

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
KATEDRA MUZIKOLOGIE

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Fenomén singer-songwriter:**

**K jádru definice a estetiky se zaměřením na ženské písničkářství a tvorbu  
Carole King**

*The phenomenon of the singer-songwriter: To the core of the definition and  
aesthetics with an emphasis on female singer-songwriters and the output of Carole  
King*

Autor: Veronika Nováková

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D.

Olomouc 2017

Čestně prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně, pouze s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne .....

podpis.....

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce Mgr. Blümlovi, Ph. D. za odborné vedení, směrodatnou kritiku a motivaci.

## OBSAH

1.		1.	
<b>Úvod</b> .....		5	
1.	2.	<b>Stav</b>	
<b>bádání</b> .....		8	
<b>2. Terminologické vymezení pojmu singer-songwriter</b> .....		14	
2. 1. Zahraniční encyklopedické zdroje.....		16	
2. 2. Singer-songwriter v české terminologii.....		26	
2. 3. Kritická analýza a rekonstrukce vlastní definice.....		34	
<b>3. Hudebně-biografický medailon Carole King</b> .....		42	
3. 1. Brill Building: raná tvorba z přelomu 50. a 60. let.....		42	
3. 2. Vrcholná tvorba v 70. letech.....		43	
3. 3. Pozdější tvorba (80. léta – současnost) .....		45	
<b>4. Estetické vymezení</b> .....		47	
4. 1. <b>Autenticita</b> .....		48	
4. 1. 1. Filosofie.....		48	
4. 1. 2. Estetika.....		49	
4. 1. 3. Hudební slovníky.....		51	
4. 1. 4. Autenticita pohledy hudebníků, filosofů i publicistů.....		55	
4. 1. 5. Praktická část.....		58	
4. 2. <b>Výraz</b> .....		64	
4. 2. 1. Estetika a hudební estetika.....		64	
4. 2. 2. Hudební slovníky.....		64	
4. 2. 3. Hudba a emoce.....		66	
4. 2. 4. Roland Barthes a koncept tzv. grain of the voice.....		68	
4. 2. 5. Praktická část.....		70	
4. 3. <b>Originalita</b> .....		78	
4. 3. 1. Estetika.....		78	
4. 3. 2. <b>Originalita po textové stránce</b> .....		79	
4. 3. 2. 1. Ženské hnutí – socio-kulturní pozadí proměny.....		79	
4. 3. 2. 2. Tematická analýza prostřednictvím sondy.....		83	
4. 3. 2. 3. Carole King jako vzor.....		88	
4. 3. 2. 4. Ženy mezi kulturními spotřebiteli.....		90	
4. 3. 3. <b>Originalita po hudební stránce</b> .....		93	
4. 3. 3. 1. Carole King: originalita skladatelky.....		93	
4. 3. 3. 2. Carole King: originalita písničkářky.....		97	
4. 3. 3. 3. Variabilita Carole King.....		106	
5. <b>Závěr</b> .....		110	
6.	Seznam	pramenů	a
literatury.....			113
7. <b>Resumé</b> .....			118

## 1. 1. ÚVOD

Předmětem diplomové práce je postava moderní populární hudby *singer-songwriter* neboli písničkář. Skupina autorů a současně interpretů vlastní písňové tvorby zaujímá v této sféře zvláštní postavení, které je třeba představit. Důvodem k výběru tématu byla skutečnost, že z pohledu hudebního je dnešní doba až přeplněna *cover verzemi* populárních písní. Vysvětlením může být rozmach domácí produkce i snadné šíření po internetu. Tento trend sice obohacuje samotné aktéry, ale vývojovou křivku populární hudby nikam neposouvá.

Hlavní cíle práce jsou následující: 1. Definovat *singer-songwriter* – aby práce poskytla souborný přehled informací, sleduje několik linií: představuje výklady zahraniční i české, hledá vzájemné odlišnosti, které se odvíjejí od druhu literatury nebo kvalifikace autora.; 2. Definovat frekventované estetické kategorie, které se s fenoménem často spojují. Patří k nim: Autenticita, Výraz a Originalita.; 3. Vymežit hlavní rysy ženského písničkářství, kterému je v práci věnována zvláštní pozornost.

K dílčím cílům patří: a) sledovat proměnu písňových témat na trojici amerických písničkářek a současníc (Carole King, Carly Simon, Joni Mitchell); b) hledat souvislosti mezi jejich tvorbou a ženským hnutím z přelomu 60. a 70. let 20. století; c) analyzovat tvorbu Carole King z období 1962–1980.

Metodami práce je sumarizace a analýza všech dostupných zdrojů (zahraničních i domácích), kde se vyskytuje téma písničkářství a příbuzných estetických kvalit. Šlo o encyklopedické zdroje, hudební slovníky, monografie i literaturu popularizační. Cílem je prostřednictvím kritické analýzy rekonstruovat daný pojem a připojit komentář v rámci vlastní definice. Dále pomocí tematické analýzy stanovit hlavní témata písňových textů vybraných autorek. Hudební analýza je aplikována na tvorbu Carole King v sedmdesátých letech. Postup práce se odvíjel od snahy vytyčit dané téma spíše problémově a vyhnout se tak nadužívanému historickému přístupu, jehož součástí je například biografistika.

Úvodem byly stanoveny také následující hypotézy, na které se v průběhu bádání snaží text odpovědět, popřípadě je potvrdit nebo vyvrátit.

### **1. Co je dobré, může být současně populární.**

První bod se opírá o slova hudebního publicisty Lubomíra Dorůžky, který tvrdí, že pokud se na výsluní populární hudby dostane píseň, která je hudebně i textově nápaditá, má šanci vytvářet v ní trvalé hodnoty. Naráží na to, že řada zpěváků (včetně *singer-songwriters*) rozmanitých žánrů se v historii populární hudby ocitla v hlavním proudu, kde také uspěla. Práce se snaží poukázat, že tento fakt nicméně nečiní ze *singer-songwriters* zpěváky tzv. pop music.

K jejímu ověření lze odkázat na kapitoly terminologického vymezení (2.) a medailonku Carole King (3.).

### **2. Ženské písničkářství výrazně přispělo k tematickému posunu v populární hudbě.**

Nejrozšířenější formu písničkářství charakterizují témata niterná, duševní a lyrická, která současně figurují u ženských písničkářek. Zdá se, že směrem od 60. let k 70. letům se opouští téma vzdoru, politický komentář (typické pro folk) i důraz na fyzické prožívání (rys rockové hudby). V popředí jsou naopak pojmy „intimita, otevřenost a subjektivita“.

Hypotéza je okomentována v první podkapitole originality, která obsahuje kapitolu o ženském hnutí a analyzuje ženské texty (4. 3. 2. 2.).

### **3. Styl písničkáře je odolný vůči trendům hlavního písničkového proudu zvaného mainstream.**

Písničkář je středem pomyslného trojúhelníku s vrcholy folk–rock–pop. Styl individuálního písničkáře proto nutně nemusí podléhat trendům populární hudby a výrazně se nemění. Příkladem může být americký písničkář James Taylor, jehož výrazovost, hudební styl ani tematika osobních příběhů se od 70. let po současnost nezměnily.

Materiálem pro ověření hypotézy je druhá podkapitola „Originalita“, která rozebírá některé ukázky z tvorby Carole King (4. 3. 3.).

#### **4. Kategorie „autenticita“, „výraz“ a „originalita“ lze považovat za ukazatele umělecké hodnoty**

Carole King je právem považována za osobitou písničkářku, neboť míra zmíněných estetických kvalit je u ní vysoká. Vyplývá to z komparace jejího vystoupení i projevu v porovnání s dívčími skupinami 60. let.

Pro výsledky čtvrté hypotézy lze odkázat na estetickou část (4. 1., 4. 2. a 4. 3.).

Text navazuje na české teoretiky populární hudby Ivana Poledňáka, Lubomíra Dorůžky i Aleše Opekara. Hojně čerpá z angloamerických zdrojů, které k tématu poskytují daleko více informací. V oblasti terminologie a estetiky navazuje hlavně na Allana Moora a Roye Shukera, v genderovém vymezení a medailonku Carole King na práce Judy Kutulas, Sheily Weller a Jamese Perona.

Cílem je organické a komplexní uchopení fenoménu s akcentem na konkrétní estetické kategorie a jejich realizaci v rámci ženského písničkářství. Tomu odpovídá také struktura. Práce je rozdělena na dvě hlavní části, terminologicko-pojmové vymezení *singer-songwriters* a estetické vymezení, u kterého se výklad vždy odvíjí od encyklopedických definic a směřuje k praktickému příkladu.

Za případovou studii byla zvolena americká písničkářka a klavíristka Carole King, jejíž sólová deska *Tapestry* z roku 1971 je modelovým příkladem autobiografického písničkářství. King se řadí mezi hlavní „trubadury“ 70. let, ale současně vyniká jako skladatelka druhé generace Tin Pan Alley. V zaoceánském světě je považována za ikonu americké populární hudby, zatímco v českém prostředí je takřka neznámá. Medailon zpěvačky, který tvoří předěl mezi hlavními částmi práce, je uveden z důvodu, že je brána jako stěžejní příklad pro demonstrování různých estetických a jiných přístupů.

Po formální stránce užívá text kurzívu pro cizojazyčné pojmy a názvy skladeb a alb, v ojedinělých případech tučné písmo pro přehlednost a uvozovky, pokud je třeba odlišit daný význam slova.

## 1. 2. STAV BĀDÁNĪ

Moderní populární hudba poskytuje řadu přitažlivých témat a *singer-songwriter* je nepochybně jedním z nich. Z důvodu, že hudební složka těchto skladatelů-interpretů obvykle souvisí s pojmy otevřenost, subjektivita a intimita, vzniká tendence přisuzovat biografii umělce stejně velkou důležitost jako jeho dílu – většina publikací v této oblasti má nejčastěji podobu medailonu konkrétního umělce, případně skupiny umělců.

Diplomová práce konstruuje téma především s pomocí angloamerické literatury, která *singer-songwriter* včetně zpěvačky Carole King dostatečně reflektuje. Česká odnož literatury je útržkovitá. Chybí ucelené zpracování zejména v terminologii, která se zdá být v několika bodech problematická: 1. chybí dostatečný český ekvivalent na stranách encyklopedií. 2. při užším nahlédnutí do problematiky je patrné, že pojem písničkáře je sice hojně rozšířen a aplikován, nicméně povědomí o uměleckých attributech je zmatené. Použité české tituly ovšem při psaní figurovaly jako neméně hodnotné zdroje, a to především kvůli originálním a podnětným postřehům autorů.

Do odborných zdrojů, z nichž tato práce vychází, jsou započítány encyklopedie a slovníky (především hudební, filozofické a estetické), knižní monografie, kvalifikační práce, časopisecké příspěvky a také tištěný notový záznam s nahrávkami na CD nebo přístupnými na internetu. Výčet doplňuje také literatura popularizačního typu, jejíž informace jsou brány za doplňující, avšak relevantní tématu.

### **Zahraniční odborná literatura**

Terminologické vymezení termínu poskytují zahraniční **odborné encyklopedie a slovníky**. Pod samostatným heslem je *singer-songwriter* k nalezení v encyklopedii *Britannica* a hudebním slovníku *Grove Music Online*. Internetová verze britské encyklopedie (*Britannica Online Academic Edition*) přináší definici faktografickou, v níž je nastíněna historie dané umělecké skupiny a stručně představeno několik hlavních představitelů a představitelk. Carole King mezi nimi nechybí, podle zdroje je její tvorba charakteristická svou přímočarostí, dominancí klavíru a gospelovými vokály.



Oxfordský hudební slovník přináší definici více než dvojnásobně rozsáhlejší, neboť se podrobněji věnuje také terminologii i historickým kořenům písničkářství. Definice je rozdělena na čtyři části, přičemž první přináší obecnou charakteristiku skupiny včetně stylového zařazení a příbuzných ekvivalentů. Zbylá část je rozdělena podle jednotlivých žánrů moderní populární hudby a zabývá se tradicí zejména amerického, ale zčásti i evropského písničkářství od šedesátých let po devadesátá léta v chronologicky jdoucích etapách: folk a blues, rock a konec dvacátého století. U Carole King je dodáno, že stejně jako Joni Mitchell začíná svou kariéru psaním písní na zakázku a až poté, co přilne k piánu, se z ní stává svébytná autorka.

Roy Shuker ve své publikaci *Popular Music, The Key Concepts*<sup>1</sup> přináší třetí definici obohacenou o nový termín *auteurship*, který je podle autora úzce spjat se *singer-songwriters*.

K problematice estetického vymezení přispěly také filozofické a estetické slovníky *Stanford Encyclopedia of Philosophy*<sup>2</sup>, *Filozofický slovník*<sup>3</sup>, *Encyklopedie estetiky*<sup>4</sup> a myšlenky Theodora Adorna. Jeho eseje o hudbě<sup>5</sup> jsou sice zaměřené velice kriticky vůči tehdejší podobě populární hudby, avšak poskytují stabilní zázemí, z něhož později vyrostly sociologicky a esteticky orientované studie popu a rocku. Významným zdrojem pro souvislosti mezi společností a populární hudbou, obsahující též Adornovy příspěvky, je pak *Popular music & Society*<sup>6</sup> od Briana Longhursta.

Stěžejním zdrojem estetické části diplomové práce je monografie Allana F. Moora, která se v teorii rockové hudby stala alfou-omegou: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*.<sup>7</sup>

### **Knižní monografie a popularizační literatura ze zahraničí**

Na skupinu *singer-songwriters* cílí edice nakladatelství *Praeger*, jehož jednotlivé tituly se věnují několika klíčovým postavám hnutí: Carole King, Johnu

---

<sup>1</sup> SHUKER, ROY. *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.

<sup>2</sup> Heslo autenticita In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/> [cit. 6. 12. 2016].

<sup>3</sup> Kolektiv autorů, *Filozofický slovník*. Olomouc: 2004.

<sup>4</sup> SOURIAU Étienne, *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

<sup>5</sup> ADORNO, W. Theodor, LEPPER, Richard. *Essays on music. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert*. California: University of California Press, 2002.

<sup>6</sup> LONGHURTS, Brian. *Popular music & Society*. Cambridge: Polity Press, 1995.

<sup>7</sup> MOORE, Allan Francis. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.

Lennonovi, Paulu Simonovi, Joni Mitchell nebo Neilu Youngovi. **Biografii** Carole King<sup>8</sup> sepsal James Perone, profesor hudební teorie a aktivní hudebník. Popisuje především umělecký život Carole King a věnuje dostatek prostoru její diskografii, kde se odráží jeho muzikologické vzdělání.

Práce se svým zaměřením na ženské písničkářství dotýká genderové problematiky a vychází především ze čtveřice **odborně-popularizačních titulů** zahraničních autorek. Základní orientaci v genderu přináší Maria Citron, jejíž dílo *Gender & Musical Canon*<sup>9</sup> se věnuje ženským autorkám od počátků západní hudební tradice. Napříč studií akcentuje otázku „*Is there a women's style?*“, kterou otevírá mnoho klíčových konceptů například kanonizaci a s ní související marginalizaci ženských skladatelek. Na problematiku populární hudby se specializuje Sheila Whiteley<sup>10</sup>, která na výběru několika zásadních představitelk z různých žánrů akcentuje otázku sexuality, identity a subjektivity v jejich tvorbě. Popularizačně zaměřený titul od Sheily Weller *Girls like us*<sup>11</sup> se věnuje trojici amerických ženských písničkářek Carole King, Joni Mitchell a Carly Simon. Život a umělecká tvorba každé z nich jsou přehledně uspořádány do několika etap, autorka se soustředí na klíčové momenty jejich života a podává také celkový obraz o kulturním a společenském stavu tehdejší mladé americké generace. Jádrem knihy Pauly Giddings<sup>12</sup> je rasová problematika a afroamerické ženy. Odbornice na africko-americkou historii se mimo jiné dotýká rozdílu mezi životem černošek a žen americké střední třídy.

Publikace *Faking it*<sup>13</sup> od amerických hudebních publicistů Hughu Barkera a Yuvala Taylora přináší portréty několika vybraných osobností napříč historií populární hudby a akcentuje u každé z nich otázku autenticity. Téma písničkářství reflektují také nověji vydané tituly z nakladatelství Routledge: *Singer-songwriters and Musical Open Mics* (2013)<sup>14</sup> a *The singer-songwriter in Europe. Paradigm,*

---

<sup>8</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006.

<sup>9</sup> CITRON, Marcia J. *Gender & Musical Canon*. Cambridge: University of Illinois Press, 1993.

<sup>10</sup> WHITELEY, Sheila. *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 2000.

<sup>11</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009.

<sup>12</sup> GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985.

<sup>13</sup> BARKER, Hugh a TAYLOR, Yuval. *Faking it. The Quest for Authenticity in Popular music*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

<sup>14</sup> ALDREDGE, Marcus. *The singer-songwriter in Europe. Paradigm, Politics and Place*. Routledge: 2013.

*Politics and Place* (2016).<sup>15</sup> Cambridgeský průvodce *singer-songwriters*<sup>16</sup> by měl být dosud nejmladším knihou s písničkářstvím. Měla vyjít v roce 2016, nicméně v době psaní práce nebyla nikde k sehnání.

Doplňující informace poskytují také některé **dílčí studie** a **časopisecké příspěvky**. Studie americké muzikoložky Judy Kutulas *That's the Way I've Always Heard It Should Be*<sup>17</sup> přispěla především k prohloubení genderové problematiky, neboť se věnuje období přelomu 60. a 70. let v Americe a reflektuje u americké společnosti zejména proměnu ve vnímání mezilidských vztahů a partnerství s ohledem na hudbu.

Rovněž červencové číslo britského magazínu *Uncut*<sup>18</sup>, který cílí na populární hudbu, přispělo rozsáhlejší reportáží o Carole King a její desce *Tapestry* v souvislosti s chystaným koncertě v Londýně.

### **Domácí literatura odborného i popularizačního typu**

Domácí **encyklopedické zdroje** zrcadlí nedostatek informací a některé z nich jsou zavádějící. Samostatné heslo *songwriter* obsahuje pouze jedna česká publikace *Rockové styly a směry* Josefa Vlčka.<sup>19</sup> Podstatným rysem je zde spojení autorství a interpretace, které vychází z folku a je dominantním rysem rockové hudby.<sup>20</sup> *Slovník české hudební kultury* naproti tomu přichází s vágní informací, když písničkáře v rámci hesla *píseň* definuje jako „speciálně zaměřeného producenta písně.“<sup>21</sup> Písničkářství zmiňuje i věcná část *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*<sup>22</sup>. Přestože kniha vysvětluje mnoho anglických pojmů populární hudby, *singer-songwriters* mezi nimi nenajdeme. Daný jev je však zachycen v heslech *folk music*, *folk rock* a *folk song*.

---

<sup>15</sup> MARC, Isabelle, GREEN, Stuart. *The singer-songwriter in Europe. Paradigm, Politics and Place*. Routledge: 2016.

<sup>16</sup> WILLIAMS, Katherine, ed. *The Cambridge companion to the singer-songwriter*. New York, NY: Cambridge University Press, 2016. 978-1-107-06364-8; 978-1-107-68091-3.

<sup>17</sup> KUTULAS, Judy. “That’s the Way I’ve Always Heard It Should Be”: Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, 682–702.

<sup>18</sup> *Uncut*. Pop Life: The Prince Special.

<sup>19</sup> VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 58.

<sup>21</sup> *Slovník české hudební kultury*, redaktoři Jiří FUKAČ, Jiří VYSLOUŽIL, výkonný redaktor Petr MACEK, Editio Supraphon Praha, 1997. str. 695.

<sup>22</sup> MATZNER, Antonín – POLEDNÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

K výchozím pilířům patří zejména muzikologové populární hudby Lubomír Dorůžka, Ivan Poledňák, Aleš Opekar, Josef Kotek a český písničkář a publicista Vladimír Merta. **Monografie** Lubomíra Dorůžky *Panoráma populární hudby*<sup>23</sup> cílí na písničkáře i zpěváky a skladatele dějin populární hudby. Nicméně mezi zvýšenou pozorností Lubomíra Dorůžky směrem k písničkářům a absencí této reflexe v odborných zdrojích je spatřován největší kontrast a také motivace diplomové práce.

Poledňákova esteticky zaměřená publikace *Hudba jako problém estetiky* přináší cenné informace především k estetickému vymezení *singer-songwriter* a k obecné problematice estetických kategorií výrazu a autenticity. Poledňák sice tento termín přímo neužívá, ale vyjadřuje se o pravdě v umění. Poledňák je také spoluautorem *Sond do rocku a popu*<sup>24</sup>, které z českých knižních zdrojů nejlépe reflektují zahraniční písničkářky.

Trojici stěžejních zdrojů doplňuje Mertova *Zpívaná poezie*<sup>25</sup>. Autorův příspěvek lze z hlediska rozsahu považovat spíše za dodatek k tématu, ovšem Mertova písničkářská osobnost a její jedinečná perspektiva směřuje přímo pod povrch věcí. Brožura tak patří mezi základní zdroje práce. Knižní publikace doplňuje ještě Josef Vlček a *Rockové směry a styly*<sup>26</sup>. Po Mertovi se v kontextu folkové hudby se písničkářstvím zabývá také sociolog Zdeněk Nešpor<sup>27</sup> a spisovatele a bohemista Josef Prokeš<sup>28</sup>, který byl 10 let svobodným písničkářem.

Českým zdrojem ke genderové problematice byla kniha Sylvie Ostrovské a Josefa Polišínského *Velké i malé ženy v dějinách lidstva*<sup>29</sup>. Zabývá postavením žen od starověku až po 20. století. Připomíná nejdůležitější dějinné momenty, přináší medailonky žen z každé vývojové etapy a poskytuje také všeobecný přehled.

Z **kvalifikačních prací** byla přínosem diplomová práce muzikoložky Heleny Chaloupkové (rozené Pavličíkové), která přináší podrobnou typologii

---

<sup>23</sup> DORŮŽKA, Lubomír, ed. *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. 2. vyd. Praha, 1987.

<sup>24</sup> POLEDŇÁK, Ivan, CAFOUREK, Ivan. *Sondy do rocku a popu*. Praha: H&H, 1992.

<sup>25</sup> MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990.

<sup>26</sup> VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.

<sup>27</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006.

<sup>28</sup> PROKEŠ, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.-80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

<sup>29</sup> POLIŠENSKÝ, Josef, OSTROVSKÁ, Sylvie. *Velké i malé ženy v dějinách lidstva*, Jan Krigl: Nakladatelství Praha, 2000.

folkových projevů.<sup>30</sup> Ženským písničkářstvím se zčásti zabývá také diplomová práce Hedviky Šlápotové<sup>31</sup>. Upírá svou pozornost po vzoru Sheily Weller ke třem ženám folku (Joan Baez, Suzanne Vega a Carter family), přičemž zároveň referuje o historickém pozadí Ameriky okolo let 1930, 1960 i 1980. O terminologii písničkářství okrajově uvažuje i diplomová práce<sup>32</sup> Patricie Fuxové, která rozebírá náboženské motivy v textech Karla Kryla, Jaromíra Nohavici i Tomáše Kluse.

K **pramenům** se řadí diskografie a antologie<sup>33</sup> písní Carole King, která obsahuje notový zápis pro zpěv a klavírní part včetně kytarových značek k 70 autorským písním.

---

<sup>30</sup> PAVLIČÍKOVÁ, Helena. *Český folk-fenomén hudební i sociální*. Diplomová práce.

Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, 1998.

<sup>31</sup> ŠLÁPOTOVÁ, Hedvika. *Carter, Baez, and Vega: Women's approach to folk music in the 20th century*. Diplomová práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Katedra anglického jazyka, 2013.

<sup>32</sup> FUXOVÁ, Patricie. *Náboženské motivy v písňových textech Karla Kryla, Jaromíra Nohavici a Tomáše Kluse*. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Fakulta humanitních studií, 2015.

<sup>33</sup> KING, Carole. *Carole King. Deluxe Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.

## 2. TERMINOLOGICKO-POJMOVÉ VYMEZENÍ SINGER-SONGWRITER JAKO SPECIFICKÉHO STYLOVĚ-ŽÁNROVÉHO TYPU MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBY

*Singer-songwriter* je termín užívaný zejména v anglosaských zemích ve sféře populární hudby, v níž označuje umělce, který je autorem a současně interpretem své písňové tvorby. Česká terminologie užívá synonymum *písničkář*, které se na první pohled jeví jako samozřejmé a dostatečné, ale při bližším zkoumání vykazuje odlišnosti od obecnější charakteristiky a skýtá několik potíží:

### 1. Nedostatek informací v československé a české odborné literatuře

Výraznou mezeru lze najít mezi názorem Lubomíra Dorůžky, který k písničkářům zaujímá kladný vztah, a informacemi, jaké poskytují odborné zdroje. Hudební publicista zasvětil *Panoráma populární hudby* právě autorům-písničkářům, kteří – jak je v textu mnohokrát řečeno – v populární hudbě představují hodnotný jev. Autor konstatuje, že „přestože se v ní [v populární hudbě] zcela zákonitě bude vždycky nejlépe dařit šedivému průměru a s ním i žalostnému podprůměru“<sup>34</sup>, měla by přece jenom její kvalita záviset na míře osobitého a věrohodného sdělení, tedy na „jiskřičce opravdového kumštu“.<sup>35</sup> *Písničkář*<sup>36</sup> ani *singer-songwriter* přesto nejsou jako samostatná hesla k nalezení. Ve většině odborných publikací je písničkář zahrnut do jiných pojmů, nejčastěji se na něj nahlíží jako na příbuzný jev folkového hnutí, ale setkat se lze i s vágním přirovnáním písničkáře k producentovi. Nejbližší výkladu stojí definice *songwriter* hudebního publicisty Josefa Vlčka. Přestože *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*<sup>37</sup> vysvětluje mnoho anglických pojmů z této oblasti, žádný z výrazů k nim nepatří. Jev písničkářství ale přesto zčásti zachycený je pod trojicí hesel *folk music*; *folk rock*; *folk song*.

---

<sup>34</sup> DORŮŽKA, Lubomír, ed. *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. 2. vyd. Praha, 1987, s. 37.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>36</sup> Kurzíva je použita, aby bylo jasné, že se uvažuje o slovníkovém heslu.

<sup>37</sup> MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSWERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

## 2. Sociální kontext v popředí

U českého písničkářství vlivem politických událostí před rokem 1989 vystupuje do popředí hlavně jeho aspekt sociální. Je nutné si uvědomit, že svobodná tvorba zahraničních *singer-songwriters* vzkvétala zejména v sedmdesátých letech, v době, která v důsledku normalizace současně způsobila útlum celé české a slovenské kulturní scény. Většina písničkářů se na domácí scéně proto rekrutovala z folku, který u autorů i posluchačů suploval mezeru ve svobodném vyjadřování. Folkoví písničkáři se často kriticky vyjadřovali na adresu komunistického režimu a jejich tvorba odrážela potlačené morální hodnoty a občanské postoje.

## 3. Žánrová redukce světového písničkářství z domácí perspektivy

Vlivem odlišného kulturního zázemí, jazyka i vývoje populární hudby panuje ve zdejších podmínkách jiná představa o písničkáři než v zahraničí. Český prototyp se v praxi blíží modelu „mluvčí lidu“, „básník s kytarou“ a „účastník festivalu Porta“<sup>38</sup>, teorie proto nejčastěji vymezují písničkáře jen v rámci folkové hudby. Obecná světová charakteristika nicméně připouští žánrovou rozpolcenost a je ve výkladu daleko volnější. Za *singer-songwriters* se považují i umělci z širšího okruhu populární hudby (rock'n'roll, soul, pop aj.). K zahraničním písničkářům jsou běžně řazeni i John Lennon nebo Elton John, což neodpovídá zažitě české představě táborákového zpěváka, neboť ve volném překladu evokuje český ekvivalent obecně více lidovosti.

V posledních letech, kdy vzrůstá každodenní kontakt s angličtinou prostřednictvím internetu, se také v některých textech anglický název nutně nepřekládá. Vzhledem k výše nastíněným problémům by bylo dobré problematiku písničkářství osvětlit a doplnit, případně upřesnit a rozšířit stávající definice. Následující část představí nejprve zahraniční výklady termínu *singer-songwriter*, poté přejde k českým encyklopediím, které budou vzápětí podrobeny kritické analýze. Na základě všech získaných poznatků bude na závěr formulována vlastní definice.

---

<sup>38</sup> Porta – festival folkové, countryové a trempske hudby trvající od roku 1966.

## 2. 1. Zahraniční encyklopedické zdroje

### **Britannica: singer-songwriters**<sup>39</sup>

Internetová verze *Encyclopaedia Britannica (Britannica Online Academic Edition)* přináší definici faktografickou, kde je představena historie dané umělecké skupiny a několik hlavních představitelů a představitelk. *Singer-songwriters* jsou zde charakterizováni jako profesionální trubadúři vystupující s autobiografickými písněmi, kteří se do popředí populární hudby dostávají mezi lety 1970 a 1979, přičemž svým zjevením na scéně moderní populární hudby přirozeně navazují na předchozí vývoj hudby rockové. *Britannica* uvádí, že *singer-songwriters* se na scénu dostávají ve dvou vlnách: první zahrnuje zpěváky narozené v letech 1940 a 1941 Boba Dylana, Johna Lennona a Paula Simona, kteří se okolo dovršení třiceti let chopili témat souvisejících s vědomím smrtelnosti a demystifikace. Skok z politické do personální roviny se odehrál okolo roku 1965 nejprve u Boba Dylana a začátkem sedmdesátých let u Johna Lennona, který po rozpadu skupiny Beatles vydal své první zpovědní album *John Lennon/Plastic Ono Band* (1970). Do skupiny alb se jmennými názvy, které vypovídají pouze o umělcově identitě bez příkras, patří rovněž Dylanovo album *Self Portrait* (1970) a Simonova deska, ovlivněná rozpadem vztahu, jednoduše nazvaná *Paul Simon* (1972).

Druhá vlna zahrnuje zpěváky bílé pleti, pocházející nejčastěji ze střední třídy, kteří nastupují na počátku sedmdesátých let. Často se této skupině přezdívá jako generace Dylanových dětí, neboť její předchůdce Bob Dylan je považován za prvního oficiálního představitele hnutí, který inspiroval často neškolené, avšak osobité hlasy *singer-songwriters* ke zpěvu jejich vlastní písňové poezie. Dylan spolu s dalšími *singer-songwriters* tak umožnili postupně překonat tradiční písňovou formu a dosavadní vokální dekórum.

Do post Dylanovské generace je řazena kanadská zpěvačka Joni Mitchell a zpěvák Neil Young, američtí zpěváci Randy Newman, James Taylor, Carly Simon, Cat Stevens, Carole King, Laura Nyro, Leonard Cohen, Jackson Browne a Loudon

---

<sup>39</sup> Heslo singer-songwriters. In: *Encyclopædia Britannica (Britannica Online Academic Edition)* [online], Stephen Golden. Web. 7 Mar. 2017. Dostupné na <https://www.britannica.com/art/singer-songwriter>.



Wainwright III a také Brit Van Morrison. Svého vrcholu podle encyklopedie dosáhl písňový žánr v roce 1975 prostřednictvím písní amerického country-popového písničkáře Johna Denvera, který navázal na L. Wainwrighta III, přičemž veselý charakter a odlehčenost textů nahradil personální emocionalitou. Přestože s nástupem nových stylových žánrů punku a diska na konci sedmdesátých let začala skupina *singer-songwriters* ztrácet na popularitě, ustálila se zejména pokud vezmeme v úvahu ženské písničkářství, které v textu více rozvedeno není. Závěr definice pouze dodává, že vybrané hrstce zpěvaček s neobyčejným, osobitým hlasem, které si postupně vybudovaly svůj stálý okruh posluchačů, byl světový hudební trh nakloněn.

Mezi umělci, kterým je v encyklopedickém vymezení věnována pozornost, patří i Carole King, jejíž písně vynikají dominancí klavíru, gospelovými vokály a celkovým optimismem spojeným s mateřskou moudrostí (*optimistic, commonsense earth mother*)<sup>40</sup>.

### **Grove Music Online: singer-songwriter<sup>41</sup>**

Termín *singer-songwriter* je v oxfordském hudebním slovníku pojat daleko obsírněji: *Grove* přináší definici více než dvojnásobně rozsáhlejší, neboť se podrobněji věnuje také terminologii i historickým kořenům písničkářství. Definice je rozdělena na čtyři části, přičemž první přináší obecnou charakteristiku skupiny včetně stylového zařazení a příbuzných ekvivalentů. Zbylá část je rozdělena podle jednotlivých žánrů moderní populární hudby a zabývá se tradicí zejména amerického, ale zčásti i evropského písničkářství od šedesátých let po devadesátá léta v chronologicky jdoucích etapách: folk a blues, rock a konec dvacátého století.

#### Historie termínu *singer-songwriter*

Pojem je užíván od konce padesátých let k popisu amerických a britských skladatelů a interpretů zároveň nejčastěji s kořeny ve folku, country a blues, jejichž hudba a text jsou vnímány jako jeden celek v rámci provedení.

*Grove Music Online* jmenuje čtyři synonymní termíny, s nimiž se u *singer-songwriters* můžeme setkat a které byly v minulosti v souvislosti s některými použity: 1. *Singer-songwriter* jako folkový básník (*folk poets*) – takto byl nazván

<sup>40</sup> U překladů je v závorkách vždy uveden původní cizojazyčný pojem či fráze.

<sup>41</sup> Heslo singer-songwriter. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online], John Potter, web. 7 Mar. 2017. Dostupné na <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46855>.

Chuck Berry; 2. Autér (*auteur*) – Buddy Holly), 3. Hudební básník (*poet-composers*) – přízvisko ženských písničkářek a 4. Bard (*bard*), což je archaický výraz, který původně označoval keltského národního pěvce. Bardi byli považováni za umělecké mluvčí lidu, proto se výrazu užívá i u této kategorie, kde je důležitost sdělení vyjádřena zpěvem a podpořena instrumentálním doprovodem.

Umělci s literárním talentem jako Bob Dylan, Leonard Cohen či Lou Reed svou tvorbu šířili dvojitým způsobem, neboť mnohé texty vydávali také jako samostatné básně, přičemž větší význam byl vždy přiznáván kusům doplněným o hudební doprovod, obojí však podle *Grove* vychází z tradice antického Řecka. Může být doplněno, že v tomto období byla hudba ještě součástí múzických umění. Musela splňovat kritérium hudebně-dramatického umění, a tak se ve starověku rozvinul žánr doprovázené monodie, v níž Platón zdůrazňoval v následujícím pořadí tři složky 1. slovo, 2. rytmus a 3. tón, později přejaté florentskou cameratou v renesanci a přetrvávající i u *singer-songwriters*.

#### Obecná charakteristika

Encyklopedie přináší několik společných rysů *singer-songwriters*: základním z nich jsou témata písňových textů, ve kterých převažuje introspektivní nahlížení, pocity odcizení či ztráty; dále potřeba sdílet obsah svého vyjádření s posluchačem, což by bez vynálezu mikrofону nebylo takřka možné. Rozvoj zvukové techniky umožnil, že se na scénu dostali také zpěváci, jejichž kouzlo nespočívalo v silném hlasu. Třetím společným rysem je symbióza mezi *singer-songwriter* a doprovodným hudebním nástrojem, který představuje vždy klavír nebo kytara. Přestože způsob hry je zde charakterizován jako jednoduchý s cílem podtrhnout text, v průběhu šedesátých let se instrumentace i rytmizace doprovodu stává výrazně více prokomponovanou.

