

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

**Recepce progresivního rocku
v časopisu *Rolling Stone* v letech 1969–1979**

Reception of Progressive Rock
in *Rolling Stone* Magazine 1969–1979

Magisterská diplomová práce

Bc. Jan Borek

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Studijní program: Muzikologie

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně, výhradně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

.....

Rád bych na tomto místě poděkoval

olomoucké katedře muzikologie za vlídné akademické prostředí umožňující a podporující bádání v oblasti populární kultury,

Mgr. Janu Blümlovi, Ph.D. za mnohé hodiny konzultací, nezměrné množství inspirace a podnětů, stejně jako za celkové vedení mé tvůrčí praxe,

Kolegům z olomoucké katedry za cenné připomínky, podněty a informace,

Univerzitě Palackého za přístup k databázím elektronických zdrojů,

Bc. et Bc. Janě Burdové za důvěru a trpělivost

If you are a corporate executive trying to understand what is happening to youth today, you cannot afford to be without *Rolling Stone*. If you are a student, a professor, a parent, this is your life because you already know that rock and roll is more than just music; it is the energy center of the new culture and youth revolution.

– *The New York Times*, 1969

Obsah

Úvod	11
Stav bádání.....	25
Rolling Stone: klíčové médium populární kultury USA	33
Přístupy vybraných redaktorů <i>Rolling Stone</i> k hudební kritice	41
Progresivní rock a jeho recepce v <i>Rolling Stone</i>.....	48
Rané období (1969–1971)	48
Vrcholné období (1972–1975).....	52
Pozdní období a zánik (1976–1979)	57
Reprezentace progresivního rocku v <i>Rolling Stone</i>	61
Charakteristika recepce progresivního rocku v <i>Rolling Stone</i>	64
Vybraní kritici časopisu <i>Rolling Stone</i> v kontextu recepce progresivního rocku	73
Přehled recepce umělců zastoupených v <i>Rolling Stone</i>.....	81
I. Symfonický progresivní rock.....	83
Jon Anderson	83
Caravan	84
Emerson, Lake & Palmer	85
Focus	94
Genesis	97
Gentle Giant	103
Steve Howe.....	105
Jethro Tull	106
King Crimson.....	119
Mike Oldfield.....	126
Premiata Forneria Marconi	129
Renaissance	132
Rush	133
Chris Squire	134
Starcastle.....	135
Triumvirat.....	137
U.K.....	138
Rick Wakeman.....	140
Yes	143
II. Progresivní psychedelie	155
The Moody Blues	155
The Nice	160
Pink Floyd	162
Procol Harum	173
III. Progresivní crossover	178
10cc.....	178
The Alan Parsons Project	180
Argent.....	181
Electric Light Orchestra	182
Kansas.....	184
Pavlov's Dog	185

Queen.....	185
Rare Bird	187
Supertramp	187
IV. Progresivní jazzová fúze.....	189
If	189
Soft Machine.....	190
Traffic	191
Soupis recenzí nahrávek progresivního rocku v <i>Rolling Stone</i> 1969–1979	193
Reklamní propagace progresivního rocku na stránkách <i>Rolling Stone</i>	199
Závěr.....	203
Soupis pramenů a literatury	207
Résumé	213
Soupis příloh.....	217

Seznam zkratek

AOR	album-oriented rock
ELO	Electric Light Orchestra
ELP	Emerson, Lake & Palmer
PFM	Premiata Forneria Marconi
RIAA	Recording Industry Association of America (Americká asociace nahrávacího průmyslu)
RS	<i>Rolling Stone</i>

Úvod

Progresivní rock – styl rockové hudby typický pro okruh především britských umělců tvořících především mezi lety 1969–1979¹ – je unikátním fenoménem nejen v historii populární hudby, ale i v širším kontextu populární kultury. K hlavním atributům tohoto stylově-žánrového typu patří integrace prvků evropské artificiální hudby, jazzu a dalších hudebních stylů a důraz na instrumentální virtuozitu. Výsledkem jsou obvykle rozsáhlé skladby s bohatým aranžmá a rozšířenou instrumentací, dlouhými instrumentálními sóly a mezihrami, využívání nepravidelných rytmů, komplikovaných melodií a textů inspirovaných mysticismem, mytologií, literaturou či filosofií, a v neposlední řadě směšování akustických, elektrických a elektronických nástrojů v dynamicky a ténbrově kontrastních pasážích.²

Progresivní rock přímo vyšel z tradice psychedelického rocku a experimentování v populární hudbě vrcholící albem *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* a vlivů artificiální a avantgardní hudby, které se sešly v pozoruhodné době ekonomického rozvoje, mezigeneračního a sociopolitického dialogu a působení kontrakultury 60. let minulého století.³ Chápe se tedy jako umělecké vyvrcholení rockové hudby s cílem učinit z ní skutečnou uměleckou formu. V sedmdesátých letech se navíc těšil masivnímu komerčnímu úspěchu, vrchním pozicím na žebříčcích nahrávek a výnosům z celosvětových turné,⁴ čímž se

¹ Tato aplikace termínu „progresivní rock“ jej chápe v užším pojetí především „symfonického“ stylu umělců v čele se skupinami Yes, Genesis, King Crimson či Emerson, Lake & Palmer – v 70. letech též nazývaným „art rock“. Širším pojetím se pak rozumí progresivní tendence v rockové hudbě již od 60. let ve tvorbě britských i amerických umělců vč. the Beatles, Beach Boys, the Byrds, Cream, Boba Dylana či Jimiho Hendrixe. V této práci hovořím o progresivním rocku především v intencích „symfonické“ tvorby, při popisu jednotlivých umělců pak diferencuji „širší okruh“ progresivního rocku, jehož je „symfonický progresivní rock“ primární podskupinou – viz klasifikace umělců na s. 20.

K diskusi o proměnlivé definici progresivního rocku viz zejm. Anderton, Chris. „A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre“. *Popular Music*. 2010, roč. 29, č. 3, s. 417–435.

² „Its exponents strove to fuse classical models of composition and arrangement with electric instruments and extend the form of rock music from the single song to the symphonic poem, even the multimovement suite ... Virtuosity – in an uncomplicated sense that drew on conservatoire notions of ability, agility and imperturbability, rather than blues-based individualism or relativism – was prized.“ Atton, Chris. „Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines“. *Popular Music*. 2001, roč. 20, č. 1, s. 29–30. Další atributy uvádí např. Anderton, „A many-headed beast“, s. 418–419. Viz též heslo „Progressive rock“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 796.

³ Album skupiny Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) je považováno za jednoho z hlavních předchůdců a inspiračních vlivů progresivního rocku. Pro obsáhlejší výčet souvisejících vlivů na psychedelickou a progresivní tvorbu okolo let 1967 a 1968 viz Hegarty, Paul – Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. New York: Bloomsbury Academic, 2011, s. 31–37.

⁴ Výnosy z turné Emerson, Lake & Palmer v roce 1974 činily pět milionů liber – tuto částku v témže roce překonali pouze the Rolling Stones, the Who a Led Zeppelin. Viz Holm-Hudson, Kevin (ed.) *Progressive*

stal něčím bezprecedentním: „populární avantgardou“.⁵ Vedle těchto zásluh se však zapsal do historie i jako jedno z nejkontroverznějších odvětví populární hudby 20. století:

V dnešní době je dominantní kritickou charakteristikou progresivního rocku obraz domýšlivého hudebníka ve směšném ohozu, obklíčeného hradbou kláves, který hraje nekonečné, bombastické skladby v přehnaných metrech, na která není možné tančit. Je to hudba, která snad nemůže být skutečnému rock 'n' rollu vzdálenější. Hudba, která selhala jako rocková, ale i jako klasická.⁶

