA, Miloš. *Rocková poezie Pavla Vrby*. Praha: Panton, 1985.
- SMITH, Bradley. *The Billboard Guide to Progressive Music*. New York: Billboard Books, 1997. 288 s. ISBN 0823076652.
- STUMP, Paul. *The music's all that matters: a history of progressive rock*. London: Quartet Books, 1997. 384 s. ISBN 0704380366.
- ŠTEFL, Vítězslav. Letem kytarovým světem, Rockové styly: aneb přehled vývoje rockové hudby za posledních 40 let. *Muzikus*, 2003, č. 1, s. 56-59.
- ŠTEFL, Vítězslav. Letem kytarovým světem, Hard rock:dokončení – Art rock. *Muzikus*,

2003, č. 11, s. 38-41.

ŠTEFL, Vítězslav. Letem kytarovým světem, Art rock: dokončení. *Muzikus*, 2003, č. 12, s. 38-40.

ŠULA, Roman. *Varhany Hammond*. Třebíč: ProMac, 2002. 80 s.

The Beatles, popular music and society: a thousand voices. Ian Inglis (ed.). Basingstoke: Macmillan, 2000. 211 s. ISBN 0312222351.

The Rolling Stone illustrated history of Rock & Roll. Jim Miller (ed.). New York: Rolling Stone Press, 1976. 474 s. ISBN: 0394403274.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: k systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2002. 175 s. ISBN 8073318970.

VLČEK, Josef. Na vlnách klasiky a rocku. *Jazz: bulletin jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR*, 1976, č. 15, s. 17.

VLČEK, Josef. Na vlnách klasiky a rocku. *Jazz: bulletin jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR*, 1976, č. 16, s. 21.

WARD, Ed – STOKES, Geoffrey – TUCKER, Ken. *Rock of ages: the Rolling Stone history of rock and roll*. New York: Summit Books, 1986. 649 s. ISBN: 0140100539.

Internetové servery

All-Music. Dostupné na www: <<http://www.allmusic.com/>>.

Artrock.cz. Dostupné na www: <<http://www.artrock.cz/>>.

BlueEffect.cz. Dostupné na www: <<http://www.blueeffect.cz/homepage/>>.

Cup of Wonder: the annotated Jethro Tull Lyrics Page. Dostupné na www: <<http://www.cupofwonder.com/essays9.html>>.

DPRP - Dutch Progressive Rock Page. Dostupné na www: <http://www.dprp.net/proghistory/index.php?i=1972_03>.

Guide to the Progressive Rock Genres. Dostupné na www: <<http://www.gepr.net/genre2.html>>;

Italianprog.com. Dostupné na www: <<http://www.italianprog.com/index.htm>>.

Oficiální internetové stránky skupiny Progres 2. Dostupné na www: <<http://www.progres2.org/progres2.html>>.

Official Keith Emerson Website. Dostupné na www:
<<http://www.keithemerson.com/index.html>>;

Osobní internetové stránky Oldřicha Veselého. Dostupné na www:
<<http://www.oldrichvesely.cz/>>.

Osobní internetové stránky Pavla Váněho. Dostupné na www:
<http://www.progres2.org/pavel_vane/>.

Progarchives.com. Dostupné na www: <<http://www.progarchives.com/>>.

Progbibliography.de. Dostupné na www:
<<http://www.progbibliography.de/home.html>>.

Progboard.com. Dostupné na www: <<http://www.progboard.com/>>.

The Aurora Forum at Stanford University. Dostupné na www: <
<http://auroraforum.stanford.edu/>>.

RÉSUMÉ

Art rock, někdy také označovaný jako progressive rock, classical rock či symphonic rock, je stylové žánrový typ rockové hudby, jenž se zformoval na konci šedesátých let ve Velké Británii. Doba existence art rocku je vymezena léty 1968-1978. Popularita, komerční úspěch i umělecké snažení artrockových tvůrců vrcholí okolo roku 1973. V druhé polovině sedmdesátých let dochází k simplifikaci hudebních výrazových prostředků a art rock se rozplývá v nově nastoupivších rockových směrech new wave, pop rocku apod. Přímou hudební antitezí art rocku byl punk.

Základní charakteristikou art rocku je integrace prvků umělé hudby, především barokního a romantického typu. Tato skutečnost se projevuje v oblasti hudební struktury, hudební estetiky, instrumentální virtuozity apod. Art rock často zpracovává témata existujících kompozic umělé hudby uvedených slohů.

Typickým reprezentantem art rocku je britská skupina Yes. Hudební definicí art rocku je tvorba skupiny Yes mezi léty 1971 a 1974; jde o alba *The Yes Album*, *Fragile*, *Close to the Edge*, *Tales from Topographic Oceans* a *Relayer*. Za vrchol a estetický ideál stylu je všeobecně považováno album *Close to the Edge* z roku 1972. Deska je komponovaná na námět novely Hermanna Hesseho *Siddhártha*; obsahuje tři kompozice, jejichž časový rozměr je 18,43 minut, 10,08 minut a 8,55 minut. V českém prostředí art rock reprezentují skupiny Blue Effect, Progres 2 a Synkopy 61.

Artrockové skladby se od běžných rockových písní liší svým časovým rozsahem a složitou strukturou. Nejvýraznější složkou artrockové hudby je kinetika; typické jsou časté tempové změny, složitý rytmus, polyrytmika, nepravidelné a nepravidelně složené metrum, polymetrika apod. Dominantou artrockového soundu jsou specifické zvukové rejstříky syntezátorů a mellotronů. Velký význam měly v rámci artrockového uměleckého artefaktu hudební texty a grafický design hudebních nosičů.

SUMMARY

Art rock, also known as progressive rock, classical rock or symphonic rock is a style of rock, which was formed at the end of the 60's in Great Britain. The Age of art rock is specified by the years 1968-1978. Its popularity, commercial success and art rockers' artistic endeavor have its peak in 1973. The means of the music were simplified in the second half of the 70's and art rock melted into new-coming rock styles such as new-wave, pop rock etc. The direct opposite of art rock was punk.

The main feature of art rock is the integration of some elements of western classical music, especially baroque and romantic music. This fact appears in the area of music structure, music aesthetics, instrumental virtuosity etc. Art rock often works with previously used motives of classical music of the styles mentioned above.