Každá vývojová etapa nonartificiální hudby přinesla několik významných *singer-songwriters*, které *Grove* postupně představí a stručně zhodnotí v každé z nich:

#### 1. Folk a blues

Z historického pohledu patří k prvním představitelům zpěváci folku, country i blues, kteří se objevují po druhé světové válce. Poválečný stav společnosti se následně odrazil ve tvorbě prvních *singer-songwriters* jako byli Hank Williams,

Woody Guthrie a také Pete Seeger, kteří zpívali především písně se sociální a politickou tematikou. Uvedené zpěváky lze považovat za inspirační zdroj, z něhož čerpal nejvýznamější představitel hnutí Bob Dylan. Na příkladu jeho třetího studiového alba *The Times they are A-changin'*, které poprvé obsahuje pouze vlastní tvorbu, demonstruje *Grove* další z předností *singer-songwriters*: nenapodobitelnost výrazu. Stejnomená titulní píseň pojednává o měnící se společnosti šedesátých let, ve kterých Dylan žil i tvořil, a tuto zkušenost do sebe žádná z cover verzí, jimiž je dnešní hudební průmysl zahlcen, nemůže vstřebat. Dalšími významnými představiteli jsou Joan Baez, Joe MacDonald, Phil Ochs, Bruce Springsteen, Michelle Shocked, Jimmy Cliff, Bob Marley a Peter Tosh. Nutno podotknout, že nejpočetnější skupinu tvoří právě folk, country či blues *singer-songwriters*.

Na poli country je čelním představitelem Johnny Cash, který spolu s dalšími *singer-songwriters* (John Denver, Kris Kristofferson, Dolly Parton a Angličan Roger Whittaker) přenesl písňové balady do hlavního písničkového proudu zvaného mainstream. Ze stylu country čerpali na přelomu let padesátých a šedesátých také rock'n'rolloví zpěváci, které pro jejich vlastní tvorbu označil *Grove* taktéž za *singer-songwriters*: Američané Carl Perkins, Buddy Holly, Roy Orbison, Gram Parson, a Kanadčan Neil Young.

Rovněž v rhythm and blues je několik charakteristických a často černošských představitelů: Chuck Berry, Marvin Gaye, Smokey Robinson a Stevie Wonder. Vyniká mezi nimi jediná bělošská zpěvačka Laura Nyro, kombinující soul, rhythm and blues a gospel.

## 2. Rock

Termín *singer-songwriter* se výrazně ustálil na počátku rockové hudby a s expanzí rockových skupin, které reprezentovaly své vlastní ideje v autorské hudbě, se proto postupně jeho definice rozšířila na všechny tvořivé umělce, včetně členů kapel. V této době současně nastupuje generace mladších *singer-songwriters* navazujících na své předchůdce z newyorského hudebního nakladatelství Tin Pan Alley, které v první půli 20. století zrodilo první autory populární hudby, avšak s nástupem rock and rollu a menších domácích studií začalo ztrácet svůj význam. Tato nová vlna autorů byla podle *Grove* početnější, méně melancholická ve svých písních a více směřující k viditelným problémům doby. Obě generace se však shodovaly ve snaze mít produkci svého díla pod kontrolou. Spadají zde The Beatles (zejména Paul

McCartney a John Lennon), Ray Davies, také z britských The Kinks, nebo Američan Paul Simon. Ženským představitelkám vévodí jména Joni Mitchell a Carole King a dále jsou zmíněny Američanky Janis Ian, Tracy Chapman, Dory Previn, Rickie Lee Jones, Suzanne Vega a britská zpěvačka Joan Armatrading. U Carole King je dodáno, že stejně jako Mitchell začíná svou kariéru psaním písní na zakázku a až poté, co přilne ke klavíru, se z ní stává svébytná autorka. Pohyb ve vývoji *singer-songwriters* lze spatřit ve zmíněné instrumentaci a také v písňové tematice. Zatímco na počátku šedesátých let převažovaly písně protestního charakteru s tématy sociálními a politickými, směrem k novému desetiletí začali *singer-songwriters* směřovat ke kontemplativní lyrice. Za píseň, která do sebe vstřebala obojí a zároveň se ocitla na pomyslném rozhraní šedesátých a sedmdesátých let, se považuje *Woodstock* (1969) od Joni Mitchell, v níž je společně vyjádřen protest i mír.

### 3. Hudba v 70. až 90. letech

Vývoj *singer-songwriters* v poslední třetině dvacátého století není v *Grove Music Online* příliš rozveden. Za osobnosti, které nejlépe reprezentují 70. a 80. léta, jsou považováni Van Morrison, Leonard Cohen, Tom Waits a Elvis Costello, přičemž je upozorněno na minimalistické skladby *Astral Weeks* (V. Morrison) a *Queen Victoria* (L. Cohen), které navzdory minimu prostředků a své kvalitě představují unikátní spojení poezie, hudby a autorova Já. Ze *singer-songwriters* devadesátých let vyzdvihuje *Grove* zpěváky Phila Collinse a Stinga s jejich autobiografickými alby *Both Sides* (P. Collins, 1993) a *The Soul Cages* (Sting, 1991). *Singer-songwriter* jakožto specifické označení svébytného umělce moderní populární hudby, je podle *Grove* rozpínavým termínem a lze jej z hlediska žánru považovat za univerzální pojem, který se postupně rozšířil a obohatil v závislosti na uměleckých kvalitách, ambicích a inspiračních zdrojích každého zástupce. I přes široký žánrově-stylový rozptyl zůstává jejich společným jádrem kreativní spojení mezi hudbou, textem a posluchačem, přičemž všechny tři složky je schopna zastat jediná osoba – *singer-songwriter*.

### **Roy Shuker: Key Concepts**

Roy Shuker předkládá souhrnnou definici pro *songwriters*; *songwriting*; *singer-songwriters*.<sup>42</sup> Výklad je zaměřen problémově i historicky: autor upozorňuje na nedostatečnou reflexi *songwriter* zejména v sociologické a muzikologické rovině: „In comparison with the writing on other roles in the music industry, and the nature of the creative proces in popular music, the role of the songwriter has not received much sociological or musicological attention.“<sup>43</sup> Text se věnuje nejprve historii songwriting od roku 1950, a poté rozboru terminologie *singer-songwriter*.

*Singer-songwriter* je nejprve charakterizován jako umělec, který tvoří a interpretuje svůj hudební materiál a je schopen vystupovat sólově, nejčastěji s akustickou kytarou nebo klavírem.<sup>44</sup> Zvýšený důraz na text přiřadil některým písním tohoto žánru označení písňové básně (*song poems*). Z toho důvodu a převažujícího zastoupení písničkářek je tendencí nahlížet na *singer-songwriters* jako na feminní žánr: „Recent female predominance led some observers to equate the ‘form’ with women performers, due to its emphasis on lyrics and performance rather than the indulgences associated with male-dominated styles of rock music.“<sup>45</sup> Zdůrazněná je v definici rovněž hodnota authenticity a autorství: „The concept of singer-songwriter continues to have strong connotations of greater authenticity and ‘true’ auteurship.“<sup>46</sup> Přiřazení názvu se často může zdát problematické, jestliže interpret funguje s doprovodnou kapelou nebo se považuje za jejího rovnocenného člena. Jmenováno je několik představitelů pro každou etapu populární hudby v rozmezí 1960–1990. Zmíněni jsou skotský písničkář Donovan a Američané Phil Ochs a Bob Dylan pro folkový revival 60. let; následuje Neil Young, James Taylor, Joni Mitchell, Jackson Browne a Joan Armatrading v 70. letech, ve kterých se mluví o silném „hnutí“ *singer-songwriters*. K písničkářům 80. let se řadí Bruce Springsteen, Prince a Elvis Costello a po roce 1990 Tori Amos, Suzanne Vega, Tanita Tikaram, Tracy Chapman, Toni Childs, David Gray, Shania Twain a Norah Jones. Carole King je uvedena již v předchozím odstavci o *songwriters* jako skladatelka Brill Building. Její sólová deska *Tapestry* (1971) je současně v doporučeném seznamu k poslechu s dalšími tituly

---

<sup>42</sup> Hesla *songwriters*, *songwriting*, *singer-songwriters*; *auteur*. In: *Popular Music. The Key Concepts*. Roy Shuker, New York: Routledge, 2005, str. 247–9.

<sup>43</sup> Hesla *songwriters*, *songwriting*, *singer-songwriters*; *auteur*. In: *Popular Music. The Key Concepts*. Roy Shuker, New York: Routledge, 2005, str. 247.

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 248.

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 249.

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 249.

*Harvest Moon* (Neil Young, 1992), *Matters of Heart* (Tracy Chapman, 1992), *Jagged Little Pill* (Alanis Morissette, 1996).

Americký slovník s hesly populární hudby obsahuje ještě definici *auteur*; *autership*<sup>47</sup>, kterou populární kultura přejala z literárněvědných studií. Obor nahlíží na hodnotu kulturního textu jako na výsledek tvůrčího záměru autora, který je zdrojem individuality a kreativity. Přisouzení statusu „auteur“ je následně znakem kreativity a vyšší estetické hodnoty. Začala jej nejprve používat kritická teorie filmu po roce 1950, odkud se termín promítl do dalších odvětví populární kultury, včetně pop music.

*Auteur* by se dal charakterizovat jako vysoce kreativní jedinec s vlastní tváří, který tvoří protiklad k těm, kteří podléhají mechanismu zábavního průmyslu. „There are ‘artists’ [...] who, while working within the commercial medium and institutions of popular music, are seen to utilize the medium to express their own unique visions.“<sup>48</sup> Charakteristikou připomíná status umělce z etapy Romantismu, která v kontrastu s klasicismem podporovala svébytnost, rozlet a uměleckou svobodu.

V populární hudbě se termín rozšířil s rozvojem hudebního průmyslu, který všeobecně zvýšil umělecké nároky a současně ztížil umělcům podmínky. V důsledku toho, že se umělec stal součástí prostředí nepřírozeného pro umění a jeho dílo obchodní značkou, je v každém ohledu zodpovědný (alespoň by měl být) za výsledný produkt. *Autership* se váže nejen k umělcům, ale i producentům, hudebním režisérům, dýdžejům –primárně však k *singer-songwriters*, jak z definice vyplývá: „Auteurship has been attributed primarily to the individual performer(s), particularly singer-songwriters.“<sup>49</sup> S označením jsou spojováni následující interpreti a skupiny: Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, Aretha Franklin, James Brown, David Bowie, Prince, Michael Jackson, Bruce Springsteen, Radiohead. Status náleží také Jimi Hendrixovi, Janis Joplin a Kurtu Cobainovi nehledě na krátkém trvání jejich kariéry. Do výčtu jsou zahrnuti i Frank Zappa, Eno, Captain Beefheart díky inovativnímu přístupu k populární hudbě. Spojitost *auteur* s Carole King lze najít pod heslem *songwriters*: „Some songwriters have been accorded auteur status, especially when they have later successfully recorded their own material (e.g. Carole King), or are

---

<sup>47</sup> Heslo *auteur*. In: *Popular Music. The Key Concepts*. Roy Shuker, New York: Routledge, 2005, str. 14–16.

<sup>48</sup> SHUKER, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005, str. 15.

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 15.

performing as singer-songwriters.<sup>50</sup> Lze jen upřesnit, že zpěvačka začínala ve skladatelském týmu Brill Building, ale počínaje *Tapestry* patří k hlavním představitelům *singer-songwriters* sedmdesátých let.

Rozvedením několika dalších myšlenek z poslední definice lze obhájit první stanovenou hypotézu a podpořit Dorůžku, který obhájuje písničkářský žánr v populární hudbě.

Aplikovat *auteurship* na populární hudbu znamená zaujímat k ní současně kritický přístup a rozlišovat mezi masovou a uměleckou produkcí na hudební scéně. *Auteurship* může symbolizovat dílo s indexem uměleckosti i popularity a odlišit jej od díla stejně populárního, ale s indexem komerčnosti (které podléhá masové produkci): „Applying auteurship to popular music means distinguishing it from mass or popular culture, with their connotations of mass taste and escapist entertainment, and instead relating the field to notions of individual sensibility and enrichment.“<sup>51</sup> Termín se zdá být klíčovým pro budoucí vývoj populární hudby i její muzikologickou reflexi:

„It is central to the work of musicologists, who identify popular music auteurs as producers of ‘art’, extending the cultural form and, in the process, challenging their listeners. [...] The concept of auteur stands at the pinnacle of a pantheon of performers and their work, an hierarchical approach used by fans, critics, and musicians to organize their view of the historical development of popular music and the contemporary status of its performers.“<sup>52</sup>

Z poslední citace lze vyvodit, že důležitým faktorem v hudebním průmyslu je svobodná kreativita. Zaručuje přiměřenou nezávislost na hudebním trhu, čímž umělecko-estetická hodnota díla může přežít. Pokud tedy tzv. *auteur* uspěje v komerční sféře, je šance, že průměrnost a všednost populární hudby vyváží trvalé hodnoty. Poté lze prohlásit první hypotézu „Co je dobré, může být současně populární,“ za platnou.

### **Wikipedia: Singer-songwriter**<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 247.

<sup>51</sup> SHUKER, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005, str. 14.

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 14–15.

<sup>53</sup> Heslo singer-songwriter. In: *Wikipedia* [online]. Dostupné na <https://en.wikipedia.org/wiki/Singer-songwriter>. [cit. 6. 3. 2017].

Internetová encyklopedie přináší kromě stručné terminologie a historie také geografické rozčlenění, které vedle angloamerické písničkářské tradice přibližuje také francouzskou, italskou, latinskoamerickou a sovětskou, později ruskou. Nutno zdůraznit, že autorka práce si uvědomuje, že nejde o přísně vědecký zdroj. *Wikipedia* však odráží povědomí o problému, a proto je relevantní ji zmínit. Dosavadní popis *singer-songwriter* lze doplnit o fakt, že větší důraz klade interpret na samotnou píseň. Její sdělení upřednostňuje na úkor vystoupení, které nepojímá jako show, ale jako veřejný důvěrný rozhovor či zpověď (*confession*). Proto jsou koncerty *singer-songwriters* po zvukové stránce úsporné a komornější (*straightforward and spare sound*). Publicista Jiří Černý to nazval „dát před sebou přednost obsahu“, což znamená zdůraznit obsah textu a potlačit svou personalitu. Rockery, kteří naopak tíhnou k vyzdvížení osobnosti, poté s nadsázkou přirovnal ke „kohoutům“, kteří ovšem jen asimilují typickou mužskou vlastnost.<sup>54</sup>

K výčtu rolí, které písničkář naráz zastává, přibývá také manažerství (*self-manager*). V historickém vymezení se znovu objevuje spojitost s antickou tradicí a středověkými trubadúry. S rozvojem knihtisku přišli také prodejci balad (*balad sellers*), patrně potulní muzikanti, kteří navíc šířili i kopie zápisů. Co se týče jmen, je definice poměrně bohatá. Přináší čtveřici *singer-songwriters* z 19. a začátku 20. století: Yann Ar Minouz, který cestoval napříč Evropou 19. století jako performer i prodejce balad; Théodore Botrel, Francouz, který za první světové války proslul jako bard armády; Američané George M. Cohan, později osobnost Tin Pan Alley a Hank Williams, průkopnická osobnost country a rock and rollu.

Pro skupinu *singer-songwriters* (dřívějších i současných) je typická žánrová fúze, přesto kořeny tohoto hnutí lze u všech světových větví všeobecně vést k příslušné lidové hudbě a folku. Angloamerická tradice je například výrazně spjata se stylem blues a country, zatímco latinskoamerická vychází z *nueva canción*, folkové hudby Chile, Peru, Argentiny a Bolívie. Brazílský písničkářský styl zase přebral prvky domácího žánru *bossa nova*.

Angloamerická tradice – země Severní Ameriky, Spojeného království Velké Británie a Irska: Rané písničkářství zrodilo tzv. tematické písně (*topical songs*), které se věnují jednomu konkrétnímu tématu či události dne. Pro ilustraci jsou uvedeny dva příklady: 1. *Jim Crow Blues* (Lead Belly) a 2. *Deportee* (*Place Wreck at Los*

---

<sup>54</sup> ČERNÝ, Jiří. *Ro(c)kování Jiřího Černého* [audio záznam ve formátu mp3] ze dne 22. 2. 2017, Olomouc.



*Gatos*) (Woody Guthrie). K písničkářům 1. pol. 20. století dále patří Jimmie Rodgers, Blind Lemon Jefferson, T-Bone Walker, Blind Willie McTell, Lightnin' Hopkins, Son House a Robert Johnson. Podíl originality prvních písničkářů nebyl stoprocentní, bylo běžné vedle vlastních písní přejímat cizí skladby nebo citovat jejich úryvky. Do 60. let to nebyl příliš reflektovaný žánr, stal se jím až po boku rockové hudby. Mezi širokou paletou umělců lze najít i Carole King, jejíž kariéra se podobně jako u Townese Van Zandta a Neila Diamonda posunula od autora/autorky k interpretovi/ interpretce. Ženské písničkářství je označováno za tzv. Novou vlnu konce 60. let a je přirovnáno ke stylu osobní zpovědi, jaký byl blízký básničkám Anně Sexton a Sylvii Plath.

Francouzská tradice a chanson: Západoevropské písničkářství vychází ze chansonu mající původ ve středověku, kde jsou vyšší nároky na text než v anglicky mluvícím světě: „It is driven by the rhythms of the French language and has a generally higher standard of lyrics than in the English-speaking world.“<sup>55</sup> Za klíčové *singer-songwriters* jsou považováni Charles Trénet (poprvé použil jazzové prvky v chansonu), Léo Ferré (ceněn pro bohatý jazyk, melodiku a kritický komentář sociálních poměrů ve svých písních) a Serge Gainsbourg.

Italská tradice označuje písničkářství názvem *cantautori*, který je složen z *cantante* (zpěvák) a *autore* (spisovatel). Italským průkopníkem byl Domenico Modugno s písní *Volare* z roku 1958, další pokračovatele přinesla pak 60. a 70. léta. V písních se zaměřovali na postavy marginalizované a rebelující. *Cantautori* bylo synonymem pro socio-politický obsah textů. Název se ujal i v dalších románských jazycích: *cantautor* užívá španělština, portugalština i katalánština. Lze se setkat i s *chantauteur* (Francie), *kantawtur* (Malta) a *kantavtor* (Slovinsko).

Z latinskoamerické větve lze jen stručně vyjmenovat důležité zástupce: Silvio Rodríguez a Pablo Milanés (Kuba, žánr nueva trova); Gilberto Gil a Caetano Veloso (Brazílie, žánr tropicalismo). Ke španělským písničkářům patří Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Joaquín Sabina, a poté José Alfonso z Portugalska.

Východní Evropa (Sovětský Svaz, Rusko, Bulharsko, Rumunsko): Pro písničkáře ruského původu se ujal označení bard. Hudební složka byla často potlačena na úkor významu, neboť častým záměrem byla kritika totalitního režimu.

---

<sup>55</sup> Heslo singer-songwriter. In: *Wikipedia* [online]. Dostupné na <https://en.wikipedia.org/wiki/Singer-songwriter>. [cit. 6. 3. 2017].

Mezi zástupci byli i básníci Bulat Okudžava a Vladimír Vysockij, jejichž texty hojně využívaly ironii a sarkasmus.

Definice *Wikipedie* obsahuje také seznam periodik souvisejících se *singer-songwriters*: *Rolling Stone*, *Dirty Linen*, *No Depression*, *Paste*, *Pitchwork Media*, *Sing Out*, *Broadside*.

## 2. 2. Singer-songwriter v české terminologii

### **Josef Vlček: songwriter<sup>56</sup>; Slovník české hudební kultury**

Problematiku českého terminologického zařazení lze postavit na kontrastním výkladu Josefa Vlčka, který definuje *songwriter*, a *Slovníku české hudební kultury*, který rozvádí český výraz *pisničkář*. V brožuře hudebního publicisty *Rockové směry a směry* je *songwriter* vysvětlen jako: „Pisničkář, tj. autor a interpret v jedné osobě. Původně tento termín užíván pouze ve folku (jako protiklad k jiným rockovým žánrům, kde v prvním období rocku dominovali profesionální skladatelé), později získal všeobecnější ráz. Postava autora a interpreta v jedné osobě je dnes jedním ze základních principů rocku vůbec.“<sup>57</sup> Zmínka ve *Slovníku české hudební kultury* je v závěru hesla *píseň*, které mapuje její historii, formu i jednotlivé druhy (lidová, duchovní, umělá píseň). Pisničkář je definován jako „speciálně zaměřený producent písně“.<sup>58</sup>

Přestože Vlčkova definice je poměrně velice přesná, nerozvádí formu doprovodu a vytváří dojem, že se může jednat o leadera rockové kapely s autorskou hudbou, stejně jako o sólového pisničkáře. Pomohl by zde seznam ukázek, který je přiložen k některým jiným heslům. Definici českého slovníku lze naopak označit za vágní kvůli chybnému použití slova producent, který konotuje odlišné věci. Hudební producent je osoba zodpovědná za výslednou podobu zvukové nahrávky. Může se

---

<sup>56</sup> Heslo *songwriter*. In: *Rockové směry a styly*. Josef Vlček, Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988, str. 58.

<sup>57</sup> VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988, str. 58.

<sup>58</sup> *Slovník české hudební kultury*, redaktori Jiří FUKAČ, Jiří VYSLOUŽIL, výkonný redaktor Petr MACEK, Editio Supraphon Praha, 1997, str. 695.

jako poradce podílet na výběru hudebníků i aranžmá, ale zpravidla je po hudební stránce vnější součástí procesu. Stále se však jedná o pozici spojenou s produkcí nahrávky než se samotným tvůrčím procesem. Zmíněné specializované „producentství“ lze ilustrovat na typu umělců, kteří měli producerský podíl na svých deskách, například Buddy Holly, John Lennon, Paul McCartney, Kate Bush i Carole King – mimo ně nelze tuto úlohu generalizovat.

### **Wikipedie: Písničkář.<sup>59</sup>**

Encyklopedie doplňuje dosavadní výklad o připomínku civilního vystupování singer-songwriter. Dále, že ambicí písničkářství je dosáhnout určitého stupně jedinečnosti a autenticity. Písničkářství tedy na poli múzických umění zastává zvláštní místo. I přesto, že převážná část písničkářů má nejbližší folku, definice dodává velice dobrý postřeh k žánrovému vymezení, které patří k úskalím skupiny: „umění autorské písně je však užším žánrovým kategoriím nadřazené.“<sup>60</sup> Příbuznými uměleckými formami jsou šanson, recitace, kabaret, hapenning nebo lidová píseň. Komentář výkladu reflektuje i mezeru v ustálení definice pojmu a v počtu vědeckých prací, které by tuto problematiku prohloubily.

### **Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby**

Pouze částečně je fenomén písničkářství zachycen v knize o populární hudbě, kterou vytvořila skupina muzikologů a hudebních publicistů. Písničkářství je nastíněno společně s folkem pod hesly *folk music*, *folk rock* a *folk song*.

Písničkářství prošlo ve 20. století třemi vývojovými etapami a postupně se z lidové, později folkové oblasti přeneslo blíže rockové hudbě. Heslo *folk music* se věnuje zvláště americké oblasti (body 1–5) a anglosaské (bod 6).

K 1. polovině 20. století patří fáze sběru lidových písní (John Alan Lomax, Alan Lomax ml.), odkud se přešlo k jejich moderní interpretaci i tvorbě nových, hlavně společensky angažovaných písní (z dělnického, vězeňského prostředí – Joe Hill, Woody Guthrie, Leadbelly). Rozkvět písňové tvorby 30. a 40. let byl následně

---

<sup>59</sup> Heslo písničkář. In: *Wikipedie* [online]. Dostupné na <https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADsni%C4%8Dk%C3%A1%C5%99>. [cit. 6. 3. 2017].

<sup>60</sup> Heslo písničkář. In: *Wikipedie* [online]. Dostupné na <https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADsni%C4%8Dk%C3%A1%C5%99>. [cit. 6. 3. 2017].

přerušen počátkem studené války (1947). Společenská angažovanost textů ale přetrvala vlivem událostí šedesátých let, ve kterých se folk stal znovu populárním. Díky důrazu na textovou složku zaujal folk posluchače z řad intelektuálů i univerzitních kampusů, kde začínali Bob Dylan nebo Joan Baez. Od roku 1965 se písničkářství dostává do kontaktu s novými výrazovými prostředky rocku, což vede ke vzniku nového typu zpěváka – „osobitého autora-interpretu s tvorbou sahající od námětů společenskokritických až k intimní kontemplativní lyrice.“<sup>61</sup> Písničkáři (výběrem autorů Bruce McKay, Tim Buckley, Leonard Cohen, Janis Joplin a Joni Mitchell) jsou označeni za generaci „Dylanových dětí“.<sup>62</sup>

Chronologický vývoj v Británii se jeví podobně: obroda lidového umění přišla v podobě hudební vlny *skiffle*, která si popularitu získala počátkem 50. let a ovlivnila britský rock. Závěr hesla dodává, že z oblasti *folk music* jsou *singer-songwriters* největším přínosem pro současnou populární hudbu.<sup>63</sup>

K písničkářské tvorbě mají blízko také některé vokální skupiny, přestože nelze mluvit o *singer-songwriters* jako jednotlivcích. Skupinám jako byli Almanac Singers a The Weavers (40. léta), Simon and Garfunkel, Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane a Mamas And Papas nechyběla melodičnost ani průzračný instrumentální doprovod.

Heslo *folk music* obsahuje tato jména: Pete Seeger, Kingston Trio, Peter, Paul a Mary, Joan Baez a Bob Dylan. Autorsko-interpretiční tvorbu s texty náročnějšími nebo osobitějšími u nás představovali Spirituál kvintet, Český skiffle, Vladimír Merta, Zdenka Lorencová.

*Folk rock* obsahuje: *Mr. Tambourine Man* (The Byrds, Bob Dylan) a *Turn Turn Turn* (The Byrds, Pete Seeger), z českých a slovenských sourozenci Ulrychovi, Pavol Hammel a zčásti Vladimír Merta.

*Folk song* obsahuje zmínku o čtvrtletníku *People's Song*, který byl později přejmenován na *Sing Out!* a vycházel v letech 1946–1950. Příkládá i velký výčet skupin, jejichž název byl na rozdíl od některých rockových skupin vždy v plurálu, což mohlo implicitně zdůrazňovat folkovou pospolitost a jednotu: Almanac Singers,

---

<sup>61</sup> MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSWERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983, str. 96.

<sup>62</sup> MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSWERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983, str. 96.

<sup>63</sup> Tamtéž, str. 96.

Weavers, Woody G, Kingston Trio, The Highwaymen, The Travellers, The Limelinters, New Christy Minstrels, Brothers Four. Z českých Plavci, Petr Ulrych.

### **Panoráma populární hudby**

*Nevšední písničkáři všedních dní* může být trochu zavádějící titul Dorůžkovy knihy, která mapuje vznik a vývoj celosvětové populární hudby v rozmezí 1918–1978. V přehledové publikaci se hudební publicista věnuje také vybraným písničkářům, ale z této role nevyklučuje ani některé zpěváky, skupiny a skladatele amerického a evropského formátu.<sup>64</sup> Profil „písničkáře“ potom dále specifikuje v konkrétních medailonech. Primárním kritériem výběru zůstává kvalita, sekundárně popularita. Písničkářem je osoba, která zvládá autorsko-interpretační umění v rovině obsahově-instrumentální a její význam nutně neklesá, pronikne-li do hlavního písničkového proudu. Naopak, podle Dorůžky tím často vyváží jeho charakteristickou průměrnost a homogenitu. Carole King je uvedena v šestici novodobých písničkářů (Paul Simon, Stevie Wonder, Elton John, skupina Eagles a Abba), kteří navazují na velká jména americké populární písně (Al Johnson, George Gerschwin, Irving Berlin, Bing Crosby a Frank Sinatra). Vedle mnohokrát citovaných jmen písničkářek přinesla 70. léta také svébytné zpěvačky, které si pečlivě vybírají repertoár a kříží více žánrů: Robertu Flack, Oliviu Newton-John a Lindu Ronstadt. Z českých a slovenských věnuje publicista pozornost Emilu Františkovi Burianovi, Rudolfovi Antonínu Dvorskému, Jaroslavu Ježkovi, Karlu Vlachovi, Jiřímu Suchému a Jiřímu Šlitrovi, Petru Jandovi, Karlu Gottovi, Haně Hegerové, Pavolu Hammerovi a Jiřímu Stivínovi. Seznam doplňují také východní umělci: Isaak Osipovič Dunajevskij (skladatel populárních melodií z Ukrajiny), ryzí písničkáři Bulat Okudžava a Alla Pugačova (zpěvačka populární hudby, Sovětský Svaz), dále Alexej Kozlov (jazzový hudebník, Moskva), David Tuchmanov (novátor sovětského rocku), Lili Ivanova (zpěvačka pop. hudby, Bulharsko), Gheorghe Zamfir (flétnista, Rumunsko), Puhdys (německá rocková kapela), Gábor Presser (maďarský skladatel a pianista), Czeslaw Niemen (polský rockový zpěvák, který se později inspiroval soulem).

---

<sup>64</sup> V seznamu najdeme například tyto zpěváky a skladatele: George Gershwin, Irving Berlin, Frank Sinatra (americká tradice populární písně); Hank Williams, Johnny Cash, Dolly Parton (country); Bessie Smith, Ray Charles, James Brown, Aretha Franklin (blues); Louis Armstrong, Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis (jazz); Elvis Presley, Buddy Holly, Bob Dylan, Bruce Springsteen, Joni Mitchell, Carole King, Frank Zappa a další.

## Sondy do rocku a popu

Publikace muzikologa Ivana Poledňáka a publicisty Ivana Cafourka, věnující se multižánrovosti populární hudby, hodnotí písničkářství jako moderní druh folku. Rozlišuje folk prvního (původního) typu –anglosaský folklór, ze kterého se později etablovalo folkové hnutí; druhého typu, který zastupuje etnická hudba čili domácí folklór příslušné země; třetí typ nazývá novou umělou písničkářskou tvorbou – chceme-li písničkářstvím, které představuje nejvýraznější vlnu, jakou se světový folk v osmdesátých letech prosazuje. Písničkář je přirovnán k folklornímu tvůrci, který je prvním a většinou i nejlepším interpretem své autorské písničky.<sup>65</sup> Písničkářskou tvorbu označují autoři za městský folklór, který má zpravidla útěšnou, relaxační funkci a může vykompenzovat únavu z komerčně produkované pop music. Prostor dostalo i ženské písničkářství, které je rozčleněno do dvou etap. První vlna 60. let kontrastuje s mainstreamovou pop music a zahrnuje umělkyně Joan Baez, Joni Mitchell, Laurie Anderson, Joan Armatrading a Kate Bush. Druhá „neofolková“ vlna vyvažuje burácení nově vzniklých stylů metal a house ve druhé polovině 80. let. Tento proud zahrnuje Suzanne Vega, Tracy Chapman, Tanitu Tikaram a Michelle Shocked. Kapitola upírá pozornost jen k představitelkám, jejichž tvorba nese prvky folku, proto nejspíše Carole King ani Carly Simon zmíněny nejsou. V případě Kate Bush, jejíž tvorba nese často prvky progresivního rocku, by se mohlo připustit, že „volné“ zařazení zpěvačky do kategorie také odkazuje k malé spojitosti s tímto žánrem. V závěru autoři zaujímají mírně genderový přístup, když zobecňují, že ženy-písničkářky se drží hranic folku více nežli muži-písničkáři, kteří vlivem vlastní maskulinity směřují přirozeněji k rockové hudbě.<sup>66</sup> Kniha akcentuje také estetický pohled na fenomén písničkářství, když připomíná, že „Výraznost a charakterističnost hlasu, to je ostatně jedno z kouzel i předpokladů soudobého písničkářství, a to nejenom ženského.“<sup>67</sup>

## Dějiny české populární hudby a zpěvu /1918–1968/

Jádro zájmu Josefa Kotka tvoří česká populární hudba první poloviny 20. století (rozebírá swing, hudební divadlo i trampskou píseň). Profesemi muzikolog,

<sup>65</sup> POLEDŇÁK, Ivan, CAFOUREK, Ivan. *Sondy do rocku a popu*. Praha: H&H, 1992, str. 88.

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 90.

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 90.

dirigent i hudební publicista v daném titulu na rozdíl od Vlčka rozlišuje specifika autorské tvorby. Nejprve v oblasti rocku, country i folku zdůrazňuje jednotu autorství a interpretace: „Pro všechny tři takto sledované stylově žánrové druhy a jejich vlastní domácí tvorbu se společným rysem stalo ztotožnění autora skladby (a často zároveň i textaře) s jejím interpretem.“<sup>68</sup> Klíčové je následující rozlišení: „U folku a country lze takto právem mluvit o ‘písničkáři’; v případě rocku – pokud nejde o převzatý cizí repertoár – spíše o kolektivní tvůrčí, současně však i interpretační identitě příslušné skupiny.“<sup>69</sup>

### **Z. Nešpor, J. Prokeš, H. Pavličíková: folkový písničkář**

V české literatuře je možné na problematiku písničkářství narazit nejčastěji v kontextu folkové hudby. Bude přiblížen pohled sociologa Zdeňka Nešpora, spisovatele a bohemisty Josefa Prokeše, muzikoložky Heleny Chaloupkové (rozené Pavličíkové), kteří rozvádí folk ve svých publikacích, a literární historičky Blanky Svadbové. Z pohledu Nešpora i Pavličíkové je folk považován za české specifikum, u kterého vyniká hlavně sociální aspekt, jelikož role českých písničkářů byla podstatně zasažena životem v socialistické společnosti. Společenské klima se následně odrazilo v jejich tvorbě a určilo jiný smysl jejich veřejnému působení, než tomu bylo u písničkářů na Západě v 70. letech.

Svadbová si mezi prvními uvědomila bohatě diferencované žánrové spektrum písničkářství, které kromě folku vstřebává další hudební vlivy a formy. K folkové platformě počítá například „národní folklor ve folkové úpravě, [...] moderní tramskou písničku, [...] poetický šanson, politický song, [...] humornou píseň, satirický pamflet [...] i lyrickou reflexivní píseň.“<sup>70</sup> Nešpor se snaží upustit od škatulkování, které je podle něj často muzikologickou výsadou a zvláště ve folkové hudbě ničemu nepřispívá. Vývoj písničkářství vidí v postupu od prvotního přejímání lidovek s jejich variacemi k vlastnímu skládání, které bylo „daleko víc výrazem písničkářovy individuality než ‘obecné lidovosti’“.<sup>71</sup> Zachází i do souvislostí s rockem, kdy postupnou elektrifikací folku někteří zpěváci částečně rezignovali na akustické nástroje. Jakkoliv se měnilo veřejné mínění o úloze písničkáře,

---

<sup>68</sup> KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu /1918–1968/*. Praha: Academia Praha, 1998, str. 327.