Hudební kritici progresivnímu rocku v 70. letech vyčítali především inklinaci k hudebnímu elitářství a přehnané pompéznosti kompoziční i interpretační. Vytýkali také absenci společenské kritiky v textech skladeb (kterou vyvrátil mj. Jan Blüml).⁷ I skupina Yes, proslulá svými zvukomalebnými texty často postrádajícími zjevnou obsahovou koherenci, má v mnoha skladbách přímý sociální či psychologický apel. Hlavním problémem byl však odklon od bluesových kořenů především směrem k evropské umělému umění, který do této populární, lidové hudby uvedl aspekty „vysokého“ umění.⁸ Muzikolog John Sheinbaum uvádí, že kritická recepce progresivního rocku je specifická právě tím, že převrací do té doby zavedené hodnotové systémy aplikované na uměleckou tvorbu: atributy „vysokého“ umění v západní umělé hudbě obecně chápány jako hodnotné byly rockovou kritikou chápány veskrze negativně, zatímco znaky „nízkého“ umění byly naopak ceněny. Sheinbaum tento fakt připisuje především konvenčnímu zakotvení tradičních axiologických soustav, vůči němuž se – stejně jako proti politickému establishmentu a dalším tradičním institucím – tzv. kontrakultura v čele s rockovým hnutím programově vymezovala a jejichž vliv se snažila podrýt (s vyvrcholením právě ve formě punku jako ztělesnění totální inverze uměleckých hodnot).⁹

Rock Reconsidered. New York: Routledge, 2002, s. 9. Srv. též umístění zásadních alb v žebříčcích prodejnosti a certifikace prodeje v kap. „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

⁵ Pro bližší definici tohoto termínu a vysvětlení jeho zdánlivé vnitřní rozpornosti viz Martin, Bill. *Listening to the Future. The Time of Progressive Rock 1968–1978*. Chicago: Open Court, 1998, s. 2.

⁶ Atton, „Living in the Past?“, s. 29.

⁷ Blüml, Jan. *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého, Olomouc, 2009, s. 105–107.

⁸ Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press, 1997, s. 168–173.

⁹ Sheinbaum, John. „Progressive Rock and the Inversion of Musical Values“. In K. Holm-Hudson (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002, s. 23–27. Příhodnou ilustraci této vědomé inverze hodnot nabízí kupř. recenze alba *Ramones* (1976) stejnojmenné punkové skupiny v RS: „Myšlenky Ramones jsou nepochybně příliš široké a jednoduché, než aby bylo možné je vážně analyzovat, je to ale ta umělecká síla ... která činí jejich hudbu tak fascinující pro kritiky schopné *povznést se nad své estetické předpojatosti*“ (vlastní zvýraznění). Nelson, Paul. „Ramones“. *Records*. RS 218, 29. 7. 1976, s. 46–47.

This move by the press to maintain stylistic purity in rock required ... an 'inversion of musical values', a rejection of highbrow musical values in favour of lowbrow musical values, such as valuing repetition over musical development, stimulation of the body over stimulation of the mind, simple structures over complicated ones, and music of the lower class over music of the middle and upper class.¹⁰

Část rockové kritiky 70. let požadovala zachování tradičních definičních momentů rockové hudby jako široce dostupné platformy pro sebevyjádření mladé revoltující generace, rekrutující se především z dělnické třídy.¹¹ Místo toho si jej „přisvojili“ univerzitní studenti vzdělaní v klasické hudbě¹² a začali jej chápat jako soběstačnou uměleckou formu. Výše zmíněné snahy progresivně rockových hudebníků viděli jako odtržení hudby od jejího běžného publika,¹³ což mělo za následek ztrátu umělecké integrity a autenticity. Tento ústřední pojem populární kultury je složitým, do jisté míry subjektivním a v čase proměnlivým komplexem. Obsah termínu autenticity je obzvláště v populární hudbě ne snadné přesněji definovat, neboť neustále podléhá snahám o zachycení, (znovu)vymezení a veřejné diskusi. Na základě konkrétní aplikace v dílčích stylových okruzích pak může nabývat různých, navzájem až protikladných významů. Pod pojem autenticity obvykle spadá řada vágních atributů, mezi něž patří mimo jiné umělecká autonomie; inspirace, otevřenost, upřímnost, nekomerčnost, skutečný (tedy *autentický*) cit, originalita a tvořivost či smysl pro komunitu. Neoznačuje navíc vlastnost hudebně imanentní, jde o externí hodnotu – kvalitu, kterou hudbě připisujeme zvenčí na základě extrahudebních skutečností, reflektujících především vzájemné vztahy hudby, socioekonomických praktik a publika.¹⁴ V kontextu kritické diskuse o (progresivním) rocku se pak atributy autenticity rozumí zejména srozumitelnost, spontaneita, všeobecný esprit revolty, spole-

¹⁰ Keister, Jay – Smith, Jeremy L. „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“. *Popular Music*. 2008, roč. 27, č. 3, s. 449.

¹¹ Martin, Bill. *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Bjork*. Chicago: Open Court, 2002, s. 107.

¹² Mezi nejznámější představitele patří Rick Wakeman, klavírista známý díky působení ve skupině Yes; Pink Floyd, jejíž zakládající členové se setkali během studií architektury na londýnské Regent Street Polytechnic; Kerry Minnear, multiinstrumentalista a člen skupiny Gentle Giant, který na londýnské Royal Academy of Music vystudoval hudební kompozici či klávesista, zpěvák a flétnista Thijs van Leer z nizozemské skupiny Focus, který vystudoval kompozici a flétnu na ženevské konzervatoři.

¹³ „The increasingly elitist attitudes of Gentle Giant, Yes, Pink Floyd, Roxy Music or David Bowie, and their morbid intellectual and artistic claims, had removed rock music further and further from the social realities of the everyday teenager.“ Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Přel. Rachel Fogg. Cambridge University Press, 1990, s. 142. Viz též Opekar, Aleš. „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“. *Opus musicum*. 1989, roč. 21, č. 4, s. 109–110.

¹⁴ Keightley, Keir. „Reconsidering rock“. In S. Frith. W. Straw & J. Street (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, 2001, s. 131.

čenská kritika a postoj zaměřený proti establishmentu či konzervativnímu způsobu života¹⁵ – ale také určitá míra zábavy, lehkosti a nevážnosti.¹⁶ Pokud nahlížíme problematiku rockové hudby tímto prizmatem, je pak možné pochopit východiska nechvalně proslulého výroku Aleše Opekara, který ze své preskriptivní pozice tvrdil, že progresivní rock opustil svoji vlastní ontologickou podstatu, tedy svoji „přirozenou“ rebelující povahu, ve prospěch přehnaných uměleckých ambicí.¹⁷ Obraznější příměr bez explicitního hodnocení pak nabízí hudební publicista Piero Scaruffi: „Progresivní rock odebral rocku energii a nahradil ji mozkiem.“¹⁸ Hovoříme tedy o stylu, v němž sice došlo k odtržení, avšak nikoli od publika, nýbrž od jeho zakotvení v tradičním hodnotovém systému aplikovaném na rockovou hudbu, jak výše nastiňuje Sheinbaum.¹⁹

Jon Landau, někdejší editor rubriky recenzí nahrávek časopisu *Rolling Stone*, formuloval v roce 1970 základní obsahy sdělení rockové hudby jako zuřivost (frenzy), zmatek (confusion), úzkost (anxiety), depresi (depression) a hněv (anger). Ve stejném duchu tak připustil, že rocková hudba nebyla mnohdy schopna artikulovat jemnější emoce,²⁰ byť uměleckost v rockové hudbě sám později definoval jako schopnost umělce „vytvořit a plně vyjádřit svůj vnitřní svět.“²¹ I v tomto ohledu se progresivní rock alespoň do jisté míry vymyká: tvorba skupiny Yes je převážně pozitivní a nekonfliktní – spíše než neklid či zmatek se v jejich textech často vyskytuje akcent na ujištění posluchače o jeho správném počinání, duchovní vedení a popis idealistických situací.²² Podobná, avšak implicitnější idealistická a humanistická vyjádření obsahují také mnohé texty kanadské skupiny

¹⁵ Wicke, *Rock Music*, s. 44.

¹⁶ Pojmem autenticity v kontextu progresivního rocku se zevrubně zabývá Sheinbaum, John. „Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity“. *Current Musicology*. 2008, č. 85, s. 29–51. K obecnější otázce autenticity v populární hudbě viz Barker, Hugh – Taylor, Yuval. *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Co., 2007; dále také Keightley, „Reconsidering rock“, s. 109–142 či Watermeyer, Richard P. *The Carnival of Youth: The Dramaturgy of the Sixties Counterculture*. Disertační práce. Cardiff University, 2008, s. 238–242.