The British music group Yes is one of the typical examples of art rock. Its records *The Yes Album*, *Fragile*, *Close to the Edge*, *Tales from Topographic Oceans* and *Relayer* from 1971-1974 are the art rock music definition. *Close to the Edge* (1972) is generally seen as the peak and artistic ideal. The record was inspired by Hermann Hesse's novel *Siddhartha* and it consists of three main compositions, which measure 18,43 minutes, 10,08 minutes and 8,55 minutes. The groups Blue Effect, Progres 2 and Synkopy 61 are the typical Czech art rock bands.

Art rock tracks are different from common rock songs by their length and complicated structure. The most distinctive feature of art rock music is kinetic element; frequent changes of tempo, complicated rhythm, polyrhythm, shifting and asymmetric meters, polymeter etc. are typical for art rock music. The art rock sound is dominated by the specific registers of synthesizers and mellotrons. Lyrics and album cover designs were really important in connection with the art rock artifact.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Art Rock, manchmal auch als Progressive Rock, Classical Rock oder Symphonic Rock bezeichnet, ist ein Rockmusikstil, der sich Ende der Sechziger Jahre in Großbritannien profiliert hat. Die Existenzdauer vom Art Rock wird von den Jahren 1968-1978 begrenzt. Die Popularität, kommerzieller Erfolg und auch künstlerisches Bemühen der Art Rock- Schöpfer gipfeln um das Jahr 1973. In der zweiten Hälfte der Siebziger Jahre kommt es zur Simplifikation von musikalischen Ausdrucksmitteln, und der Art Rock löst sich in den neu eingetretenen Rockrichtungen New Wave, Pop Rock u.ä. auf. Die direkte musikalische Antithese vom Art Rock war der Punk.

Die Grundcharakteristik vom Art Rock ist die Integration von Elementen der Kunstmusik, vor allem vom barocken und romantischen Typus. Diese Tatsache kommt im Bereich der Musikstruktur, Musikästhetik, instrumentalen Virtuosität u.ä. zum Vorschein. Der Art Rock verarbeitet oft Themen der existierenden Kompositionen der Kunstmusik der angegebenen Stile.

Der typische Vertreter des Art Rocks ist die britische Gruppe Yes. Zur Musikdefinition von Art Rock wird das Schaffen der Gruppe Yes zwischen den Jahren 1971 und 1974; es handelt sich um die Alben *The Yes Album*, *Fragile*, *Close to the Edge*, *Tales from Topographic Oceans* und *Relayer*. Für Höhepunkt und ästhetisches Ideal des Stils wird allgemein das Album *Close to the Edge* aus dem Jahre 1972 gehalten. Die Platte wird nach Vorlage der Novelle Hermann Hesses *Siddhartha* komponiert; sie enthält drei Kompositionen, deren Zeitumfang 18,43 Minuten, 10,08 Minuten und 8,55 Minuten ist. Im tschechischen Milieu repräsentieren den Art Rock die Gruppen Blue Effect, Progres 2 und Synkopy 61.

Die Art-Rock-Kompositionen unterscheiden sich von den herkömmlichen Liedern mit ihrem Zeitumfang und der komplizierten Struktur. Die ausdrucksvollste Komponente der Art-Rock-Musik ist die Kinetik; typisch sind häufige Veränderungen vom Tempo, komplizierter Rhythmus, Polyrhythmik, unregelmäßiges und asymmetrisches Metrum, Polymetrik u.ä. Die Dominante des Art-Rock-Sounds sind spezifische Klangregister des Synthesators und Mellotrons. Eine große Bedeutung hatten im Rahmen des künstlerischen Art-Rock-Artefakts die musikalischen Texte und das graphische Design der Musikträger.

SOUPIS PŘÍLOH

Tištěné přílohy:

1. Návrhy stratifikace rockové hudby Vítězslava Štefla (Muzikus 2003)
2. Scénická prezentace Keitha Emersona a skupiny Emerson, Lake and Palmer
3. Scénická prezentace skupiny Genesis
4. Scénická prezentace skupiny Yes
5. Grafický design hudebních nosičů skupiny Yes (autor Roger Dean)
6. Text skladby skupiny Yes *Close to the Edge*

DVD – hudební ukázky:

1. Blue Effect
2. Emerson, Lake and Palmer
3. Focus
4. Genesis
5. Gentle Giant
6. Jethro Tull
7. King Crimson
8. Marillion
9. Os Mutantes
10. Premiata Forneria Marconi
11. Van Der Graaf Generator
12. Yes