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 327.

<sup>70</sup> NEŠPOR, Zdeněk R. *Děkuji za bolest...Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006, str. 11.

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 13.

relevantními zůstaly úvahy o autenticitě (exilový filosof Erazim Kohák hovořil o kontrastu pózy a opravdivosti života) a generační výpovědi.<sup>72</sup> Protestní charakter písničkářství, který je jen jedním z jeho směrů, v českém prostředí převládá. Nešpor ale dodává, že ačkoliv se písničkáři v 70. letech hromadně odvrací od kritiky stávajícího režimu směrem k individuálním otázkám, mohou zůstat folkovými interprety.<sup>73</sup>

Českému folkovému písničkářství 60.–80. let se věnuje také Josef Prokeš, který opět vyzdvihuje model autora-interpreta a folkového písničkáře definuje jako básníka s kytarou, reprezentanta moderního trubadúrství.<sup>74</sup> Nevylučuje ani další alternativní nástroje jako klavír a tahací harmoniku. Prokešův popis výstižně přibližuje, jakým dojmem může působit koncert písničkáře, nejen folkového: odhaluje svoji lidskou zranitelnost, rezonuje s emocemi své generace a při sdělnosti neztrácí „pel autentičnosti“.<sup>75</sup> Kladně hodnotí osobní charisma i nekonformitu, typickou pro řadu českých písničkářských „špiček“, která se cenila zvláště v době potlačující svobodu slova a požadující poplatnost režimu.

Pavličíková ve své diplomové práci<sup>76</sup> dodává, že folk plnil v různých zemích odlišné role. Folk střední a východní Evropy fungoval jako protiváha proklamované populární hudby, která na rozdíl od něho vyhovovala režimu.<sup>77</sup> Českou folkovou scénu úvodem dělí na skupinovou a sólistickou s větší stylovou vyhraněností a důrazem na text. Autorka dále předkládá podrobnou typologii folkových umělců, ve které rozlišuje zhruba třináct písničkářských podžánrů. Rozlišuje tzv. pseudofolklorní písně, kde autor při tvorbě čerpá z tradičního folklóru; městský folk, který supluje úlohu, jakou lidová píseň plní na venkově; filozofující folk, který je označen za nejnáročnější typ; básniře s kytarou; kazatele; mluvčí své generace; přímočarý typ folku; folk s komunálními rozměry; folkové humoristy a baviče s texty s cílem rozesmát a uvolnit; historický folk s kostýmy a dobovými nástroji; křesťanský folk; politicky angažovaný folk a folk intimní, do kterého občas zabrousí různí písničkáři, každý po svém způsobu.<sup>78</sup> Pavličíková proto současně k

---

<sup>72</sup> Tamtéž, str. 15.

<sup>73</sup> Tamtéž, str. 18.

<sup>74</sup> PROKEŠ, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.-80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, str. 16.

<sup>75</sup> Tamtéž, str. 16, 143.

<sup>76</sup> PAVLIČÍKOVÁ, Helena. *Český folk-fenomén hudební i sociální*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, 1998.

<sup>77</sup> Tamtéž, str. 80.

<sup>78</sup> Tamtéž, str. 82–85.



jednotlivým ztvárnění lyriky přikládá vlastní charakteristiku: pro Jaromíra Nohavici je podle ní typické „vyzpívat sám sebe“<sup>79</sup>; Vladimír Merta nebo Jan Burian užívají intimní úvahové monology; zašifrované vzkazy posílá Vlasta Rádl; téma nešťastných lásek zhudebňuje Karel Plíhal. Pavličíková také hodnotí míru empatie (Pavel Lohonka) a syrovosti (J. Nohavica) nebo poukazuje k falešné lyrice (Jan Nedvěd).

Pestrou škálu písničkářských projevů opisuje i V. Merta: „Mezi písničkářskými osobnostmi najdeme rozené epické vypravěče, šansoniéry, baladické rozervance, introvertní lyriky, agresivní demagogy, vizionářské spasitele, komiky, uražené zneuznance, ironické komentátory a soudničkáře, poety všedního dne, pouťové vyvolávače, mystiky, vychovatele a karatele mravů, šaškující filozofy a filozofské šašky...“<sup>80</sup>

Odlíšné povahy českého a světového písničkářství si všímá i Patricie Fuxová. V bakalářské práci<sup>81</sup> rozebírá náboženské motivy v textech Kryla, Nohavici a Kluse. V rámci obecného pojednání o fenoménu písničkářství staví do kontrastu pohled Nešporův a Prokešův s výkladem zahraničních encyklopedií (*Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*). Následující tuzemské autory vyvozuje Fuxová, že z českého pohledu je písničkářem „interpret folkového žánru prezentující své implicitně protirezonní písně v 60–80. letech za dané společensko-politické situace panující v Československu.“<sup>82</sup> Fenomén je ilustrován pouze v jednom z kontextů, neboť cizojazyčné výklady dovolují písničkářství větší žánrové rozpětí (folk, pop, rock aj.). Autorka shrnuje, že toto definiční pnutí se následně odráží v otázce, jak nahlížet třeba na Tomáše Kluse. Zpěváka lze mezi písničkáře zařadit po přijetí obecnější charakteristiky, zatímco s přihlédnutím k české by ze skupiny vypadl.

Webový průzkum českých serverů také ukázal, že písničkářství je živé stále – články, fejetony, blogové příspěvky a diskuze posledního desetiletí téma neustále aktualizují. Jde často o neodborné, ale v některých případech poučené texty. Za

---

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 83.

<sup>80</sup> PAVLIČÍKOVÁ, Helena. *Český folk-fenomén hudební i sociální*. Diplomová práce.

Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, 1998, str. 81.

<sup>81</sup> FUXOVÁ, Patricie. *Náboženské motivy v písňových textech Karla Kryla, Jaromíra Nohavici a Tomáše Kluse*. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Fakulta humanitních studií, 2015.

<sup>82</sup> Tamtéž, str. 16.

zmínku stojí studentský příspěvek<sup>83</sup>, který zveřejnil internetový časopis *Musicologica* Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Autor Marek Lollok pečlivě vypracoval obecný profil písničkáře, který předchází konkrétnímu rozboru Nohavici a Kryla. Zredukujeme-li autorův text na krátká hesla, zůstane tento obecný vzorec: písničkář jako autor, první interpret díla, individualista, vypravěč, který přitahuje svými názory. Hudbu může zastínit slovesný (literární) rozměr tvorby, který se do popředí často dostává spolu s vyjadřováním (záleží například na tom, jakými prupovídami své písně uvádí nebo jaký používá slovník), charismatem a celkovým dojmem, který umělec budí na jevišti. Specifický je i citlivý přístup k obecnstvu, které písničkář často oslovuje, reaguje na něj a mluví „tváří v tvář“. Posluchači často zakouší pocity „spřízněnosti a semknutosti věcí“ a mohou se cítit „spolutvůrci atmosféry i respektovanými partnery umělce.“<sup>84</sup>

### 2. 3. Kritická analýza a rekonstrukce

Angloamerické encyklopedie jsou zaměřeny hlavně na písničkářskou tradici americkou, z evropských figurují jen angličtí písničkáři. *Britannica* vymezuje především sedmdesátá léta, zatímco *Grove* začíná u poválečné éry písničkářů z folku, country a blues a končí vývojem v devadesátých letech. Geograficky širší záběr má anglická *Wikipedie*, která charakterizuje i evropské písničkářství Západního i Východního bloku. Ten je však zredukován na oblast Sovětského Svazu, Bulharska a Rumunska. Hrstce z celkového výčtu umělců je v rámci okruhu *singer-songwriter* přidělen také mírně vyšší status *auteur*, který pochází z literární vědy.

Český pojem byl konstruován převážně hudebními publicisty a zčásti muzikology, kteří společně definují písničkářství v rámci folku či folk-rocku. Ze světových cílí na angloamerické umělce a z českých jsou nejčastěji jmenováni Karel Kryl, Jaromír Nohavica a Vladimír Merta, umělecky se rozvíjející v době před demokratickým převratem. Více informací k obecné charakteristice písničkářství poskytuje zahraniční výklad, který je obšírnější v terminologii i historii s výjimkou

---

<sup>83</sup> LLOLOK, Marek. Znamení doby aneb Velká zpověď. In: *Musica Logica* [online] Dostupné z <http://www.musicologica.cz/glosarium-leden-2014/znameni-doby-aneb-velka-zpoved>. Cit. [15. 3. 2017].

<sup>84</sup> LLOLOK, Marek. Znamení doby aneb Velká zpověď. In: *Musica Logica* [online] Dostupné z <http://www.musicologica.cz/glosarium-leden-2014/znameni-doby-aneb-velka-zpoved>. Cit. [15. 3. 2017].

středoevropské a východoevropské větve, které nerozvádí vůbec nebo zcela okrajově. České definice ve většině případů vykládají fenomén v rámci folku a žánru protestní písně, což je s přihlédnutím k podmínkám, v jakých se domácí písničkářství rozvíjelo, pochopitelné.

Na základě obou pohledů lze přízvisko *singer-songwriter* aplikovat na písničkáře folkových protest songů stejně jako na osobité písničkářky u klavíru typu Carole King. To prozrazuje, že okruh písničkářů je značně rozlehlý žánrově i stylově. Sestavit definici tak, aby zachytila jev v celém spektru a mohla u jednotlivých interpretů nabýt všeobecné platnosti se zdá téměř nemožné. Definice, která bude nyní sestavena, se proto pokusí přiblížit profil písničkářské vlny 70. let, která hnutí *singer-songwriters* patrně nejvíce „proslavila“ a která s ním bývá spojována nejčastěji. Vlastní terminologie bude v rámci rekonstrukce ještě doplněna o trojici pojmů charakterizujících tuto skupinu – *folk-rock*, lyričnost, pozice v rámci populární hudby. Druhá část práce se vzápětí pokusí rozšířit téma estetickým směrem, protože estetické kategorie autenticita, výraz a originalita nejsou v žádném encyklopedickém výkladu více specifikovány. Často jsou však právě ony nositeli uměleckých hodnot.

### **Jádrová definice<sup>85</sup>**

Jelikož byla přehledová část zčásti doplněna i o kritický komentář, bude následující výklad patrně jen lehkým shrnutím dosavadních poznatků. Písničkář je typ umělce, u kterého jsou hudba a text vnímány jako jeden celek. U písňové formy je jejím jediným autorem a následně zprostředkovatelem všech tří složek – textové, zpěvácké a instrumentální. Toto spojení je zpravidla přítomné u tvůrčího procesu. Slova s hudbou nejsou „našroubovány“ jedna na druhou jako při standardním postupu u populární písně, kde text a melodie mají každá svého vlastního autora; vznikají spíše současně a vzájemně se doplňují. Na pořadí nezáleží – hudební motiv v doprovodu někdy navede melodii, jindy je zase krátký popěvek nebo fráze inspirací k harmonickému ukotvení písně. Proces je u každého písničkáře individuální, ale může se lišit také mezi jednotlivými skladbami.

---

<sup>85</sup> Srov. BLÜML, Jan. *Art rock: stylove a žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, 2009.

Moderní písničkářství pokračuje v tradici trubadúrské, se kterou sdílí náznak formy, způsobu a charakteru sdělení. Písničkář ztělesňuje svébytného umělce, který nejčastěji vystupuje sólově. Jeho vystoupení lze přirovnat k samostatnému recitálu, ačkoliv při některých příležitostech může zpívat s doprovodnou kapelou. I přesto ve druhé formě zůstává viditelným symbiotický vztah s nástrojem – nejčastěji jde o kytaru nebo klavír – na který se sám doprovází. S přihlédnutím k Vlčkovi lze namítnout, že rocková hudba stojí též na principu vlastní tvorby bez cizího zásahu a že řada frontmanů se při koncertu sama doprovází. Mezi rockovým zpěvákem a písničkářem jsou i přesto viditelné odlišnosti.

Písničkáře často definuje zvýšený důraz na text, který ze strany posluchačů vyžaduje spíše vědomý, soustředěný poslech. Vystoupení je po stránce zvukové úsporné, s komorní atmosférou. Celková minimalizace dalších dramaturgických, světelných či jiných prostředků podtrhuje sílu sdělení a naznačuje, že písničkář je především zprostředkovatelem intelektuálního zážitku a kontempace.

Z folklorní tradice a jeho městské alternativy folku přejímá písničkářství potřebu vlastní „lidové“ kreativity a pravdivé neboli autentické výpovědi. Písničkářství postupně vystupuje ze stínu anonymity svých autorů a překračuje hranice kořenového žánru. Ve druhé polovině 20. století řada písničkářů proniká do hlavního proudu populární hudby, dochází ke vstřebávání různých hudebních směrů a dalších vlivů, což je příčinou charakteristické žánrové rozpolcenosti písničkářů.

## **Doplnění jádrové definice**

### **1. Folk-rock**

S přihlédnutím k cílové skupině *singer-songwriters* z přelomu 60. a 70. let a stylové fúzi, která propojila lidové a rockové tendence, je nutné rozvést pojmy *soft rock* a k němu náležející *folk-rock*, kam je většinu představitelů možné zařadit. *Soft rock* je zastřešujícím označením pro spojení rocku s akustickými tendencemi folku a country v 70. letech. Často bývá vytyčen jako hlavní protiklad ve stejném čase vzniklého hard rocku. K obecným rysům „měkkého“ rocku patří akustický charakter, zvuková umírněnost elektrických nástrojů a dynamická vyváženost (bez velkých dynamických rozdílů). Rovněž melodická složka převládá nad rytmickou, jelikož cílem je stále vyjádření myšlenky – písničkáři zůstávají melodiky a vypravěči. V

české terminologii je možné setkat se se dvěma prepisy: *soft rock* (*Encyklopedie jazzu*)<sup>86</sup> bez pomlčky a *soft-rock* (*Rockové styly a směry*).

Odnoží *soft rocku* je *folk-rock*, někdy označován za elektrifikovaný folk, který se začal rozvíjet v druhé polovině 60. let. První syntézu uskutečnil Bob Dylan na festivalu v Newportu 1965, kde vystoupil po boku elektrické kapely, což mu později bylo vyčítáno. Josef Vlček dělí *folk-rock* do tří etap. V prvním období (1966–68) se teprve začínají využívat elektrické nástroje v rockové hudbě. Ve druhém období 1966–1970 se formuje model folkového (akustického) písničkáře, kterého doprovází elektrická kapela – dodnes je to podle autora nejběžnější typ amerického folk-rocku a rocku vůbec.<sup>87</sup> Za třetí etapu je označena fúze anglického post-psychedelického rocku s anglosaským folklorem (příp. keltskou lidovou písní), vrcholící počátkem 70. let. Vývoj *folk-rocku* ilustrují následující skladby a alba: *Mr. Tambourine Man* (1965, The Byrds, autor Bob Dylan), *Turn Turn Turn* (1966, The Byrds, Pete Seeger), *Bring It All Back Home* (1965, Bob Dylan), *Bridge Over Troubled Waters* (1969, Paul Simon), *Both Sides Now* (1968, Joni Mitchell). Uvnitř textů, ovlivněných hippie kulturou, lze narazit na motivy cestování, dobrodružství, ideály svobody, fascinaci přírodou a častou reflexi společensko-politické akcelerace 60. let. S přihlédnutím k Vlčkovu vymezení do *folk-rocku* spadá i Carole King. O takovém zařazení se dá se nicméně uvažovat jen z podstaty písničkářství, protože u ní nenacházíme mnoho folkových prvků a ani klavír, na který se doprovází častěji než na kytaru, nepatří k nástrojům tohoto žánru. Zpěvačka vycházela spíše z černošského rhythm and blues, z evropské klasické hudby a tradice amerických skladatelů populární hudby (G. Gerschwin, R. Rodgers). K folk-rockerům patří podle Vlčka takřka všichni zásadní představitelé *singer-songwriters*: L. Cohen, P. Ochs, J. Taylor, P. Simon, C. King, Donovan, N. Young, B. Springsteen, H. Chapin, S. Goodman, Don McLean, a další. Ze středoevropských dále Zdenka Lorencová, Bob Frídl, Hana a Petr Ulrychovi a slovenské skupiny Prúdy, Paleček a Janík (sk) a polské skupiny No To Co a Skaldowie.

Ve formování jemně rockově laděných vystoupení *singer-songwriters* sehrála roli také skupina instrumentalistů s názvem Section. Čtveřice ve složení Danny Kortchmar (elektr. a akust. kytara) Craig Doerge (klávesy) Leland Sklar (basa) and

---

<sup>86</sup> MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSWERBERGER, Igor, et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věcná*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983, str. 336

<sup>87</sup> VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988, str. 58.

Russ Kunkel (bicí sekce) figurovala na deskách několika amerických *singer-songwriters* a často je doprovázela na turné. O tzv. Mellow Mafii, jak se tělesu přezdívalo, prohlásil producent *Tapestry* Lou Adler, že pomohla upevnit místo *singer-songwriters* v rockovém světě: „They helped in the process of taking singer-songwriters seriously.“<sup>88</sup> Kytarista Kortchmar byl po boku King nejprve součástí kapely The City, poté se podílel na jejich sólových deskách *Writer* a *Tapestry* a byl součástí první čtveřice alb Jamese Taylora. Na jeho druhém albu *Sweet Baby James* hrál společně s R. Kunkelem, u třetí desky *Mud Slide Slim And The Blue* se přidal i Sklar a na Taylorově čtvrté figurovali Section společně i s Doergem.

## 2. Lyrika

Subjektivita, niterné pocity, introspekce, častá autobiografie (která není pravidlem) mají své opodstatnění už v základu slova lyrika, které se zpravidla ve spojení s texty písničkářek, ale i písničkářů užívá nejčastěji. Etymologický význam slova, jak ilustruje estetický výkladový slovník<sup>89</sup>, sahá do starověku a vychází z oblasti hudební, kde označoval zpěv doprovázený lyrou. Odtud se teprve ujal jako označení druhu poezie, která na základě analogie se zpívanými verši nepodléhá jen jednomu druhu metru jako je to typické pro části přednášené. Lyrická poezie je pro svůj obsah také sekundárně definována jako poezie citová, přičemž se postupně opustila původní teorie, že by muselo jít jen o cit autorem zažívaný. Vyloučen tak není druh, kde jde spíše o modelaci citu: lyrika psána na zakázku nebo vyjadřující city druhých. Následující citace by se (bez použití doslovného významu „poezie“ pro písňový text) dala aplikovat na *singer-songwriters*, kterým stejně jako básnickému útvaru nejde primárně o autobiografičnost, ale o zachycení témat, která mohou být duševně intenzivní: „Lyrická poezie se neomezuje jen na tu, v níž básník svěruje veřejnosti své city, ale je to spíše poezie, která představuje subjektivní aspekty (ať již je subjektem básník nebo někdo jiný) a kde fakta a věci nejsou nahlíženy jako takové, ale prizmatem vnitřní rezonance lidské duše.“<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> BROWNE, David. The Knights of Soft Rock. In: *Rolling Stone* [online], č. 1180, 11. 4. 2013. Dostupné na <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=4&sid=e6964315-4b10-463b-af7d-fl02996bb648%40sessionmgr105&hid=114&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=87589783&db=a9h>. Cit. [15. 3. 2017].

<sup>89</sup> SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, str. 530–531.

<sup>90</sup> Tamtéž, str. 531.

### 3. Mezi lidovou a populární hudbou

Poslední bod diskuze se opírá o Dorůžkovu tezi, že trvalá hodnota populární hudby je vytvářena díky písničkářům. Předem je dobré připomenout, že nemá na mysli jen písničkáře sólové, ale veškeré tvůrce, jejichž hudba vykazuje určité umělecko-poetické ambice a překračuje účel být spotřebním zbožím.<sup>91</sup>

Tuto úvahu lze jen doplnit tím, v jakém prostředí se tyto hodnoty vytváří. Hlavní písničkový proud populární hudby charakterizuje často plytký obsah a stříh konfekčního zboží, protože má za cíl oslovit co nejširší publikum – účinnou cestou, jak vyhovět a neodradit posluchačskou masu, je být neutrální. Tuto vlastnost popisuje i Simon Frith u hlavního proudu populární hudby v období 1920–1950, který se namísto v tanečních sálech formoval v rozhlasu: „To be popular a record had to transcend the differences between listeneres: it had to appeal to all ages and classes and races and regions, to both sexes, to all moods and cultures and values.“<sup>92</sup> Dalším rysem je soustředěnost na skladby s potenciálem stát se úspěšnými hity. V kvantitě množství není problém rychlé obměny, což vysvětluje neustálou proměnlivost a módnost hudby. Takové znaky vykazoval například zábavní průmysl na přelomu 50. a 60. let. Vlivem nového tanečního stylu twist, který odstartoval stejnojmenný cover v podání Chubbyho Checkera (originál zpívá Hank Ballard) se do popředí dostala hlavně zábavná a taneční funkce hudby. Toto přechodné mezidobí do přiletu The Beatles v roce 1964 do Ameriky hodnotí například Larry Starr a Christopher Waterman jako etapu s horší reputací.<sup>93</sup> Podobně komerční formou pop music se v pozdních šedesátých letech stal žánr tzv. *bubble gum songs*, který také cílil na dospívající mládež. Je spojován s nahrávací společností Buddah Records a skupinami Lemon Pipers, the Archies nebo Ohio Express.

Písňe měly často taneční charakter a lehce zapamatovatelné melodie, které se svou vtíravostí dokáží „vrýt pod kůži“, aniž by posluchač chtěl. Rytmickou jednoduchostí se vyznačuje například první hitová skladba žánru *Green Tambourine* (Lemon Pipers, 1967). V písních *Sugar Sugar* (The Archies, 1969) a *Yummy Yummy Yummy* (Ohio Express, 1968) lze najít další společné rysy jako opakování hudebních motivů a frází, často infantilních – Yummy, Yummy, Yummy / I got love in my

---

<sup>91</sup> Pro přesnější Dorůžkovo vymezení písničkáře doporučuji vrátit se zpět na stranu 28–29.

<sup>92</sup> FRITH, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books, 1981, str. 32.

<sup>93</sup> STARR, Larry, WATERMAN, CHristopher. *American Popular Music. From Minstrelsy to MTV*, Oxford: Oxford University Press, 2003, str. 234.

tummy; Like the summer sunshine pour your sweetness over me / honey honey / You are my candy girl. O jazyku popových textů lze obecně říci, že je často prostoduché, všední povahy. Frith konstatuje, že popové texty zpravidla o skutečnost neobjasňují, ale přesvědčují o ní: „The pop song banalities people pick up on are, in general, not illuminating but encouraging: they give emotional currency to the common phrases that are all most people have for expressing their daily cares.“<sup>94</sup> *Bubble gum* písně hojně využívaly vokálů – na konci zmíněné skladby The Archies je slyšet, jak se vedlejší hlasy překrývají, vrství a také užívají metodu zvolání a odpovědi (call and response) charakteristickou pro blues.

O existenci kapel v pravém slova smyslu by se také dalo polemizovat, protože mnohé z nich byly výsledkem marketingových cílů producentů a dalších lidí v hudebním průmyslu. Nejasná identita se dotýkala například skupiny Ohio Express. Přestože těleso mělo své stálé členy, chovalo se jako obchodní značka, pod kterou vycházely i skladby, na kterých žádný z členů neměl svůj podíl. Píseň *Yummy Yummy Yummy* napsala i ztvárnila dvojice producentů a písničkářů Joeye Levine a Arthura „Artie“ Resnicka.

I řadu *singer-songwriters* vnímáme zpětně jako umělce populární, neboť také bodovali v žebříčcích hitparád. O jejich ztotožnění se s hlavním proudem se zpravidla nejedná, jelikož jejich výpověď zůstává dál adresná nebo autobiografická a všední vzhled zpravidla neodpovídá stylizaci a vyumělkovanosti popových, ale i některých rockových hvězd. V populární hudbě pravidelně dochází k jevu, kdy interpret (může jím být i písničkář) přesáhne hranice svého posluchačstva a často na základě jedné nahrávky uspěje mimo specializovaný žánr, aniž by se výrazně nebo cíleně podřizoval mainstreamovému proudu. Anglická terminologie má pro tento jev označení tzv. *crossover*, u Dorůžky se lze setkat s českým překladem „kříženec“. V minulosti to byl případ Louise Armstronga, Elly Fitzgerald, Johnyho Cashe i Joan Baez, ale bylo by možné doplnit Dorůžku o řadu dalších jmen. *Singer-songwriters* tak spíše křížují proud populární hudby, než aby se na něj zcela asimilovali. Podobně shrnuje také Frith, komentující výrok Alana Lomaxe o folkových zpěvácích: „it was this concept of authenticity – truth to self rather than truth to a movement or an

---

<sup>94</sup> FRITH, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books, 1981, str. 38.



audience – that the folkies retained as they became successful singer-songwriters, as they made the move from communal to commercial ways of music making.<sup>95</sup>

Adresnost výpovědi a autobiografičnost přejímá folk-rocková větev písničkářů od lidové hudby. Liší se však i od ní, a to důrazem na autorskou interpretaci. Lidovou hudbu lze charakterizovat jako spontánní projev lidové hudebnosti, který vzniká vždy pro konkrétní prostředí a činnost. Jedním z rysů proto bylo přímé odkazování a funkce sociální – lidové písně reagovaly na témata, která zajímala zpěváka i posluchače. Ať mluvíme o zdejších folklóru či jiné etnické hudbě, dá se chápat jako proces než hotový tvar – základní jádro skladby se aktualizuje nebo obměňuje uprostřed nové generace nebo epochy. Písně lze označit za díla otevřená. Autoři lidových útvarů obvykle známi nejsou, jejich anonymita stejně jako anonymita zpěváka nevádí, protože obsah zůstává důležitější.

### **Závěrečný komentář**

Stejně jako je světové písničkářství roztroušeno do více žánrů (blues, folk, rock a jejich fúze), je i české „folkové“ podobně bohatě diverzifikováno, když Pavličíková s Mertou předkládají typologii nejrůznějších folkových individualit. Jak je vidět, oblast písničkářství je z hlediska stylově-žánrového i tematického vymezení až extrémně rozmanitá. Úskalí této nejednoznačnosti nicméně mohou odpadnout, soustředíme-li pozornost k estetickým kategoriím, které většina definic zmiňuje, ale dále nerozvádí, což bude cíl této práce a směr, který by mohl písničkářskou problematiku prohloubit. Povědomí o těchto kvalitách lze následně aplikovat i do jiných uměleckých disciplín, protože tyto kategorie, zejména „autenticita“ a „výraz“, se zdají být žánru i obsahu nadřazené a na nich nezávislé.

---

<sup>95</sup> FRITH, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981, str. 32.

### 3. HUDEBNĚ-BIOGRAFICKÝ MEDAILON CAROLE KING

Zpěvačka se narodila jako Carol Klein 9. 2. 1942 na Manhattanu do rodiny s židovskými kořeny. Společně s rodiči Genie a Sidney Klein a mladším bratrem Richardem žila v Brooklynu, který byl domovem mnoha přistěhovaleckých a menšinových skupin. Jako dítě se musela vyrovnat s mentálním postižením svého sourozence a také s dvojnásobným rozvodem rodičů. V průběhu středoškolského studia se zúčastnila například televizní talentové soutěže *Ted Mack's Original Amateur Hour* s písní *Shrimp Boats*<sup>96</sup> a založila také svou první kapelu Co-Sines hrající doo-woop hity a její první písně.

Významnější bylo období na univerzitě Queens College, kde potkala budoucí hudební partnery Paula Simona i Gerryho Goffina, který se později stal jejím manželem. Dvojice King–Simon nejprve nahrávala a zkracovala cizí demo nahrávky, kde Carole hrála na klavír i na bicí. Spolupráci s Goffinem odstartovala dohoda, že Carole složí hudbu k jeho připravovanému muzikálu *Babes in the Woods* a Goffin napíše texty pro její skladby. Klavírní vzdělání King, která na nástroj začala hrát ve čtyřech letech, bylo klasické – z vážné hudby si oblíbila ruské romantiky a z populární preferovala amerického skladatele Richarda Rodgerse. Jejimi vzory byly od počátku skladatelsko-textařské týmy (Rodgers and Hart, Rodgers and

---

<sup>96</sup> Hit roku 1951, napsán pro Jo Stafford, P. Howard – Paul Weston.

Hammerstein), neboť Rogers psal pro své muzikály a písně pouze hudbu. Kariéra Carole King by se dala rozdělit do tří etap: 1. Přelom 50. a 60. let – raná „zakázková“ tvorba Brill Building; 2. Vrcholná tvorba v 70. letech; 3. Pozdější tvorba – 80. léta po současnost.

### 3. 1. Brill Building: raná tvorba z přelomu 50. a 60. let

King nejprve působila jako skladatelka v hudební společnosti Brill Building, která pokračovala v tradici Tin Pan Alley a zásobovala americkou populární hudbu ve druhé polovině 20. století (do příchodu The Beatles). Brill Building sdružovalo početnou skupinu americko-židovských skladatelů, textařů, interpretů a producentů s nahrávacími společnostmi a vydavateli. Písně dodávaly autorské týmy, jejichž členové byli v manželském svazku: Jeff Berry a Ellie Greenwich, Barry Mann a Cythia Weil a Gerry Goffin s Carole King. Na základě genderové vyváženosti spojuje James Perone, autor biografie King, jejího prvního zaměstnavatele se začátky svobodné kreativity žen: „This feature was important because it represented the first time that women made a sizable impact in the American popular music industry as writers – and, especially, as composers.“<sup>97</sup>

King-Goffin patřili pod *Aldon Music*, které v roce 1958 založil veterán hudebního průmyslu Al Nevins a Don Kirchner, hudebník a později lovec talentů.<sup>98</sup> Jejich požadavkem byla produkce komerčně úspěšných hitů. Manželé Goffinovi psali nejvíce pro afroamerické interprety a skupiny, jejich „hitové“ portfolio svědčilo o velmi úspěšném autorském spojení. První úspěch zaznamenala skladba *Will You Love Me Tomorrow* (The Shirelles), která zvítězila v americké hitparádě *Billboard* v roce 1960. Na první místo dosáhly také *Take Good Care Of My Baby* (Bobby Vee, hit č. 1 v roce 1961), *Locomotion* (Little Eva, hit č. 1 v roce 1962) a *Go Away Little Girl* (Steve Lawrence, hit č. 1 v roce 1962). Z dalších úspěšných skladeb lze vyjmenovat *Up On The Roof* (The Drifters, 1963), *One Fine Day* (The Chiffons, 1963), *Don't Say Nothin' Bad (About My Baby)* (The Cookies, 1963) a *I'm Into Something Good* (Earl-Jenn z The Cookies, 1963).

Řada písní Goffin-King takřka zlidověla: Beatles nazpívali některé z nich na počátku kariéry, ale své interprety si písně našly i později – v roce 1988 nazpívala *Loco-Motion* Kylie Minogue a *Will You Still Love Me Tomorrow* nazpívala a vydala

---

<sup>97</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 2.

<sup>98</sup> manažeroval skupiny The Monkees a The Archies

Amy Winehouse v roce 2011. V roce 2013 obdržela Carole King za svůj přínos americké populární hudbě cenu George Gerschwina jako první žena v historii a v pořadí pátá oceněná. Se statistikou čtyř set kompozic, které nahrálo přes tisíc interpretů a sto hitových písní<sup>99</sup> ji lze právem prohlásit za jednu z nejdůležitějších skladaček americké populární hudby.

### 3. 2. Vrcholná tvorba v 70. letech

Jde o nejplodnější období Carole King jako sólové interpretky, pro kterou bylo klíčové přesídlení z New Yorku do Los Angeles a setkání s písničkářskou „superstar“ 70. let Jamesem Taylorem. Na začátku bojovala se strachem z veřejného vystupování, který pravděpodobně zabránil, aby se debut její druhé losangeleské kapely *The City (Now That Everything's Been Said, 1969)* dostal do širšího povědomí. Sólově začala King vystupovat až po zkušenosti v doprovodné kapele Jamese Taylora, kterého jako klavíristka doprovázela na turné. Kytarista a bývalý člen *The City* Danny Kortchmar řekl v jednom rozhovoru o strachu King:

„King's public profile was virtually non-existent, and her identity somewhat muddled. 'Everyone knew who she was as a songwriter, but it took a while for her to establish herself as a performer, says Kortchmar. 'She was very against playing live at that point. She was nervous. The City were supposed to do a gig at the Troubadour and she cancelled it, she had such stage fright. We never did any gigs. It wasn't until James [Taylor] invited her to accompany him that [she found] a way into being a performer. He introduced her to his audience.“<sup>100</sup>

V rozhovoru přiznala, že jí pomohla afirmace soustředit se více na princip sdělování než na vlastní osobnost: „if I think of it as 'I'm getting up there to sing these songs' and sing, with the emphasis on sing, I get really spooked. But when I think of it as 'I'm getting up there to bring the songs to the people...' with the emphasis heavy on the songs, then it's easy, because the songs carry themselves.“<sup>101</sup>

Předností King bylo její výrazné a přirozené rhythm and blues cítění, díky kterému ji magazín *Rolling Stone* nazval jako „unaffectedly black of our white pop-stars“.<sup>102</sup> Také hlasově byla zpěvačka blíž afroamerické tradici. Její hlas se dá

---

<sup>99</sup> Carole King named 2014 Musicians person of the year. In: *Grammy* [online]. Dostupné na <https://www.grammy.com/news/carole-king-named-2014-musicians-person-of-the-year> [Cit. 24.4.2016].

<sup>100</sup> *Uncut*. Pop Life: The Prince Special 1958-2016 - The ultimate tribute, 2016, č. 230, str. 20.

<sup>101</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009, str. 311.

<sup>102</sup> Tamtéž, str. 328.

charakterizovat jako mírně chraplavý, lehce sametově zabarvený, který se stejně jako jako černošské hlasy vzdaluje představě krásného zpěvu známého z evropské tradice.

Během této dekády vydala Carole King celkem 10 standardních studiových alb (*Writer*, 1970; *Tapestry*, 1971; *Music*, 1971; *Rhymes and Reasons*, 1972; *Fantasy*, 1973; *Wrap Around Joy*, 1974; *Thoroughbred*, 1975; *Simple Things*, 1977; *Welcome Home*, 1978; *Touch The Sky*, 1979), jedno album s dětskými písněmi pro televizní seriál na motivy básní Maurice Sendaka (*Really Rosie*, 1975) a kolekci největších hitů (*Her Greatest Hits*, 1978). Zlomový bod znamenala deska *Tapestry*, která Carole King vyšvihla mezi top *singer-songwriters* sedmdesátých let. S bilancí pětadvaceti milionů prodaných kusů do současnosti patří *Tapestry* k nejprodávanějším deskám a nejlepšímu rockovému albu v historii. Její londýnský koncert „Tapestry“ z roku 2016 dokládá, že album je i po 45 letech stále populární. Současně se na konkrétním příkladu potvrzuje první hypotéza. Proběhl v Hyde Parku v rámci festivalu *British Summer Time Festival* 3. července a jedinečný byl svým repertoárem, neboť historicky poprvé zazněly všechny písně *Tapestry* živě.