¹⁷ „...Přehnané umělecké ambice, které neodpovídají ontologické podstatě rockové hudby, našly svůj hrob v přeexponovaných artrockových a pomprockových projektech...“ Opekar, „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“, s. 112.

¹⁸ Scaruffi, Piero. *History of Rock Music. Short Version*. (online), 2002. Dostupné na <http://www.scaruffi.com/history/short.html> (cit. 26. 9. 2019).

¹⁹ Viz schémata ilustrující základní charakteristiky „vysokého“ a „nízkého“ umění a přehled základních stylových znaků progresivního rocku in Sheinbaum, „Progressive Rock and the Inversion of Musical Values“, s. 24, 26.

²⁰ Landau, Jon. „Rock 1970: It's too late to stop now“. *RS 72*, 2. 12. 1970, s. 41–44.

²¹ Landau, Jon. *It's Too Late to Stop Now: A Rock and Roll Journal*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1972, s. 15.

²² Viz texty skladeb „Sweet Dreams“ (1970), „The Prophet“ (1970), „And You And I“ (1972), „Rejoice“ (1978) či „Hold On“ (1983). Bez ohledu na nejasnost či nekonkrétnost mnohých vyjádření v textech Yes jsou tyto aspekty konzistentní skrze celou jejich tvorbu.

Rush.²³ Leckteří interpreti – zejména King Crimson, Pink Floyd či Emerson, Lake & Palmer – však na druhou stranu zpracovávali i negativní témata včetně patologických psychických stavů, války, strachu a smrti.²⁴ I společenská kritika, jejíž domnělou absenci v textech progresivně rockových umělců kritika vyčítala, tvořila v mnoha případech důležitou součást sdělení umělců včetně Genesis, Pink Floyd, Jethro Tull či King Crimson. Jazyková složitost příslušných textů však obvykle znesnadňovala rozklíčování na první pohled nezjevných odkazů, nezřídka též směřovaných na jevy specifické pro britský – nikoli americký – kulturní a historický kontext.

Na obecnější úrovni tak lze vysledovat především vzájemnou kolizi definičních momentů „romantické“ a „modernistické“ autenticity, jak je zejména s ohledem na kulturní kontext Spojených států formuluje Keir Keightley:²⁵

Znaky romantické autenticity:	Znaky modernistické autenticity:
tradice a spojení s minulostí	experimentování a pokrok
tradice	avantgarda
smysl pro komunitu	status umělce
lidovost	elitářství
víra v základní rockový sound	otevřenost k integraci netradičních zvuků
folk, blues, country, rock 'n' roll	klasická hudba, soul, pop
postupná stylová proměna	radikální, náhlá změna stylu
upřímnost, otevřenost	ironie, sarkasmus, nepřímost
živé provedení	studiová nahrávka
přirozené zvuky	šokující, nezvyklé zvuky
potlačování (hudební) technologie	oslavování technologie

Americký filosof Bill Martin tento negativní kritický přístup vůči progresivnímu rocku označuje jako *blues orthodoxy*.²⁶ Následkem toho je progresivní rock odmítán na základě svých stylových charakteristik a vědomě přehlížen mnohými hudebními kritiky a autory rockových antologií. Navíc dochází k formulování narativu, že rock procházel mezi lety

²³ Viz texty skladeb „2112“ (1976), „Cygnus X-1 Book Two: Hemispheres“ (1978), „Freewill“ (1980) či „The Garden“ (2012). Tvorba Rush se však spíše než k mysticismu obrací k objektivistické filosofii Ayn Rand, viz McDonald, Chris. *Rush: Rock Music and the Middle Class*. Bloomington: Indiana University Press, 2009, s. 62–63, 88–92.

²⁴ Stručný přehled témat textů progresivně rockových umělců uvádí kupř. Blüml, *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*, s. 100–107.

²⁵ Schéma převzato z Keightley, „Reconsidering rock“, s. 137. Keightley zde volně vychází z vybraných charakteristik tvorby romantismu a modernismu 18. a 19. století včetně obecných přístupů umělců ke vztahu tvůrce a publika, k idealizaci minulosti či budoucnosti a způsobu vyjádření vlastní autenticity, které aplikuje na populární hudbu – viz tamtéž, s. 135 – 137.

²⁶ Martin, *Listening to the Future*, s. 22–23.

1968–1977 „temným obdobím“, než přišlo punkové hnutí, které opět nastolilo především zmiňovanou autenticitu.²⁷ Následkem *blues orthodoxy* je pak i de facto paušální vyloučení progresivního rocku z takzvaného „kánonu rockové hudby“, který formalizovala generace rockových kritiků 70. let zejména ve formě seznamu *Rolling Stone 500 nejlepších alb všech dob* z roku 2003, na němž nefigurují prakticky žádní interpreti progresivního rocku.²⁸ Podobným případem je i dodnes přetrvávající neochota uvádět umělce tohoto stylově-žánrového typu do síně slávy clevelandského muzea Rock and Roll Hall of Fame, jejíž výbor z větší části tvoří publicisté působící v 70. letech v *Rolling Stone*, zejména Jann Wenner, Dave Marsh či Jon Landau.²⁹

Progresivní rock je tedy v mnoha ohledech jedinečným fenoménem, takřka modelovým příkladem jevu, v jehož rámci se střetávají mnohé zásadní kulturní momenty: nevidaným způsobem se zde spojuje stránka umělecká, tedy důraz na zvukovost a komplikovaný kompoziční styl, a stránka mimohudební – sledujeme zde konflikt sociologického zařazení a zároveň generačního kontrastu v jeho recepci širokou veřejností i odbornou kritikou. Tento rozkol pak již v 70. letech mimo jiné otevřel diskusi o estetických a uměleckých hodnotách v populární hudbě.³⁰

Redaktor časopisu *Rolling Stone* Dave Marsh, který komentoval důležité aspekty populární kultury, otázky rockové kritiky či problematiku recepce žánrů, již v roce 1976 psal, že přímý dopad kritiků na prodeje populární hudby je zanedbatelný:

²⁷ Vybrané autory zastávající tento pohled jmenují Keister – Smith, „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“, s. 448, pozn. 26; dále též Blüml, Jan. *Progresivní rock*, Togga, 2017, s. 24–25.

²⁸ S výjimkou skupiny Pink Floyd a jejich tří alb, jež se na seznam dostaly především díky jejich komerčnímu úspěchu: *The Dark Side of the Moon* (43.), *The Wall* (87.), *Wish You Were Here* (209.) a psychedelického *The Piper at the Gates of Dawn* (347.), a podobně úspěšného alba *Aqualung* (337.) skupiny Jethro Tull. Yes, King Crimson, Emerson, Lake & Palmer, Rush, The Moody Blues, Gentle Giant či Mike Oldfield taktéž dodnes absentují. Seznam je k dispozici online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/> (cit. 26. 10. 2019).

²⁹ Pink Floyd byli uvedeni v roce 1996, Genesis v roce 2010 (ačkoli jejich progresivní tvorba je označena za „podivínskou a excentrickou éru [Petera] Gabriela“ v porovnání se „střízlivější nadvládou [Phila] Collinse“). Rush o tři roky později, Yes v roce 2017 a zatím poslední Moody Blues byli jmenováni v roce 2018. Emerson, Lake & Palmer, King Crimson, Jethro Tull, Gentle Giant, Focus, Premiata Forneria Marconi či Mike Oldfield dodnes absentují. Aktuální informace jsou dostupné online na <https://www.rockhall.com/inductees> (cit. 29. 10. 2019).

³⁰ Tuto diskusi nad otázkami společenského zakotvení rockové hudby, role instrumentálního výkonu či kompoziční komplikovanosti, umělecké integrity, autenticity a komerčnosti, otevřenou mj. kritikou progresivního rocku, dále vyostřil právě příchod punkového hnutí, viz Wicke, *Rock Music*, s. 137.