Příloha č. 1

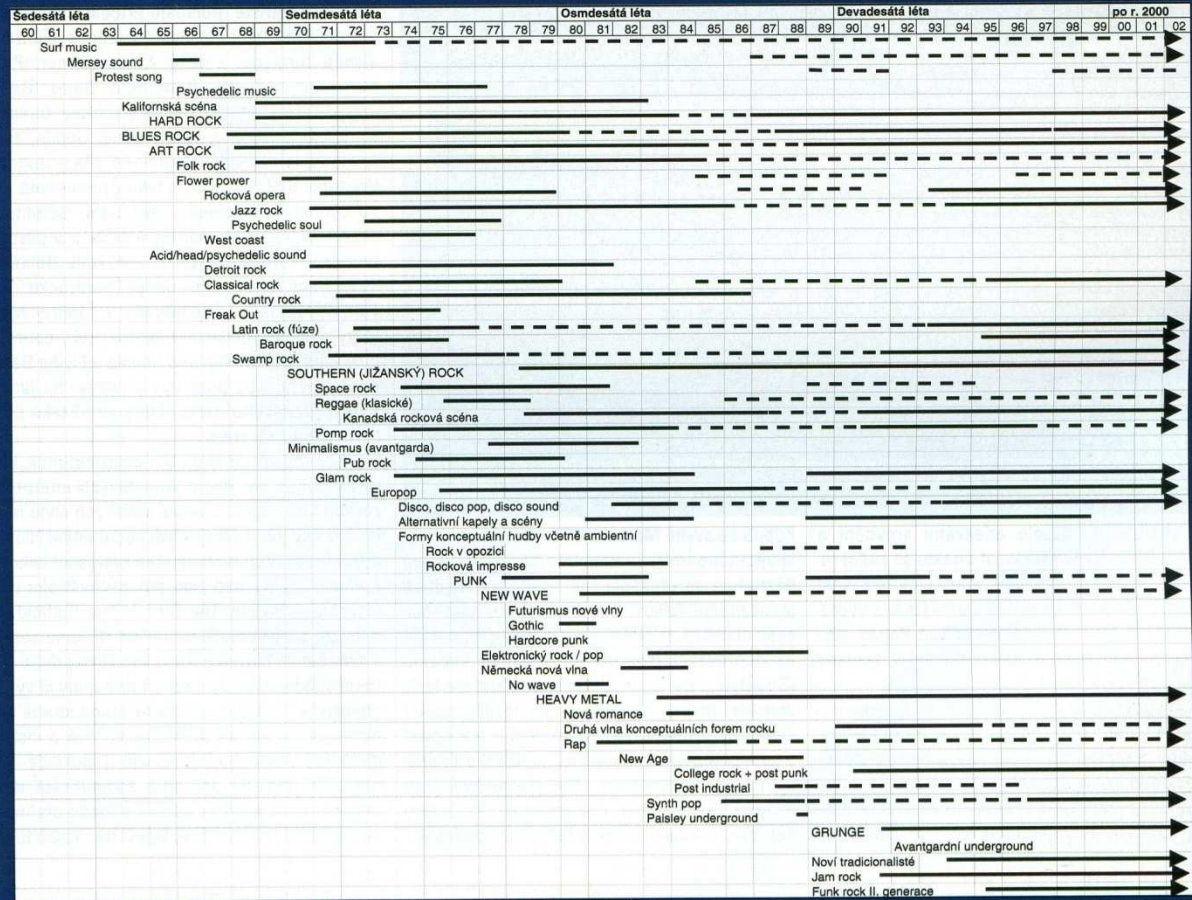
Návrhy stratifikace rockové hudby Vitězslava Štefla (Muzikus 2003)

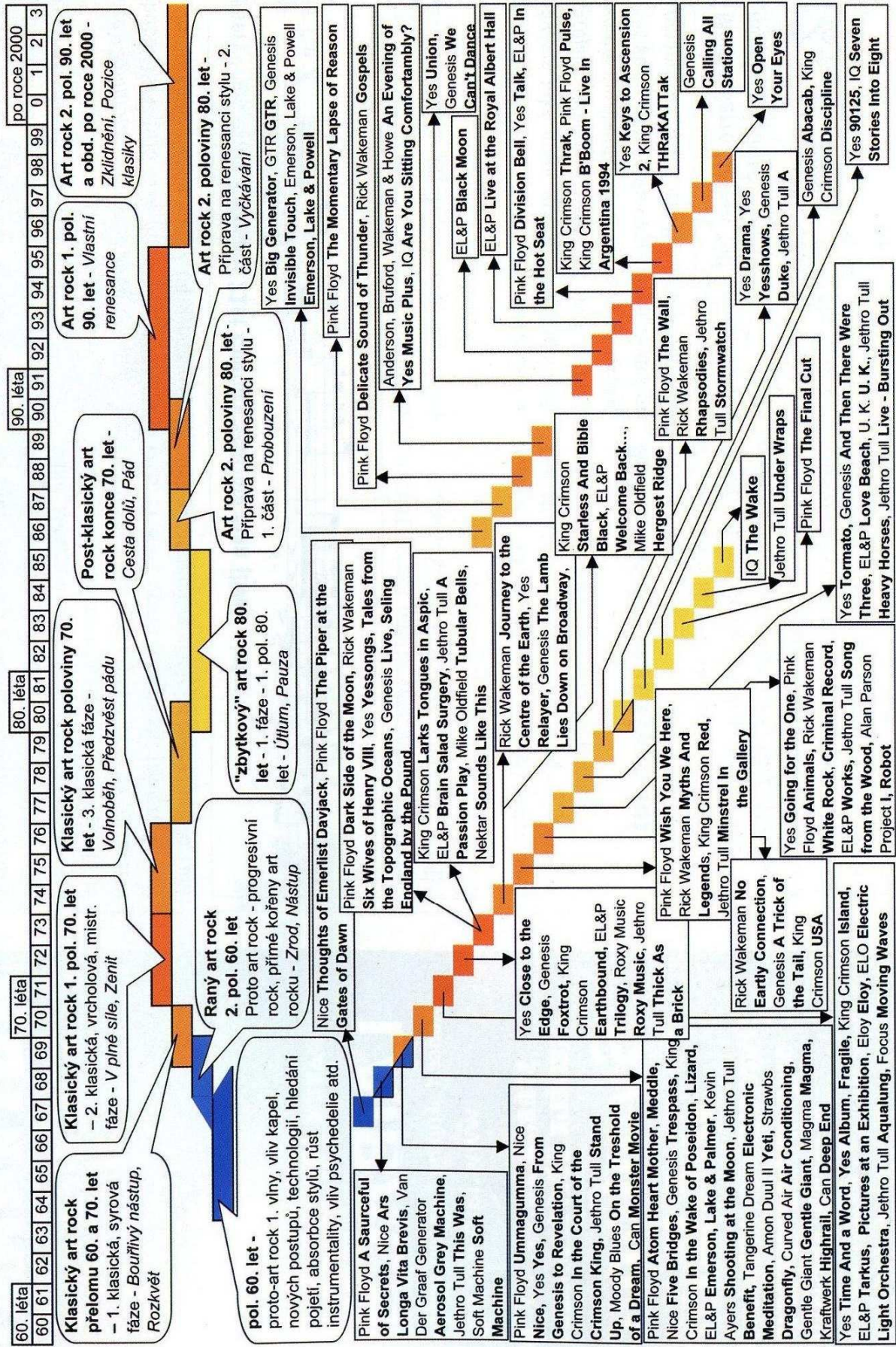
Informativní přehled obecného časového zařazení nejdůležitějších směrů, stylů a žánrů bez vnitřních nuancí

Velkými písmeny jsou vyznačeny ty základní styly, kterým se budeme zvlášť věnovat v dalších dílech.