### 3. 3. Pozdější tvorba (80. léta – současnost)

Rychlý přerod skladatelky v interpretku znamenal, že po *Tapestry* se její hudební styl lišil s každou následující deskou. Zakázkové psaní ji naučilo dobře se přizpůsobit typu interpreta i hudebnímu stylu, což se do její vlastní tvorby nejvýrazněji promítlo ve druhé polovině sedmdesátých let. Z osmdesátých let lze vyjmenovat tři sólová alba (*One To One*, 1982; *Speeding Time*, 1983; *City Streets*, 1989), na kterých se tentokrát orientuje výrazně rockově.

Od devadesátých let se její růst jako *singer-songwriter* zpomalil – vydala jen jedno studiové album (*Colour of Your Dreams*, 1993), na veřejnosti se nicméně objevovat nepřestala. Vystupovala hlavně na benefičních koncertech pro děti nebo akcích na záchranu životního prostředí, ve kterém se od let devadesátých angažuje.<sup>103</sup> Diskografii doplnilo také několik live vystoupení: *In Concert*, 1994; *Carnegie Hall Concert*, 1996; *The Living Room Tour*, 2005; *Carole King and James Taylor – Live At The Troubadour*, 2010; *The Legendary Demos*, 2012. K posledním natočeným deskám patří *Love Makes the World* z roku 2001 a vánoční album z roku 2011 *A Holiday Carole*. Za legendární záznam se dá považovat vystoupení již

---

<sup>103</sup> Jde o organizace Alliance for the Wild Rockies a Northern Rockies Ecosystem Protection Act (NREPA).

pětašedesátileté King a o šest let mladšího Jamese Taylora, kteří společně zahráli v proslulém klubu písničkářů Troubadour v rámci 50letého výročí založení.

### Filmová spolupráce

King se hudebně podílela i na některých filmových projektech. První zakázkou byla hudba k filmu *Murphy's Romance*<sup>104</sup> (1985). Individuální písně složila a nazpívala pro filmy *You've Got Mail*<sup>105</sup> (píseň *Anyone At All*), *One True Thing*<sup>106</sup> a *A League of Their Own*<sup>107</sup> (titulní píseň *Now And Forever*). Americký televizní seriál *Gilmore Girls*<sup>108</sup> použil jako hlavní znělku její píseň z Tapestry *Where You Lead*.

### Ocenění a kritika

1972 – album *Tapestry* získalo čtyři ceny *Grammy* v kategoriích album roku, nahrávka roku (*It's Too Late*), píseň roku (*You've Got A Friend*) a nejlepší ženský výkon.

1987 – Carole King byla uvedena do *Songwriters Hall of Fame*

1988 – King a Goffin byli oceněni za celoživotní dílo *National Academy of Songwriters' Lifetime Achievement Award*

1998 – album *Tapestry* bylo uvedeno do síně slávy *Grammy (Grammy Hall of Fame)*

1990 – King a Goffin byli uvedeni do rock and rollové síně slávy *Rock and Roll Hall of Fame*

2002 – King dostala cenu *Johnny Mercer Award* od *Songwriters Hall of Fame*

2004 – King získala ocenění *Recording Academy Trustees Award*

2014 – Carole King vyhlášena jako *Person of the Year* společností *MusiCares*, která organizuje *Grammy Awards*

Carole King se v průběhu své kariéry stala významnou kulturní osobností. Od roku 2012 vlastní svou hvězdu na Hollywoodském chodníku slávy a v roce 2015 se zařadila mezi laureáty tzv. *Kennedy Center Honors*, které jsou udělovány za přínos americké kultuře.

---

<sup>104</sup> Český název je Murphyho dobrodružství.

<sup>105</sup> Láska přes internet.

<sup>106</sup> Jediná správná věc.

<sup>107</sup> Velké vítězství, kvůli účasti Madony byla píseň King použita v úvodu, závěr byl přenechán britské zpěvačce, což si vynutila ona nebo její vydavatelství.

<sup>108</sup> Gilmoreova děvčata.

## A Natural Woman: A Memoir

Nový pohled na život a dílo Carole King přináší její memoár z roku 2012. V otevřené zpovědi hovoří zpěvačka o životě v New Yorku, Kalifornii i Idaho a poprvé odhaluje skutečnost, že její třetí manžel Rick Evers ji fyzicky napadal. Později se účastnila mnoha diskuzí na téma domácího násilí, aby povzbudila ženy ve stejné situaci. Podle předlohy amerického filmového režiséra Douglase McGratha vznikl muzikál o Carole King. *Beautiful: The Carole King Musical* pojednává o období mezi jejím 17. rokem, kdy otěhotněla a složila svůj první velký hit pro The Shirelles, a 29. rokem, kdy natočila legendární *Tapestry*. Premiéra se uskutečnila nejprve 12. ledna 2014 v broadwayském divadle Stephen Sondheim Theatre, londýnský West End uvedl muzikál 25. února 2015.

## 4. ESTETICKÉ VYMEZENÍ

Fenomén *singer-songwriter* lze vymezit několika způsoby: 1. **Hudební vymezení** zařazuje písničkáře do kontextu vývoje moderní populární hudby (lze připomenout souvislost se středověkou rytířskou lyrickou, trubadúry a 50. léty 20. století, kdy se termín *singer-songwriter* rozšiřuje a vědomě začíná užívat nejprve v americkém folk-revival hnutí); 2. **Sociologické vymezení** skupinu definuje ve vztahu ke společnosti (některé osobnosti jako Bob Dylan nebo Joan Baez se rekrutovaly na univerzitní půdě a angažovaly jako političtí mluvčí nebo aktivisté); 3. **Psychologické vymezení** akcentuje vztah *singer-songwriters* a jejich publika, které vyhledává intelektuální prožívání, neafektované vyjádření a ztotožnění se s „obyčejnými“ hvězdami. To odlišuje *singer-songwriters* například od rockerů, u kterých funguje představa nedostižných hvězd; 4. **Genderové vymezení**, které hledá souvislosti s emancipací žen a jejich postavením v hudebním průmyslu; 5. **Estetické vymezení**, jehož cílem je stanovit a pojednat o základních estetických kategoriích *singer-songwriter*, což bude účelem i obsahem zbylé části práce.

#### 4. 1. AUTENTICITA

Problematika *authenticity* skýtá široké významové rozpětí. Termín zahrnuje morální kvalitu, soulad mezi jednáním a vnitřním Já i kritérium estetického soudu aplikovaného v umění. Autenticita neboli také umělecká pravdivost je jeho klíčovým pojmem, ať člověk vnímá, popisuje vnímané nebo určuje hodnotu uměleckého díla. Po filozofii a estetice vyžaduje pojem zvláštní pozornost rovněž v oblasti populární hudby, kde se stal hlavním vodítkem k porozumění jejích písňových forem, zejména s příchodem The Beatles. Vyzrálější tvorba britské kapely totiž poskytla podnět k proměně hudební estetiky od kultu „zakázkového psaní“ ke skládání vlastního materiálu. Tento poznávací znak rockové hudby, který tkví ve ztotožnění skladatele s interpretem, vyzdvihl například Aleš Opekar v rockové studii.<sup>109</sup> Prolog titulu *Faking it*<sup>110</sup> současně zdůrazňuje, že autenticita je především fundamentálním prvkem přednesu, poslechu, ale i kritického smýšlení o písni.

---

<sup>109</sup> OPEKAR, Aleš. *Hodnotová orientace v rockové hudbě I. (Charakteristické rysy rockové hudby)*. In: *Opus Musicum*, 1989, str. 105–115.

<sup>110</sup> BARKER, Hugh, YUVAL, Taylor. *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Company, 2007.



Aby byl zachován standard akademické práce, je v úvodu kapitoly představeno téma v širším kontextu, neboť by mohlo dojít k mylnému přesvědčení, že autenticita je konceptem postrádajícím pevné základy a že následující řetězec myšlenek je zvolen libovolně.

První část se věnuje filosoficko-estetickému vymezení. Druhá část vztahuje autenticitu k tvorbě *singer-songwriters*: zabývá se významem subjekt-objektového vztahu a souvislostmi mezi autenticitou, individualismem a společenstvím. Součástí je i rozbor dvou vybraných záznamů Carole King a dívčí skupiny The Ronettes, na kterých je demonstrován rozdíl mezi autenticitou a imitací. Výběr ukázek lze zdůvodnit tím, že skupina náležela k produktům zábavního průmyslu, zatímco King patřila k nastupující svobodomyšlnější generaci *singer-songwriters*.

#### 4. 1. 1. Filosofie

K vědeckému vymezení autenticity slouží příslušná hesla filosofických slovníků a odborných encyklopedií. Souhrnnou filosofickou definici předkládá například *Filosofický slovník olomouckých autorů*<sup>111</sup> – Autenticita: 1. Z řeckého *authentēs*, zhotovený vlastní rukou; 2. Pravost, hodnověrnost; 3. Bezprostřední a odpovědný vztah lidské existence k sobě samé, na rozdíl od stavu nevlastního nebo odcizeného. Autenticitu otevírají hlavně filozofické směry 20. století, existencialismus a fundamentální ontologie Martina Heideggera (tento význam vyjádřen v předchozím bodě číslo tři), které akcentují etické hledisko.

Pojem se v souvislosti s hudbou objevuje také v textech německého myslitele Theodora Adorna, který zaujal kritický přístup vůči Heideggerovu konceptu. Autenticita ve formě pravdivého obsahu přesto tvoří ústřední téma Adornových estetických úvah o hudbě, které se točí kolem otázky „Je hudba sama autentická?“ Její povaha postrádá na rozdíl od jazyka přímé konotace, hudba tak neustále balancuje na hranici (ne)významovosti. Autentická umělecká díla nazývá Adorno sociálními monádami<sup>112</sup>, k jejichž hodnocení je nutné splnit dvě podmínky: such critical judgments need to grasp both [1] the artwork's complex internal dynamics and [2] the dynamics of the sociohistorical totality to which the artwork belongs. Umělecké dílo je antitezí společnosti, neboť vychází z jejích společensko-historických struktur, ale disponuje vlastní vnitřní dynamikou. Přestože byl Adorno

<sup>111</sup> BLECHA, Ivan. Kolektiv autorů. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998.

<sup>112</sup> monáda = termín filozofa Leibnitze

proslulým odpůrcem dobové populární hudby, později z podhoubí jeho kritického myšlení vyrostl koncept autenticity právě v populárně zaměřených studiích.<sup>113</sup>

#### 4. 1. 2. Estetika

Na autenticitu lze dále nahlížet z pohledu estetiky. Výklad poskytuje například francouzská *Encyklopedie estetiky*.<sup>114</sup> Kolektiv autorů ji vypracoval s vědomím, že estetika má být průsečíkem literatury, umění i filosofie. Definice je proto představena z každé umělecké disciplíny, v níž se daného pojmu užívá, neboť odborníci si často nejsou vědomi polysémie termínů. V Encyklopedii se hovoří o autentickém významu v umění jako o přeneseném (prvotní význam označoval spisy úředně ověřené, z právní oblasti se pak přenesl na každý další text s nezpochybnitelnou originalitou). Najdeme zde definici 1. Autentického výrazu jako souladu s předmětem vyjádření a 2. Autentického umělce, který nedělá ústupky, aby dosáhl úspěchu, známosti atd., ale míří k podstatným hodnotám umění.<sup>115</sup>

Ve sféře metodologie je možné vycházet i z myšlení amerického estetika Nelsona Goodmana, který vyšel z analytické větve filosofie. Goodman rozlišuje mezi uměním autografickým a allografickým. Za příklad autografického uvádí malbu nebo sochu, kde je předpokládána umělecká hodnota už vrozená originálu. Allografickým typem je například notová partitura, obsahující teprve „zprávu“ o originálu a pokyny k jeho provedení. Podle Goodmana se o autenticitě dá hovořit, jestliže k uměleckému objektu (=originál) neexistuje záznam o průběhu tvůrčí práce (=zpráva o originále). Do kontrastu lze na základě Goodmanovy estetiky postavit například obraz a nahrávku na jedné straně proti notovému zápisu nebo básni.

Aplikaci estetického myšlení do hudby se hlouběji věnoval český muzikolog Ivan Poledňák. Je autorem řady významných knih a studií o populární hudbě, estetice je primárně věnován titul *Hudba jako problém estetiky*.

Přestože Poledňákova monografie tento termín přímo neužívá a pracuje s označením „pravdy v umění“, lze se domnívat, že po boku kategorií krásna či dobra také autenticita zapadá mezi nejstarší estetické koncepty. Ostatně, Platónovy estetické úvahy v dialozích *Faidros* a *Symposion* zdůrazňují jednotu pravdy, dobra a krásna. Navzdory úskalím, jež tázání se po pravdivosti přináší, ji lze podle

---

<sup>113</sup> ADORNO, W. Theodor, LEPPERT, Richard (editor). *Essays on music*. Kalifornie: University of California Press, 2002, str. 87.

<sup>114</sup> SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

<sup>115</sup> Tamtéž, str. 87.

Poledňákových slov pokládat za samozřejmou podmínku umění a ztotožňovat se silou jeho působení.<sup>116</sup>

Poledňák také odvozuje autenticitu z její příslušnosti k estetickému krásnu. Pojem krásy či „krásna“ v umění platí za kategorii *par excellence*, hudbu nevyjímaje. Poledňák shrnuje dva způsoby, jimiž ke zhmotnění krásy v uměleckém díle dochází – explicitní (vnější) a implicitní (vnitřní). Zatímco explicitní krása znamená hezký námět nebo kultivovaný tón, o implicitní rovině krásy Poledňák říká: „Dílo pocítujeme jako krásné (jako krásu) přesto, že v jeho výstavbě je použita řada prvků, které bychom v samostatnosti takto zdaleka neoznačili.“<sup>117</sup> Implicitní krása je důvodem, proč lze přívísko krásné užít na umění, které se „nevyhýbá ani stinným či odvráceným stránkám života a světa.“<sup>118</sup> Ukryvá její hlubší rozměr – opravdovost. Tento druhý způsob, v němž hluboká působivost díla plyne z autentického čili pravdivého zachycení skutečnosti, je z pohledu autora považován za důležitější.

Uvedené pojetí je v souvislosti s populární hudbou možno demonstrovat ukázkou písně. Implicitní rozměr krásy nese například autobiografická píseň *Me and a Gun (Little Earthquakes)*, 1991) americké písničkářky Tori Amos. Zpěvačka se jejím prostřednictvím vyrovnává s traumatickým zážitkem z mládí, kdy jako jedenadvacetiletá čelila pokusu o znásilnění. *Me and a Gun* je monologem ženy, jež se stane obětí násilníka a v myslí se jí honí černobílé myšlenky života i jeho konce. Autenticita bezvýhodné situace je posílena tím, že ji zpěvačka obvykle zpívá a capella. Uvedený příklad poukazuje na to, že i navzdory zobrazení silně negativní zkušenosti může fungovat spojení s krásnem. Jeho převažujícím faktorem je zde právě implicitní složka vyplývající z námětu spíše než z formy a zpěvné melodie, které odkazují na krásu povrchovou. Pokud je tedy důležitějším faktorem estetického soudu implicitní krása, znamená to, že nejvyšším atributem krásna je estetická působivost založená na pravdivosti, a tedy také autenticitě.

Estetické úvahy včetně subjekt-objektového vztahu často vycházely ze strukturalismu Jana Mukařovského, kterým byl Poledňák ovlivněn. K základní podmínce uvažování o estetických složkách umění patří subjekt-objektový vztah, neboť umělecké dílo samo o sobě žádný estetický názor nenese. Plně autentický také nedokáže být umělec pouze sám v sobě, nýbrž tváří v tvář publiku. Autenticita je

---

<sup>116</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 87.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 86.

proto vždy otázkou „vztahování se“; kulminuje směrem od uměleckého výrazu k posluchačské základně. Význam reakce publika doceneňuje v interview britský profesor hudby na *Leeds College of Music* Andrew West, který na otázku, zda je „songwriting“ vědou, v závěru dodává: „But I think what people respond to is authenticity. Does the person singing the song, and the people who wrote it, really mean it? The public is extremely good at discerning the honest songs from the dishonest.“<sup>119</sup> Odezva je tedy jakýmsi přirozeným testem autenticity, po němž lze výsledek považovat za směrodatný a objektivní.

#### 4. 1. 3. Hudební slovníky – definice

Definice z hudebních encyklopedií – například z oxfordského slovníku *Grove Music Online* – umísťují autenticitu přednostně do oblasti hudby vážné, zejména barokní epochy. Význam souvisí s prováděním historických hudebních děl, u jejichž produkce je žádoucí, aby se interpretace skladby co nejvěrněji přiblížila jejím zvukovým kořenům. Zdá se, že společným jmenovatelem sedmdesátých let (v klasické i populární hudbě) je historismus, neboť v dodatku je poznámka, že do popředí se idea autentického provádění skladeb dostala až s rokem 1970. Český hudební slovník<sup>120</sup> heslo bohužel neobsahuje.

Autenticitu do souvislosti s hudbou poprvé dává německý filosof Johan Gottfried Herder, který je považován za průkopníka preromantické estetiky. Uvádí to kupříkladu etnomuzikoložka Bonnie C. Wade v publikaci *Thinking Musically*. Původ autenticity umístil německý romantik do folku: folklore was authentic wisdom, folk music the true music of a people. With folklore elevated in value, its appropriation by elite culture to express national identity began to flourish. Autenticitu definuje kniha jako „faithfulness to one’s essential nature.“<sup>121</sup>

Pojmovou diskuzi lze rozšířit v rámci oboru tzv. *Popular Music Studies*, jehož literatura má také nezanedbatelný přínos k tématu. Zejména Allan Moore, zakladatel tzv. populární muzikologie, a dvojice publicistů Barker–Taylor reflektují

---

<sup>119</sup> The art of songwriting with professor Andrew West. *M-magazine* [online], [29. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.m-magazine.co.uk/features/interviews/the-art-of-songwriting-with-professor-andrew-west/>. [Cit. 7.11.2016].

<sup>120</sup> *Slovník české hudební kultury*, redaktoři Jiří FUKAČ, Jiří VYSLOUŽIL, výkonný redaktor Petr MACEK, Editio Supraphon Praha, 1997.

<sup>121</sup> WADE, Bonnie C. *Thinking Musically. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, str. 140.

komplexitu pojmu a vyjadřují zájem o subjekt autenticity jako reakci na skutečnost, že dosavadní práce se této otázce prozatím vyhýbají.

Pilířem hudební analýzy a interpretace rockové hudby je Moorova kniha *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*<sup>122</sup>, na kterou se ani dnes nepřestává odkazovat. Autor rozšiřuje koncept o pojem persóny (fiktivní, umělecký subjekt), *environment* (hudební doprovod) a přesvědčení, že autenticita je spíše připsána než vepsána. Z toho důvodu autenticitu výrazně konkretizuje a vztahuje primárně ke člověku a kultuře: Authenticity is a quality of selves and of cultures; and they construct each other. [...] It is people who express; both listeners and musicians find themselves represented in music, but it is not 'music' that is active, intentional, in expressing or representing – music is medium, not agent.<sup>123</sup> Autorova typologie dále rozlišuje autenticitu první osoby (autenticita výrazu / *first person a.*), druhé osoby (autenticita zkušeností/ *second person a.*) a třetí osoby (autenticita vyloučeného/ *third person a.*). U autenticity první osoby stojí v popředí autorova zkušenost či zážitek, Moore přidává nálepku „je to jako být mnou“ a uvádí za příklad píseň *Solitary Man* (Johnny Cash). Píseň s autenticitou druhé osoby vysílá publiku zprávu „je to jako být vámi“; Moore ji demonstruje u písni *Dry Your Eyes Mate* (The Streets). Monolog postavy prožívající milostné trable střídá útěšný refrén s přátelskou radou – publiku se nabízí možnost ztotožnit se s oběma stranami, tzn. spoluprožít zklamání s hlavní postavou nebo jako přítel přispěchat na pomoc. Třetí typ aneb „je to jako být jí/jím/jimi“ se obecně vztahuje k revivalům. Moore jmenuje píseň *Sparky's Dream* (The Byrds) v pojetí Teenage Fanclub.

Moorovo chápání autenticity se výrazně odlišuje od rané koncepce Theodora Adorna. Srovnáme-li oba přístupy, v důsledku protichůdných zájmových oblastí i rozdílné doby, si myslitelé kladou jiné otázky: Zatímco Adorno hledá zdroj autenticity v hudbě samotné a táže se „Is the music authentic?“, Moore své pojetí autenticity konkretizuje a vztahuje k lidskému individu s otázkou „Who is it that a performance authenticates?“ Přestože Adorno při vytváření estetického soudu apeluje na sociologicko-historické souvislosti díla, vnímá hudbu jako samostatnou entitu, což vyplývá z jeho zájmu o oblast tzv. vážné hudby.

---

<sup>122</sup> MOORE, Allan Francis. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.

<sup>123</sup> MOORE, Allan Francis. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012, str. 269–270.

Publicisté Yuval Taylor a Hugh Barker společně vydali titul *Faking it*, který je výsledkem jejich hlubšího zájmu o americkou populární hudbu. Kniha s portréty rockových osobností (například Kurta Cobaina, Johna Hurtse, Elvise Presleyho a dalších) rekonstruuje autenticitu každé z nich dle obecného schématu v úvodní kapitole – rozlišuje typ reprezentační, kulturní a personální. Reprezentačním typem je myšlena hudba (vystoupení či nahrávka) reprezentující sama sebe – takový typ popírá například americká kapela Milli Vanilli, která byla vytvořena za účelem mediální přijatelnosti jako produkt kulturního průmyslu. O kulturní autenticitě se uvažuje, reprezentuje-li hudba kulturní tradici, například *Stagger Lee*, starší afroamerická píseň v podání černošského zpěváka a kytaristy Johna Hurtse. Personální se uplatňuje, jestliže hudba reflektuje jejího tvůrce – jako například *Coal Miner's Daughter* od Loretty Lynn. Postřehy z páté kapitoly o singer-songwriters jsou použity napříč textem, neboť *Faking it* nechybí nadstavba informací ani hlubší souvislosti. Zároveň je pocítit přirozený nadhled autorů, podle kterých je každé vystoupení do určité míry podvrhem; autenticitu proto nazývají „a quest“ – stálou honbou za pokladem.

Aplikujeme-li jejich obecné rozlišení na hudbu klasickou, zdá se, že zdůrazňuje kulturní autenticitu. Hudba náleží ke kulturní tradici, jestliže využívá například tradičních dobových nástrojů, původního ladění či specifických technik hry. Kulturní autenticitu lze vyvodit i z dosavadních recenzí koncertů a oper, v nichž se přívlastku autentický užívá nejčastěji s ohledem na věrohodnou interpretaci, pojetí nebo výkon operních pěvců, kteří svou roli věrně ztvárnili. Jen málokdy či spíše vůbec se nesmýšlí o skladatelově symfonii jako o autentické. Rámcový průzkum patrně potvrzuje myšlenku o rozlišení umění na kompoziční, které zastupuje hudba tzv. vážná, a interpretační, kam patří hudba populární.

Opsat autentickou interpretaci u hudby klasické je stejně problematické v etnomuzikologii, připomíná muzikoložka a specialistka na japonskou a indickou hudbu Bonnie Wade. Některé etnomuzikologické výzkumy se táží, zda autenticita například irské hudby a její provedení neirskými muzikanty nejsou v rozporu.<sup>124</sup> Jako analogii vztahuje tuto otázku Wade i na oblast rané evropské hudby: může například současný specialista barokní interpretace autenticky provést dílo, když nemá přímou

---

<sup>124</sup> GRABER, Elizabeth. *The Irish Experience: Identity and Authenticity in Irish Traditional Music*. Lawrence University Honours Projects, Ethnic Studies/ Ethnomusicology, 2015.

zkušenost s barokní kulturou?<sup>125</sup> Podobně na tom patrně bude například člen asijské hudební skupiny v roli houslisty irské tradiční hudby.

Dosavadní představené koncepty doplňuje ještě definice ze slovníku hesel Roye Shukera<sup>126</sup>, kde autenticita znamená také přítomnost originality nebo kreativity. Příspěvek shrnuje dosavadní příspěvky autorů Grossberga (autenticita živého vystoupení), Thorntona (autenticita jako směs originality a aury versus autenticita jako znak komunity) a Moorea (posun ke člověku jako objektu a subjektu autenticity). K Moorově konceptu lze přiřadit i názor amerického muzikologa Richarda Taruskina, který ve vztahu k interpretaci zdůrazňuje individuální identitu: „Authenticity...is knowing what you mean and whence comes that knowledge. And more than that, authenticity is knowing what you are and acting in accordance with that knowledge.“<sup>127</sup>

Na základě analýzy vybraných příspěvků lze konstatovat, že autenticita vážné hudby konotuje jiné věci než autenticita hudby populární. Nejedná se však o zcela odlišné koncepty (taková kontradikce by oslabovala význam autenticity vůbec), nýbrž jde o různé rozložení jejích konkrétních složek v závislosti na hudebním směru. V tomto bodě se jeví rozlišení mezi interpretačním a kompozičním uměním i autografickým a allografickým uměním jako zcela relevantní tématu. Autenticita ve vážné hudbě je více spjata se samotnou skladbou, jelikož podstatné se zdá být ‘jak autenticity provést historické dílo’, zatímco u populární hudby souvisí s interpretem čili ‘jak být autentický ve své písni’. S rostoucími požadavky na interpreta a také s rostoucí kvantitou produkce se autenticita jeví jako téma aktuální a prospěšné.

#### **4. 1. 4. Autenticita pohledy hudebníků, filosofů i publicistů**

Vedle Poledňáka se autenticitou zabývá také český folkový písničkář, publicista i spisovatel Vladimír Merta. V knize *Zpívaná poezie* odkrývá další témata, související s autenticitou u písničkářů neboli *singer-songwriters*.

Každé umělecké dílo v sobě ukrývá potenciál být autentickým, nicméně jeho naplnění dle Merty nespadá pod autorovu kontrolu, nýbrž je záležitostí “bud’ – anebo”. Z tohoto hlediska nabývá na důležitosti vazba mezi interpretem a

---

<sup>125</sup> WADE, Bonnie C. *Thinking Musically. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, str. 142.

<sup>126</sup> SHUKER, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.

<sup>127</sup> WADE, Bonnie C. *Thinking Musically. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, str. 142.

recipientem jakožto jeden ze základních rysů populární hudby, kterou tradiční muzikologie v minulosti často dostatečně nereflektovala.

K definici autenticity jako původnosti a opravdovosti přidává Vladimír Merta další charakteristiku blízkou tvorbě *singer-songwriters*. Autenticita je ztělesněním „ryzího životního prožitku, vyjádřeného bezprostřední životní výpovědí, obsahující zkušenost doby.“<sup>128</sup> Písně *singer-songwriters* jsou převážně autobiografické a aktuální: Joan Baez, Bob Dylan, Carly Simon, James Taylor či Carole King ve svých písňových textech často promítají vztah k okolnímu světu, který je viděn z vlastní perspektivy.

Mertův příspěvek inspiruje k hlubším úvahám o vztahu interpreta k publiku a naopak. Především, že autenticita se pojí se dvěma klíčovými pojmy: 1. Individualismus jakožto apel na uměleckou osobitost a 2. Pospolitost. S obojím však souvisí nebezpečí jejich tenkých hranic, jelikož autenticitu lze převážením jedné z těchto složek buď předstírat nebo přehnat. Pseudoautentičnost, varuje Merta, zužuje realitu pouze na vnější odlišnosti a touhu „být in“, zatímco zesílený individualismus může v podobě pozérství a samoučelného předvádění sklouznout k exhibicionismu. Autenticita podle něj patrně vzniká na následujícím principu: Tam, kde na začátku výpovědi neexistuje pocit otevřenosti, bezbrannosti toho, kdo mluví, nelze očekávat otevřenost u posluchače. Autenticitu nelze předurčit ani vědomě ovlivnit a jedinou radou umělcům zůstává být naslouchajícím publiku otevřen.

Vhodný protiklad je obsažen u Barkera a Taylora. Lze se dočíst, že vzrůstající požadavky na autenticitu z ní učinily módní trend, kdy je „in“ přesvědčovat své publikum o tom, že i celebrita je jen člověk. Tento přístup zaujímá Jennifer Lopez, když v jednom z textů zpívá „Don't be fooled by the rocks that I got – I'm just Jenny from the block.“<sup>129</sup> Zdá se, že metoda záměrného přesvědčování není tou správnou cestou k autenticitě, nýbrž vede spíše k její simulaci.

Vycházíme-li z této teorie, lze rozdíl autenticity a pseudoautenticity demonstrovat u Johna Lennona. Některé příklady jeho sólové tvorby (z alb *John Lennon/Plastic Ono Band*; *Imagine*) demonstrují, že autenticita požaduje od umělců tolik smyslu pro otevřenost jako pro její vyváženost – tzn. v autenticitě se také

---

<sup>128</sup> MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990, s. 11.

<sup>129</sup> BARKER, Hugh, YUVAL, Taylor. *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Company, 2007, str. XI.



mírnit. O vlivu Lennonovy tvorby na pozdější generaci nelze vést spor: vysoká emotivita a duševní hloubka jeho skladeb ovlivnila začínající hnutí *singer-songwriters* stejně jako skromnější instrumentace podpořila akustický zvuk a „unplugged“ vystoupení kapel.

Na druhé straně, některé příklady z Lennonovy tvorby ukazují, že autenticita se vylučuje s přílišným „otevřením se“. Lennonova sólová dráha se velkou měrou opírala o silnou potřebu reflektovat období spojené s rozpadem The Beatles. Lennona také v daném období podnítil zájem o seberozvoj a terapii, proto z roviny osobní čerpal výrazněji než kdy dříve. V důsledku toho vznikly skladby, které zčásti odpírají možnost spoluprožívání: zpěvák v nich slovně uráží (*How Do You Sleep, Gimme Some Truth*) anebo je využívá k osobní terapii, písně *Mother* nebo *Julia* jsou například silně autobiografické – ve všech případech až přílišná osobní angažovanost ze strany interpreta znemožňuje posluchačům nechat se formovat jejími významy a symboly.

Loajální přístup a umělecký nadhled si Lennon naopak zachovává v *Give Peace a Chance* a *Imagine*, pro jejíž trvalost hlasy odborníků podávají následující vysvětlení: „Imagine is able to rise above the particular political movement and be applied in different ways because it is abstract and speaks in riddles and questions rather than in bald statements. [...] it could be applied to any listener.“<sup>130</sup>

O skladbách jako *How Do You Sleep* je ze stejného knižního zdroje dodáno, že zde „The complexity of his personality continues to fascinate, but simultaneously keeps his real self out of reach.“<sup>131</sup> Obecně lze shrnout, že umělcova příliš odhalená rozervanost nás od něj vzdaluje a vnáší spíše pocit „odcizení se“, který ve slovnících figuruje jako opozitum autenticity.<sup>132</sup> Na odcizení upozorňuje i Allan Moore: „We should notice that a strong measure of familiarity must be retained – there is such a thing as being ‘too original’.“<sup>133</sup>

*Singer-songwriters* jsou až na pár výjimek (melodické koloratury Joni Mitchell, folkový i operní repertoár Joan Baez) často zpěváci, jež neoplývají „velkým hlasem“, rozsahem nebo dokonalou technikou. Autenticita ovšem nesouvisí s virtuozitou a bezchybností, shrnuje Merta: „Člověk může být sebelepší muzikant,

---

<sup>130</sup> BARKER, Hugh, YUVAL, Taylor. *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Company, 2007, str. 198.

<sup>131</sup> Tamtéž, str. 198.

<sup>132</sup> BLECHA, Ivan. Kolektiv autorů. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998.

<sup>133</sup> MOORE, Allan Francis. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012, str. 259.

vybroušený technik, poctivý skladatel i textař – ale přesto na něj nepůjdete. Chybí mu to hlavní – váš pocit, že právě zde, teď, vás, oslovuje něco jedinečné, neopakovatelné, nezcizitelné, riskující vše nebo nic.“ Při poslechu autobiografických písní hraje stěžejní roli právě síla pravdivých emocí nebo chceme-li znovu – autenticita: „We start to hear songs as pages from the singer’s diary rather than seeing the singer as an actor playing a role or as a simple entertainer. As a result, we start to prize honesty and become more fascinated by the real personalities of emotionally powerfull artists.“<sup>134</sup>

Vrátíme-li se k tématu pospolitosti, v širším kontextu je autenticita chápána jako základní podmínka k prožitku lidského života. Z filozofických úvah lze nicméně vyčíst, že její vyhrocená forma (zesílený individualismus) je rovněž zdrojem úpadku současné moderní společnosti. Vrátíme-li se k filosofii, myslitelé Jan Kosek i Charlese Taylor varují, že ve společnosti v důsledku zdůrazněného individualismu dochází ke ztrátě širší perspektivy a spojení s okolním světem, což odporuje přirozenosti člověka jako dialogického subjektu, který „objevuje sám sebe prostřednictvím široké sítě mezilidských vztahů.“<sup>135</sup>

#### 4. 1. 5. Praktická část

Cílem následujícího textu je na níže uvedených ukázkách demonstrovat, co Merta pojmenovává autenticitou a jejím opakem, tedy „reprodukcí, sebeobelháváním, předstíráním, napodobením a klišé.“<sup>136,137</sup>

Za příklad autentického vystoupení byl vybrán záznam živého provedení písně Carole King „I Feel the Earth“<sup>138</sup> z roku 1971, kterou doplňuje kapelové aranžmá. Tentokrát se písničkářka na nástroj sama nedoprovází a pouze zpívá, což jí umožňuje svobodný pohyb s mikrofonem a dovoluje bez jakéhokoliv omezení vyjádřit svoji bezprostřednost a živelnost. Z jejího postoje i výrazu lze usoudit, že se nejedná o projev křehké ženskosti, nýbrž nespoutané energie, která číší z

---

<sup>134</sup> BARKER, Hugh, YUVAL, Taylor. *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Company, 2007.

<sup>135</sup> KOSEK, Jan. *Jak (ne)být sám (se) sebou. Problém autenticity. Zrod a cíle moderního člověka ve světle filozofie a literatury*. Praha: Bod (Dokořán), 2015, s. 17.

<sup>136</sup> MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990, s. 11.

<sup>137</sup> Imitaci jako protiklad autenticity používá také autor knihy *Music, Race, and Nation* – ve výzkumu hudby columbijské, Peter Wade. 140

<sup>138</sup> Carole King (Live) – I Feel the Earth Move. In: *Youtube* [online]. 26. 7. 2008. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hoHuxpa4h48&list=RDhoHuxpa4h48#t=34>. Kanál uživatele luckysmusic.

nekoordinace jejích pohybů i zvoleného výraziva, v němž se protíná několik emočních rovin. Zatímco “Earth move” frázuje ostře a odděleně, “baby” zpívá s jemnocitem a slabším tónem drženým na dechu, přičemž opakující se “all over” vygraduje od šepotu až do fortissima. King sebevědomě pendluje mezi jednotlivými hráči a v závěru skladby si lze všimnout velmi dobré synchronizace mezi ní a bubeníkem. Závěrečné stopky, jejichž posloupnost určuje King svými gesty, upevňují její pozici bandleadera, který “naviguje” bicí sekci.