All one has to do is glance at the charts to see that the effect of rock critics on the American record buyer is about equal to Gus Hall's sway on American presidential elections.³¹

Zásadní vliv na prodejnost hudební kritici ve většině případů zřejmě skutečně neměli,³² na druhou stranu svoji stopu v dějinách populární kultury zanechali – především tím, že se důležitým způsobem podíleli na formulování veřejného diskurzu populární kultury a mimo jiné vytyčili mnohé kontexty, v nichž populární kultura (a bádání o ní) dodnes operuje. Jinými slovy: ačkoli je v této diplomové práci prezentována v zásadě pouze kolekce názorů několika vybraných jednotlivců více či méně spadajících pod editorskou vizi šéfredaktora *Rolling Stone* Janna Wennera, jsou to právě tito lidé a jejich výpovědi, které ne-li přímo formovaly, pak bezpochyby reprezentovaly mimořádně důležitý hlas tehdejší alternativní kultury.³³ Autoři jako Lester Bangs, John Morthland či Ed Ward jsou dodnes chápáni jako renomovaní kritici a znalci populární kultury, kteří svůj odkaz vybudovali a zanechali mimo jiné právě na stránkách jednoho z nejdůležitějších médií populární kultury té doby.

Povaha pramene a postup práce

V této práci analyzuji dobovou recepci a reflexi progresivního rocku v USA v období mezi lety 1969–1979, tedy v době jeho dominantního postavení na trhu až do doby, kdy byl postupně vytlačován a nahrazován novými trendy, zejména punk rockem a styly spojenými s označením new wave. Hlavním pramenným zdrojem tohoto bádání je elektronický archiv amerického časopisu *Rolling Stone* (*Cover to Cover: The First 40 Years*) veřejně dostupný na DVD nosičích.³⁴ Cílem je zprostředkovat charakter dobové recepce umělců

³¹ Marsh, Dave. „The Critics' Critic“. *American Grandstand*. RS 228, 16. 12. 1976, s. 37.

Gus Hall (1910–2000) byl americký komunistický politik a čtyřnásobný kandidát na prezidenta USA. Nikdy však nezískal více než jednu desetinu procenta hlasů (archiv výsledků amerických prezidentských voleb je k dispozici online na adrese <https://uselectionatlas.org/RESULTS/index.html>, cit. 15. 10. 2019).

³² Tento fakt je patrný zejména při pohledu na rozpor mezi kritickým hodnocením a posluchačským přijetím vybraných interpretů, kupř. Led Zeppelin; viz Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 79, 1. 4. 1971, s. 48; viz též s. 42 této práce.

³³ Chet Flippo ve své diplomové práci cituje amerického novináře a spisovatele J. Anthonyho Lukase, v té době též příspěvatele RS: „I feel that, of all the magazines in this country, only two have any real idea of who their audience is and how to reach that audience. Those two are the *New Yorker* and *Rolling Stone*.“ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 170.

³⁴ *Rolling Stone Cover to Cover: The First 40 Years*. (DVD). Bondi Digital Publishing, 2007.

okruhu progresivního rocku v tomto periodiku a její vývoj v daném období a vytvořit tak základ pro přesnější a objektivnější popis dějin rocku a širší historie populární hudby včetně pochopení principů formování či konstruování kánonu populární hudby a jeho generační podmíněnosti a otázek estetických kritérií a hodnot v rockové hudbě.

Nejprve představuji historii a charakteristiku samotného časopisu *Rolling Stone* od jeho vzniku v roce 1967 až do konce 70. let včetně jeho obsahové struktury, ideových východisek a proměn jeho obsahového zaměření. Na základě příspěvků vybraných redaktorů tohoto periodika pak ilustruji některé typické přístupy a metody tehdejší generace rockové kritiky k hlavním otázkám hudební kritiky a rockové publicistiky. Dále uvádím základní rysy a významné trendy tvorby širšího okruhu progresivního rocku mezi lety 1969–1979 včetně doprovodného kontextu časopisu *Rolling Stone*. Tento přehled rozdělují v intencích tradiční třídílné periodizace na rané období (1969–1971), vrcholné období (1972–1975) a pozdní období a zánik (1976–1979).

Jako především referenční přehled analyzovaného materiálu pak uvádím abecední seznam umělců okruhu progresivního rocku zastoupených mezi lety 1969 – 1979 v *Rolling Stone*. V tomto přehledu přináším vedle obecné charakteristiky dobového kritického přijetí každého jmenovaného umělce v *Rolling Stone* také kompletní výčet recenzí nahrávek, reflexí živých vystoupení a dalších článků přinášejících údaje o recepci, řazených chronologicky na základě data jejich vydání v tomto časopisu. U jednotlivých alb dále uvádím jedinou kvantifikovatelnou metriku: prodeje vyjádřené umístěním na americké hitparádě *Billboard Top LPs & Tape* a britské hitparádě *UK Official Albums Chart*. Ve vybraných případech též uvádím certifikaci Americké asociace nahrávacího průmyslu (RIAA) za ověřené prodeje v USA.³⁵ Údaje o prodejnosti sice nepodávají objektivní informace o uměleckých kvalitách nahrávek, poskytují však přibližnou představu o obecné oblíbenosti interpreta v daném čase a příslušné fázi tvorby.

Důležitým doprovodným fenoménem je četnost zastoupení reklamních oznámení týkajících se umělců a nahrávek progresivního rocku. Zde sleduji proměnlivé trendy v průběhu dekády v rámci níže definovaných stylových množin progresivního rocku.

Rolling Stone vznikl v roce 1967 původně jako čtrnáctideník zaměřený na rockovou hudbu a příbuzná témata alternativní kultury mládeže, ale postupem času se stal důležitou platformou nejen pro všechna odvětví populární kultury (včetně rubrik věnovaných literatuře a filmu), ale také podrobným způsobem pokrýval – a dodnes pokrývá – ame-

³⁵ Tyto údaje čerpám z oficiálních internetových databází *Billboard Albums Chart* (<https://billboard.com/charts/billboard-200>), *Official Albums Chart Top 100* (<https://officialcharts.com/charts/albums-chart/>) a Recording Industry Association of America (<https://riaa.com>).

rickou i světovou politiku a veřejná témata doby. Především v 60. a 70. letech pak reprezentoval specifickou perspektivu na problematiku populární kultury Spojených států. S ohledem na ideová východiska založená v tehdejší kontrakultuře též vykazoval zřetelné tendence k pohlížení na kulturu prizmatem politiky, respektive určité míře politizace populární hudby a kultury. Tento fakt úzce souvisí s typickými axiologickými přístupy tehdejší generace publicistů působících především v *Rolling Stone*, kteří právě v té době formovali ve veřejném diskurzu dodnes zažitý obraz dějin populární hudby. *Rolling Stone* je tak mimořádně důležitým pramenem pro rekonstrukci dějin populární kultury druhé poloviny 20. století. Díky přímému přístupu ke kompletnímu obsahu všech jeho jednotlivých čísel vydaných v letech 1967–2007 lze nejen mapovat užší sféru hudební kritiky, ale také sledovat roli progresivního rocku v kontextu dějin 20. století komplexněji.