První silná čára, prodlužující název stylu a tím včetně názvu určuje dobu nejsilnějšího vlivu. Přerušovaná linka pak pouhé pokračování či oživení, ale ne již určující postavení.

Další případná silná čára pak dokumentuje renesanci stylu nebo posílení jeho vlivu (ať už v jakékoli formě)








A) Označení ohlasu, úspěchu a síly:


-  výrazný úspěch, kapela v plné jízdě, fenomenální koncerty, vyprodaná turné, vrcholy žebříčků, vynikající, silná alba...
-  úspěchy (zejména koncertní), skupina sice neboří ankety, ale pořád je při síle, alba jsou méně výrazná, přesto dobrá
-  spíše jednorázový, i když výrazný úspěch – album, kompilace, turné, obnovení činnosti...
-  skupina pořád jede, má vliv, vydává desky a výběry, i přes dílčí úspěchy (zejména u skalních fanoušků) je ale vzhledem k ostatní hudební scéně pouze v podvědomí, její jméno je však stále aktivním pojmem

B) Označení existence kapely:




-  čára existence – kapela prostě existuje (včetně velkých výkyvů v obsazení a přechodných, krátkodobých rozpadů)
-  šipka existence – skupina trvá dál, další existence se předpokládá (i když následují volná políčka), ovšem již bez většího vlivu
prázdné políčko – ukončení činnosti, kapela de facto neexistuje, nefunguje
-  označení před jménem skupiny ukazuje, že kapela v podstatě existovala už dříve (pod jinými či pozměněnými názvy)

C) Označení dalšího vývoje vlivu a ohlasu v závislosti na existenci kapely:

a) šipky v poli tabulky:

-  skupina pokračuje dál, její vliv je stále nezpochybnitelný, svou činností a tvorbou již ale neláme aktuální žebříčky

b) šipky na konci tabulky (i po roce 2000):

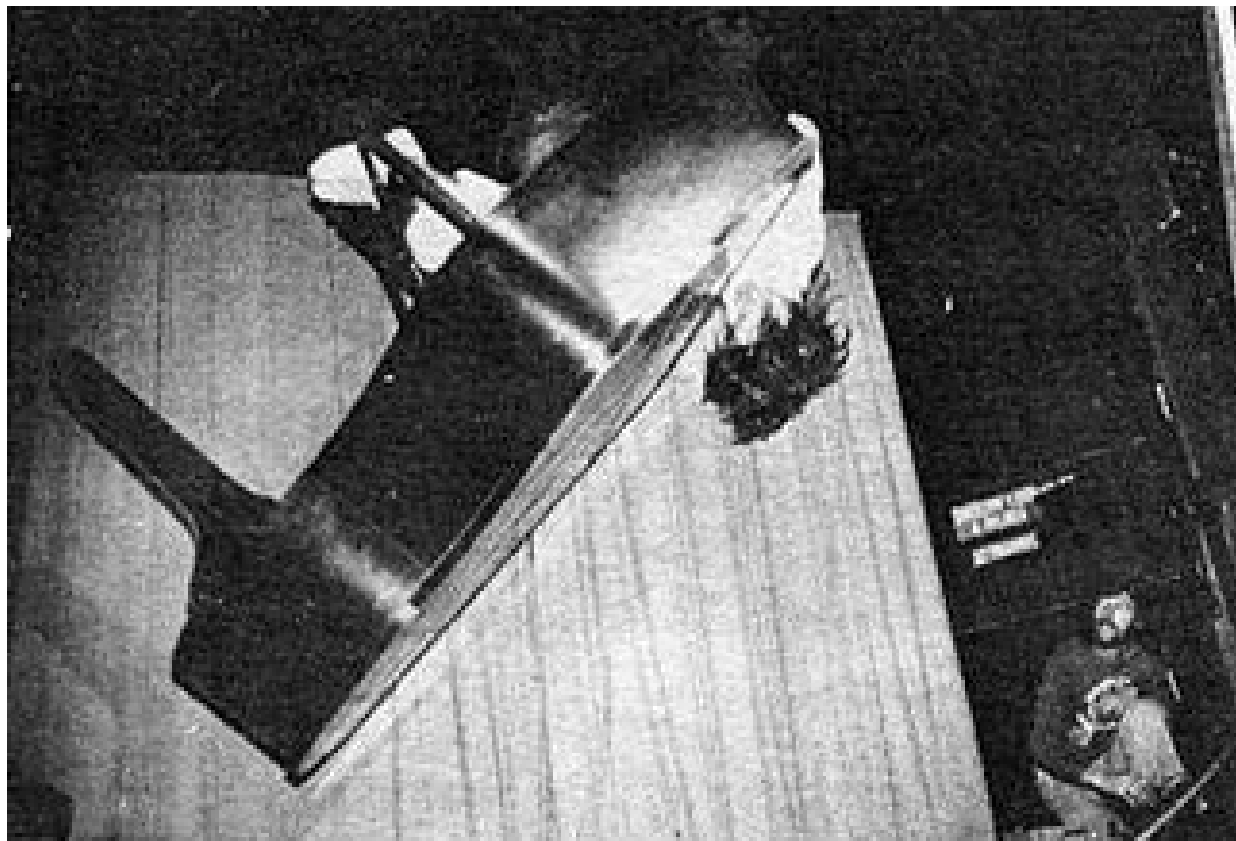
-  skupina je stále činná, její jméno je pořád pojmem, stále má co říct, svou činností a tvorbou již ale neláme aktuální žebříčky
-  stálý výrazný úspěch, pokračuje v plné síle dál za všeobecné pozornosti médií, fanoušků (ne pouze těch skalních) a anket
-  skupina nejen existuje, ale je stále tvůrčí, plná entuziasmu a její vliv je již stálý, alba jsou přínosem, jméno kapely a její tvorba se stalo již klasikou. Při větší vzdálenosti obou šipek je pak ilustrován rozdíl mezi vlivem a ohlasem skupiny a její „pouhou“ existencí