Příkladem spojeným s ne-autenticitou a imitací může být skladba „Be My Baby“ v podání ženského amerického tria The Ronettes. Studie věnující se problému, kterak se odlišný postoj obou pohlaví k sexualitě promítá v populární hudbě, mnohdy uvádějí tvorbu Ronettes a dalších dívčích skupin šedesátých let za příklad reprezentující ženskou estetiku. Výraz, který hlavní zpěvačka Ronnie Spector propůjčuje “be my baby” a afektovanému “ohhs”, je charakterizován jako něžně agresivní, z čehož je následně usouzeno na dominantní ženskou úlohu v písni. Při zohlednění záznamu, historického kontextu skladby i jejího obsahu je ovšem na snaze zaujmout opačné stanovisko, neboť výsledný produkt zdůrazňuje spíše naivitu, sentiment a silně romantizující pojetí milostných vztahů. V textu písně jsou zkreslena obě pohlaví: zatímco žena je v písni mateřsky starostlivá a zbožňující (Be my little baby; I'll make you happy, baby, just wait and see; I will adore you 'til eternity), muž je opěvován jako dokonalý a beznázorový objekt touhy. Dívčí trio je navíc pouze interpretkami, jelikož Be My Baby byla vytvořena trojicí producentů Phillem Spectorem, Jeffem Barrym a Ellie Greenwich. Na záznamu z roku 1965<sup>139</sup> zpívá sólistka v obklopení zbylých členek The Ronettes, současně vokalistek. Píseň má líbivou a lehce zapamatovatelnou melodii a její produkce připomíná spíše estrádní vystoupení, neboť trojice elegantně vypadajících žen má stejné oblečení, uhlazenou vizáž a maximálně koordinované a úsporné pohyby.

---

<sup>139</sup> The Ronettes – Be My Baby – Live[HQ]. In: *Youtube* [online]. 29. 4. 2013. [cit. 7. 11. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jrVbawRPO7I>. Kanál uživatele MrHaagsesjonny1.



Obr. 1. Carole King<sup>140</sup>



Obr. 2.



Obr. 3.

---

<sup>140</sup> Zhoršená kvalita obrázku souvisí s výchozím videem, které bohužel nebylo k dohledání v lepší kvalitě.



Obr. 4.



Obr. 5. The Ronettes



Obr. 6.



Obr. 7.



Obr. 8.

Názor, že The Ronettes nereprezentovaly skutečnou, ale uměle vytvořenou ženskou osobnost, vyjadřuje také následující příspěvek z publikace Sheily Whiteley: „Offering “Be My Baby” as reflective of a female sexual response is problematic, however. What we hear is not the direct experience of sexually liberated women; rather, it is at least partly the conception of a young white male expressed through the voices of young women who were dominated both professionally and personally.“<sup>141</sup>

Zdá se, že také žánr hraje jistou roli v případě autenticity. Doplněním k Mertovi může být studie Michaela Strandta<sup>142</sup>, v níž se věnuje publiku country a indie žánru. Dochází k závěru, že autenticita je souborem hodnot, jejichž konkretizace se liší v závislosti na hudebním žánru a vyvstává s reflexí jeho posluchačů. Hodnoty tvořící jádro autenticity singer-songwriters jsou takřka totožné s těmi, které oceňují příznivci country hudby –vyprávění (*storytelling*), přemostění do reality a reprezentace idejí. *Singer-songwriters* podobně jako představitelé country „connect with fans whose experiences they share and also represent. This

---

<sup>141</sup> WHITELEY, Sheila. Women and Popular Music. *Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 2000, s. 13.

<sup>142</sup> STRAND, Michael. Authenticity as a form of worth. *Journal for Cultural Research*, 2014, Vol. 18, No. 1, 60–77.

imagined intimacy works according to the same process that allows fans to "relate to" songs. Authentic musicians are "one of us", the songs are about "our reality."<sup>143</sup> Jak uvádí již výše uvedená citace, realita se u *singer-songwriters* odráží způsobem, že tito umělci obvykle reprezentují své vrstevníky. Judy Kutulas v souvislosti s písničkářkou Carly Simon popisuje pouto mezi písničkářem a posluchačem jako umocněné „by the performer's ordinariness. Simon and other singer-songwriters offered a resonant „espoused reality“ that the audience could use to „construct...meaning.“ Listeners appreciated that they could „hear“ reality in singer-songwriters“ tunes. This was a narrower but no less substantial version of authenticity for the all-important white, middle-class record buyer.“<sup>144</sup>

Ve spojení s Carole King užívá Kutulas přesného označení, neboť zpěvačku spojuje s pojmem *peer*, což v překladu znamená vrstevník či současník. V porovnání s rockery, kterým je často exhibicionistický způsob prezentace vlastní, *singer-songwriters* ani jejich publikum nehledají pózy, nýbrž pravdivou skutečnost, povýšenou do umělecké podoby. O Carole King se dá říci, že je uvolněná a svá, přičemž jde o její personalitu, nikoli přetvářku. Autenticita, která bývá u americké písničkářky a jiných *singer-songwriters* oceňována, spočívá v tom, že kráčí zlatou střední cestou: zdůrazněný individualismus a pocit sounáležitosti jsou ve vyváženém poměru, tak jako by tomu dle filozofických úvah mělo být i v lidském životě. Autenticita se jeví stále zčásti nedostižně, stejně jako Platonské estetické kategorie krásna a dobra. Její význam tím však oslaben není a provázet nás bude stále, zdůrazňuje spisovatelka Wade, „as people make music meaningful and useful in their lives.“<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> STRAND, Michael. Authenticity as a form of worth. *Journal for Cultural Research*, 2014, Vol. 18, No. 1, s. 64–65.

<sup>144</sup> KUTULAS, Judy. "That's the Way I've Always Heard It Should Be": Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, s. 686.

<sup>145</sup> WADE, Bonnie C. *Thinking Musically. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, str. 145.

## 4. 2. VÝRAZ

*Výraz* (z lat. *expressio*; z angl. *expression*) je pojmem obecné estetiky, hudební estetiky i psychologie. V následujícím textu na něj bude nahlíženo pohledy všech těchto disciplín.

Obsahem kapitoly je nejprve odborné hudebně-estetické vymezení. Poté následuje výraz ve spojitosti s emocionalitou, doplněn o výklad hudební sémiotiky Rolanda Barthesa. Ke klíčovým pojmům kapitoly patří také interpretace a tzv. *grain of the voice*. Praktickým příkladem je komparace písně *Will You Still Love Me Tomorrow* v podání černošské dívčí skupiny The Shirelles a Carole King.

### 4. 2. 1. Estetika a hudební estetika

Obecná estetika definuje výraz jako „vnější, smyslový projev vnitřních psychických nebo duchovních pochodů.“<sup>146</sup> Výraz je také „objektivací umělcových prožitků a zkušeností, které se protínají s jeho technickými dovednostmi a

---

<sup>146</sup> HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995, str. 205.



nadáním.<sup>147</sup> Po definici umění jako sebevýrazu umělce (koncepce Goetheho, Herdera) následuje výraz jako projev nadindividuální, metafyzické vůle (Shopenhauer, Riegl, Nietzsche, Adorno), a poté výraz v pojetí Hegela a Marxe.

Na poli hudební estetiky je výraz definován jako vztah příčiny a následku, kdy se niterný stav projeví vně skrze mimiku, gestiku, posturiku i hlasový projev – termíny, které definuje psychologie.

#### 4. 2. 2. Hudební slovníky

Z pohledu hudebního je výraz rozlišen na dva typy, vrozený (*inherent*) a vtištěný/vložený (*invested*). Výklad poskytuje Oxfordská hudební encyklopedie *Grove Music*, která předkládá dvě definice od autorů Rogera Scrutona a Bryana Whitea. Oba typy výrazu lze spojovat s hudbou vážnou i populární. První typ je obsažený v hudební struktuře a definuje jej například melodie, harmonický postup či disonantní zvrát. Druhý typ vzniká interpretací, kde náleží dynamika, frázování, artikulace, ale i hlasový tón a znovu gesta a postoj těla. *Slovník české hudební kultury* apeluje na odlišení úlohy výrazu v hudební tvorbě a interpretaci, která se častěji spojuje s emocemi. V každém případě, „Výraz se skrze projevené chování výkonného hudebníka stává nástrojem sémantizace prováděného hudebního díla.“<sup>148</sup>

Z definic lze vyvodit, že příbuzným termínem „vtištěného výrazu“ je interpretace. Zde už se větve klasické a populární hudby mírně rozcházejí. Zatímco populární hudbu lze podle zaužívaných náhledů charakterizovat jako interpretační umění, ve vážné hudbě hraje interpretace roli druhotnou. Neznamena to, že by druhotná role znamenala menší důležitost interpretace (v avantgardní hudbě je dosti zásadní), spíše jde o fakt, že v převážné většině děl vážné hudby není autorství totožné s interpretací. Teorii podpírají úvahy českých muzikologů Poledňáka a Opekara. O interpretaci díla klasické hudby Poledňák říká: „Myšlení interpreta je už jaksí předem ukotveno, predestinováno příslušnou interpretovanou hudbou, jež je výsledkem „cizího“ hudebního myšlení. Interpret (a pak i posluchač) se snaží pochopit danou hudbu (hudební dílo, projev), její prostředky, konstrukci, smysl, „obsah“; [...] – ne náhodou se zde mluví o tzv. sekundární tvorbě. Úkolem interpreta je „rozlousknout“ skladatelův notový zápis, pochopit a svým způsobem

---

<sup>147</sup> Tamtéž, str. 205.

<sup>148</sup> VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, str. 1010.

(znovu)prožít skladatelův tvůrčí proces, vytvořit adekvátní zvukovou realizaci pochopené skladby.<sup>149</sup>

Aleš Opekar zase interpretaci v populární hudbě vyzdvihuje: „Prvek umělecké svébytnosti v hudbě rockové je hodnocen více v živém podání, přednesu, uchopení, interpretaci než v samotné hudebně-textové struktuře.“<sup>150</sup> Rozdíl mezi provedeními kupříkladu Schubertovy *Nedokončené symfonie* dvěma různými orchestry (za předpokladu srovnatelné technické a umělecké úrovně) nebude patrně tak výrazný jako dvě interpretace například Lennonovy písně *Imagine*. Dirigenti budou vycházet z partitury a řídit se stejnými interpretačními pokyny, neboť k dílu pozdního romantismu neexistuje zvukový originál. U klasických děl vážné hudby existuje jen dobré a špatné provedení. Populární hudbu naopak provází fascinace konkrétním zpěvákem, jehož hlas i výraz může navíc kdykoliv připomenout nahrávka a její opakovaný poslech. Lze opět citovat Opekara: „Charakter svébytného díla, jako specifického konkrétního výsledku tvůrčí činnosti, může tu být vázán jedině na zvukovou konzervu, tedy na realizovaný dotažený výrobek, na němž již nelze nic měnit. Např. gramfonová deska, firemní kazeta i demokazeta, videokazeta.“<sup>151</sup>

Zatímco orchestrální provedení lze nazvat standardní reprodukcí symfonie, převzaný song (*cover verze*) už je pouhou imitací. Zpěvák převzané písně bude pravděpodobně vycházet z originálu se zvukově „zakonzervovanými“ emocemi autora–zpěváka–skladatele. Populární hudba je ale také uměním osobností, jak dovysvětluje Opekar: „Splynutím tvůrce a interpreta v jedné osobě je v rockové hudbě přirozeným a příznačným jevem. Rockoví tvůrci mluví sami za sebe, je nepřipustné, aby jakožto interpreti předávali sdělení jiného.“<sup>152</sup> Zdá se, že o sekundární interpretaci lze mluvit nejen v případě čtené partitury, ale také v přejímání písní. Napodobení výrazu, byť věrné, není totéž, co jeho vytvoření zároveň s harmonicko-melodickou složkou a textem. Bylo by možná vhodné rozlišovat u populární hudby i primární neboli autorskou interpretaci, kde je výraz výsledkem záměru autora.

---

<sup>149</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, str. 187.

<sup>150</sup> OPEKAR, Aleš. *Hodnotová orientace v rockové hudbě I. (Charakteristické rysy rockové hudby)*. In: *Opus Musicum*, 1989, str. 105.

<sup>151</sup> OPEKAR, Aleš. *Hodnotová orientace v rockové hudbě I. (Charakteristické rysy rockové hudby)*. In: *Opus Musicum*, 1989, str. 106.

<sup>152</sup> Tamtéž, str. 105.

#### 4. 2. 3. Hudba a emoce

Z pohledu psychologie se pod slovem „výraz“ myslí vnější, exteriorizované vyjádření emoce či emocí, jejichž dějištěm je lidské nitro.<sup>153</sup> O výrazu lze pojednat ve třech bodech.

1. Výraz lze považovat za synonymum emoce nebo lépe řečeno za vnějšího zastupitele emoce. Výraz tváře je prodlouženou emoci – radost je prodloužena do úsměvu nebo zloba do pokřiveného obočí. Stejně je to podle Poledňáka s hudebním výrazem, který nelze chápat jako zachycení emoce v její komplexnosti a procesualnosti, spíše je výraz jejím prodloužením. Je příliš zjednodušující myslet, že hudba je bezprostředním výrazem emoce, kterou právě prožívá autor. Může být, avšak ve většině případů jde o konstrukci modelu emočního dění: „hudební tvůrce v namáhavé práci vytváří hudbu, jež má či může fungovat jakožto hudební model emoce (či emocí), jejich charakteru, dynamiky.“<sup>154</sup> Do autobiografických písní *singer-songwriters* se přirozeně promítají vlastní pocity, nemusí však jít o emoce prožívané v dané chvíli. Umělec spíše čerpá „z hlubin svých prožitků, zážitků, zkušeností vůbec.“<sup>155</sup>

2. Výraz má schopnost přiblížit emocionální obsah – pravděpodobně o to lépe, jedná-li se o vokální hudbu. Poledňák tady připomíná, že jedním z hlavních nositelů výrazu je lidská řeč – jinými slovy jazykově zvukový projev. Výrazovost písně (lidové i umělé) se váže k projevu lidského hlasu, který vystupuje nad instrumentální doprovod. Poledňák závěrem uvádí shrnující myšlenku o dějinách hudby: „dějinně úspěšnější typy hudby byly a jsou spjaty se slovem,“<sup>156</sup> nicméně ji bohužel dále nerozvádí. Dodává, že emocionální obsah je jen jednou rovinou obsahovosti a nemusí být nutně vyčerpán jen úvahami o výrazu, který je obecně slaběji přítomný nejen v klasicistní, programní, ale všeobecně instrumentální hudbě. Výraz je pouze jen jeden ze způsobů, kterými hudba komunikuje emocionalitu. Její smysl ve vokální hudbě a zejména písňovém žánru je však viditelnější také proto, že píseň je považována za „Jeden z nejbohatších a nejvýznamnějších projevů“

---

<sup>153</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, str. 188.

<sup>154</sup> Tamtéž, str. 190.

<sup>155</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, str. 190.

<sup>156</sup> Tamtéž, str. 189.

ľudského citového života a umeleckej hudobnej tvorivosti.“<sup>157</sup> Roy Shuker uvádí emocionalitu jako rozdíl tradiční historické muzikologie (*traditional musicology*) a tzv. populární muzikologie (*popular musicology*): Tradiční muzikologie potlačuje sociální kontext, zatímco se soustředí na notový záznam a harmonicko-melodickou strukturu. Populární vyzdvihuje úlohu interpretace a působení na lidské emoce a tělo.<sup>158</sup> V neposlední řadě je výraz cestou, jak se vžít do hudby – neodvívá se od umělce jako spíše od emočního stavu vnímatele, připomíná Poledňák. Apercipient si sám může svým emočním stavem přizpůsobit náladotvornost hudby. Podle Poledňáka je několik variant, například a) Podle svého emočního naladění může posluchač ovlivnit výběr písně a intenzitu jejího prožívání; b) Je zároveň limitován svou schopností emocionálního prožitku (např. empatie); c) Posluchačovo nitro může být větším zdrojem emotionality než konkrétní hudba, na kterou promítá své vlastní emoce, které v dané hudbě nejsou objektivně nebo jen slabě přítomny.

3. Téma emocí by mělo být alespoň připomenuto ve vážné hudbě. První zjevná spojitost evropské hudby s emocemi vykrytalizovala uprostřed rozvíjejících se sémantických tendencí 19. století. Pozdně barokní afektová teorie, rousseauovská estetika i programní hudba byly nakloněny zdůrazněnému subjektivismu a výrazové funkci. Francouzský myslitel J. J. Rousseau současně nazval hudbu jazykem srdce či citu.

#### **4. 2. 4. Roland Barthes a koncept tzv. grain of the voice**

Výraz by měl být podstatnou složkou textové analýzy. Například britský rockový kritik a muzikolog Simon Frith zdůrazňuje soustředit se více na způsob, jakým zpěvák „vypráví“, než na obsah konkrétní výpovědi. Souvisí to patrně se vztahem času v umění, který je v hudbě odlišný od básnického umění. Píseň je časovým uměním – čas je nadřazenou entitou, v níž plynou slova, a proto závisí na tom, jak tento čas zpěvák vyplní. K dispozici má nejenom výrazovou, ale i sdělovací funkci jazyka. V básni naopak podléhá čas textu – čtenář se může při četbě kdykoliv vrátit k předchozímu verši. V této souvislosti je vhodné přiblížit anglický termín „grain of the voice“, který podrobně rozpracoval francouzský literární kritik Roland Barthes. Je dobré zmínit zajímavou souvislost mezi názory odborníků Briana

---

<sup>157</sup> LABORECKÝ, Jozef. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľ'stvo, 1997, str. 173.

<sup>158</sup> SHUKER, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005, str. 182.

Longhursta a Marka Strandta. Ve svých odborných textech reagují na termín stejným způsobem – shodují se na tom, že před obsahem je oslovuje právě zrnitost hlasu či přirozená stavba hlasu:

Longhurst: „I would argue that Otis Redding’s voice, especially on I’ve Been Loving You too Long, has this effect on me, which might have something to do with the content of the lyric, but has rather more to do with the effects of the ‘grain of the voice’.”<sup>159</sup>

Strandt: „Performer emotion and “grain of the voice” are a crucial part of credible stories that find clear referents. A similar kind of test is applied in the following entry: “... for me, whether it be traditional, or contemporary, mainly it has to have a deep personal impact, tells a good story and is sung perfectly with emotional inflections to make that story real.”<sup>160</sup>

„Zrnitost“ jako doslovný český překlad anglického „grain“ se nezdá být dostatečným vysvětlením. Interpretací několika definic bychom však mohli dospět k rekonstrukci českého ekvivalentu nebo hlavně k pochopení smyslu. Barthes charakterizuje pojem jako duální produkci jazyka s hudbou (*dual production of language and music*) a dodává: „The distinction is dramatic, the pauses, the checkings and releasings of breathe, occur like shudders of passion.“<sup>161</sup> Následuje i poetické vyjádření o triadické formě: „the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs.“<sup>162</sup> Převzatá charakteristika definuje grain jako: „the deep breath between lyrics to connote emotion and the volume of the vocals that could suggest angst.“<sup>163</sup> Pro Barthes není důležité, že hlas slyšíme a cítíme, ale že vnímáme jeho materialitu, plynutí a vývoj v čase. S matérií vyvstává její aristotelský protiklad forma. Barthes chtěl možná svým konceptem naznačit, že materialita hlasu má pro posluchače větší váhu než forma. Význam slova jakoby nelze pocítit z toho, že je slovo „usazeno“ v harmonicko-melodické struktuře písně, která jej podkresluje. Spíše nás oslovuje způsob, jak se slovem nakládá individuální hlas – jak je nasadí,

---

<sup>159</sup> LONGHURST, Brian. *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press, 1995, str. 173–174.

<sup>160</sup> STRAND, Michael. Authenticity as a form of worth. In: *Journal for Cultural Research*, 2014, Vol. 18, No. 1, 64.

<sup>161</sup> LASHBROOKE, James. ROLAND BARTHES ‘The grain of the voice’ and ‘plaisir and jouissance, str. 4. In: *Academia* [online]. Dostupné na [http://www.academia.edu/9156871/Roland\\_Barthes\\_The\\_Grain\\_of\\_the\\_Voice\\_and\\_Plaisir\\_and\\_Jouissance](http://www.academia.edu/9156871/Roland_Barthes_The_Grain_of_the_Voice_and_Plaisir_and_Jouissance). [cit. 20. 3. 2017].

<sup>162</sup> Tamtéž, str. 5.

<sup>163</sup> Tamtéž, str. 5.

kteřou hlásku prodlouží a zdůrazní, jak zazpívá koncovku, proč nasadí vibrato, glis nebo trylek, kde zpomalí a podobně. Interpretace Barthesova konceptu také předkládají, že „grain“ považuje při vystoupení za objektiv do autorova aktuálního rozpoložení. V tomto místě je Barthesovi vyčítána přílišná objektivizace, jak shrnuje David Brackett, autor řady titulů o populární hudbě: „If this were true it would mean that a singer-songwriter could only write or sing sad songs when sad, happy songs when happy.“<sup>164</sup> Brackett naráží na tradiční, s odstupem času mnohy zastaralé tendence, že daná hudba reflektuje autorův aktuální emoční stav. Je možné se domnívat, že by souhlasil s Poledňákovou teorií o konstrukci emočního modelu. Umělec (nebo interpret) je schopen navodit příslušný „set emocí a stavu mysli“ pro každou píseň zvlášť – pro ilustraci lze uvést záznam živého vystoupení Tori Amos na jazzovém festivalu v Montreux (1995).<sup>165</sup> Zpěvačka v průběhu zařadila autobiografickou píseň *Me And a Gun* inspirovanou vlastním traumatickým zážitkem a vzápětí *Happy Phantom*, plnou životní energie a entusiasmu – s přihlédnutím k romantické teorii o reflexi aktuálního emočního stavu umělce bychom zpěvačku museli považovat za schizofrenní.

Ve studii *Grain of the Voice* porovnává Barthes dva operní pěvce a směřuje k závěru, že „grain“ nedefinuje technická preciznost ani síla jako spíše schopnost „jít po slovech“ a zhmotnit je s věrohodností. Hodnocení podrobil Dietricha Fischera-Dieskaua z Německa a Charlese Panzéry ze Švýcarska, kteří oba patří k lyrickým baritonům i světově uznávaným interpretům německého písňového žánru Lied. Barthes takto odkrývá své sympatie k Panzérovi: „With Fischer-Dieskau I seem only to hear the lungs, never the tongue, the glottis, the teeth, the mucous membranes, the nose. All of Panzera’s art, on the contrary, was in the letters, not in the bellows...“<sup>166</sup>

Z názoru Barthese je možné vyvodit závěr, že věrohodně zazpívaný příběh je klíčem k tomu, jak zasáhnout nitro posluchače, a to často bez ohledu na jeho hudební gramotnost nebo i znalost cizích jazyků (píseň může oslovit i tehdy, když nerozumíme její řeči). Prostředkem oslovení nejsou slova, spíše *grain of the voice*. Jeho smysl zčásti podpírá i uzavírá následující Poledňáková myšlenka o schopnosti hudby (zde lidského hlasu) být nositelem emocionálního modelu: „Pro apercipienta

---

<sup>164</sup> Tamtéž, str. 5.

<sup>165</sup> AMOS, Tori. *Live at Montreux 1995* [audiovizuální záznam].

<sup>166</sup> SZEKELY, Michael David. *Gesture, Pulsion, Grain: Barthes’ Musical Semiology*. In: *Contemporary Aesthetics* [online]. Publikováno 18. 12. 2006. Dostupné na <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=409>. [cit. 20. 3. 2017].

je v tomto smyslu směrodatná kvalita dané hudby jakožto emocionálního modelu, tedy její schopnost být jako nositel (zdroj, podněcovatel) emocí rozpoznána, sledována, přenesena do nitra apercipienta hudby a tam nějak zpracována a zapracována.<sup>167</sup>

#### 4. 2. 5. Praktická část

Praktická část kapitoly obsahuje interpretační rozbor skladby Goffina s King *Will You Still Love Me Tomorrow*. Následující text porovná originál dívčího tria The Shirelles s pozdějším provedením spoluautorky Carole King. The Shirelles vydaly skladbu nejprve jako singlovou nahrávku v roce 1960, Carole King ji o dekádu později nahrála a nazpívala pro své album *Tapestry* vydané roku 1971. Do komparace byly zahrnuty tyto studiové verze i živá provedení skladeb z let 1964 a 1971. Původní studiová verze swinguje v poměrně rychlém, tanečním tempu (cca 138bpm) a vyznačuje se rytmickou pravidelností, které odpovídá také způsob frázování. Nahrávce vévodí bohatá vokální harmonie a smyčcové aranžmá, jehož autorkou je King. V této podobě lze skladbu označit za klasický hit populární hudby, u kterého si posluchač může podupávat do rytmu a snadněji vnímat celkový tep skladby nežli samotný text. Formální schéma písně je AABA, přičemž každá část je tvořena čtyřmi verši. Skladba obsahuje tři sloky (části A) a kontrastní sekci B, kterou lze chápat jako refrén i jako tzv. bridge (po refrénu další rozdílná část). Část A je tvořena dvěma dvojveršími (a, a, b, b), zatímco B se dá vyjádřit jako střídání veršů c a d (c, d, c, d). Hlavní zpěvačka Shirley Owens má sytě zabarevný hlas, disponuje také silou a přesným frázováním, ale nedokáže text tolik procítit. Na vině může být rychlost skladby, neboť taneční tempo neposkytuje dostatek času pro jednotlivá slova. Vinou toho jsou však některé fráze až strojově zazpívány, například: „Is this a lasting treasure / Or just a moment's pleasure“ – v tomto případě připadá jedna slabika na jednu čtvrt'ovou notu a „Tonight with words; and I won't ask again“ – kromě téhož se jedná o fakt, že oba verše jsou shodně nafrázovány, ačkoliv mají jinou funkci (první je úvodní, druhý závěrečný). Toto provedení také postrádá určitý dynamický vývoj, který by odlišil významový průběh jednotlivých slok, ale také sloky od pomyslného vrcholu ve třetí části B. Jemnou hlasovou polohu užívá Owens jen v úvodu a závěru písně, kde procítěně vyslovuje „mine, love“, a „one, know, of“.

---

<sup>167</sup>POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, str. 253.

Až na těchto pár míst zpívá Owens celou skladbu monotónním způsobem, čímž částečně podryvá daný příběh a připravuje posluchače o větší výrazovou pestrost svého hlasu.

Stejná tónina svědčí i podobně zabarvenému hlasu Carole King, která dokáže střídát různé hlasové polohy. V jejím podání se z *Will You Love Me Tomorrow* stává balada, kterou zpěvačka zpívá v polovičním tempu (cca 66bpm). Výraz skladby uchopuje lépe hlavně v oblasti dynamiky. Nejvíce patrné je to ve verši „You say that I'm the only one“, kde postupně zeslabuje z prvotního forte až k píánu. Frázi „Can I believe/the magic of your sighs“ zpívá velmi intimně, ale dokáže rozlišit dynamiku také v rámci jednoho verše jako například „Is this a lasting (pp) treasure (ff); Or just a moment's (pp) pleasure (ff)“. Od Owens se King liší také způsobem, jakým zpívá samohlásky na konci slov – například slova „sweetly, eyes, pleasure, again“ zpívá Owens stále ve forte nehledě na klesající interval (zejména eyes, again), zatímco King většinou zeslabí, aby vynikl začátek nové fráze. Zejména ve studiové nahrávce zní některé úseky „Will you love me; But will my heart“ podobně sekavě jako na původní verzi, King však často ponechává větší prodlevu mezi jednotlivými slovy, což je umožněno i skrz klidné tempo. Na živém záznamu King v několika místech improvizuje, například text vyplňuje s pomocí „oo, no oo“, u některých slov vytvoří melodickou kudrlinku („love“ v závěrečném verši) nebo melodicky vybočí z originálu (and I won't ask again). K lepšímu ztvárnění písně v podání Carole King napomáhá nejenom baladické tempo, ale také způsob, jak využívá svůj hlas, jehož vyznění přizpůsobuje obsahu. Nelze opomenout ani klavírní doprovod King, který synchronizuje s textem a témbrově i dynamicky podtrhuje její projev. King hraje uvolněně a při hře vytváří místa lehkého zastavení, setrvání či odmlky, což podporuje klidné plynutí skladby. Pro lepší ilustraci je přiložen i okomentovaný text písně, kde jsou znázorněny a popsány výrazové nuance obou interpretů. Rozbor se neopírá o žádnou metodologii, autorka textu si proto uvědomuje, že může jít o subjektivní názor.



**THE SHIRELLES – nahrávka (1960) + živý záznam (1964)**

"Will You Love Me Tomorrow"

1.

Tonight you're *mine* / completely  
You give your *love* / so sweetly (f)  
Tonight /the light /of love is in your eyes (f) / aaaaaaa  
But will you love me / tomorrow / vokály

2.

**Is this a last/ing** / treasure / dívčí vokály „shalalap tap“  
**Or just a mo/ment's** / pleasure (f)  
Can I / believe / the magic of your sighs/ / aaaaaaa  
Will you still love me / tomorrow /vokály

3.

**To/night/ with/ words** / unspoken  
You say that I'm the only *one*  
**But/ will/ my/ heart** / be broken

When the night / **when the night**/ meets the mor/ ning / sun / **vokály**

4.

I'd like to know / that your love / „**shalalap tap**“

Is love I can / be sure *of* / aaaaaaa

So tell me now / **and I won't ask again** (na studiové nahrávce zní Owens mírně pod  
tónem)

Will you still love me / tomorrow

Instrumentální sloka

So tell me now / **and I won't ask again (f)**

Will you still love me / tomorrow

Will you still love me tomorrow

Will you still love me tomorrow

Will you still love me tomorrow

### CAROLE KING – nahrávka (1971) + živý záznam (1971)

"Will You Love Me Tomorrow"

1.

Tonight you're mine / completely

You *give* your *love* / so sweetly

Tonight the *light* / of love is in your *eyes* (p)

But will you love me / tomorrow / **vokály Mitchell + Taylor**

2.

Is this a *lasting* (pp) / *treasure* (ff)

Or just a moment's (pp) / *pleasure* (**forzíruje**) (ff)

*Can I believe* / *the magic of your sighs*

Will you still love me / tomorrow / **vokály**

3.

**Tonight** with words / un/spoken / **vokály**

You say that *I'm the only one* (ff -> pp)

**But will my heart / be broken / oo no**  
When the night / **when the night/** meets the morning / *sun* / **vokály**

4.

I'd like to *know* / that your *love*  
Is love I can / be sure of  
So *tell me now* / and **I won't** ask *again* (p)  
Will you still love me / tomorrow / **vokály**

Will you still **love** me tomorrow

### Vysvětlivky:

tučné písmo – označuje části nafrázované s rytmickou pravidelností  
kurzíva – jemná hlasová poloha  
lomítko – znázorňuje obecně frázování textu  
oranžové písmo – osobitý feeling  
červené písmo – problematická místa  
modré písmo – vokály  
fialová písmo – značí práci s dynamikou

Barthesova hudební sémiotika pracuje dále s rozlišeními *plaisir/ jouissance* textu a *geno/ pheno-song*, kde předpony vycházejí od lingvistky Julii Kristevy. Terminologie kategorií písňového textu *pheno-song* a *geno-song* je přejata z lingvistiky. Základním rozdílem *pheno* a *geno-textu* Julii Kristevy je, že jazyk *pheno-textu* je prostředkem komunikace: má kompetenci sdělovat, označovat a vyjadřovat. Jazyk *geno-textu* je spíše proces a není lingvistický. Táhne k tendenci artikulovat struktury prchavé a bez náznakové: „A process that articulates ephemeral or non-signifying structures.“<sup>168</sup> Podobné rozdíly existují v hudební sémiotice. *Pheno-song* může být popsána jako „everything in the performance which is in the service of communication, representation, expression, everything which it is

<sup>168</sup> SZEKELY, Michael David. Gesture, Pulsion, Grain: Barthes' Musical Semiology. In: *Contemporary Aesthetics* [online]. Publikováno 18. 12. 2006. Dostupné na <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=409>. [cit. 20. 3. 2017].

customary to talk about.<sup>169</sup> Vrátime-li se zpět k pěvcům, u Fischer-Dieuskaau vyzdvihuje Barthes kvality, které podle něj náleží k pheno-song: dokonalé zvládnutí písničky po technické a formální stránce. Postrádá u něj však kvality geno-písničky: „it becomes clear that, for Barthes, something is missing in this style of singing, something that, in a way, seems to neglect what Barthes would consider certain aspects of music – here, singing in particular – that make music what it is, so to speak.“<sup>170</sup> Barthes u operního pěvce současně postrádá vyprávění, náležející ke geno-songu. „Geno-song is the volume nebo materiality of the singing and speaking voice, the space where significations germinate from within language and it's very materiality; it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings)”<sup>171</sup>; „it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language – not at what it says, but the voluptuousness of its sounds-signifiers...”<sup>172</sup> Shrneme-li, pheno-song se pojí s technikou a geno-song s výrazem i materialitou hlasu (grain), které se podílejí na kvalitě plynutí slov v čase.

Jako poslední rozlišuje Barthes tzv. *text of plaisir* (v anglickém překladu *pleasure*) a *text of jouissance* (*bliss*), kterou lze na populární hudbu podle obecných názorů aplikovat. První termín definuje jako „The text that contents, fills, grants euphoria; the text that comes from culture and does not break with it, is linked to a comfortable practise of reading.“<sup>173</sup> Barthes má pravděpodobně na mysli, že smysl textu je explicitně vyjádřen, a tak snadno rozkódován. Smysl textu of jouissance je v kontrastu zašifrovaný: „[it] imposes a state of loss, [...] discomforts and unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions.“<sup>174</sup> Studentská esej rozebírající Barthesa, aplikuje toto schéma na populární hudbu a uvádí píseň *Never Gonna Give You Up* (Rick Astley) za příklad „plaisir textu“ a *Subterranean*

<sup>169</sup> Tamtéž.

<sup>170</sup> Tamtéž.

<sup>171</sup> LASHBROOKE, James. ROLAND BARTHES 'The grain of the voice' and 'plaisir and jouissance', str. 4. In: *Academia* [online]. Dostupné na [http://www.academia.edu/9156871/Roland\\_Barthes\\_The\\_Grain\\_of\\_the\\_Voice\\_and\\_Plaisir\\_and\\_Jouissance](http://www.academia.edu/9156871/Roland_Barthes_The_Grain_of_the_Voice_and_Plaisir_and_Jouissance). [cit. 20. 3. 2017].

<sup>172</sup> SZEKELY, Michael David. Gesture, Pulsion, Grain: Barthes' Musical Semiology, str. 3. In: *Contemporary Aesthetics* [online]. Publikováno 18. 12. 2006. Dostupné na <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=409>. [cit. 20. 3. 2017].

<sup>173</sup> LASHBROOKE, James. ROLAND BARTHES 'The grain of the voice' and 'plaisir and jouissance', str. 2–3. In: *Academia* [online]. Dostupné na [http://www.academia.edu/9156871/Roland\\_Barthes\\_The\\_Grain\\_of\\_the\\_Voice\\_and\\_Plaisir\\_and\\_Jouissance](http://www.academia.edu/9156871/Roland_Barthes_The_Grain_of_the_Voice_and_Plaisir_and_Jouissance). [cit. 20. 3. 2017].