Fakt, že *Rolling Stone* je americké periodikum, umožňuje jedinečný pohled na reprezentaci a přijetí tvorby progresivního rocku v USA. Vzhledem k tomu, že progresivní rock je ve svém užším pojetí tradičně chápán jako specificky britský (potažmo evropský) fenomén, jeho pokrytí na stránkách *Rolling Stone* přirozeně není kompletní. Na druhou stranu to neznamena, že by tento časopis britské umělce jakkoli ignoroval: reklamní oznámení hudebních vydavatelství přinášejí široký výběr britských interpretů a sekce recenzí nahrávek se taktéž neomezuje pouze na domácí scénu. Zásadní roli však pocho-pitelně hraje popularita daného umělce – na titulní straně prvního čísla *Rolling Stone* z listopadu 1967 je tak vyobrazen Brit John Lennon. Konkrétně the Beatles a Rolling Stones jsou v 60. a 70. letech alespoň zmínkou zastoupeni prakticky v každém čísle. Tyto skutečnosti mimo jiné dále potvrzují, že po takzvané „britské invazi“ byla rocková hudba jednoznačně globálním fenoménem.³⁶ Vliv časopisu *Rolling Stone* tak mimo jiné dosáhl i do tehdejšího východního bloku včetně Československa.³⁷

Zde předložené zmapování recepce progresivního rocku v rámci *Rolling Stone* během nejdůležitější dekády tohoto stylového okruhu se snaží bezprostředně ověřit či vyvrátit výchozí **hypotézu**: zda se výše zmíněný diskurz o negativní kritické recepci progresivního rocku vztahuje na jeho dobové přijetí v tomto důležitém americkém populárně kulturním periodiku – zejména s ohledem na možná specifika recepce tohoto typicky britského stylu americkou hudební kritikou. Na základě zevrubné analýzy prověřuji, zda

³⁶ Viz kupř. Randall, Annie J. „British invasion“. In *Grove Music Online* (online), 11. 2. 2013. Dostupné na <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234548> (cit. 4. 12. 2019) či „British Invasion“. In Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. Routledge, 2005, s. 32–33.

³⁷ Viz Blüml, *Progresivní rock*, s. 184 či zprávu o recenzi alba *Tarkus* (1971) skupiny Emerson, Lake & Palmer v časopisu *Melodie* v r. 1972 (viz s. 86 - 88 této práce).

kritický diskurz časopisu *Rolling Stone* v průběhu 70. let odpovídá pozdějším charakterizacím progresivního rocku jako univerzálně odmítaného stylu a do jaké míry zmiňuje základní body kritiky včetně „přehnaných“ uměleckých tendencí, absence znaků autenticity či společenské kritiky v textech skladeb.

Za účelem získání komplexnějšího obrazu sleduji vztah rockové kritiky mezi lety 1969–1979 nejen vůči umělcům „symfonického“ progresivního rocku v nejužším pojetí tvorby vybraných umělců 70. let v čele se skupinami Yes, King Crimson či Genesis, ale také vůči příbuzným okruhům progresivního rocku vykazujícím odlišné stylové charakteristiky. Tuto klasifikaci popisuji níže.

Během tohoto pramenného výzkumu jsem prošel celkem 273 čísel *Rolling Stone*: č. 44 (18. 10. 1969) až 316 (1. 5. 1980). Jako limity tohoto bádání definuji důležitá alba *In the Court of the Crimson King* (King Crimson, 1969), resp. *The Wall* (Pink Floyd, 1979). Obě nahrávky, stojící na opačných koncích sledované dekády, dodnes projevují zásadní kulturní dopad. Debutové album King Crimson z roku 1969 je obecně chápáno jako stěžejní dílo a de facto první nahrávka symfonického progresivního rocku.³⁸ Album *The Wall* se pak stalo kulturním dílem progresivního rocku a jedním z nejprodávanějších alb všech dob; jeho vliv přetrvává dodnes mimo jiné díky filmové adaptaci (1983), úspěšnému světovému turné (2010–2013) či aktuální operní inscenaci (2017).³⁹ V jednotlivých relevantních případech – zejména s ohledem na tvorbu skupin the Moody Blues, the Nice či Procol Harum – pak čerpám i z čísel mimo výše uvedený rozsah.

Klasifikace umělců okruhu progresivního rocku

Tvorbu spadající pod širší okruh progresivního rocku zastoupenou mezi lety 1969–1979 na stránkách *Rolling Stone* pro účely této práce rozdělují do čtyř podskupin, které rozlišují na základě převažujících stylových charakteristik. Toto rozdělení včetně názvosloví vychází z autoritativního rozlišení interpretů progresivního rocku zpracovaného Edwardem Macanem, které kombinují s kategorizací aplikovanou v rámci internetové databáze Prog Archives.⁴⁰

³⁸ Viz např. Macan, *Rocking the Classics*, s. 23 či heslo „Progressive rock“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 796.

³⁹ Viz recenzi tohoto alba na s. 170.

⁴⁰ Macan, *Rocking the Classics*, s. 20, 186–187; 223–244; výpis jednotlivých kategorií a jejich charakteristik včetně typických představitelů v rámci Prog Archives je k dispozici online na <http://www.progar-chives.com/Progressive-rock.asp#genre> (cit. 16. 10. 2019).

Symfonický progresivní rock je tradiční označení pro interprety typicky chápané jako představitele progresivního rocku v užším chápání tohoto pojmu: tvorby vybraných, převážně britských, hudebníků mezi lety 1969–1979.⁴¹ V případě této práce jde o následující umělce: Caravan, Emerson, Lake & Palmer, Focus, Genesis, Gentle Giant, Jethro Tull, King Crimson, Mike Oldfield, Premiata Forneria Marconi, Renaissance, Rush, Starcastle, Triumvirat, U.K. a Yes, včetně vybrané sólové tvorby členů Yes.

Jako **progresivní psychedelii** označuji okruh interpretů, jejichž tvorba se pohybuje na pomezí progresivního a psychedelického rocku. Tito umělci obohacují tradici psychedelického rocku druhé poloviny 60. let využitím rozšířených forem a instrumentace včetně typického „orchestrálního“ soundu (především díky Mellotronu a Hammondovým varhanám). Na rozdíl od představitelů symfonického progresivního rocku pak kladou menší důraz na virtuózní instrumentální sólové pasáže, nepravidelné rytmy a maximalizaci hudebních forem. Spíše než rozsáhlé progresivně rockové suity jsou zde charakteristickými skladbami modifikované písňové struktury. Vzhledem k tomu, že jde o umělce, jejichž raná či vrcholná tvorba časově obvykle předchází hlavní představitele symfonické odnože (a v mnoha případech je pak přímo inspirovala), je tato též označována jako „proto-progressive“ rock.⁴² Do této subkategorie řadím skupiny Pink Floyd, the Moody Blues, the Nice a Procol Harum. Do této skupiny neřadím interprety psychedelického rocku ani umělce tvořící v 60. letech v intencích „proto-progressive“ rocku, jejichž tvorba v 70. letech, obvykle bližší hard rocku, tyto znaky již nevykazuje, kupř. the Pretty Things, Deep Purple, Spirit či Spooky Tooth.

⁴¹ S termínem „symphonic progressive rock“ operují vedle Prog Archives (viz výše) i Macan, *Rocking the Classics*, s. 23, 132; Anderton, „A many-headed beast“, s. 419 či Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files*. Burlington: Collector's Guide Publishing, 1998, s. 47, 127.

⁴² Toto označení volně vychází z kategorií Prog Archives nazvaných „Proto-Prog“ (<http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp#37>) a „Psychedelic Progressive Rock“ (<http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp#15>); dále též z Macanova rozlišení interpretů in Macan, *Rocking the Classics*, s. 223–244. K označení „proto-progressive“ rock: „the Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd, and the Nice, while considered proponents of psychedelic music by their contemporaries, actually represent a proto-progressive style, a “first wave,” as it were, of English progressive rock.“ in Macan, *Rocking the Classics*, s. 23. Tento termín stejným způsobem užívá také Greene, Doyle. *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966–1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*. Jefferson: McFarland & Co., 2016, s. 182.