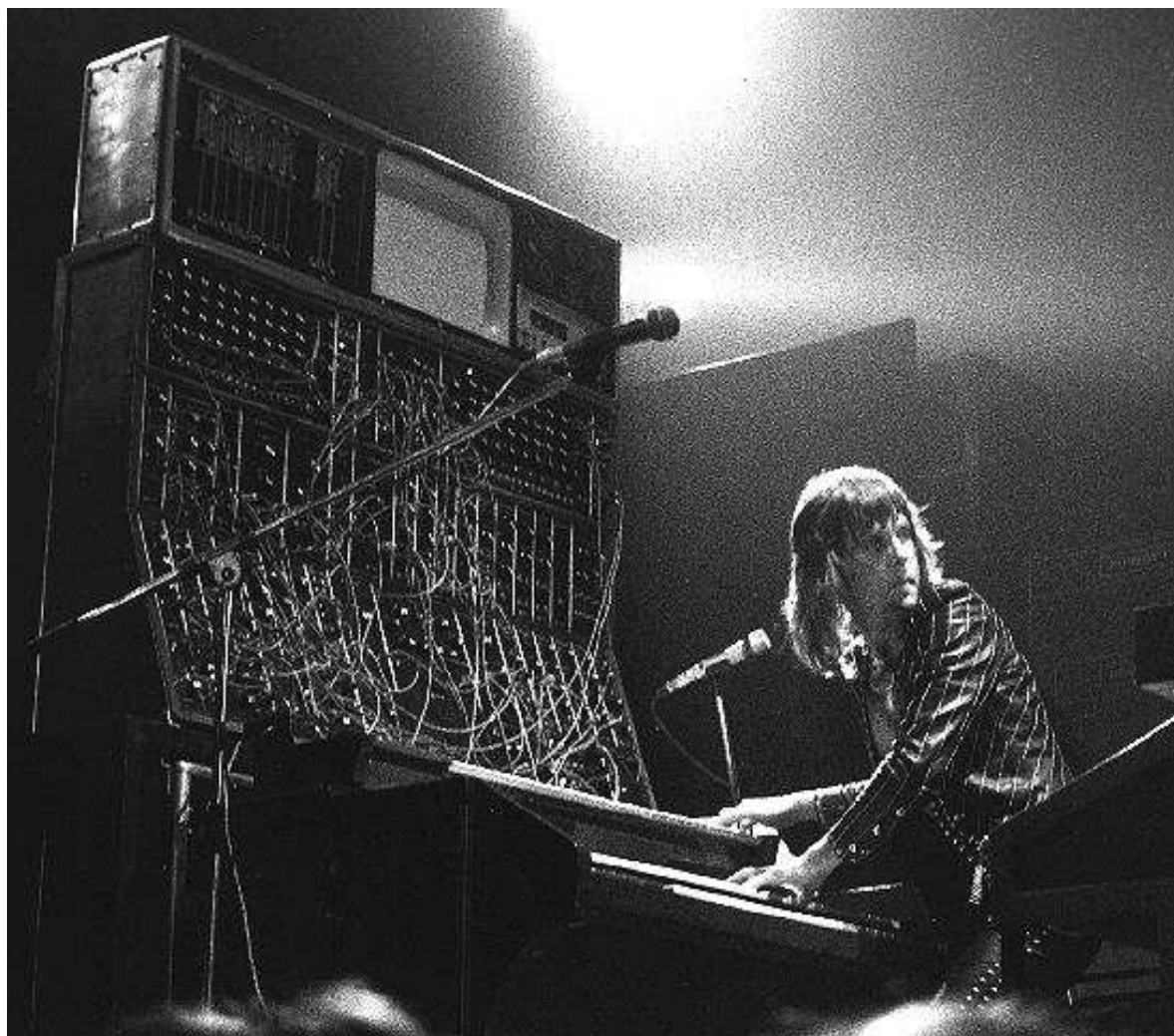
Příloha č. 2

Scénická prezentace Keitha Emersona a skupiny Emerson, Lake and Palmer







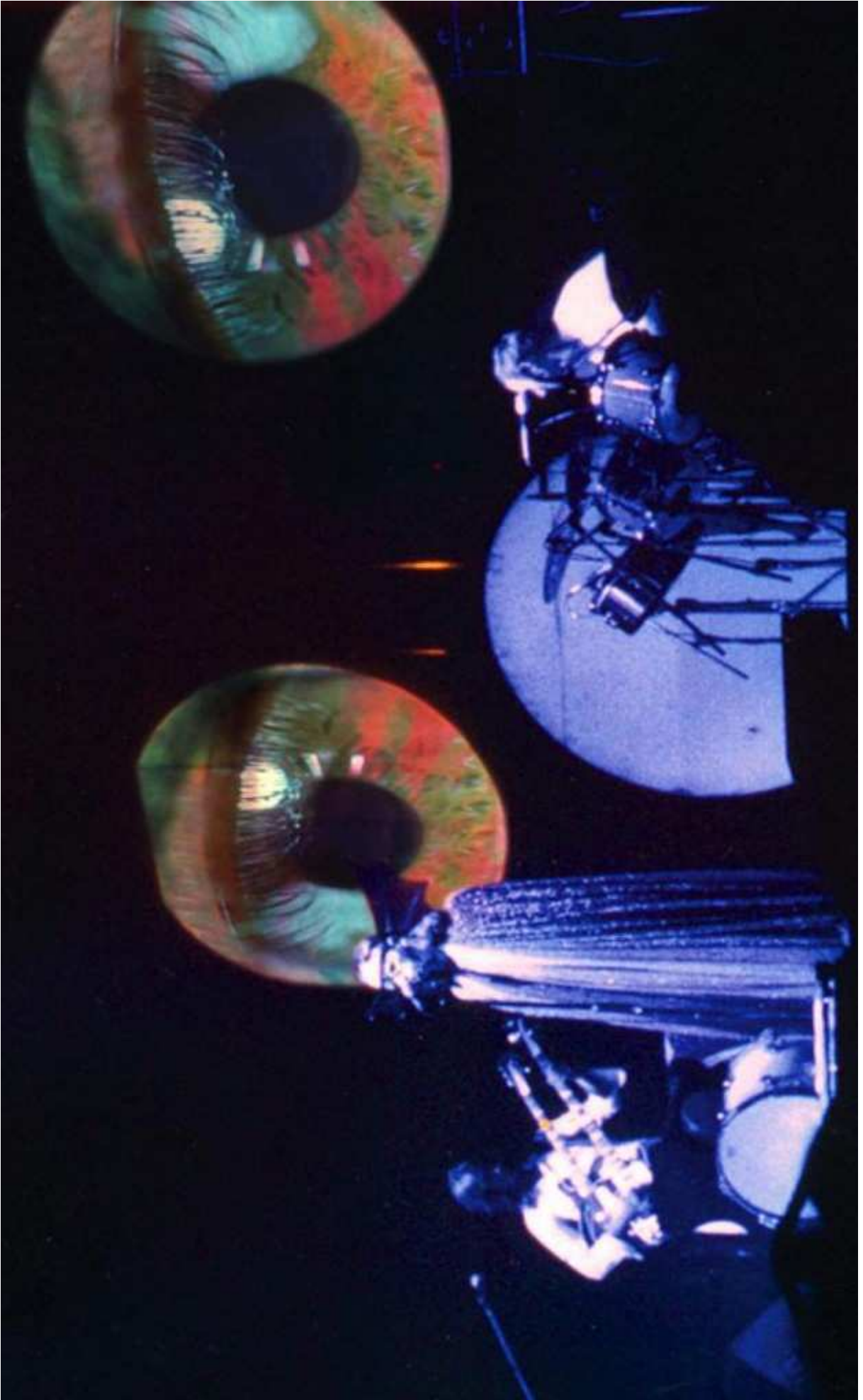