<sup>174</sup> Tamtéž.

*Homesick Blues* (Bob Dylan) za příklad „jouissance textu“. Výklad doplňuje také Longhurst:

„In Barthes view, some singers go beyond the expressive level to produce the pleasures of *jouissance* in the audience. [...] Plaisir refers to structured pleasures and feeling and *jouissance* refers to something like the pleasure of orgasm. Some singers therefore take us into particular forms of pleasure not through what they express in language and words, but through their physical effect on us.“<sup>175</sup>

Rocková hudba je například typická tím, že jedním z jejích atributů je fyzické působení na posluchače (mezi symptomy figuruje například zrychlený tep, bušení srdce atd.). Tvorba *singer-songwriters* naproti tomu směřuje spíše k intelektuálnímu prožívání. Nehledě na rozlišení fyzického nebo intelektuální působení, interpret jakéhokoliv žánru může u posluchače vyvolat také jiný fyzický efekt – husí kůži, která nám naskakuje, aniž to dokážeme ovlivnit, zpravidla z důvodu toho, že nás oslovuje něco osobitého – lze se opět domnívat, že se na tom podílí materialita hlasu a výraz, souhrnně osobitý způsob vyjadřování. Označíme-li lidský hlas za hudební znak sdělování, lze k závěru nastíněné sémiotiky konstatovat Poledňákovu myšlenku o prezentaci a reprezentaci v hudbě. Daný znak má schopnost nejen reprezentovat či zastupovat určité ideje, ale prezentovat také sám sebe a svou povahu: „Zavedení polarizační osy reprezentace-prezentace respektuje primární včlenění hudby do procesů mezilidské komunikace a tedy znakovou podstatu hudby, respektuje však i vysokou míru specifčnosti této komunikace a jejího znakového systému, totiž to, že na uživatele znaků nepůsobí jen významy zprostředkované těmito znaky, ale v míře nesrovnatelné s jinými druhy komunikace i kvality samotných těchto znaků.“<sup>176</sup>

Význam výrazu v populární hudbě je zvláště aktuální s rozšířeným fenoménem talentových soutěží (typu *Československo má talent*, *Československá Superstar*, *Hlas Československa*), ve kterých narůstá počet interpretů. O tomto formátu se v dnešní době často diskutuje, z historického pohledu však není ničím neobvyklým připomenout-li antické soutěže trubačů (396 př. n. l.), které se rozšířily při olympijských hrách v Řecku. Je běžnou praxí setkat se s hodnocením poroty, že

---

<sup>175</sup> LONGHURST, Brian. *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press, 1995, str. 173.

<sup>176</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Ke vztahu reprezentace a prezentace v hudebním sdělování. In: *Hudební věda*, 1980, str. 202–210, č. 3.

účastník zazpíval píseň lépe než originál, přičemž oprávněným důvodem může být podobně zabarvený hlas i lepší technika. Nicméně ani nadstandardní pěvecký výkon nemůže zastínit skutečnost, že interpret kopíruje už vytvořenou trajektorii výrazu či emoce, které do písně vložil autor. Osobitý názor podává i Allan Moore, přestože zmiňuje tzv. samplování: „Second, [druhé kritérium pro význam autenticity] the notion of appropriation (of sonic experiences by perceivers), which I move on to below, remains foundational to processes of authentication, and thus the idea of sampling someone else’s work is itself no bar authentic expression.“<sup>177</sup> Nelze popírat, že výrazem disponuje každý zpěvák. I frontman revivalové skupiny i účastník talentové soutěže do převzaté písně vloží svůj jedinečný hlas, osobnost i vlastní pocit. Nicméně, v principu je to vždy o něco nižší významový stupeň než v originálním pojetí (zde lze využít navrhovaného rozlišení interpretace autorské neboli primární a sekundární). Závěrem může být konstatováno, že úloha výrazu přirozeně vyvstala s rozvojem nahrávací techniky. Předchůdci *singer-songwriters* však existovali dávno před ní – minnesängři a trubadúři i neznámí autoři lidových písní. Nebýt „opožděného“ příchodu techniky, patrně bychom mezi nimi objevili řadu nových osobitých autorů-interpretů a téma výrazu by bylo bývalo akcentováno dříve.

#### 4. 3. ORIGINALITA

Po autenticitě a výrazu je také originalita stěžejním bodem v diskuzi o estetických kvalitách umění, včetně moderní populární hudby. Na rozdíl od předchozích kategorií, které se opíraly o slovníková hesla, si její vysvětlení žádá praktické příklady a ukázky. Úvodem bude originalita krátce představena v rámci estetiky, která jako jediná disciplína poskytuje obecnou definici. Dále bude kategorie vztažena na *singer-songwriters* a prezentována ve dvou rovinách: 1. **Originalita v obsahu sdělení** – tato část se bude zabývat proměnou písňové tematiky ženských písničkářek a bude hledat, v čem spočíval jejich přínos a jak souvisel se socio-

---

<sup>177</sup> MOORE, Allan Francis. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012, str. 270.

kulturním pozadím americké společnosti; 2. **Originalita v hudební tvorbě** – tato část představí některé písně Carole King a pomocí analýzy a následného srovnání se pokusí poukázat na originální rysy její tvorby.

#### **4. 3. 1. Estetika**

V estetickém pojetí má originalita obvykle význam pochvalný, termín lze jinými slovy vykládat jako invenci a jedinečnost. Francouzský slovník dodává, že „Umělec a jeho dílo jsou shledáni a hodnoceni jako originální, když vystoupí z banality průměru a projevují známky invence.“<sup>178</sup> Originalita je také „původnost, jedinečnost a novost uměleckého díla, jeho obsahu a formy. Označuje též nezaměnitelnost umělce, jeho kreativitu a schopnost vyjadřovat to, co dosud nebylo řečeno nebo viděno, kterou se liší od epigonství pouhé imitace, stejně jako od eklekticismu, který přijímá mnoho vlivů, aniž je skloubí v něco vlastního a jednotného.“<sup>179</sup> Hegel současně rozlišuje mezi originalitou pravou a zdánlivou. Pravou originalitu definuje jako dokonalé umělcovo ponoření se do objektivitu a života látky.<sup>180</sup> Poledňák také dodává, že z historického hlediska začala být tvůrčí originalita a jedinečnost vnímána i požadována/vyhledávána teprve po skončení éry baroka: „Uvědomělé ‚dílové‘ pojetí se začalo výrazně prosazovat v období klasicismu a dozrávalo v romantismu, kde se dílo spojuje s jedinečnou osobností umělce.“<sup>181</sup>

#### **4. 3. 2. Originalita po textové stránce**

Následující text rozšiřuje kapitolu originality o problematiku ženského hnutí. Cílem je současně pojednat o proměně charakteru textů a otestovat hypotézu číslo 2, podle které ženské písničkářství 70. let výrazně přispělo k tematickému posunu v populární hudbě od politických témat, rebelie k niterné lyrice a introspekci.

#### **4. 3. 2. 1. Ženské hnutí – socio-kulturní pozadí proměny**

Zrychlený společenský vývoj 60. let znamenal příznivé podmínky také pro aktivistky bojující za emancipaci žen, která bezprostředně následovala po

---

<sup>178</sup> SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994, str. 636.

<sup>179</sup> HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995, str. 138–9.

<sup>180</sup> Tamtéž, str. 138–9.

<sup>181</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, str. 162.

afroamerickém hnutí za občanská práva. Zatímco první vlna feminismu z přelomu 19. a 20. století byla protkána úsilím sufražetek o získání volebního práva<sup>182</sup>, druhá vlna z let šedesátých měla své těžiště ve Spojených státech amerických a vymezovala se proti diskriminaci žen ve společnosti a veřejném působení. K vůdčím osobnostem, které mezi prvními reagovaly na neuspokojivé poměry 50. let, patřily zejména americké novinářky Betty Friedan a Gloria Steinem. Uprostřed tehdejší konzervativní společnosti měly ženy již předem určené místo: očekávalo se, že počínaje brzkým sňatkem (do dvaceti let) zasvětily mladé dívky celý svůj život péči o rodinu jako oddané manželky a matky.

Všeobecnou frustraci žen „zakotvených“ v domácnosti vystihla například kniha Betty Friedanové *Feminine Mystique*, která se roku 1963 stala bestsellerem. Název odkazoval k „problému beze jména“, jímž byla spirituální nemoc z nedostatku seberealizace a kreativity: „a feeling of personal worthlessness resulting from the acceptance of a designated role that requires a woman's intellectual, economic, and emotional reliance on her husband.“<sup>183</sup> Publikace vznikla poté, co výsledky dotazníku, který spisovatelka nechala kolovat mezi bývalými spolužačkami z privátní univerzity Smith, ukázaly na hromadnou deprimovanost a nespokojenost žen se svými životy. Úryvek z *Feminine Mystique* přibližuje každodenní realitu jedné z nich: „I begin to feel I have no personality. I'm a server of food and a putter-on of pants and a bedmaker, somebody who can be called on when you want something. But who am I?“<sup>184</sup> Text čtenářky nabádal, aby si hledaly zaměstnání mimo domov, a zároveň apeloval na zavedený systém, který vytvářel falešné podmínky k jejich uplatnění. Pouze 38% žen bylo v roce 1960 zaměstnaných, obvykle se však musely potýkat s automaticky nižší mzdou (Afroameričanky vydělávaly pouze 57% ze mzdy bílých žen)<sup>185</sup> a omezenou nabídkou: mezi jediné přijatelné pozice patřily učitelky, zdravotní sestry nebo sekretářky; necelých 9% pracovalo na vyšších postech (6% lékařek, 3% právniček a přibližně 1% inženýrek).<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> v Británii se je podařilo získat až v roce 1917 ke konci první světové války; v USA roku 1920 jako 19. dodatek Ústavy

<sup>183</sup> BETTY FRIEDAN. *Encyklopedia Britannica* [online]. © 2017 [cit. 22. 1. 2017]. Dostupné na <https://www.britannica.com/biography/Betty-Friedan>.

<sup>184</sup> Tamtéž.

<sup>185</sup> GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985, str. 299.

<sup>186</sup> The 1960s-70s American Feminist Movement: Breaking Down Barriers For Women. In: *Tavaana* [online]. Dostupné na



V souvislosti s rasovým rozdělením obyvatelstva připomíná odbornice na africko-americkou historii Paula Giddings, že tzv. *Mystique* generaci tvořily zejména bílé ženy střední třídy žijící na předměstích. K publikaci mohly mít snadnější přístup než afroameričanky, které ve skutečnosti neměly takové nutkání ji upotřebit. Důvod, proč se černošky necítily otrokyněmi tak silně jako předměstské ženy, byl podle spisovatelky Toni Morrison ten, že kromě každodenní rutiny byly zvyklé pracovat a mít tak svůj, byť jen malý, únikový prostor: „They seem never to have become the true slaves that white women see in their own history.[...] True, the Black Woman did the housework, the drudgery; but she did all that while occupying a place on the job market. [...] So she combined being a responsible person with being a female.“<sup>187</sup>

S diskriminací se ženy potýkaly také ve státní správě a na veřejných místech. Americký styl korespondence, kde se ženy úplně ztrácely, přibližuje Jiřina Rybáčková v autobiografickém cestopise o životě v Americe.<sup>188</sup> Přijetím manželova příjmení totiž ženy automaticky ztrácely i křestní jméno, a tak vzpomíná na dopisy, které byly adresovány jí i manželovi, avšak způsobem Mr. and Mrs. Ludvik Rybacek. Sílicí emancipace později oživila i středověký termín Ms., aby nahradil dosavadní rozlišení na Mrs./ Miss prozrazující ihned stav vdaná/ svobodná. Bary a hospody často na vstupních dveřích oznamovaly „*Ladies invited after 3pm.*“, na což demonstrující ženy později reagovaly nápisy jako „*Women are admitted in the evening – why not for a lunch?*“ a „*A woman home is a prison freedom.*“<sup>189</sup>

Friedanová roku 1966 založila organizaci *National Organization of Women* (NOW), aby jejím prostřednictvím bojovala za rovnost žen na pracovištích, vzdělávacích institutích a chránila je v legislativním procesu. 26. srpna 1970, při příležitosti 50ti-letého výročí od volebního práva žen iniciovala organizace první hromadný protest, jehož se v ulicích New Yorku účastnilo přibližně 20 000 žen. Představoval vrchol hnutí, neboť byl poprvé mediálně reflektován: „The first time the potencial power of the feminist movement became publicly apparent,“<sup>190</sup>

---

<https://tavana.org/en/content/1960s-70s-american-feminist-movement-breaking-down-barriers-women> [Cit. 7.11.2016].

<sup>187</sup> GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985, str. 310.

<sup>188</sup> RYBÁČKOVÁ, Jiřina. *Amerika v zrcadlech*. Praha: Český spisovatel, 1995.

<sup>189</sup> Review of the 1970s – part 4 of 5. In: *Youtube* [online]. 22. 3. 2010. Dostupné z [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_4Io\\_efwlo](https://www.youtube.com/watch?v=n_4Io_efwlo). Kanál uživatele MyTVCollection. [cit. 22. 1. 2017].

<sup>190</sup> GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985, str. 304–305.

komentoval novinářský příspěvek Jo Freemana v *Politics of Women's Liberation*. Výraznou postavou a mediálním hlasem demonstrací se stala Gloria Steinem. Roku 1969 publikovala článek *After Black Power, Women's Liberation*, ve kterém poukázala, že navzdory aktivní účasti žen na občanskoprávním hnutí zůstávají dál utlačovanou skupinou. Demonstrace nicméně strhly pozornost spíše k ženám bílé pleti a sexismu, upřesňuje Giddings. Černošské občanky, kterých se nejvíce dotýkala rasová otázka, ponechalo hnutí v marginalizované zóně.

Vývoj událostí z přelomu 60. a 70. let přinesly ženám vítané změny v oblasti vzdělání. Dívkám i dalším diskriminovaným skupinám bylo nyní umožněno studovat na prestižních univerzitách typu *Harvard*<sup>191</sup>, *Yale*<sup>192</sup> nebo *Princeton*<sup>193</sup>, mladé ženy také začaly vstupovat do zaměstnání. Obojí bylo výsledkem politiky afirmativního jednání, podle níž byly podniky a instituce nuceny preferovat dříve utlačované rasy, etnika a pohlaví. Volná dostupnost antikoncepční pilulky pomáhala odbourat strach z možného nechtěného těhotenství, které by bránilo v budování kariéry.

Na počátku hnutí mohly mladým dívkám chybět skutečné vzory. V měnící se společnosti byl stále zakořeněn obraz, jaký přinesly některé afroamerické dívčí skupiny typu The Ronettes, které fungovaly jako produkt zábavního průmyslu, a taktéž Jacqueline Kennedy. Ideál, jaký prezentovala vždy upravená první dáma Ameriky, představoval „the whispery-voiced, wry-smiling Jackie or the aloof mascot-coquette.“<sup>194</sup> Prezidentský pár prezentoval „chic“ svazek ambiciózního a pracujícího manžela, jehož manželce záleží především na zkrášlování domova a udržování společenských styků. Čtenářkám *Life* magazínu proto v roce 1961 nepřišlo urážející, když popisek u fotky dívky se surfařským prknem hlásal, že navzdory snaze může většina z nich hlavně zdobit mělké vody – „decorating the shallows“ byl totiž žádoucí ideál, který je zmíněn Sheilou Weller.<sup>195</sup> Životní styl Carole King a Cynthia Weil, které se od útlého věku živily hudbou, se zcela vymykaly předestíranému ideálu – „It was embarrassingly unfeminine in 1961 to be a piano-

---

<sup>191</sup> Mezi lety 1636-1879 zde ženy nestudovaly, poté byly přijímány v poměru 1:4, což se počalo měnit v roce 1970. V Evropě umožnila dívkám studovat jako první univerzita v Curychu, 1863.

<sup>192</sup> Yale přijímal studentky od roku 1969.

<sup>193</sup> Princeton přijímal studentky od roku 1969.

<sup>194</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009, str. 108.

<sup>195</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009, str. 109.

banging, moon/June rhyming, argumentative workaholic,<sup>196</sup> přibližuje spisovatelka v *Girls Like Us*, knize osudů Carole King, Joni Mitchell a Carly Simon.

Vedle Jackie Kennedy existoval druhý protipól – žena s maskulinní povahou chování. V populární hudbě jej přijaly některé rockové zpěvačky, jejichž úspěch byl vykoupen podřízením se mužskému světu: „To achieve success, it seemed that women had to take men on their own game, and within the arena of rock this involved drink, drugs and sexual promiscuity.“<sup>197</sup> Divoký životní styl vyznávala například zpěvačka s pověstí rebelky Janis Joplin. Na druhé straně se zařadila mezi vzory feministického hnutí, jelikož preferovala ženskou přirozenost v oblékání i úpravě zevnějšku. Za vhodnější příklad ženy, která se chová jako boss, lze brát spíše popovou zpěvačku Madonnu, která kariéru postavila na image sexuálního symbolu a stylizované provokaci. Zkreslený mediální obraz žen kritizovala Sheila Whiteley: „both the lifestyle and the musical ethos of the period undermined the role of women, positioning them as either romanticised fantasy figures, subservient earth mothers or easy lays.“<sup>198</sup> Stereotypní a promiskuitní obraz, jaký média předeštila, byl ne pro všechny dívky a mladé ženy chtěný a následováníhodný.

Z českých autorů se problematice genderu věnují například Josef Polišínský a Sylvia Ostrovská. Jejich kniha *Velké i malé ženy v dějinách lidstva*<sup>199</sup> mapuje postavení žen napříč všemi vývojovými etapami (starověk – 20. století) i společenskými vrstvami. Připomíná nejdůležitější dějinné momenty a poskytuje také všeobecný přehled. Zejména výroky z moderní doby se obecně shodují, že emancipace by neměla spočívat v soutěživosti pohlaví, ale stavět na principu, kde lze dosáhnout životní spokojenosti právě pro svůj gender: žena jako moudrá, citlivá i sebevědomá bytost, která se nesnaží být mužem. Kniha portrétů cílí na postavy, které rozvinuly svůj potenciál v oblasti umění i vědy právě skrze zdůrazněnou ženskou přirozenost.

Stejným směrem vyšly také písničkářky sedmdesátých let Carole King, Carly Simon a Joni Mitchell, které tvořily s ohledem na zranitelnost a citlivost ženské duše. Níže bude demonstrováno, že se jednalo o hlavní a klíčová témata hnutí.

---

<sup>196</sup> Tamtéž, str. 108.

<sup>197</sup> WHITELEY, Sheila. *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, London: Routledge, 2000, str. 51.

<sup>198</sup> Tamtéž, str. 23.

<sup>199</sup> POLIŠIŇSKÝ, Josef, OSTROVSKÁ, Sylvie. *Velké i malé ženy v dějinách lidstva*, Jan Krigl: Nakladatelství Praha, 2000.

Feministické hnutí vyplavilo na povrch největší ženské strasti, které se nedotýkaly politické a ekonomické stability tak jako mezilidských vztahů/citového strádání, oblasti a vlastní identity. „Women were more concerned with the meaning of feminism to their personal lives and personal relationships,“ vystihl znovu novinář J. Freeman.<sup>200</sup> V oblasti ženskosti si lépe vedly Afroamerické ženy, které v porovnání s bílými spoluobčankami vedly život v izolaci, o to méně však pociťovaly společenskou diskriminaci. Bílé „were being relegated to minor responsibilities; in part because of indiscriminate sexual behavior.“<sup>201</sup> Pro ilustraci lze citovat Jane Stenbridge, která v organizaci SNCC<sup>202</sup> fungovala společně s černoškami a všimla si několika rozdílů: „Hamer [Fannie Lou Hamer] had not been taught to be ashamed of ‘herself, her body, her strong voice.’ [...] Rozdíl v psychickém nastavení popsala následovně: „She [Hamer] announces. I do not announce. I apologize.“<sup>203</sup>

Odpověď na otázku „Kdo tedy jsem?“ hledaly či spíše objevovaly také dívky náležející ke generaci tzv. baby boomers, která se distancovala od vzorců tradičních rodin i brzkých sňatků. Studentský život byl příležitostí k osamostatnění se s přidanou hodnotou – sexuální revolucí, vyvolanou rozšířením antikoncepce a liberalizací předmanželského a nezávazného pohlavního styku. Nejen dívky, najednou vzdálené z dohledu rodičů, se vyrovnávaly s novým rozměrem svobody: musely přijmout zodpovědnost za svůj život, své tělo a zachovat obezřetnost v sexuálních záležitostech.

#### 4. 3. 2. 2. Tematická analýza prostřednictvím sondy

V závěru šedesátých let proto ve společnosti dýchalo nové téma: rovnovážný partnerský vztah (anglické texty předkládají tzv. *autonomy in relationships*<sup>204</sup>). Tato proměna se dotkla i umělecké tvorby Carole King, Joni Mitchell a Carly Simon. Poetiku textů písničkářek se pokusí přiblížit sondy do tematické analýzy.

Hlavní témata písničkářek se dají rozdělit do tří oblastí: 1. Realistický pohled na lásku; 2. Kritika stereotypů; 3. Aktualizace ženskosti.

---

<sup>200</sup> GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985, str. 306.

<sup>201</sup> Tamtéž, str. 302.

<sup>202</sup> Student nonviolent Coordinating Committee.

<sup>203</sup> GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985, str. 301.

<sup>204</sup> Termín relationship začal být užíván od roku 1970 a jeho význam zahrnoval všechny formy vztahu od chození až po společné soužití.

## Realistický pohled na lásku

Z hlediska chronologie nelze opomenout skladby *Will You Still Love Me Tomorrow* a *You Make Me Feel Like A Natural Woman*. Písně King, které otextoval Goffin, náleží do předešlé éry Brill Building, ale měly klíčový podíl na rozvoji ženské lyriky.

*Will You Still Love Me Tomorrow* (1960) zajistil triu the Shirelles status první Afroamerické dívčí skupiny, která zvítězila v americké hitparádě. Do populární písně se promítl zcela nový koncept: „a young single woman’s declaration of herself as an emotionally and sexually independent and responsible person.”<sup>205</sup> Balada reflektuje intimní sblížení dvojice bez předchozího příslibu závazku, ženská postava si je vědoma obojího – své zranitelnosti i zodpovědnosti za učiněné rozhodnutí: „She’s not demanding constant reassurance. She also accepts responsibility of her freedom: it’s her job to manage the emotional ambiguity and the risk of pregnancy.”<sup>206</sup> Citaci lze podepřít textovou ukázkou: I'd like to know that your love / is love I can be sure of. / So tell me now / cause I won't ask again.; You say that I'm the only one / but will my heart be broken/ when the night meets the morning star?.

Novodobé pojetí lásky předkládá i druhý song Goffina s King – *You Make Me Feel Like A Natural Woman* (1967), určený pro soulovou královnu Arethu Franklin. Podtitul by mohl znít jako oslavný hymnus ženské sexuality, který „didn’t express dewy love or even happy love; rather, it romanticized that very ‘willingness to suffer pain if necessary’ on life’s journey.”<sup>207</sup> Nutno podotknout, že Gerry Goffin se ukázal jako mimořádně citlivý autor. Oba texty, které hovoří z ženské perspektivy, nesou mužský rukopis, ale přitom nepostrádají věrohodnost.

*Singer-songwriters* [jak muži, tak ženy] „sang about transient relationships and offered the first real cultural renderings of mature’s love’s impermanence.”<sup>208</sup> Tato skutečnost dovoluje tvrdit, že písničkářky – v kontrastu s dívčími skupiny a dalšími interprety zábavního průmyslu – promítaly do písní spíše představy o vztahu dospělého muže a ženy nežli chlapce a dívky. V textech se často vyskytuje motiv

---

<sup>205</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009, str. 56.

<sup>206</sup> Tamtéž, str. 54.

<sup>207</sup> Tamtéž, str. 191.

<sup>208</sup> KUTULAS, Judy. “That’s the Way I’ve Always Heard It Should Be”: Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, str. 698.

„vystřízlivění“, neboť vztahy mohou být pomíjivé, nedokonalé, proměnlivé, ale i plnohodnotné při vzájemném respektu:

Time alone will tell us / lovers born in May / may grow bitter and jealous / faded and gray.  
(C. Simon: *Forever My Love*, *Carly Simon*, 1971)

And tomorrow we might not be together / I'm no prophet / I don't know nature's way. (C. Simon: *Anticipation*, *Anticipation*, 1971)

One of us is changing / or maybe we've just stopped trying // And it's too late / baby, now it's too late / though we really did try to make it / Something inside has died and I can't hide and I just can't fake it. (C. King: *It's Too Late*, *Tapestry*, 1971)

I met a woman / she knew your devils and your deeds / And she said, "Go to him, stay with him / if you can but be prepared to bleed. (J. Mitchell: *A Case of You*, *Blue*, 1971)

One day I'm gonna understand; the way that my heart works so that I won't get hurt.  
(C. King: *Too Much Rain*, *Music*, 1971)

You can't pretend it's Camelot / Then start to run when things get hot. (C. Simon: *Half A Chance*, *Another Passenger*, 1976)

Odklon od idealistického pohledu na lásku podporuje i následující citace: „In the singer-songwriters' music there were no perfect matches or soul mates. [...] Singer-songwriters' breakup songs encouraged young people to learn from their mistakes, make the most of their time alone and then try again at love.“<sup>209</sup>

### **Kritika stereotypů**

První hudební skepsi vůči manželství podala Simon v *That's the Way I've Always Heard It Should Be* (1971) se spoluautorstvím textaře Jacoba Brackmana. Slova kritizují, že instituce lásku namísto podpory ničí: „But soon you'll cage me on your shelf / I'll never learn to be just me first by myself.“ Přítomná je i kritika zpozorované reality: „My mother reads her magazines / I hear her call sweet dreams,

---

<sup>209</sup> KUTULAS, Judy. „That's the Way I've Always Heard It Should Be": Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, str. 698.

but I forgot how to dream; They have their houses and their lawns / They have their silent noons, tearful nights, angry dawns“; kritika stereotypů: „Well, that’s the way I’ve always heard it should be / You want to marry me, we’ll marry.“ Ironický tón podporuje linka zpěvu jdoucí nahoru a dívčí výraz v hlasu. K písni jakoby se vracela skladba z následujícího alba: „Daddy, I'm no virgin / And I've already waited too long / He gave his lovin' love to me / The way I've always heard it would be“ (*Waited Too Long, No Secrets*, 1972).

Konformní způsob života byl napadán i nepřímou cestou, důrazem na bohémství, svobodu jako možný odkaz hippie kultury:

We ate on terraces and drank the cheapest wine. (C. Simon: *The Best Thing*, *Carly Simon*, 1971)

Hold me, here we can soon be born again / Our gates are unguarded, I've stolen the key / To where everything holy inside us is free to run free. (C. Simon: *Garden, Anticipation*, 1971)

Texty se prolíná také téma svobody jako reakce na stereotypy. Písničkářky profilují ženu často jako svobodomyšlnou duši, která vyhledává dobrodružství, cestování a čas o samotě:

My goin' has nothing to do with you / I'm planning a trip all alone. (C. Simon: *Alone*, *Carly Simon*, 1971)

While she was busy being free / While she was somewhere being free. (J. Mitchell: *Cactus Tree, Song to a Seagull*, 1968)

I am on a lonely road and I am traveling / Looking for the key to set me free. (J. Mitchell: *All I Want*, *Blue*, 1971)

## **Ženskost**

V textech lze najít evidenci, že se písničkářky nebojí dát najevo své představy a sexuální touhy a že hovoří z ženské perspektivy:

So you pick me up / and you tune me up / And you wind me up and play me / You talk about heart / and you say you know soul. (C. Simon: *Think I'm Gonna Have A Baby, Hotcakes*, 1972)

Heat's up, tea's brewed / Clothes strewn around the room / Looks like a wind swept through / Made a wild man out of you / And doesn't anger turn you on / And expectation of a calm / After the storm / And your body feels so warm / After the storm. (C. Simon: *After the Storm, Playing possum*, 1975)

Lay your head upon my breast / Fondle me with your tenderness / We've got the key to happiness / Close your eyes and I'll do the rest.  
(C. Simon: *More and More, Playing possum*, 1975)

Ženská perspektiva se prolínala druhou sólovou deskou *Tapestry* vydanou 1971, na níž se podílela i textařsky. Úvodní singl *I Feel the Earth Move* vyjadřoval „a mature, female-centered vision of love“ (obsahem i výrazem jde přesněji o eufemismus pro fyzický prožitek). Carole King byla podle kritiků překvapením pro popový svět a spojovali ji často právě s prvkem ženství: „James [Taylor] was the male idol and Carole – well, Carole was something that pop culture hadn't seen before: an embodiment of youthful female substance.“<sup>210</sup>

I know that my *emotions* are something I just can't tame. (C. King: *I Feel the Earth Move, Tapestry*, 1971)

I really need someone to talk to / and nobody else knows how to *comfort* me tonight. (C. King: *Home Again, Tapestry*, 1971)

I never thought I could get *satisfaction* from just one man / But, if anyone could keep me happy / you're the one who can. (C. King: *Where You Lead, Tapestry*, 1971)

Pohled na muže perspektivou těchto autorek mohl být i kritický, ale zůstával přátelský, neboť „liked men but still challenged them. They [King, Mitchell, Simon] embodied the most socially attractive feminist traits: independence, self-reliance, and

---

<sup>210</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009, str. 331.



sexual confidence.<sup>211</sup> Lišil se tak od stále rozšířenější verze feministického extremismu, ve kterém se ženy uchýlovaly ke stále agresivnější kritice a nenáviděly „vykořisťující“ muže, odmítaly rodiny a propagovaly lesbické vztahy.

#### 4. 3. 2. 3. Carole King jako vzor

O Carole King lze pojednat v pár samostatných bodech, neboť v mnoha případech je v rámci ženského písničkářství viděna jako průkopnice.

Deska *Tapestry* měla také částečně výchovný charakter. Album vznikalo v Los Angeles, kam se King po odchodu od Goffina přestěhovala z New Yorku okolo 1967 a pomalu vstřebávala životní styl hippies: přešla k dlouhým vlasům i volnějším střihu oblečení. Skladby asimilovaly uvolněnost květinové kultury, pro jejíž zástupce bylo příznačné fungovat jako rodina přátel, bavit se, žít bezstarostně i lehce. Carole však současně zůstávala „nohama na zemi“, což plynulo z osobního života, v němž byla dvojnásobnou a svobodnou matkou-samoživitelkou (jednou z mála ve své době). Stav bez tíže a zdravý rozum se mísí v titulní písni *Tapestry* (gobelín v překladu). Je synonymem pro životní cestu, kterou lemují jak životní úspěchy (bits of gold) tak kotrmelce (bits of blue). Život je charakterizován jako „An everlasting vision of the ever-changing view“ i „magic in bits of blue and gold“. V přeneseném významu má být autobiografií Carole King, která možná hovoří o svém nevydařeném prvním manželství. Podstatnější je však postava záhadného muže, jehož původ zůstává neobjasněn: Now my tapestry's unraveling; he's come to take me back / He's come to take me back. Může představovat poutníka, tuláka, guru, ale také převlečenou smrt – interpretace jsou různé. Nezávisle na jejich rozluštění přichází Sheila Weller s následující teorií: „Whoever he is, he's warning her that rewards from this bucolic new world can be chimerical, but she knows that already; too much freedom has never been her style. ‘A figure gray and ghostly’ comes to take her ‘back’ to responsible life.“<sup>212</sup> Zůstaneme-li u textové roviny, lze Carole King přiřadit další specifický a poznávací rys její tvorby: mezi motivy se objevují také vyšší morální ideály a ctnosti.

---

<sup>211</sup> KUTULAS, Judy. “That’s the Way I’ve Always Heard It Should Be”: Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, str. 693.

<sup>212</sup> WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009, str. 323.

Only love is real / Everything else illusion / Adding to the confusion of the way we connive  
At being alive / Tracing a line till we can define / The thing that allows us to feel / Only love  
is real. (*Only Love Is Real, Thoroughbred, 1976*)

If you read the papers you may see / History in the making / You'll read what they say life is  
all about / They say it's there for the taking / Yeah, but you should really check it out  
If you want to know what's shaking / But don't tell me about the things you've heard / Maybe  
I'm wrong / but I want to believe in humanity. (*Believe In Humanity, Fantasy, 1973*)

Birth and life and death make a circle / We are all part of / To see the light everlasting  
Live in the name of love / Forever. (*In the Name of Love, Simple Things, 1977*)

Řada textů je také genderově nejednoznačná a může být tedy určena oběma  
pohlavím.

So many ways to show you love someone / So many ways to show someone  
You care. (*So Many Ways, Thoroughbred, 1976*)

People growing all the time in every way / Learning where they are in terms of every day  
/ Might as well keep moving / time won't let you stay / Everybody's got the spirit.  
(*Everybody's Got the Spirit, Welcome Home, 1978*)

Autorský podíl na desce *Tapestry* spočíval ve trojjednosti hudebních schopností King jako zpěvačky, skladatelky a instrumentalistky. Zejména poslední atribut hrál u docenění King klíčovou roli, což objasňuje James Perone v autobiografické publikaci *The Words and Music of Carole King*. Přibližuje tehdejší upozaděnou roli instrumentalistek, předchůdkyň King. Joan Baez se doprovázela na kytaru a Judy Collins na klavír, nicméně doprovodný nástroj u nich obvykle zvlášť nevynikal. Také Carol Kaye, patrně první výrazná hráčka na basovou kytaru, zůstala v pozadí, ačkoliv se podílela na nahrávkách Beach Boys, the Monkees i Raye Charlese. Nahrávkám Carole King vévodí vedle doprovodných naopak sólové instrumentální pasáže, hrané s nezvykle energickým, až mužským úhozem. James Perone proto dodává: Klavír se stal dominantním nástrojem alba *Tapestry*, což ocenila také soudobá kritika, jak dodává příspěvek recenzenta Roberta Christgaua: „King's piano playing on *Tapestry* was 'the first widely recognized instrumental

signature ever developed by a woman.”<sup>213</sup>

#### 4. 3. 2. 4. Ženy mezi kulturními spotřebiteli

Nový příliv ženské lyriky etabloval své posluchačky do skupiny spotřebitelů. V roce 1973 okomentoval ženskou poptávku časopis *Time* frází „Women’s music sells.“<sup>214</sup> Album *Tapestry* například drželo první příčku hitparády *Billboard* 200 nepřetržitých 15 týdnů (od 19. června do 1. října 1971), debut Carly Simon obsadil mezi deskami 30. příčku a 10. místo mezi singly. Mitchellové *Blue* vystoupalo v *Billboard* mezi deskami na pozici 15. Společnostem plynuly největší zisky od dob hard rockových desek, citovaly losangeleské listy prohlášení *Billboard* magazínu roku 1973: „[...] magazine recently reported the most significant upsurge in female record sales since the popularity of hard rock groups.”<sup>215</sup> Bylo by však zavádějící uvažovat o vlivu ženské poptávky na proměnu hudebního trhu, který je vnitřně provázán s kulturou a společností. Za hlavní stanovisko to předkládá například studie, v níž autoři provedli sociologický výzkum amerického mainstreamového trhu s nahrávkami od roku 1940–1990: „The recording industry obviously produces culture in the music that it offers, yet its production is also shaped by the cultural environment in which it is located.“<sup>216</sup> Studie se však věnuje hlavně singlům, kde figurují jména populárnějších a popových zpěvaček (Aretha Franklin, Linda Ronstadt, Olivia Newton-John, Helen Reddy, Anne Murray). Z Dorůžkovy statistiky úspěšnosti pro rok 1971 figuruje jako nejúspěšnější zpěvačka na singlech Aretha Franklin, zatímco Carole King jako nejúspěšnější zpěvačka na LP deskách. Tento fakt přibližuje písničkáře k rockové hudbě, jejíž tvůrci se orientují více na LP desky a konceptuální alba než na singly.<sup>217</sup>

Ve světě literatury se také objevil zástup autorek reagujících na společensko-sexuální tabu. Po *Feminine Mystique* vyšly například následující tituly: *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (Shulamith Firestone, 1970),

---

<sup>213</sup> PERONE, James. *The Words and Music of Carole King*, Westport: Praeger Publishers, 2006, str. 41.