Názvem **progresivní crossover**⁴³ označuji interprety, jejichž tvorba obvykle nevykazuje veškeré typické znaky symfonického progresivního rocku, přesto se jejich vybrané nahrávky běžně objevují v žebříčcích nejoblíbenějších nahrávek tohoto stylu.⁴⁴ Jde o hudbu obvykle zakotvenou v rocku či pop music vyznačující se jednodušším, přehlednějším instrumentálním aranžmá, kratšími skladbami ve spíše tradičních písňových formách a sníženým důrazem na aspekt virtuozity. Výsledkem je tak obvykle žánrová fúze překračující běžné hranice rockové hudby, která nezahrnuje typické rozsáhlé formy a rozšířené instrumentální pasáže, typicky však obsahuje rozšířenou instrumentaci nad rámec běžné rockové sestavy, včetně klávesových, dechových či smyčcových nástrojů a pečlivou zvukovou produkci využívající pokročilých studiových technologií. Progresivní crossover je tak mimo jiné vhodnější pro běžné formáty rozhlasového vysílání orientované na skladby kratší než pět minut. Tvorba skupin progresivního crossoveru, ale i dalších umělců (kupř. Boston, Fleetwood Mac či Foreigner), je zejména v USA běžně označována jako *album-oriented rock* (AOR), na základě stejnojmenného formátu tehdejšího rozhlasového FM vysílání. Edward Macan pak okruh umělců progresivního crossoveru nazývá *symphonic pop*.⁴⁵ Typickým znakem je též obvykle inspirace tvorbou umělců „proto-progressive“ či symfonického progresivního rocku spíše než vlastní avantgardní či experimentální tendence, kupř. ve tvorbě Electric Light Orchestra, Kansas či Queen. Těžiště tvorby těchto interpretů tak obvykle spadá spíše do druhé poloviny 70. let. Mezi interprety progresivního crossoveru řadím 10cc, The Alan Parsons Project, Argent, Electric Light Orchestra, Kansas, Queen, Pavlov's Dog a Supertramp.

Termínem **progresivní jazzová fúze**⁴⁶ označuji jazzem ovlivněnou odnož progresivního rocku. Její název nevychází ze stylového okruhu progresivního jazzu; snaží se popsat progresivně rockovou hudbu vycházející z jazzových postupů, které (až na výjimky) nepatří

⁴³ Toto označení volně vychází z kategorie Prog Archives nazvané „Crossover Prog“, viz <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp#3> (cit. 16. 10. 2019).

⁴⁴ Viz seznam nejlépe hodnocených progresivně rockových alb internetové databáze Prog Archives, dostupné na <http://www.progarchives.com/top-prog-albums.asp> (cit. 29. 11. 2019) či žebříček *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*. Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019). Oba zmíněné seznamy jsou též obsaženy v příloze této práce.

⁴⁵ K pojmu *album-oriented rock* viz Buckley, David. „Album“. In *Grove Music Online* (online), 20. 1. 2001. Dostupné na <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47210> (cit. 8. 11. 2019) či „AOR“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 29. K pojmu *symphonic pop* viz Macan, *Rocking the Classics*, s. 187.

⁴⁶ Alternativním označením mohou být příp. termíny „progresivní jazz rock“ či „symphonic jazz rock“ (viz heslo „Bohemia“ in Asbjørnsen, Dag Erik. *Scented Gardens of the Mind. A Guide to the Golden Era of Progressive Rock (1968–1980) in More Than 20 European Countries*. Wolverhampton: Borderline Productions, 2000), ačkoli oba tyto termíny odkazují spíše k jazz-rockové tvorbě interpretů včetně

k nejvýraznějším inspiračním zdrojům tvorby symfonických progresivně rockových interpretů. Mezi interprety progresivní jazzové fúze řadím skupiny If, Soft Machine a Traffic. Umělce řazené ke stylům jazz-rocku či jazz fusion, jejichž tvorba již nevychází z blues rocku a nevykazuje tak bezprostřední příbuznost se symfonickým progresivním rockem – kupř. Mahavishnu Orchestra, Sun Ra, Weather Report či Return to Forever – do této množiny nezařazují.⁴⁷

Okruh interpretů symfonického progresivního rocku tvoří základ této práce, zatímco ostatní podmnožiny zde tvoří určitou „kontrolní“ skupinu, s níž komparuji specifické rozdíly recepce a její proměny v průběhu této dekády, včetně výrazné proměny v zastoupení reklamní propagace jednotlivých podskupin během tohoto období. Interpretům symfonické – a do jisté míry i psychedelické – odnože progresivního rocku je zde tedy přirozeně poskytnut největší rozsah, zatímco umělce spadající do ostatních podskupin zmiňuji stručněji.

Terminologie, odkazy a překlad

Vedle tradičního korpusu muzikologického názvosloví v této práci operuji s terminologií spojenou se sférou populární a rockové hudby, která je v českém jazyce stále méně zakotvena než v původní angloamerické jazykové oblasti. Některé z těchto termínů svůj ustálený český ekvivalent dosud nemají, další pak byly do domácího diskurzu přímo přejaty. Důležitým pojmem, integrálním zejména pro populární hudbu, je **sound**: specifický zvukový komplex; výsledek využitého instrumentálního obsazení, technik a kompozičního řešení – a v případě studiové nahrávky i zvukové produkce – ve formě celkového tónu. Sound je rozpoznatelný, ustálený a obvykle typický pro daný stylově žánrový typ

Mahavishnu Orchestra aj., kteří již obvykle nespádají do okruhu progresivního rocku ve zde pojednávaném užším chápání tohoto pojmu.

⁴⁷ Paralely mezi tvorbou umělců jazz-rocku a představiteli symfonického progresivního rocku ilustruje kupř. Covach, John. „Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock“. In W. Everett (ed.), *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays. Second Edition*. Routledge, 2008, s. 93–110.

i jednotlivé dané interprety.⁴⁸ Dalším charakteristickým termínem je **progresivně rocková suita**,⁴⁹ označující typický druh rozsáhlé kompozice se stopáží přesahující patnáct (nežřídka i dvacet) minut, sestávající z různých, obvykle vzájemně kontrastních částí – odtud odkaz na tradiční hudební formu suitu. Taková skladba obvykle zabírá celou jednu stranu desky, což činí přibližně 20 až 25 minut. Mezi nejznámější progresivně rockové suitu patří „Atom Heart Mother“ (Pink Floyd, 1970), „Thick as a Brick“ (Jethro Tull, 1972), „Close to the Edge“ (Yes, 1972), „Supper’s Ready“ (Genesis, 1972), „Karn Evil 9“ (Emerson, Lake & Palmer, 1973) či „2112“ (Rush, 1977).

Odkazy na jednotlivé články a recenze otištěné v *Rolling Stone* uvádím ve formátu adaptovaném pro zde využitou citační normu včetně autora a názvu daného textu (pokud jsou uvedeny). Kurzívou uvádím název rubriky, v níž je daný text otištěn – jde především o *Records* (recenze hudebních nahrávek), *Performance* (kritiky živých vystoupení), *American Grandstand* (pravidelný sloupek Davea Marshe), *Positively 84th Street* (sloupek Jona Landaua) a *Perspectives* (pravidelný komentář Ralpha Gleasona).

Veškeré citáty původně v anglickém jazyce jsou uvedeny v mém vlastním českém překladu. V případech, kde by překlad deformoval či nedostatečně přenesl specifický význam vyjádření, ponechávám pasáže v originálním znění. Shodně je tomu v případě doplňujících citací v poznámkovém aparátu.

⁴⁸ Viz Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan. „Sound“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 337–338.

⁴⁹ S pojmem progresivně rockové suitu operují mj. Macan, *Rocking the Classics*; Hegarty – Halliwell, *Beyond and Before*; Atton, „Living in the Past?“, s. 29 či Bowman, Durrell S. *Permanent Change: Rush, Musicians’ Rock, and the Progressive Post-Counterculture*. Disertační práce. University of California, Los Angeles, 2003.