Příloha č. 3

Scénická prezentace skupiny Genesis



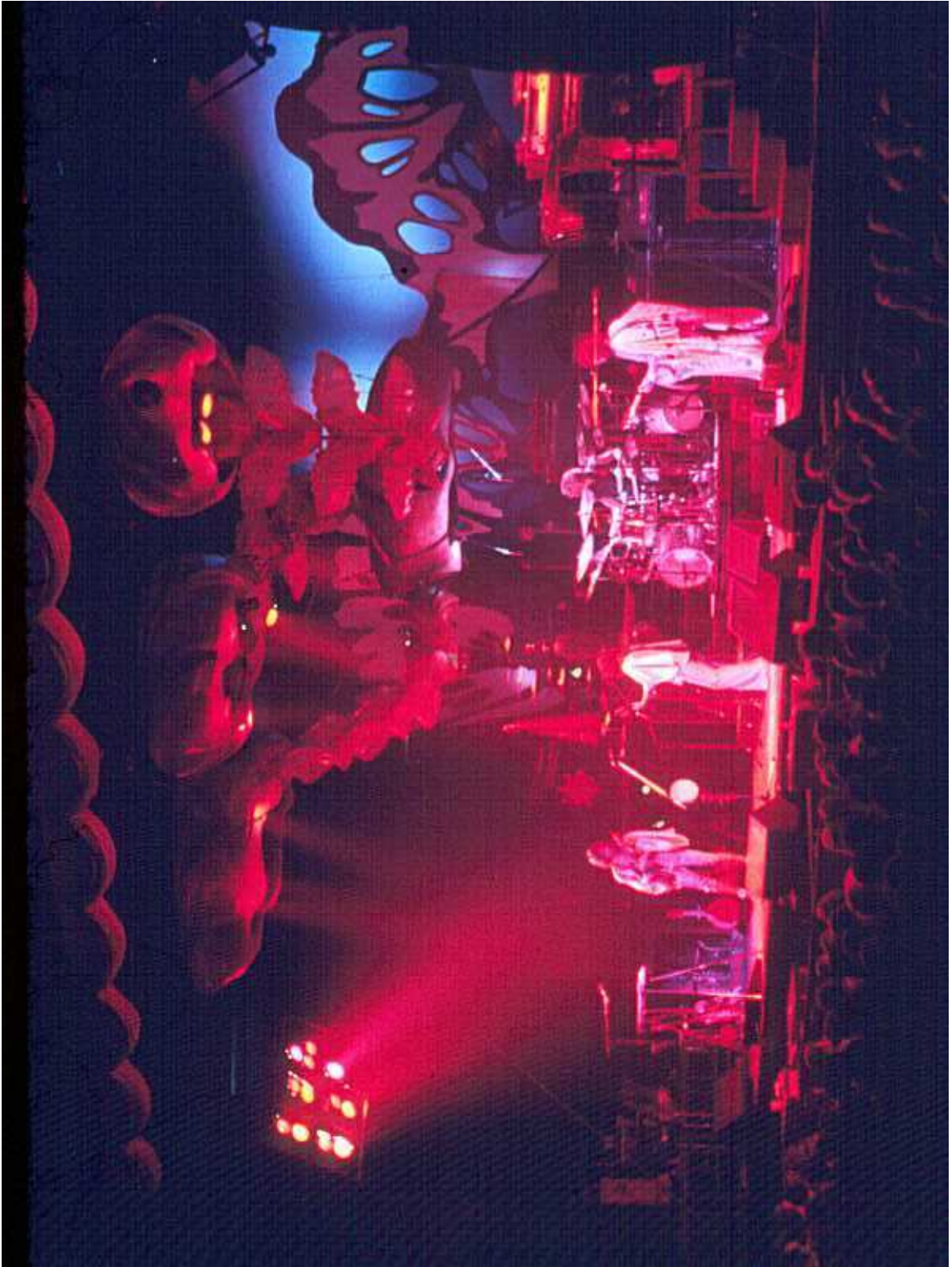


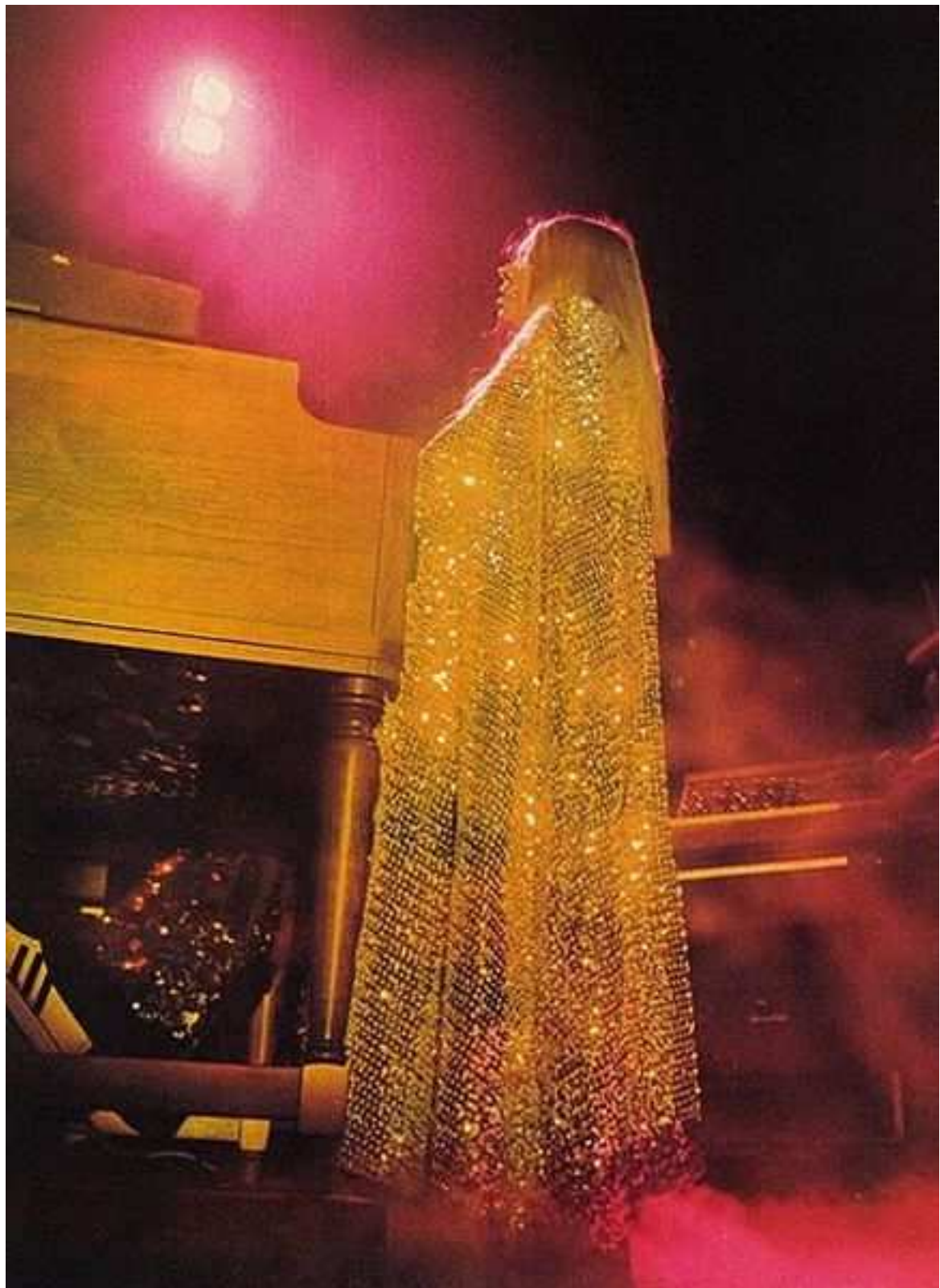




Příloha č. 4