<sup>214</sup> KUTULAS, Judy. “That’s the Way I’ve Always Heard It Should Be”: Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, str. 690.

<sup>215</sup> Tamtéž, 690.

<sup>216</sup> Dowd, Timothy J., Kathleen Liddle and Maureen Blyler. 2006. Charting Gender: The Success of Female Acts in the U.S. Mainstream Recording Market, 1940 to 1990.” *Research in the Sociology of Organizations* 23: 81-123, str. 4.

<sup>217</sup> DORŮŽKA, Lubomír, ed. *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. 2. vyd. Praha, 1987, str. 61.

*Our Bodies, Ourselves: A Book by and for Women* (Boston Women's Health Book Collective, 1970), *The Joy of Sex* (Alex Comfort, 1972), *Against Our Will: Men, Women, and Rape* (Susan Brownmiller, 1975). Za zmínku stojí také novela Eriky Jong *Fear of Flying* (1973), jejíž příběh nejprve vyvolal kontroverzi kvůli chování hrdinky poznávající sexuální svobodu. Nově začaly vycházet i magazíny pro ženy *Essence* a *Ms.*, který založila G. Steinem.

Hudba 70. let je někdy označována jako „*women-centered culture*“. Tematický posun by se proto vzhledem k předchozím socio-kulturním, genderovým souvislostem dal charakterizovat jako posun s velkým přispěním žen (pro ženy). Ženské písničkářské hnutí nicméně na vrcholu pop music nesetrvalo dlouho, vymezuje se léty 1970 až 1975. Pozdější alba Carole King ani Joni Mitchell už nenavázala na předchozí úspěch, byť akustičtí umělci byli stále extrémně populární (například Simon a Garfunkel).

Pro postoj mužské populace k feministickému rozmachu by patrně mohlo platit pořekadlo „Vytloukat klín klínem.“ Rockerské motto „sex, drogy a rock and roll“ se totiž stalo hlavním poznávacím znamením maskulinního rocku 70. let, který hitparádám z většiny dominoval. Jedno z možných vysvětlení předkládá teze Judy Kutulas, podle níž rockerská filozofie byla zástěrkou, kterou se muži bránili realitě. Idealismus, ke kterému se tentokrát uchýlovali oni (v první vlně to mohly být dívky poslouchající tzv. *bubble gum* žánr), je odváděl od reálné skutečnosti: aktivizace ženských sil. Z pohledu něžnějšího pohlaví byly *singer-singwriters* inspirujícími osobnostmi, mužský svět je však vnímal ve vytrženém kontextu jako sexuální symboly. Muži se dál přirozeně ztotožňovali s rebelujícími cock rockery a „macho“ charaktery.<sup>218</sup>

Ústup ženských *singer-songwriters* může symbolizovat fotka vyzývavé, napůl svlečené Carly Simon na obalu *Playing Possum* (1975). Písničkářskou linii také vystřídal nové žánry punk a disco. Kratší trvání ale nemusí snižovat význam žen-písničkářek, neboť ovlivnily další podobu populární hudby. King, Mitchell i Simon upevnily ženskou perspektivu ve sféře hudby a usnadnily tak cestu dalším písničkářkám jako například Sarah McLachlan, Tori Amos nebo Norah Jones, které

---

<sup>218</sup> KUTULAS, Judy. „That's the Way I've Always Heard It Should Be": Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, 694.

pokračují v této linii.

#### **4. 3. 3. Originalita po hudební stránce**

Na umělcovu originalitu lze nahlížet několika způsoby: 1. Je možné hledat originální prvky jednotlivců uvnitř jejich tvorby, 2. Porovnat originalitu v rámci jednoho tvůrčího období, 3. Hledat originální rysy ve srovnání s jiným umělcem či jiným stylem. Následující část se pokusí demonstrovat originalitu Carole King v jejím skladatelském i písničkářském období na příkladu několika jejích skladeb z let

1962–1978. Některé z nich se nachází ve vydané antologii pro klavír, kytaru a zpěv, k jiným bohužel notový materiál nebyl k dispozici. Text se zčásti opírá o biografii Jamese Perona *The Words and Music of Carole King*, která obsahuje podrobný komentář k jednotlivým deskám zpěvačky.

#### 4. 3. 3. 1. Carole King: Originalita skladatelky

Perone shrnuje, že některé písně Goffin-King se staly úspěšnými právě pro způsob, jakým byly texty zhudebněny: „As is the case with so many of Carole King’s songs, however, the real impact of the lyrics comes through the way in which they are set to music.“<sup>219</sup> Jeho názor prozrazuje o King citlivý přístup k textu, což může demonstrovat píseň *Up On The Roof*, kterou proslavila skupina The Drifters na začátku 60. let. Na první pohled lze píseň označit za standardní popovou věc tehdejší doby – nechybí líbivá melodie, taneční beat ani orchestrální aranžmá, které bylo hojně využíváno do roku 1967. Kompoziční výstavba ovšem poukazuje na programní typ skladby, protože hudební složka zde koresponduje s náladou Goffinova textu.

##### 1. Up On The Roof

Hudba: Carole King; Text: Gerry Goffin

Píseň neobsahuje výrazné harmonické změny (neopouští základní tóninu G dur) a zachovává plynulost mezi slokami a refrény, které jsou od sebe málo rozlišitelné. Klíčovým je však způsob, jakým King pracuje s významem slov prostřednictvím hudby. V písni se prolínají dvě významové roviny: 1. Únava a stres pramenící z každodenního života; 2. Touha po zklidnění a vymanění se z tohoto stavu. „Roof“ neboli střecha je proto symbolem útočiště i protipólem rušného velkoměsta. Skladatelka zde pracuje s tónovými výškami a pohybem melodie tak, aby od sebe obě roviny odlišila.

Ve slokách se zpívá o přízemních starostech, jsou proto v nižší poloze (začínají od  $d_1$  a  $g_1$ , takt 2–3)<sup>220</sup> s melodií vzestupnou, zatímco refrén s ideou „střešního klidu“ je ve vyšší poloze (začíná na  $c_2$ , takt 15) s melodií sestupnou.

---

<sup>219</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 19.

<sup>220</sup> Čísla taktů odpovídají antologii Carole King.

Společně oběma částem jsou intervalové postupy v čistých kvartách (část A: například takt 2–3, 9–10; část B: takt 15, 19, 20–21). První sloku lze rozdělit na dvě části (6+6 taktů): fráze „people are just too much for me to face“ naznačuje pocit skleslosti, což King hudebně vyjadřuje postupem melodie dolů (z  $e_1$  klesá na  $d_1$ , takt 6). Závěrečná fráze sloky „And all my cares just drift right in to space“ už naznačuje větší lehkost, což se odráží v melodii, která stoupá z  $g_1$  na  $h_1$  (takt 13). Zaměříme-li pozornost v této první části (A) pozornost na jednotlivá slova, lze si všimnout, že „down“ vždy náleží sestup v menším intervalu směrem dolů (takt 4, 12), zatímco pro „top“ a „space“ je charakteristický vyšší tón a větší intervalový skok (takty 10, 13). Refrén postupuje v tonální sekvenci nahoru od  $c_2$  k  $e_2$ , což je hudebně vrchol skladby. S přihlédnutím k významovosti je vrchol ve frázi „up on the roof“ opakující se dvakrát, kde melodie vždy stoupá: krajní tóny dávají nejprve interval čisté kvarty ( $d_1$ – $g_1$ , takt 23–24) a na závěr interval oktávy ( $d_1$ – $d_2$ , takt 48–49). Neobvykle zní také některé harmonické postupy: například mollový septakord a moll, který následuje po subdominantě (C dur) namísto očekávané dominanty (D dur) v taktech 6, 27, 41. Druhý moment je obsažen v refrénu, který celé čtyři takty prodlévá na akordu C dur, který zahrnuje jeho obměny: jedná se o přechod ze základního kvintakordu na kvintakord s přidanou sextou (C6, takt 16) a s přidanou velkou septimou (Cmaj7, takt 17).

Na kanálu *YouTube* jsou k poslechu tři verze, oficiální nahrávka The Drifters z roku 1962<sup>221</sup>, původní demo nahrávka<sup>222</sup> a píseň v podání King z jejího sólového debutu *Writer*.<sup>223</sup> Originál The Drifters byl natočen s orchestrem: od prvního refrénu zaznívají smyčce, dechy (trubka, trombón), které ve třetí instrumentální repetici sloky dostávají sólo a přináší hlavní melodii. K dalším nástrojům patří klavír, elektrická kytara, baskytara a bicí s perkusemi. Demo nahrávka obsahuje pouze zpěv a klavírní doprovod, jehož bas je ve vzorci 1 čtvrtěová nota–4 osminové noty–1 čtvrtěová nota, zatímco originál má na poslední čtvrté době dvě osminy. Notový zápis z antologie King se také liší, obsahuje tři čtvrtěové noty–2 osminové noty. Nahrávka King je dělaná ve stylu písní *Tapestry*, jde o citlivé uchopení původní myšlenky.

<sup>221</sup> Up On The Roof – The Drifters (1962) (HD Quality). In: *Youtube* [online], 12. 2014. Dostupné na [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_ksNvibvEI](https://www.youtube.com/watch?v=b_ksNvibvEI). Kanál uživatele Marc Leroy. [cit. 18. 4. 2017].

<sup>222</sup> Up On The Roof (Demo W/ INTRO) – Gerry Goffin is lead/ Carole King On the piano 1962. In: *Youtube* [online], 6. 8. 2014. Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=Y3G-NYIsmqs>. Kanál uživatele Amnon Suodai. [cit. 18. 4. 2017].

<sup>223</sup> Carole King – Up On the Roof. In: *Youtube* [online], 10. 9. 2010. Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=CRBE06gR6KY>. Kanál uživatele Leeroy Jenkins. [cit. 18. 4. 2017].

Obsahuje perkuse, klavír, kytaru a smyčce. Původní rytmický motiv v basu chybí, ale je nahrazen jinou linkou klavíru a doprovodnou kytarou.

V biografii lze narazit na přirovnání King k romantickým skladatelům a současně autorům písňových cyklů Robertu Schumannovi a Franzi Schubertovi: „This kind of text setting [Up On The Roof] in King’s composition owes a debt to the European Romantic period art song settings of such composers as Franz Schubert, Robert Schumann, and Hugo Wolf. It is somewhat outside the usual purview of Tin Pan Alley (or Brill Building) American pop songs.“<sup>224</sup>

ad1) srovnání s **Gretchen und Spinnrade** (Franz Schubert, 1814)

Hudba: Franz Schubert; Báseň: Johann Wolfgang Goethe

Podobnost přístupu Carole King a evropského písňového romantismu lze demonstrovat na Franzi Schubertovi. Typickým rysem Schubertových písní byl tzv. „word-painting“<sup>225</sup>, kdy se hudební složka řídí významem slova. V případě Carole King šlo v předchozí ukázce o charakter melodie, u Schuberta se zaměříme na klavírní doprovod. Odbornice na jeho tvorbu Dr. Lorraine Byrne říká, že pro Schuberta byla ke zhudebnění básně důležitá identifikace s několika faktory: „The composer [F. Schubert] identifies with poet, character, scene and singer and strives to concentrate lyric, dramatic and graphic ideas into an integrated whole.“<sup>226</sup> – to je vysvětlením pro často osobité až intimní vyznění jeho písní. Schuberta lze označit za výrazného klavírního poetika, neboť klavír v jeho kompozicích vlastním způsobem symbolizuje poetiku textu a není tedy jen obyčejným doprovodem.

Demonstrujícím příkladem může být píseň *Gretchen und Spinnrade*. Jde o první skladatelovu kompozici na slova Goetheho básně a současně jeden z vrcholů jeho písňové tvorby. Báseň je monologem dívky, která přede na kolovrátku, a přitom myslí na Fausta. Klavírní doprovod svým charakterem od počátku evokuje fyzický pohyb předení – rytmický motiv (12 šestnáctinových not) pravé ruky symbolizuje mechanické otáčení kola, zatímco levá ruka uvádí druhý rytmický motiv (na každou pátou šestnáctinovou notu), který zastupuje sešlápnutí pedálu. Klavírní výraz také umocňuje emocionální rozpoložení hlavní postavy – Schubert užívá ritardando a

---

<sup>224</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 7.

<sup>225</sup> Tamtéž, str. 7; přednáškový cyklus Lorraine Byrne Music & Text.

<sup>226</sup> přednáškový cyklus Lorraine Byrne Music & Text.



cézuru pro zastavení kolovratu ve stavech extáze a accelerando s variací na původní rytmus jako symbol opětovného roztočení kola a návratu do reality. V průběhu skladby se setkáváme s několika odlišnými tóninami a moll, e moll, F dur (1. část), F dur a B dur, A dur (2. část) a F dur, a moll, d moll, es dur, g moll a E dur (3. část). *Gretchen und Spinnrade* zhudebnil Schubert v roce 1814 v sedmnácti letech, což jej spojuje s Carole King, která ve stejném věku napsala svůj první hit *Will You Still Love Me Tomorrow*. Dalším rysem Schubertovy písňové tvorby byly nečekané harmonické zvraty, ke kterým využíval náhlé změny tónin (často bez modulace) a alterovanou tercii vytvářející moll nebo dur charakter.

Přestože jde o rozličné hudební světy, King a Schuberta spojuje příbuzný tvůrčí princip – poetickým prostředkem vyjádření je hudba. S *Up On The Roof* se spojuje označení tzv. „mood piece“<sup>227</sup>, což ji odlišovalo od písní Tin Pan Alley a přibližovalo evropské klasické hudbě. Hudební náladotvornost King tak lze prohlásit za prvek originality i její přínos v tehdejší dosavadní americké písňové tradici.

Vedle *Up On The Roof* napsala autorka ale také řadu hitů, které byly málo zajímavé nebo příliš konvenční, například *They Should Have Given You The Oscar* (James Darren, 1962) nebo *Happy Being Fat* (Big Dee Irwin, 1963). Do roku 1965 psala King hlavně popové hity, kterým dominovala líbivá melodie a po vzoru swingu bohatá dechová sekce. Některé skladby z této éry ale měly vliv na začínající The Beatles, kteří se inspirovali hlavně prací s vokály a užitím formy AABA. Z jejich skladeb nazpívali například *Keep My Hands Off My Baby* (1962, hit Little Eva), která má v jejich podání daleko svižnější tempo. Muzikolog Ian Inglis se vyjadřuje o přímém vlivu vokálové tvorby King na britskou kapelu. Podle něj Beatles od King přejali způsob, kdy vokalisté ihned opakují slova po hlavním zpěvákovi, což je patrné ve skladbách *Hold Me Tight*, *You Won't See Me* a *You're Going to Lose That Girl*, které porovnává s originálem *Will You Still Love Me Tomorrow*.<sup>228</sup>

V průběhu skladatelské éry pronikla King také do soulu nebo experimentálního rocku (tento posun šel často ruku v ruce s vývojem rockové hudby, kterému podléhala také King) – v této souvislosti lze odkázat na soulovou baladu *Natural Woman*, kterou v originále zpívá Aretha Franklin, nebo *Take A Giant Step* s polymodální tonalitou pro skupinu The Monkees. King dokázala asimilovat různé hudební vlivy a v případě zmíněných skladeb často velmi úspěšně. Od jiných *singer-*

---

<sup>227</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 7.

<sup>228</sup> Tamtéž, str. 11.

*songwriters* ji odlišuje skutečnost, že také ve své pozdější sólové kariéře dokázala být stylově „pružná“. Tento fakt nicméně zčásti vyvrací hypotézu číslo 3, že styl *singer-songwriter* nepodléhá trendům populární hudby a výrazně se nemění.

#### 4. 3. 3. 2. Carole King: Originalita písničkářky

Úvodem lze vytyčit názor Perona, který zčásti zpochybňuje dosavadní smýšlení o Carole King jako o prototypu písničkářky. Zejména okrajové znalce její tvorby a příznivce *Tapestry* může jeho názor překvapit: „For one thing, Carole King was and generally always has been more of a songwriter who performs her own songs, as opposed to a fully integrated, confessional, and autobiographical singer-songwriter descended from the folk revival tradition.“<sup>229</sup> Zatímco encyklopedie staví King po bok „klasických“ trubadúrů Jamese Taylora a Joni Mitchell, Perone ji vymezuje jako protiklad. Sólové desky *Tapestry* a *Rhymes and Reasons* se však dají označit za příklad typické písničkářské tvorby, která je obvykle introspektivní, autobiografická a postavená na dominanci doprovodného nástroje písničkáře. Autor uvádí, že *Tapestry* definovalo King jako písničkářku ještě dříve, než byla schopná najít a upevnit svůj osobitý styl: „King’s post-Tapestry albums tend to find King the writer trying to define King the performer in different ways.“<sup>230</sup> Její pozdější alba z druhé poloviny 70. let toto období hledání se potvrzují. *Fantasy* je deskou soulovou, která nese sociální komentář na téma rasismus, chudoba, drogy a životní prostředí a je současně první deskou obsahující pouze vlastní texty King. *Wrap Around Joy* je naopak směsí popového eklekticismu, kde uchopení vokálů i aranží je ozvěnou éry Brill Building, a navíc klade menší důraz na klavír jako sólový nástroj. Na dosavadních albech, která vyšla pod Aldon Music, spolupracovala King s producentem Lou Adlerem. Trojice *Simple Things*, *Welcome Home* a *Touch The Sky* vyšla pod novým vydavatelstvím Capitol, kde King nově spolupracuje s kapelou Navarro. Namísto klavíru dominují kytary, což novým písním určuje výrazně pop i country-rockový směr.

Peronovu názoru lze zčásti oponovat, jelikož nejúspěšnější deskou se po *Tapestry* stalo její druhé tzv. *singer-songwriter* album *Rhymes and Reasons*. Pro demonstraci originality bylo zvoleno z toho důvodu, že mu není věnováno tolik pozornosti jako *Tapestry*, která figuruje v každém příspěvku týkající se Carole King.

---

<sup>229</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 46.

<sup>230</sup>Tamtéž, str. 59.

*Rhymes and Reasons* se dá označit za její první konceptuální album, neboť na rozdíl od předchozích dvou sólových desek nejde o mix starých a nových písní. King zde tentokrát nemá žádné vokalistky, vyniká jen její hlas a instrumentální dovednost. S přihlédnutím k některým písním (*Peace In The Valley*, *My My She Cries*, *The First Day In August*) se o *Rhymes and Reasons* dá říci, že tvoří spíše písňový cyklus po vzoru klasickém evropském, nežli popové nebo písničkářské album.

K demonstraci originality byly k rozboru vybrány čtyři skladby: *The First Day in August* pro přístup ke smyčcovému aranžmá, *Come Down Easy* pro práci s vokály, *Peace in the Valley* pro rovnocenný klavírní doprovod a *Been To Canaan* jako příklad netypického singlu. Ke všem skladbám jsou jako protiklady vytyčeny jiné písně King, které na základě podobné stavby mohou být s modely srovnatelné.

## 2. **The First Day in August** a inovativní smyčcové aranžmá

Hudba: Carole King; Text: Charles Larkey

Aranžmá: Norman Kurban, David Campbell<sup>231</sup>

Album: *Rhymes and Reasons*

Klavírní balada v tónině a moll a 4/4 taktu obsahuje malý smyčcový orchestr, který dotváří její romantickou atmosféru. Zvláštností může být zdvojený klavírní doprovod a práce se smyčcovými nástroji, které jsou zde „vkomponované“ do textury. I přesto, že autorkou aranžmá není King, lze píseň označit za obecnou ukázkou inovativního použití smyčců v populární písni. Skladbu tvoří čtyři části (každá o čtyřech verších) a instrumentální předehra a dohra. V osmi taktovém intru zaznívá lyrická melodie, kterou hrají dva klavíry: první přináší hlavní melodii ve střední poloze a druhý, který zní o oktávu výše, zpravidla imituje konec frází. V této melodii se často opakují postupy po 2–3 tónech se sledem akordů a moll–G dur–d moll 7–G dur. Ve stejné harmonii pokračují také sloky, které jsou obohaceny o durovou paralelu k a moll – akord C dur (nastupuje ve třetí změně mezi d moll a G dur). Fráze „We'll catch the sun rising / And we'll chase it from the mountains / To the bottom of the sea / You'll build a fire / And we'll watch the flames dancing“ naznačují poetický text, jehož autorem je druhý manžel písničkářky. Za doprovod

---

<sup>231</sup> Američtí hudebníci s klasickým vzděláním, kteří spolupracovali s umělci populární hudby; Campbell vystudoval hru na housle a violu na Manhattan School of Music a později dělal aranže pro Paula McCartneyho, The Rolling Stones, Radiohead, Adele a další; Kurban hrál na klávesové nástroje a jako aranžér i producent se podílel například na sólovém albu bubeníka z The Who Keitha Moona.

zvolila King rubato, klavír je tak po celou skladbu rytmicky rozvolněný a expresivní ve výrazu.

Smyčce se poprvé objevují ve druhé polovině druhé sloky a začínají z dlouhého legata (u přechodu akordů G dur–d moll, C dur –G dur) ve dvojhlase violoncella (spodní hlas) a houslí (vrchní hlas). V první části skladby (prvních osm veršů) fungují spíše jako plochy, které podbarvují vždy 3. a 4. verše. Ve druhé polovině už fungují jako plnohodnotná součást celku. V mezihře nejprve společně s klavírem zopakují úvodní melodii. Ve čtvrtém čtyřverší violoncello vytváří samostatný kontrastní bod k vokálnímu partu a housle se přidají až na poslední frázi písně „On the first night in August / The first day in August.“ V závěrečné dohře se navrací úvodní melodie, která se nyní dvakrát zopakuje. Poprvé ji hraje orchestr, a poté se vrací samostatný klavír. Houslová část je výrazně polyfonická: na melodii se podílejí obě skupiny nástrojů (cello + housle) a střídavě vytváří kontrastní, vedlejší melodie.

Podobně netypické smyčcové aranžmá obsahuje také *Feeling Sad Tonight* ze stejného alba. Její struktura a rytmika odkazuje na velmi popovou věc, orchestrace však více vychází z klasické hudby. Smyčce jsou zde také součástí textury, při nástupu vytváří efekt zvukového chvění a objevuje se také flétna. K přítomnosti smyčců v obou skladbách Perone shrnuje: „The strings are fully intergrated into the texture, rather than sounding as though they are simply layered on top of a conventional rock band.“<sup>232</sup>

ad2) Srovnání s **Directions**

Hudba a text: Carole King

Aranžmá: Carole King

Album: *Fantasy*

Méně inovace v porovnání s *The First Day in August* vykazuje skladba z alba

---

<sup>232</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 52.

Fantasy. *Directions* je výrazně soulová, zpěv a klavír jsou v popředí, s doprovodem perkusí, bicích a dechovo-smyčcové sekce. Celkově působí skladba uvolněně, což je způsobeno kombinací svěží rytmiky a pomalého frázování, neboť mezi jednotlivými verši jsou značné prodlevy. *Directions* mají formu ABACA. Smyčce nastupují ve druhé části A (1. sloka), kde přichází s krátkou melodií jdoucí v ambitu čisté kvarty nahoru a zpět. Smyčce hrají po celou dobu v unisonu a jsou z nástrojů orchestru nejvíce v pozadí. Jejich melodie se skládá jen z doškálných tónů stupnice D dur. Stejným způsobem jako poprvé nastupují na třetí část (3. sloka A), v refrénech takřka slyšitelné nejsou a v závěrečné instrumentální dohře znovu opakují původní melodii z nástupu.

Zajímavěji znějí saxofony, které se v refrénu proplétají s vokály, a žestě, které společně s elektrickou kytarou dělají totéž v části C. Album *Fantasy* je ojedinelé tím, že veškeré orchestrální party tentokrát napsala a dirigovala King. Se smyčci, saxofony a žest'ovými nástroji pracuje jako se třemi samostatnými skupinami nástrojů v roli vedlejší. V části A<sub>2</sub> zaznívají pouze smyčce, v části B zaznívají saxofony i žestě, ale jeden po druhém: po prvním verši saxofony, po druhém verši nastupují žestě. Je to škoda, jelikož je tak skladba ochuzena o zajímavý kontrapunkt i barvu. Mezihra dává prostor elektrické funky kytáře a klavíru. V unisonu se přidávají žestě, které směrem k další sloce crescendují a následně hrají fanfárovitě. Hrají ale v krátkých rytmických figurách, což naznačuje, že jsou zde jen pro efekt. *Directions* obsahuje řadu momentů, které jaksi vyčnívají ze struktury, ačkoliv smyčců se to netýká. Například ve slovech „what does it get you“ saxofony začínají s přírazem e<sub>1</sub> na f<sub>1</sub> a lehce tak vybočí náladou. Také výslovnost „cost you“ a „get you“ je jiná, místo gramaticky správného vyslovení [jú] zaznívá slangové „ya“ [ja] znějící ledabyle.

Soustředíme-li se důrazně na smyčcový part, lze si všimnout, že je totožný s *Being At War With Each Other*, předchozí písní desky. Jde o baladu, v níž se také vyskytují smyčce. Zaznívají poprvé jako unisono v refrénu a v mezihře hrají sólově. Jejich linka má stejný kvartový postup od fis po h, navíc se stejnými rytmickými hodnotami jako nástup smyčců na sloku v písni předchozí.

### 3. **Come Down Easy** a novátorský přístup k vokálům

Hudba: Carole King; Text: Toni Stern

Album: *Rhymes and Reasons*

Úvodní skladbu desky charakterizuje mírně latinský nádech díky doprovodu na perkuse (conga+bonga). Je ve 4/4 taktu v tónině C dur s krátkým vybočením do tóniny F dur (takt 38–45). Má pomalé tempo a neobsahuje příliš mnoho kontrastů. Naproti tomu je postavena na detailech, které se týkají vokálů a formy. *Come Down Easy* vyniká hlavně díky bohaté vokální harmonii.

King zde pracuje s vokály několika odlišnými způsoby. Využívá trojhlas i dvojhlas, kde přidává buď spodní nebo vrchní hlas, používá i samostatné hlásky „ú, á“ nebo ozvěny. Z hlediska formy ji lze rozdělit na tři části a závěrečnou kodu. První část obsahuje klavírní intro, 1. sloku (A) a refrén (B); druhá část začíná na subdominantě tóniny F dur, harmonicky i melodicky se jedná o novou část (C), poté se navrácí druhá polovina první sloky (A') a jen poslední 3 takty refrénu (B); třetí část obsahuje třetí sloku (A) a refrén (B) s kodou. Mezi slokami lze najít odlišnosti například v pozměněné rytmizaci melodie a obměně melodický tónů (v taktu 9 se začíná na tercii  $e_1$  a v taktu 58 na kvintě  $g_1$ ).

Nápaditě je vystavěn například první refrén, kde se zpívá „// So come down easy / Let it come down slow / I've been alone so long / That I Just don't know what to do / And I don't want to lose you //“. Nejprve zaznívá sborové unisono (takt 26, 27), které se ve slově „slow“ (takt 28) dělí do trojhlasu, v další frázi už zůstává jen první hlas a vedlejší hlasy zpívají „ú“ na tónech akoru F dur  $f_1$ ,  $a_1$  a  $c_2$ . Následně přechází do ozvěny „what to do“ a na závěrečné „And I don't want to lose you“ vzniká opět trojhlas. Toto místo (takt 35–37) je zajímavé také tím, že vokální harmonie zde tentokrát vytváří kontrastní harmonii vůči doprovodu: sbor zpívá v souzvuku F dur (subdominanta k C) na podkladu dominantního septakordu G7. Obdobný prvek se objevuje už v instrumentálním úvodu refrénu, když v pravé ruce zaznívá G dur (dominanta k C), zatímco levá v base hraje c-g (C dur). Tento způsob harmonizace se v písních Carole King objevuje často. Druhý refrén je už vystavěn jinak: hlásky „ú“ nahrazuje dvojhlas s vrchním hlasem začínajícím na  $c_2$ . Spodní druhý hlas se objevuje v taktu 46–47 a 50, zatímco vrchní druhý hlas je použit v kodě od  $a_2$  (takt 91).

Všechny hlasy tentokrát zpívá King, což témbrově sjednocuje celou skladbu. V polovině 70. let šlo také o princip vzdálený zpěvákům pop music, s přihlédnutím ke *Come Down Easy* srovnává Perone zpěvačku se Steviem Wonderem považovaného za mistra v jednotě vokálů:

„Few singers in 1970s pop music were doing this sort of thing as effectively; naturally, one's thoughts turn to Stevie Wonder as the greatest master of the one-man-band/one-man-choir approach to album making in the 1970s. On 'Come Down Easy' Carole King approaches the high quality of vocal blend Wonder achieved on albums such as *Innervisions* and *Fulfillingness' First Finale*.“<sup>233</sup>

### ad3) Srovnání s **You Gentle Me**

Hudba: Carole King; Text: David Palmer

Album: *Wrap Around Joy*

Skladba sdílí s *Come Down Easy* podobnost v instrumentaci a mírně rychlém tempu. Přístupem k vokálům se od sebe však dosti odlišují, neboť v této skladbě se King navrácí do éry Brill Building. Je i zde jedinou zpěvačkou nahrávky, ale kvůli vokálům připomíná *You Gentle Me* skladby dívčích skupin z poloviny 60. let.

King také zde využívá hlásky „á, ú“ a dvojhlasy, které se nevztahují na text písně, ale výraz „shoobiduap“ (jde o fonetický přepis), které zpívá výrazně synkopicky. Vokály jsou vystavěné následovně: jsou použity hned v úvodní vokálně-instrumentální předehře, kde King po celých osm taktů zpívá „shoobiduap, shoobiduap, ú, ú“. Nejdřív začíná z unisona a po první repetici přidává dvojhlas. Postupem skladby se frekvence výskytu slova postupně zvyšuje: v první sloce a na konci prvního refrénu zaznívá jedenkrát, ve druhé sloce a druhém refrénu zní dvakrát, tzv. bridge a třetí sloka obsahují jiné vokály, ale v závěrečném refrénu je „shoobiduap“ jeho celou součástí. Kromě tohoto typu vokálu se pak ve druhé polovině refrénu objevuje zpěv samohlásek „á, ú“, kde vrchní hlas klesá od  $b_1$ ,  $a_1$  a  $g_1$ . V části bridge se objevují také ozvěny, jde o frázi „so relentless, so senseless“, která je melodicky pozměněná a „gentle me“, která je ozvěnou imitační. Práci s vokály lze ocenit z hlediska výstavby, o originalitu se příliš nejedná. Píseň evokuje 60. léta nejen vokály, ale i textem s prvky naivity Davida Palmera. Zvuk je v porovnání se začátkem 60. let více elektronický: součástí jsou zde elektrické klávesy mající v refrénech sestupný postup.

## 4. **Been To Canaan** jako netradiční model singlu

Hudba a text: Carole King

---

<sup>233</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 50.

Album: *Rhymes and Reasons*

Za singl *Rhymes & Reasons* byla zvolena poslední skladba *Been To Canaan* i přesto, že nespĺňuje předpoklady hitové písně – není to taneční věc ani pomalá, srdceryvná balada. Poetikou textu, který tentokrát napsala King, i volbou středního tempa se jedná o klidný song, kterému vévodí klavír, baskytara, perkuse s bicími a smyčce v pozadí. Kanán aneb biblický název pro dnešní Palestinu a Izrael je metaforou pokojného místa, což se čistě z principu podobá skladbě *Way Over Yonder (Tapestry)*, která taktéž poukazuje na abstraktní místo a současně pozemský ráj. Pro srovnání malá ukázka: „// Been so long, I can't remember when / I've been to Canaan and I want to go back again / Been so long, I'm living till then / 'Cause I've been to Canaan and I won't rest until I go back again; Way over yonder / Is a place that I know/ Where I can find shelter / From a hunger and a cold.“ Perone zdůrazňuje, že mezi dosavadními texty King jde o mimořádně tvůrčí a vysoce autobiografický záměr zpěvačky, která se odkazující na zemi zaslíbenou navrácí k židovským předkům.

ad4) Srovnání s **Jazzman**

Hudba: Carole King; Text: David Palmer

Tenor saxofon: Tom Scott

Album: *Wrap Around Joy*

Zcela jinou stavbu má pozdější singl *Jazzman*. Je součástí desky *Wrap Around Joy*, která je v porovnání s předchozími tentokrát výrazně popově laděná. Jakožto singl velmi dobře reprezentuje dané album a na rozdíl od zbylých jedenácti skladeb je nejméně eklektickou věcí – zahrnuje chytlavý refrén, ale má dobře vystavěné vokály i formu, a především je příkladem úspěšné spolupráce se saxofonistou Tomem Scottem, jehož jazzová improvizace dodává skladbě šťávu. Text portrétuje jazzmana, jehož procítěná hra vyvolává silné emoce v posluchači (= 1. osoba textu). Role jazzmana se na nahrávce zhostil Tom Scott, americký sólový saxofonista a skladatel, který se 70. letech podílel také na písni Paula McCartneyho *Listen To What The Man Said* (1975). Jako většina známých kompozic King, *Jazzman* začíná klavírním úvodem tentokrát navozujícím lehký sentiment. Spojujícím elementem lyrické části s popovou slokou a refrény je právě saxofon,



který přichází s vyslovením „jazzman“. Saxofon je výrazným nástrojem v průběhu celého refrénu, ale skvěle vyniká hlavně na konci obou refrénů, kde improvizuje do slovních evokací „jazzman, jazzman“. Na závěr přichází sólo – Scott hraje melodicky i rytmicky a s koncem skladby se k němu přidává syntezátor v pozadí opakující melodii zpěvu. Na veškeré klávesové nástroje zde hraje Carole King. Skladbu uzavírá stejná část jako v úvodu, jen je oprostěna od lyrického feelingu díky zachování rytmiky a saxofonu.