Stav bádání

Literární pokrytí všeobecné problematiky progresivního rocku stojí – tak jako v případě nonartificiální hudby obecně – především na memoárech a biografích. V angloamerickém prostředí je materiálu různé úrovně literární a informační kvality samozřejmě nepoměrně více; zmínit lze kupříkladu příběh skupiny Yes *Close to the Edge* Chrise Welche, *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey* Nicholase Schaffnera či *The Changeling*, autobiografii Mika Oldfielda, česky vydanou pod názvem *Z jiného světa*.⁵⁰

Rockové antologie, encyklopedie a monografie zabývající se dějinami, estetikou či sociologií rockové hudby, vydané v průběhu 70. a 80. let, tuto odnož rockové hudby obvykle přehlížely – či přímo vinily z úpadku populární hudební kultury na počátku 70. let 20. století: Typickým příkladem diskurzu této doby je monografie *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology* německého muzikologa a estetika populární hudby Petera Wickeho, který na konci 80. let psal o „narůstajícím elitářství“ a „morbidních intelektuálních a uměleckých nárocích“ interpretů, mezi něž řadil jak progresivně rocková uskupení Gentle Giant, Pink Floyd a Yes, tak umělce glam rocku a new wave Davida Bowieho a Roxy Music, a kterak jejich nároky na technické vybavení živých vystoupení napomohly „paralyzování“ hudebního průmyslu 70. let. O punkovém hnutí pak uvedl, že bylo vítaným vysvobozením, které opět uvolnilo příliš centralizovaný trh s hudbou.⁵¹ Podobně je tomu v případě téměř sedmisetstránkové kompilace rockové publicistiky *The Penguin Book of Rock and Roll Writing* z roku 1992, v níž je progresivní rock zmíněn na jediném místě jako „příšerný hybrid, hudba klinické a cynické technické nadřazenosti“.⁵²

Vědecké bádání zaměřené na progresivní rock se začalo formovat v 90. letech minulého století. Mezi již kanonické publikace patří zejména první ucelená studie o progresivním rocku *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* Edwarda Macana (obsahující mimo jiné kapitolu „The Critical Reception of Progressive Rock“ zmiňující roli dobových hudebních časopisů včetně *Rolling Stone*)⁵³ a *Listening to the Future:*

⁵⁰ Welch, Chris. *Na samém kraji útesu: Příběh skupiny Yes*. Praha: Volvox Globator, 2009; Schaffner, Nicholas. *Odysea zvaná Pink Floyd*. Praha: Erika, 1994; Oldfield, Mike. *Z jiného světa*. Praha: Volvox Globator, 2008.

⁵¹ Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Přel. Rachel Fogg. Cambridge University Press, 1990, s. 123–142. Pro úplnost je třeba zmínit, že i „protikladné“ punkové hnutí Wicke demaskuje nikoli jako spontánní revoluci, nýbrž především jako umělecký projekt (doslova „produkt“) někdejšího manažera skupiny Sex Pistols Malcolma McLarena – viz Tamtéž.

⁵² Morley, Paul. „New Pop UK“. In C. Heylin (ed.), *The Penguin Book of Rock and Roll Writing*. New York: Viking, 1992, s. 201–2.

⁵³ Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press, 1997.

The Time of Progressive Rock 1968–1978 Billa Martina.⁵⁴ Mezi významné souhrnné monografie též patří *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock* Paula Stumpa, sledující historický vývoj progresivního rocku od šedesátých let do současnosti,⁵⁵ a sborník studií *Progressive Rock Reconsidered* pod editorským vedením Kevina Holm-Hudsona.⁵⁶ Tyto publikace se snaží progresivní rock adekvátněji zmapovat a popsat – přistupují k němu jako ke stylově-žánrovému typu, který má v historii populární hudby své legitimní postavení. Mnohé z informací prezentovaných v těchto publikacích dodnes tvoří základ bádání o progresivním rocku, jeho základních představitelích a aspektech tvorby. Zatímco první tři zmíněné publikace přinášejí souhrnný přehled historie, vývoje, dobového kontextu a typických znaků progresivního rocku, sborník *Progressive Rock Reconsidered* nabízí jedenáct studií zaměřených na dílčí problémy v konkrétních tvůrčích etapách vybraných interpretů. Pro účely této práce byla nejdůležitější úvodní studie Johna Sheinbauma *Progressive Rock and the Inversion of Musical Values*, shrnující problematiku kritického přijetí tohoto žánru zejména s ohledem na kolizi definičních momentů „vysokého“ a „nízkého“ umění.

Důležitá monografie *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s* z roku 2011 autorů Paul Hegartyho a Martina Halliwella patří k „druhé generaci“ současné linie reinterpretace historického postavení progresivního rocku.⁵⁷ Autoři přímo navazují na Macana a Martina, jejichž poznatky dále problematizují, upřesňují a komentují. Jejich výklad pak obsahuje hlubší dějinný kontext, přesahující sféru hudby a integrující vlivy ostatních tvůrčích odvětví, teorie umění a geopolitických událostí. Tento historický výklad je pak doplněn o interpretace vybraných skladeb. Autoři zároveň berou ohled i na paralelní americkou scénu, příbuzné umělce, umělé hudby, jazz či folk. *Beyond and Before* tak nabízí obsáhlý přehled poznatků o progresivním rocku včetně širšího kontextu od 50. let minulého století až do současnosti.

Vzhledem k vysoké míře globalizace a rozvoji lokálních center bádání přirozeně narůstá i počet publikací vzniklých mimo anglosaskou jazykovou sféru, především v kontinentální Evropě; ve francouzském, německém či italském jazyce. Tyto – včetně vůbec první monografie o progresivním rocku v hebrejštině⁵⁸ – v mnohých případech de facto zakládají bádání v dané oblasti a vedle širšího kontextu vzniku a vývoje progresivního

⁵⁴ Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock*. Chicago: Open Court, 1998.

⁵⁵ Stump, Paul. *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*. Quartet Books, 1997.

⁵⁶ Holm-Hudson, Kevin (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002.

⁵⁷ Hegarty, Paul – Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. Continuum, 2011.

⁵⁸ Breitman, Uri. *Rok mitkadem: mi-shenot ha-60 ve-'ad ha-yom*. Tel Aviv: MAPA Publishers, 2005.

rocku obvykle obsahují bližší pohledy na tvorbu konkrétních umělců a analýzy vybraných nahrávek.⁵⁹ Svého pokrytí se také dočkaly dílčí a příbuzné subžánry včetně italské produkce zvané *Rock Progressivo Italiano*⁶⁰ či německé experimentální hudební scény.⁶¹ Encyklopedický souhrn progresivně rockové tvorby ve dvaadvaceti zemích především kontinentální Evropy s výpisem diskografií a základních informací o každé zahrnuté skupině přináší Dag Asbjørnsen.⁶² Progresivnímu rocku je též věnován jeden svazek současné řady posluchačských průvodců *Listener's Companion* prezentující vybrané hudební žánry a styly, případně populární interprety či skladatele klasické hudby. Tato popularizační příručka nabízí vedle přehledu hlavních představitelů i dobový kontext včetně vybraných doprovodných fenoménů (kupř. vývoj LP desek, důležitých pro rozvíjení typických rozšířených skladeb a konceptuálních alb, či výpravná koncertní řešení) od konce 60. let dodnes, s vyváženým zastoupením všech zmiňovaných dekad.⁶³

V České republice patří k příspěvkům zakládajícím badatelskou tradici magisterská práce Jana Blümla *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty* (2009) a vůbec první souhrnná monografie pojednávající o historii vývoje žánru se speciálním ohledem na československé prostředí *Progresivní rock* (2017) stejného autora, rozkročená mezi odborným a popularizačním stylem.⁶⁴ Tato monografie ve formě zevrubně přepracovaného a terminologicky aktualizovaného⁶⁵ přehledu nabízí kompilát informací z mnoha dobových pramenů včetně svědectví pamětníků s cílem vylíčit komplexní obraz recepce angloamerické populární hudby přelomu šedesátých a sedmdesátých let ve specifickém kulturně politickém prostředí komunistického Československa. Podobná, avšak daleko

⁵⁹ Pirene, Christophe. *Le rock progressif anglais (1967-1977)*. Paris: Honoré Champion, 2005; Halbscheffel, Bernhard. *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik*. Leipzig: Halbscheffel, 2012; Alfano, Innocenzo. *Verso un'altra realtà: cenni di strategia compositiva e organizzazione dei brani nella musica rock da Jimi Hendrix al rock progressivo*. Roma: Aracne, 2010.

⁶⁰ Parentin, Andrea. *Rock Progressivo Italiano: An introduction to Italian Progressive Rock*. CreateSpace, 2011. K definici označení: „This term not only subsumes the majority of bands which followed the broadly 'classical-rock' or 'Italian symphonic' styles [New Trolls, Osanna, Le Orme and PFM], but also ... Franco Battiato, PerioGeo and Area.“ Anderton, „A many-headed beast“, s. 428.

⁶¹ Freeman, Steven – Freeman, Alan. *The Crack in the Cosmic Egg: Encyclopedia of Krautrock, Kosmische Musik & Other Progressive, Experimental & Electronic Musics from Germany*. Leicester: Audion, 1996.