Scénická prezentace skupiny Yes





Příloha č. 5

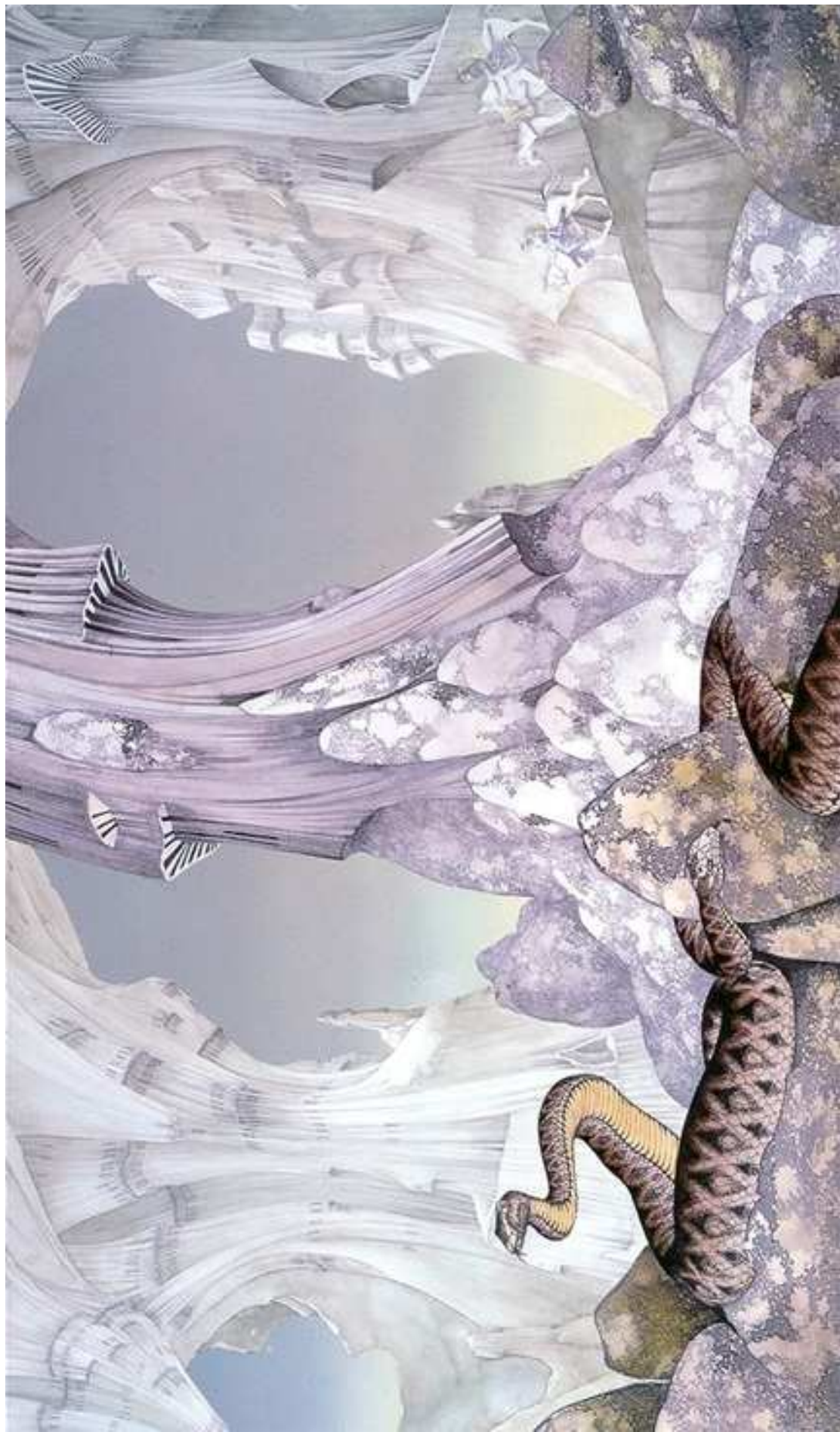
Grafický design hudebních nosičů skupiny Yes (autor Roger Dean)