*Jazzman* je daleko tradičnějším a předvídatelným typem singlu, který se později zařadil k jejím nejúspěšnějším radiovým hitům jako jsou *I Feel The Earth Move*, *You've Got A Friend* a *It's Too Late*. Při bližším poslechu si lze všimnout, že střední tempo je společné oběma skladbám. V *Been To Canaan* jsou jen perkuse a bicí zvukově potlačeny a skladbou se prolíná střídání částí s rytmikou a bez ní, což skladbě dodává vyklidněnou atmosféru. Druhý singl je nicméně považován za úspěšný hit, který v hitparádě *Billboard* figuroval na 24. místě (1973) a obsadil první místo v *Easy Listening Chart*.

## 5. **Peace in the Valley** a klavírní doprovod ve stylu romantismu

Hudba: Carole King; Text: Toni Stern

Album: *Rhymes and Reasons*

Jde o melancholickou píseň, kde podobně jako v *The First Day In August* užívá King zdvojenou stopu klavíru. Její doprovodný nástroj je zde tentokrát rovnocenným partnerem zpěvu, protože rozvíjí vlastní melodii napříč všemi úseky skladby. Klavír svojí melodií také zajišťuje přechod z jedné do druhé sloky a ve dvou místech skladby opouští svoji rovnocennou pozici: 1. V prvním verši třetí sloky, kde v držených akordech hraje synkopy a rytmizuje podle zpěvu se slovy „Take care of little jealousies“; 2. V prvním refrénovém verši „But I think I saw a brand new light“ podporuje vokální melodii a v sudých taktech (druhý a čtvrtý) vytváří rytmickou výplň a zůstává na jednom tónu. Perone je názoru, že text Toni Stern zhudebňuje King způsobem, který byl charakteristický pro písňový žánr 19. století:

„King's musical setting features a melody that exhibits elements of the through-composed style of nineteenth-century art song composers. What she does is to avoid a strict verse-by-verse melodic setting, so that the effect is that one full section of music includes essentially three four-line stanzas of poetry. It is in a completely different style, but the

balance of strophic aspects and through-composed aspects to the music bears more than a passing resemblance to what the German composer, Robert Schumann, did in some of his art songs of the mid-nineteenth century.<sup>234</sup> Forma skladby má blíže evropským písňovým cyklům než populární písně z toho důvodu, že nepodléhá klasickému schématu sloka-refrén-sloka-refrén-bridge. Nese formu AAABAAB – první tři části zhudebňuje King strofickým způsobem, až poté přichází refrén, který zpívá volně a nezávisle na neměnicím se stylu rytmu.

ad5) Srovnání s **Der Nussbaum** (Myrthen, Op. 25, No. 3, 1840)

Hudba: Robert Schumann; Text: Julian Mosen

Na základě Peronova přirovnání se nabízí srovnání s písní Roberta Schumanna. Skladatel zhudebňoval nejvíce lyrický typ básní a mezi hlavní rys jeho písňové tvorby patří, že hlas a klavír stojí vedle sebe jako rovnocenní partneři. Lze to demonstrovat na ukázce skladby *Der Nussbaum*, která pro Schumanna znamenala obrát k písňové tvorbě, ve stejný rok 1840 zkomponoval více než polovinu z celkového počtu svých písní. *Der Nussbaum* je ukázkou typického Schumannova dialogu mezi hlasem a klavírním doprovodem. Skladatel zhudebnil báseň Juliana Mosena, v níž si dva ořechové stromy šeptají, jaké sny se nevěstě zdály o jejím budoucím ženichovi. Jde o strofickou píseň, jejíž forma se dá označit za AABA se závěrečnou kodou v 6/8 taktu a tónině G dur. Melodie je zde rozdělená mezi hlas a klavír, což je patrné hned v úvodu – po první frázi následuje v klavíru její melodické uzavření, čímž je zachována kontinuita vyprávění. Klavír hraje stylem arpeggia s harmonickým rozkladem akordů, což má symbolizovat jemný pohyb listů v dialogu stromů. Podobně jako Schumann, i King se snaží nepřerušit kontinuitu vyprávění, proto první tři čtyřverší zhudebňuje jako strofickou píseň a melodii taktéž dělí mezi hlas a nástroj.

#### 4. 3. 3. 3. Variabilita Carole King

V diskografii Carole King je možné objevit také skladby poukazující na její tvůrčí a stylovou rozmanitost. Následující trojice skladeb se vymyká tomu, na co je publikum u písničkářky King zvyklé.

---

<sup>234</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 52.

## Corazón

Hudba a text: Carole King

Album: *Fantasy*, 1973

*Corazón* je skladbou s latinsko-americkým nádechem, která si ústy kritika nejprve vysloužila titul nezamýšlené (*unintentional*) travestie latinské hudby<sup>235</sup> a později úspěšně zapadla do standardního repertoáru jazzových big bandů. Skladba je tentokrát postavena na pulsujícím rytmu, který vyniká skrz souhru bicích a baskytary. Výrazným nástrojem jsou také dechy a melodický riff elektrické kytary, hlas King zde není určující a figuruje pouze jako další melodický nástroj. Odpovídá tomu i text, který obsahuje jen elementární španělské fráze jako „yo te quiero, mi corazón“.

Podle Perona nemá *Corazón* za cíl vyrovnat se autentické latinsko-americké hudbě, její prvky přejímá vlastním způsobem, proto ji lze považovat spíše za pokus o latinsko-americký jam. Je postavená na jazzovém sólování a instrumentálních částech, což pro King není poprvé. Lze zmínit její předchozí písně *Raspberry Jam* (*Writer*, 1970) a *Music* (*Music*, 1971), na kterých je King jako sólistka a pianistka potlačena na úkor improvizace svých spoluhráčů. *Raspberry Jam* s textem od Toni Stern figuruje na sólovém debutu *Writer* a excelují v ní hlavně kytarista Danny Kortchmar a Ralph Schuckett na elektrické varhany. *Music* je z poloviny věci instrumentální, vyniká hlavně tenor saxofon Amy Curtis. V saxofonovém sólu zaznívá melodie mimo danou tonalitu, což skladbu směřuje více do experimentálního jazzu. V porovnání s *Corazón* si tento experiment mohla dovolit méně, jelikož její raná alba měla stále za cíl upevnit King v pozici sólové písničkářky.

Odejmutím zpěvu stojí *Corazón* jako dobrá jazz-latin-rocková věc. Mezi jazzovými hudebníky jde o nejúspěšnější kompozici Carole King. V roce 1974 ji poprvé jako cover zařadil na své album *Thundering Herd* big band Woodyho Hermana, aranž vytvořil jazzový trumpetista a aranžér Bill Stapleton. Nejasné je pouze její umístění na desku, jelikož s její ideou stát jako sociální komentář píseň příliš nekoresponduje. Může jít o poukaz na minoritní skupinu hispánců stejně jako o obraz městské hispánské kultury.

---

<sup>235</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 65.

## **Disco Tech**

Hudba: Carole King; Text: Rick Evers

Album: *Welcome Home*

*Disco Tech* pravděpodobně zná jen úzká skupina posluchačů, jelikož album *Welcome Home* patří obecně k méně známým. King v této pětiminutové skladbě přejímá prvky žánru disco, který mezitím dospěl do doznívající fáze. Netypicky se může jevit klavír a baskytara v úvodu hrající unisono, až poté zaznívá riff elektrické kytary ve funky stylu, který je ohniskem pulsování skladby. *Disco Tech* je doplněná o dechové nástroje, které – zejména saxofon – hrají jazzově, proto jde zčásti o disco-jazz. King se zde staví do role královny disco, což jejímu výrazu poměrně svědčí. Lze postřehnout, že se tentokrát pohybuje ve vyšší poloze, nejprve plným hlasem na  $d_2$  a  $e_2$  zpívá závěr druhé sloky („You might even find a new romance“) a na stejných tonech zůstává i v nejvyšším vokálu opakujícím „Disco Tech“. Některá slova jsou velmi soulově a „líně“ nafrázována, například třetí opakování „dance“ a „yeah“, kterým vyplňuje mezeru mezi opakováním „Disco Tech“.

Dechové nástroje jsou zde vkomponované do textury, v refrénu odpovídají melodii zpěvu a přináší vlastní motiv. Po druhém refrénu se tato část objevuje instrumentálně, kde zaznívá jazzové sólo na saxofon, které kontrastuje s trubkami, zatímco smyčce vytváří dynamické plochy. Spojení disco hudby s perkusemi, které se k bicím přidávají na závěr, zní také ojediněle. Skladba je dobře vystavěná a nebyť špatného načasování, měla by potenciál stát se komerčně úspěšným hitem, tvrdí Perone. Nutno dodat, že na posluchače „tradiční“ King, zvyklé na jemnost písní, by měla kompletně odlišný efekt. Narušuje intimní sblížení, jaké singer-songwriters poskytují svému publiku. Podle Perona zde King prokázala, že je schopná asimilovat jakýkoliv aktuální hudební styl a použít jej vlastním způsobem: „It is one that is worth the search, if only to prove that King is capable of making just about any contemporary popular music style her own.“<sup>236</sup>

## **Venusian Diamond**

Hudba: Carole King; Text: Rick Evers

---

<sup>236</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 86.

### Album: *Welcome Home*

Ze stejnojmenného alba lze uvést *Venusian Diamond*, který se liší od dosavadní sólové tvorby King i materiálu, který v průběhu dalších třiceti let zkomponovala. Je ozvěnou psychedelického stylu Beatles z přelomu 1966 a 1967. Píseň otevírá indický nástroj tambura (tanpura), který vytváří harmonickou plochu (produkuje dron) v lyricky laděných slokách. Střídající refrén je už v rockovém stylu, kde se přidávají bubny a mužské vokály. Tento zvukový kontrast společně s využitím exotického nástroje nápadně připomíná zejména *Lucy in the Sky With Diamonds* (album Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967). Uvnitř skladby je další překvapivý „střih“, kdy snivou část přeruší klavírní ostinato s vokály (2:48) evokující přechod, jaký často využívala skupina Queen (příkladem může být *Bohemian Rhapsody* z alba *At Night at the Opera*, 1975). Hlas Carole King je ve slokách výrazně elektronicky upraven (zní zastřeně, ozývá se z dále) a v této části zastupuje první osobu. V refrénu, kde efekt použit není, jde o přímou řeč druhého subjektu. Text Ricka Everse, který se podílel na většině textů desky, je po vzoru Beatles psychedelický a impresionistický. Perone skladbu považuje za stěžejní ukázkou žánrového rozptylu zpěvačky, dané album v porovnání s předchozími písničkářskými počiny (*Tapestry*, *Rhymes and Reasons*) ale působí jako celek nevyváženě: „This song and this album show King's range as a songwriter, but also tend to have a less focused feel than most of her more commercially successful work.“<sup>237</sup> King nicméně už v éře skladatelské mírně zabrousila do experimentálního rocku – dokládá to dvojice písní pro The Monkees: *The Porpoise Song* (1968), zkomponová pro jejich film *Head*, a *Take A Giant Step* (1966).

Uvedená trojice nedemonstruje originalitu Carole King v mezích jejího písničkářského stylu. Je však důkazem poměrně širokého záběru hudebních stylů a vlivů, jelikož ať se jedná o psychedelický rock, soul, dokonce i disco, King je schopná kterýkoliv z nich převzít a použít dle svých možností: „It is one that is worth the search, if only to prove that King is capable of making just about any contemporary popular music style her own.“<sup>238</sup> Tento rys částečně vnáší svěží vítr k jejím intimním písním a také dovoluje o King uvažovat jako o „chameleonovi“ mezi dalšími písničkáři.

---

<sup>237</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 84.

<sup>238</sup> PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006, str. 86.

## 5. ZÁVĚR

Diplomová práce se zaměřila na terminologicko-estetické vymezení tzv. *singer-songwriter*, kterého v českém prostředí nazýváme *písničkářem*. Snažila se

zpřesnit dosavadní charakteristiku a reagovat na neurčité postavení v populární hudbě i na zčásti zkreslené vymezení v domácím prostředí.

U písničkáře je třeba připomenout zdůrazněnou autorskou interpretaci a jako charakteristický a současně přirozený rys stylově-žánrovou rozpolcenost. Navzdory historickým kořenům písničkářství v lidové a folkové hudbě, je jeho nejrozšířenější podobou (která se také pojí s užíváním tohoto pojmu) skupina amerických písničkářů 70. let 20. století, která spadá pod pojem *soft-rock* nebo jeho součást *folk-rock*. Na základě toho lze stručně shrnout vztah písničkáře k folku, rocku i popu obecně: 1. Písničkářství vychází z folkové hudby a přejímá hlavně důraz na autenticitu sdělení; 2. Písničkářství lze současně považovat za jemnou, akustickou tvář rockové hudby; 3. Písničkář se vyznačuje větší nezávislostí než zpěvák hlavního písničkového proudu. Může se do něj dostat, ale spíše ho „křížuje“ a nepřizpůsobuje se.

Práce si vytyčila čtyři hypotézy, na které nyní přináší odpovědi:

1. Podle Rousseaua je hudba specificky lidským uměním, což v případě písně platí dvojnásob. Tento drobný žánr oslovuje v populární hudbě často masu lidí, přesto „populární“ nemusí nutně znamenat, že jde o umění prostoduché povahy. Pro případ, že se i v písničkářství vyskytne šedá zóna, rozlišuje Roy Shuker *singer-songwriter* a tzv. *auteur*. Status je přisouzen umělcům, kteří disponují vysokou mírou svobodné kreativity v prostředí, které často podléhá vlnám módy. Spolu s The Beatles, Rolling Stones, Jamesem Brownem, Davidem Bowiem a dalšími zde patří i Carole King. Její deska *Tapestry* se jeví jako hudebně zdařilá a obsahově nadčasová i po 45 letech, což potvrzuje uskutečněný tematický koncert z Londýna 2016.

2. Ženské písničkářství reagovalo na společenské postavení žen i rovnocennost v partnerství, kterou otevřela sexuální revoluce druhé poloviny 60. let. Tematické analýze byly podrobeny texty Carole King, Carly Simon a Joni Mitchell. Z rozboru vyplynulo, že se do nich výrazně promítaly ženskost, kritika společenských stereotypů i realistický a vyspělý náhled na lásku. Nejen tvorba, také prezentace amerických písničkářek poukazovala na společenské změny a kontrastovala s dosavadním, uměle vytvořeným obrazem žen, jaký přinášel kulturní průmysl.

3. Z vybraných skladeb Carole King některé (například *Up On The Roof* nebo *Come Down Easy*) demonstrují originalitu přístupu k populární písni, jiné (jako *Disco Tech* nebo *Corazón*) se naopak vymykají písničkářskému stylu. Nelze opomenout, že za sebou měla zpěvačka úspěšnou kariéru skladatelky Brill Building, což může vysvětlovat proměnlivost jejího post *Tapestry*<sup>239</sup> stylu. Hypotézu lze tak zčásti vyvrátit, jelikož na Carole King nelze nahlížet jako na typického zástupce skupiny. To z ní ale právě činí jedinečnou postavu americké populární hudby a hnutí *singer-songwriters* se tak rozšiřuje o mimořádně všestrannou osobnost.

4. Populární hudba, včetně písničkářství, se často potýká s problémem stylového zařazení. Pro posuzování umělecké hodnoty konkrétního díla nebo umělce jsou však daleko relevantnějšími kategorie autenticity, výrazu nebo originality. V práci jsou demonstrovány srovnáním písničkářky King s dívčími skupinami 60. let a rozbohem její tvorby z let 1962–1980.

Autenticita v populární hudbě spočívá v obrazu a odrazu člověka v hudbě, nežli v hudbě samotné (takové je pojetí autenticity ve vážné hudbě). Obrazem je myšlen subjekt jinými slovy umělecká persóna, tedy „co nebo kdo je zobrazeno“, odraz poukazuje na umělce čili „kdo zobrazuje“. Jsou-li tyto složky v rovnováze, může být dosaženo umělecké pravdivosti a přijatelné odezvy, která je u autenticity nezbytnou podmínkou. Výraz (myšleno v písni) primárně nesouvisí s dokonalou technikou nebo bezchybným provedením skladby, ale spíše s poetikou textu. Originalita je vztažena na konkrétní příklad. Vybrané skladby King jsou kupříkladu postaveny na důmyslné práci s vokály nebo mají smyčce vkomponované do textury. Postup King při zhudebnění některých textů také nese prvky evropského písňového romantismu F. Schuberta a R. Schumanna.

V metodologii terminologické části byla zvolena kritická analýza dostupných zdrojů, v estetické části se pracovalo s hudební a tematickou analýzou prostřednictvím sondy. U hudebních ukázek je nutné zdůraznit, že výsledek nelze chápat za kompletní charakteristiku stylu Carole King, pouze období sedmdesátých let. K některým ukázkám chyběl notový materiál, proto se rozbor více zaměřil na instrumentaci, výstavbu a jiné detaily skladby.

---

<sup>239</sup> v pořadí druhá sólová deska z roku 1971



Práce se často potýkala s nedostatkem informací, jelikož u nás dosud nevyšla monografie, která by se tématu věnovala. Kapitoly „autenticita“, „výraz“ a „originalita“ vycházely z řady rozmanitých zdrojů, cílem bylo představit pluralitu pohledů na dané kategorie, jejichž význam je často neurčitý nebo neohraničený, avšak hojně užívaný. Práce chtěla *singer-songwriters* především plasticky představit, neboť se jedná o mnohvrstevnatý a dosud tolik neprobádaný jev, zejména z hlediska estetického.

## 6. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

### **Prameny**

Diskografie písničkářek: Carole King, Carly Simon, Joni Mitchell, Judy Collins, Kate Bush, Tori Amos, Sarah McLachlan, Norah Jones, Joan Armatrading.

KING, Carole. Carole King. *Deluxe Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.

Internetové servery

*YouTube.com*. Dostupné na <<https://www.youtube.com/>>.

*AZLyrics*. Dostupné na <<http://www.azlyrics.com/>>.

*Official Website of Carole King – Songwriter, Performer, Author*. Dostupné na <<http://www.caroleking.com/>>.

Audio záznam

ČERNÝ, Jiří. *Ro(c)kování Jiřího Černého* [audio záznam ve formátu mp3] ze dne 22. 2. 2017, Olomouc.

AMOS, Tori. *Live at Montreux 1995* [audiovizuální záznam].

Přednáškový cyklus Lorraine Byrne *Music & Text*, Maynooth University, Irsko, 2016.

## Literatura

### Encyklopedie a slovníky (tištěné i elektronické)

BLECHA, Ivan. Kolektiv autorů. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998.

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

*Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. Dostupné

HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995.

LABORECKÝ, Jozef. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997.

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

SHUKER, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.

*Slovník české hudební kultury*, redaktori Jiří FUKAČ, Jiří VYSLOUŽIL, výkonný redaktor Petr MACEK, Editio Supraphon Praha, 1997.

SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

*Standford Encyclopedia of Philosophy*. [online]. Dostupné na <<https://plato.stanford.edu/>>.

*The Oxford Companion to Music* [online]. Dostupné v rámci elektronické databáze Oxford Music Online. Dostupné na <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>.

*Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. Dostupné na <[http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)>.

*Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. Dostupné na <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavní\\_strana](http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavní_strana)>.

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

### **Ostatní literatura česká**

ČERNÝ, Jiří. *...na bílém/ hudební publicistika 1970–1979*. Praha: Galén, 2014.

DORUŽKA, Lubomír, ed. *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. 2. vyd. Praha, 1987.

KOSEK, Jan. *Jak (ne)být sám (se) sebou: problém autenticity: zrod a cíle moderního člověka ve světle filozofie a literatury*. Praha: Dokořán, 2015. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-703-3.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu /1918–1968/*. Praha: Academia Praha, 1998.

KOTEK, Josef. *Od rejdrováku k rocku. Historie české populární hudby v kostce*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989.

MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990.

NEŠPOR, Zdeněk R. *Děkuji za bolest... Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006.

OSTROVSKÁ, Sylvia, POLIŠENSKÝ, Josef. *Velké a malé ženy v dějinách lidstva*. Praha: Krigl, 2012.

POLEDŇÁK, Ivan, CAFOUREK, Ivan. *Sondy do rocku a popu*. Praha: H&H, 1992.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1.

PROKEŠ, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.-80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Esej o původu jazyků, kde se hovoří o melodii a o hudebním napodobování*. Praha: Prostor, 2011.

RYBÁČKOVÁ, Jiřina. *Amerika v zrcadlech*. Praha: Český spisovatel, 1995.

SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005.

TAYLOR, Charles. *Etika authenticity*, Harvard University Press, 1992.

### **Ostatní literatura zahraniční**

ADORNO, W. Theodor, LEPPERT, Richard (editor). *Essays on music*. Kalifornie: University of California Press, 2002.

BARKER, Hugh, YUVAL, Taylor. *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Company, 2007.

CITRON, Marcia J. *Gender & Musical Canon*. Cambridge: University of Illinois Press, 1993.

FRITH, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.

GIDDINGS, Paula. *When And Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America*. Bantam, 1985.

GRABER, Elizabeth. *The Irish Experience: Identity and Authenticity in Irish Traditional Music*. Lawrence University Honours Projects, Ethnic Studies/Ethnomusicology, 2015.

LONGHURST, Brian. *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press, 1995.

MOORE, Allan Francis. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012.

PERONE, James E. *The Words and Music of Carole King*. London: Praeger, 2006.

STARR, Larry, WATERMAN, Christopher. *American Popular Music. From Minstrelsy to MTV*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

WADE, Bonnie C. *Thinking Musically. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WELLER, Sheila. *Girls like us: Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the journey of the generation*. Washington: Washington Square Press; Reprint edition, 2009.

WHITELEY, Sheila. *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge, 2000.

### **Kvalifikační práce**

BLÜML, Jan. *Art rock: stylove a žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, 2009.

FUXOVÁ, Patricie. *Náboženské motivy v písňových textech Karla Kryla, Jaromíra Nohavici a Tomáše Kluse*. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Fakulta humanitních studií, 2015.

PAVLIČÍKOVÁ, Helena. *Český folk-fenomén hudební i sociální*. Diplomová práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, 1998.

ŠLÁPOTOVÁ, Hedvika. *Carter, Baez, and Vega: Women's approach to folk music in the 20th century*. Diplomová práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Katedra anglického jazyka, 2013.

### **Články a studie v tištěné i online verzi**

BROWNE, David. The Knights of Soft Rock. In: *Rolling Stone* [online], č. 1180, 11. 4. 2013. Dostupné na <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=4&sid=e6964315-4b10-463b-af7d-f102996bb648%40sessionmgr105&hid=114&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=87589783&db=a9h>. Cit. [15. 3. 2017].

CRUTCHFIELD, Rory. Discovering authenticity? In: *Popular Music History* [online], 2009, Vol. 4, No. 1, 5–21.

Dowd, Timothy J., Kathleen Liddle and Maureen Blyler. 2006. Charting Gender: The Success of Female Acts in the U.S. Mainstream Recording Market, 1940 to 1990." *Research in the Sociology of Organizations* 23: 81-123.

KUTULAS, Judy. "That's the Way I've Always Heard It Should Be": Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships. *The Journal Of American History*, 2010. Vol. 97, No. 3, 682–702.

LASHBROOKE, James. ROLAND BARTHES 'The grain of the voice' and 'plaisir and jouissance. In: *Academia* [online]. Dostupné na [http://www.academia.edu/9156871/Roland\\_Barthés\\_The\\_Grain\\_of\\_the\\_Voice\\_and\\_Plaisir\\_and\\_Jouissance](http://www.academia.edu/9156871/Roland_Barthés_The_Grain_of_the_Voice_and_Plaisir_and_Jouissance). [cit. 20. 3. 2017].

LLOLOK, Marek. Znamení doby aneb Velká zpověď. In: *Musica Logica* [online] Dostupné z <http://www.musicologica.cz/glosarium-leden-2014/znameni-doby-aneb-velka-zpoved>. Cit. [15. 3. 2017].

OPEKAR, Aleš. Hodnotová orientace v rockové hudbě I. (Charakteristické rysy rockové hudby). In: *Opus Musicum*, 1989, str. 105-115.

STRAND, Michael. Authenticity as a form of worth. In: *Journal for Cultural Research*, 2014, Vol. 18, No. 1, 60–77.

SZEKELY, Michael David. Gesture, Pulsion, Grain: Barthes' Musical Semiology. In: *Contemporary Aesthetics* [online]. Publikováno 18. 12. 2006. Dostupné na <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=409>. [cit. 20. 3. 2017].

## Časopisy

*Uncut*. Pop Life: The Prince Special 1958-2016 - The ultimate tribute, 2016, č. 230.

## Internetové zdroje

HRABALÍK, Petr. Od rock'n'rollu k Wall Of Sound. *Úvaha: Populární hudba 90. let*. [online] Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/pop-rock-beat/clanky/14-od-rock-n-rollu-k-wall-of-sound/>. [cit. 21. 4. 2017].

The 1960s-70s American Feminist Movement: Breaking Down Barriers For Women. In: *Tavaana* [online]. Dostupné na <https://tavaana.org/en/content/1960s-70s-american-feminist-movement-breaking-down-barriers-women> [Cit. 7.11.2016].

The art of songwriting with professor Andrew West. In: *M-magazine* [online], [29. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.m-magazine.co.uk/features/interviews/the-art-of-songwriting-with-professor-andrew-west/>. [Cit. 7.11.2016].

Carole King named 2014 Musicares person of the year. In: *Grammy* [online]. Dostupné na <https://www.grammy.com/news/carole-king-named-2014-musicares-person-of-the-year> [Cit. 24.4.2016].

STUDIO The Shirelles – Will You Still Love Tomorrow. In: *Youtube* [online], 10. 7. 2007. Dostupné na [https://www.youtube.com/watch?v=cbxxkwBQk\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=cbxxkwBQk_o). Kanál uživatele Mr. Lonely [cit. 20. 3. 2017].

Carole King – Will You Still Love Me Tomorrow (In concert – 1971). In: *Youtube* [online], 8. 9. 2015. Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=KLLYOLKvU9U>. Kanál uživatele John1948 TwoC2 [cit. 20. 3. 2017].

The Shirelles – Will You Still Love Tomorrow (Live, 1964). In: *Youtube* [online], 19. 1. 2009. Dostupné na [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_cRHw8PAPA](https://www.youtube.com/watch?v=c_cRHw8PAPA). Kanál uživatele Paul begler [cit. 20. 3. 2017].

Carole King – Up On the Roof. In: *Youtube* [online], 10. 9. 2010. Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=CRBE06gR6KY>. Kanál uživatele LeeroyJenkins. [cit. 18. 4. 2017].

Up On The Roof (Demo W/ INTRO) – Gerry Goffin is lead/ Carole King On the piano 1962. In: *Youtube* [online], 6. 8. 2014. Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=Y3G-NYismqs>. Kanál uživatele Amnon Suodai. [cit. 18. 4. 2017].

Up On The Roof – The Drifters (1962) (HD Quality). In: *Youtube* [online], 12. 8. 2014. Dostupné na [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_ksNvivbEI](https://www.youtube.com/watch?v=b_ksNvivbEI). Kanál uživatele Marc Leroy. [cit. 18. 4. 2017].

American Masters Troubadours James Taylor Carole King and. In: *Youtube* [online], 11. 12. 2016, Dostupné na [https://www.youtube.com/watch?v=6Xp\\_nqOTSb8](https://www.youtube.com/watch?v=6Xp_nqOTSb8). Kanál uživatele rockman33880. [cit. 18. 4. 2017].

Carole King (Live) – I Feel the Earth Move. In: *Youtube* [online]. 26. 7. 2008. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hoHuxpa4h48&list=RDhoHuxpa4h48#t=34>. Kanál uživatele luckysmusic. [cit. 7. 11. 2016].

The Ronettes – Be My Baby – Live[HQ]. In: *Youtube* [online]. 29. 4. 2013. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jrVbawRPO7I>. Kanál uživatele MrHaagsesjonny1. [cit. 7. 11. 2016].

## 7. RESUMÉ

S fenoménem tzv. *singer-songwriters* je primárně spojena skupina amerických písničkářů přelomu 60. a 70. let 20. století spadajících do akustického podžánru rockové hudby *soft-rock*. Písničkářství je širokou oblastí moderní populární hudby, což potvrzuje angloamerická literatura. V domácím prostředí jde o nezpracované téma, které bylo nutné nejprve terminologicky uchopit. Setkat se lze buď s nedostatkem informací nebo častou tendencí ztotožnit písničkáře s folkovým zpěvákem, což popírá základní rys stylově-žánrovou rozmanitost.

Písničkáře charakterizuje akustický zvuk, subjektivizace, otevřenost a důraz na intelektuální prožívání, čímž se odlišuje například od rockového zpěváka. V terminologické části je písničkář definován ve vztahu k folkové, rockové i populární hudbě. Se *singer-songwriters* se spojují estetické kategorie „autenticita“, „výraz“ a „originalita“. Jejich význam je často neurčitý, ale pro úvahu o umělecké hodnotě je daleko relevantnější než zařazení k příslušnému stylu či žánru. Populární hudbu lze vnímat jako umění interpretační spíše než kompoziční (tak lze nahlížet na hudbu tzv. vážnou) – autenticita proto souvisí s tím, jak umělec vystupuje, jak v písni portrétuje realitu a jak na to reaguje publikum, jelikož odezva je základní podmínkou této kvality. Výraz je především otázkou poetiky textu než dokonalé techniky nebo bezchybného provedení skladby.

Hnutí *singer-songwriters* je v práci rozšířeno o ženské písničkářství 70. let 20. století s důrazem na americkou písničkářku Carole King, která slouží jako hlavní příklad. Autenticitu a výraz demonstruje srovnání King s dívčími skupinami 60. let, které byly součástí zábavního průmyslu. Z tematické analýzy King a dalších autorek (Carly Simon, Joni Mitchell) vyplývá, že jejich texty nepřímo souvisely s ženskou emancipací a odrážely společenské klima v americké společnosti. Hudební analýza King tvorby v období 1962–1980 ukazuje, že některé písně značí novátorství v oblasti aranžmá, vokálů i práce s textem, což zpěvačku přibližuje více evropské písňové tradici (F. Schubert, R. Schumann) než populární písni. King ale také často přejímala moderní styly (soul, experimentální rock, disco), což souviselo s předchozí kariérou skladatelky v Brill Building.



## SUMMARY

The phenomenon of the „singer-songwriter“ is primarily connected with the American group of authors from the end of the 1960s and through the 1970s that belongs to the acoustic subgenre of rock music called soft-rock. Singer-songwriters cover a wide area in modern popular music, which is highly reflected by the Anglo-American literature. By contrast, it has not been sufficiently examined in the Czech sources. First of all, the topic had to be taken from the terminological point of view. It is common to deal with a minimum of information or with a tendency to reduce the term to „folk singer“, which does not correspond with the main feature of the singer-songwriter – stylistic and generic variety.

Amongst the main features of the singer-songwriter are an acoustic sound, subjectivity, openness and intellectual contemplation which distinguish a singer-songwriter from a rock singer. The terminological part discusses the position of the artist towards folk, rock and pop music. There are three aesthetic categories connected with the singer-songwriters: 1. Authenticity, 2. Expression and 3. Originality. Their meanings are often not concrete, but in a discussion about artistic value they are actually more relevant than the effort to place an individual singer-songwriter in a particular style or genre. Popular music can be seen as the art of interpretation rather than the art of composition (this can be related to classical music). Consequently, the concept of „authenticity“ is more closely connected with the way artists introduce themselves, with the way their songs depict reality and with the response of the audience, which is important for this category. The question of „expression“ is mainly a matter of storytelling and it is less obviously connected with a „perfect“ vocal technique or performance.

The topic also focuses on female authors with an emphasis on Carole King. The American singer-songwriter was used as the main example in this work. The qualities of „authenticity“ and „expression“ can be demonstrated by a comparison of her style with girl groups that were popular in the 1960s who might be seen as the product of cultural industry. The result of a thematic analysis of King and others (Carly Simon, Joni Mitchell) shows that their lyrics were unintentionally linked with the emancipation of women and mirrored social mores in the American society. A musical analysis of King's output from 1962 to 1980 shows that some compositions were innovative in arrangement, vocals or text-setting in the music. The latter can

place Carole King closer to the tradition of the European art song (F. Schubert, R. Schumann) than to popular song. The singer was also able to assimilate and use modern styles (soul, experimental rock, disco); this ability was connected with her previous career as a songwriter of the Brill Building.

## ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Phänomen der sogenannten *Singer-Songwriter* ist primär die Gruppe der amerikanischen Liedermacher der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts verbunden, die in das Untergenre der Rockmusik *Soft Rock* fällt. Das Komponieren der Singer-Songwriter-Lieder ist ein breiter Bereich der modernen Populären Musik, was die angloamerikanische Literatur bestätigt. In dem einheimischen Milieu handelt es sich um ein unbearbeitetes Thema, das zuerst terminologisch erfasst sein musste. Man kann entweder auf ein Informationsmangel oder auf oft vorkommende Tendenz der Identifizierung des Singer-Songwriters mit einem Folk-Sänger stoßen, was das Hauptmerkmal der Verschiedenartigkeit des Genres und Stil bestreitet.

Der Singer-Songwriter ist charakteristisch durch akustischen Ton, Subjektivität, Offenheit und durch Betonung des intellektuellen Erlebens, womit er sich zum Beispiel von einem Rocksänger unterscheidet. In dem terminologischen Teil ist der Singer-Songwriter in Beziehung zur Folk-, Rock- und Populären Musik festgelegt. Mit Singer-Songwriters werden ästhetische Kategorien „Authentizität“, „Ausdruck“ und „Originalität“ verbunden. Ihre Bedeutung ist oft undefiniert, aber für eine Erwägung des künstlerischen Wertes ist sie relevanter als Einstufung in einen entsprechenden Stil oder Genre. Die Populäre Musik kann man eher als ein interpretierendes als ein kompositorisches Kunst wahrnehmen (so kann man die Klassische Musik empfinden) – deshalb hängt die Authentizität damit zusammen, wie der Künstler auftritt, wie er in einem Lied die Realität porträtiert und wie daran das Publikum reagiert, denn die Rückmeldung ist eine grundlegende Bedingung dieser Qualität. Der Ausdruck ist vor allem eine Frage der Poetik des Textes als einer vollkommenden Technik oder fehlerlosen Durchführung des Musikstückes.

Die *Singer-Songwriter-Bewegung* ist in der Diplomarbeit um das weibliche Liedermachen der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts erweitert und sogar mit der Betonung auf amerikanische Liedermacherin Carole King, die als Hauptbeispiel dient. Die Authentizität und der Ausdruck wird in der Arbeit auf dem Vergleich der King mit den Mädchengruppen der 60er Jahre demonstriert, die ein Bestandteil der Vergnügungsindustrie waren. Aus der thematischen Analyse der King und weiteren Autorinnen (Carly Simon, Joni Mitchell) geht hervor, dass ihre Texte indirekt mit der weiblichen Emanzipation in Zusammenhang standen und widerspiegelten das Gesellschaftsklima in Amerika. Die Musikanalyse der King in den Jahren 1962-1980

zeigt, dass manche Lieder das Neuerertum sowohl in dem Bereich des Arrangement und der Vokale als auch in der Textarbeit bezeichnen, was die Sängerin mehr zu der europäischen Lieder Tradition (F. Schubert, R. Schuman) als zum populären Lied annähert. King übernahm oft aber auch moderne Stile (Soul, Experimentalrock, Disco), was mit voriger Karriere der Komponistin in Brill Building zusammenhängte.