82667-2



Příloha č. 6

Text skladby skupiny Yes *Close to the Edge*

Yes: Close to the Edge

I. The Solid Time of Change (Jon Anderson/ Steve Howe)

A seasoned witch could call you from the depths of your disgrace,
And rearrange your liver to the solid mental grace,
And achieve it all with music that came quickly from afar,
Then taste the fruit of man recorded losing all against the hour.
And assessing points to nowhere, leading every single one,
A dewdrop can exalt us like the music of the sun,
And take away the plain in which we move,
And choose the course you're running.

Down at the edge, round by the corner,
Not right away, not right away.
Close to the edge, down by a river,
Not right away, not right away.

Crossed the line around the changes of the summer,
Reaching out to call the color of the sky,
Passed around a moment clothed in mornings faster than we see.
Getting over all the time I had to worry,
Leaving all the changes far from far behind,
We relieve the tension only to find out the master's name.

Down at the end, round by the corner.
Close to the edge, just by a river.
Seasons will pass you by.
I get up, I get down.
Now that it's all over and done,
Now that you find, now that you're whole.

II. Total Mass Retain (Jon Anderson/ Chris Squire)

My eyes convinced, eclipsed with the younger moon attained with love,
It changed as almost strained amidst clear manna from above,
I crucified my hate and held the word within my hand,
There's you, the time, the logic, or the reasons we don't understand.
Sad courage claimed the victims standing still for all to see,
As armoured movers took approached to overlook the sea,
There since the cord, the license, or the reasons we understood will be.

Down at the end, close by a river.
Close to the edge, round by the corner.
Close to the end, down by the corner.
Down at the edge, round by the river.

Sudden problems shouldn't take away the startled memory,
All in all, the journey takes you all the way,
As apart from any reality that you've ever seen and known.
Guessing problems only to deceive the mention,
Passing paths that climb halfway into the void,
As we cross from side to side, we hear the total mass retain.

Down at the edge, round by the corner.
Close to the end, down by a river.
Seasons will pass you by.
I get up, I get down.

III. I Get Up, I Get Down (Jon Anderson/ Steve Howe)

In her white lace, you could clearly see the lady sadly looking,
Saying that she'd take the blame,
For the crucifixion of her own domain.
I get up, I get down.
I get up, I get down.

Two million people barely satisfy,
Two hundred women watch one woman cry, too late.
The eyes of honesty can achieve,
How many millions do we deceive each day?
I get up, I get down.
I get up, I get down.

In charge of who is there in charge of me,
Do I look on blindly and say I see the way?
The truth is written all along the page,
How old will I be before I come of age for you?
I get up, I get down.
I get up, I get down.
I get up, I get down.

IV. Seasons of Man (Jon Anderson/ Steve Howe)

The time between the notes relates the color to the scenes,
A constant vogue of triumphs dislocate man, it seems,
And space between the focus shape ascend knowledge of love,
As song and chance develop time, lost social temperance rules above.
Then according to the man who showed his outstretched arm to space,
He turned around and pointed, revealing all the human race,
I shook my head and smiled a whisper, knowing all about the place.

On the hill we viewed the silence of the valley,
Called to witness cycles only of the past,
And we reach all this with movements in between the said remark.

Close to the edge, down by the river.
Down at the end, round by the corner.
Seasons will pass you by,
Now that it's all over and done,
Called to the seed, right to the sun,
Now that you find, now that you're whole.
Seasons will pass you by,
I get up, I get down.
I get up, I get down.
I get up, I get down.
I get up.

ANOTACE MAGISTERSKÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení autora: Jan Blüml

Název instituce: FF UP, Katedra muzikologie

Název diplomové práce: Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty

Title of a work: Art rock: the style of rock music and its Czech variants

Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Ivan Poledňák DrSc.

Rok obhajoby: 2009

Počet znaků: 382 769 (včetně mezer)

Počet příloh: 6 tištěných příloh, 1 DVD nosič s audio ukázkami

Počet titulů použité literatury: 104

Anotace diplomové práce:

Předmětem práce je stylově žánrový typ rockové hudby art rock. Práce, jejímž cílem je komplexní pojednání významného hudebního fenoménu, sestává z pěti základních oddílů. První část řeší problematiku označovací praxe moderní populární hudby ve vztahu k art rocku. Její součástí je také pracovní definice stylově žánrového typu art rock. Následující oddíl se zabývá historií art rocku. Třetí část práce přibližuje umělecké prostředky art rocku, tedy hudbu, texty a vizuální výrazové prostředky. V následujícím oddílu jsou naznačeny možnosti klasifikace fenoménu art rock. Závěrečná část diplomové práce pojednává o českých variantách stylově žánrového typu.

Klíčová slova: moderní populární hudba, rock, progressive rock, art rock, Beatles, Yes, Genesis, Blue Effect, rockové album Close to the Edge, hudební historie, hudební analýza

Annotation:

The subject of this work is a style of rock music art rock. The work, which aim is to treat the complex musical phenomenon art rock, consists of five basic sections. The first part deals with terminology issues connected with term art rock; this part includes definition of art rock as well. The next section concerns about history of art rock. The third part of this work pursues artistic elements of art rock artifact: music, lyrics and visual element. The next part shows possibilities of classification of musical phenomenon art rock. The final part of submitted work deals with Czech variants of art rock.

Keywords: popular music, rock, progressive rock, art rock, Beatles, Yes, Genesis, Blue Effect, rock album Close to the Edge, musical history, musical analysis