⁶² Asbjørnsen, Dag Erik. *Scented Gardens of the Mind. A Guide to the Golden Era of Progressive Rock (1968–1980) in More Than 20 European Countries*. Wolverhampton: Borderline Productions, 2000.

⁶³ Burns, Robert G. H. *Experiencing Progressive Rock: A Listener's Companion*. Rowman & Littlefield, 2018.

⁶⁴ Blüml, Jan. *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého, Olomouc, 2009; Blüml, Jan. *Progresivní rock*. Praha: Togga, 2017.

⁶⁵ Zatímco v dřívější diplomové práci (2009) se po detailním rozboru pojmu *art rock* vs. *progressive rock* a dalších příbuzných stylově-žánrových označení a vzhledem k lokální tradici označování tohoto stylově-žánrového okruhu Blüml rozhoduje pro *art rock* (a to i přes jeho odlišný význam v současném chápání anglofonní literatury, viz Blüml, *Art rock*, s. 19–40), jeho novější monografie (2017) již neproblematicky operuje s mezinárodně srozumitelnějším termínem *progresivní rock*.

stručnější svědectví lze nalézt i v popularizační literatuře, například v publikaci *Bigbít* (2001) Vojtěcha Lindaura a Ondřeje Konráda, kteří v kapitole „Umělecký (art)rock“ vyjmenovávají hlavní představitele tehdejší domácí scény, včetně vlastního hodnocení a zmínek o dobové kritice.⁶⁶

Tyto a další publikace (včetně důležité učební monografie *What's That Sound* Johna Covache) obvykle shrnují historický vývoj žánru, jeho bližší stylové a ideové zakotvení a problematiku terminologie a společenského dopadu této odnože subkultury 60. a 70. let. Dobovou recepcí progresivního rocku se však obvykle blíže nezabývají. Jan Blüml se ve své monografii dotýká problému vědomého přehlížení žánru v rockových historiích a konfliktu vyvěrajícího ze specifických ideologických pozic hudebních kritiků a historiků, kteří v progresivním rocku postrádali potřebnou míru autenticity a další aspekty „skutečné“ rockové hudby. Načrtává tak důvody pro určitou rehabilitaci progresivního rocku, jak ji sledujeme právě v narůstajícím zájmu o danou epochu a množství publikací, které se snaží historii progresivního rocku blíže zmapovat a nově zakotvit.⁶⁷

K hudebně analytické literatuře týkající se progresivního rocku patří zejména přelomová studie amerického muzikologa Johna Covache *Progressive Rock, "Close to the Edge," and the Boundaries of Style* z roku 1997 obsahující stručnou charakteristiku a historii žánru a především formální, harmonickou a motivickou analýzu skladby „Close to the Edge“ ze stejnojmenného alba skupiny Yes (1972).⁶⁸ Covach zde mimo jiné ukazuje, jakým způsobem je rozsáhlá čtyřdílná struktura této skladby příbuzná tradičním formám umělé hudby. K hudbě Yes se Covach v posledních letech vrací v příspěvcích *Analyzing Texture in Rock Music: Stratification, Coordination, Position, and Perspective*⁶⁹ či *Yes, the Psychedelic-Symphonic Cover, and 'Every Little Thing'*.⁷⁰ Na Covache, Macana a další authority tohoto bádání navazuje John R. Palmer článkem *Yes, 'Awaken', and the Progressive Rock Style*, v němž harmonicky, melodicky a formálně rozebírá skladbu „Awaken“ skupiny Yes

⁶⁶ Lindaur, Vojtěch – Konrád, Ondřej. *Bigbít*. Praha: Torst, 2001, s. 88–90.

⁶⁷ Blüml, *Progresivní rock*, s. 22–32.

⁶⁸ Covach, John. „Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style“. In J. Covach & G. M. Boone (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 3–31.

⁶⁹ Covach, John. „Analyzing Texture in Rock Music: Stratification, Coordination, Position, and Perspective“. In R. von Appen & A. Doehring (eds.), *Pop weiter denken: Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte, Beiträge zur Populärmusikforschung 44*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, s. 53–72.

⁷⁰ Covach, John. „Yes, the Psychedelic-Symphonic Cover, and 'Every Little Thing'“. In C. Scotto, K. Smith & J. Brackett (eds.), *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. New York: Routledge, 2019, s. 277–290.

obsažené na albu *Going for the One* (1977).⁷¹ Studií zabývajících se analýzou progresivně rockové (potažmo populární) hudby v posledních letech přibývá stále více, a to nejen v anglickém jazyce; navíc nejde pouze o tradiční harmonickou a motivickou analýzu: Brett Clement nahlíží tvorbu skupiny King Crimson prizmatem teorie množin Allena Forteho,⁷² zatímco Philippe Gonin ve svém komplexním rozboru skladby „Atom Heart Mother“ (Pink Floyd, 1970) využívá spektrogram.⁷³ Hudebně sémiotický pohled na hudbu skupiny Emerson, Lake & Palmer pak nabízí Agnė Gecevičiūtė.⁷⁴

Mimořádně podnětným příspěvkem do akademické diskuse o progresivním rocku je článek *A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre* Chrise Andertona, který upozorňuje na úskalí reduktivního operování s tímto stylovým okruhem jako výhradně britským fenoménem. Z několika hledisek problematizuje zažitou definici tohoto stylově-žánrového označení, obvykle vztaženého pouze na „symfonický“ progresivní rock skupin Yes, Genesis či King Crimson, a reformuluje ji ve prospěch inkluzivního – spíše než vymežujícího – přístupu jako „evropský meta-žánr“. Bere tak v potaz širokou řadu různých inspiračních zdrojů i souběžnou tvorbu v kontinentální Evropě a Spojených státech. Na závěr připojuje rozsáhlý přehled související bibliografie.⁷⁵

Dosud ojedinělou – a podle všeho vůbec první – akademickou publikací blíže se zabývajících otázkami rockové žurnalistiky a konkrétně časopisem *Rolling Stone* je diplomová práce *Rock journalism and Rolling Stone*, kterou Chet Flippo – mimo jiné dlouholetý redaktor a editor tohoto časopisu – sepsal již v roce 1974.⁷⁶ Díky přímému svědectví autora i mnoha jeho tehdejších kolegů z redakce je tato práce unikátním dobovým pramenem osvětlujícím vznik a rané období *Rolling Stone*. Flippo kromě detailního, nestranného popisu dosavadní historie časopisu zmiňuje také ostatní populární hudební periodika té doby společně s jejich představiteli a široce rozvrhuje dobový i místní kontext rockové

⁷¹ Palmer, John R. Yes, „Awaken“, and the Progressive Rock Style“. *Popular Music*. 2001, roč. 20, č. 2, s. 243–261.

⁷² Clement, Brett. „The Sound of Hendrix Playing Bartók: Transpositional Combination in King Crimson“. *Perspectives of New Music*. 2017, roč. 55, č. 2, s. 167–198.

⁷³ Gonin, Philippe. „Pink Floyd et la tentation symphonique : l'expérience « Atom Heart Mother »“. *Analyse Musicale*. 2011, č. 66, s. 111–119.

⁷⁴ Gecevičiūtė, Agnė. „A plastic approach to musical meaning : An analysis of The Barbarian by Emerson, Lake & Palmer“. *Actes Sémiotiques*. 2016, č. 119.

⁷⁵ Anderton, Chris. „A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre“. *Popular Music*. 2010, roč. 29, č. 3, s. 417–435.

⁷⁶ Flippo, Chester W. *Rock journalism and Rolling Stone*. Diplomová práce. The University of Texas, Austin, 1974. Flippo do RS přispíval mezi lety 1970–1982 a jednotlivě v letech 1992 a 2000. K jeho významným příspěvkům patří pokrytí turné Rolling Stones v roce 1975 a rozhovory s hudebníky Johnem Denverem a Chetem Atkinsem.

publicistiky, hudebního průmyslu, kontrakultury mládeže, vzniku nezávislého hudebního tisku a specifického prostředí sanfranciské kulturní scény konce 60. let, které mimo jiné umožnilo zrod rockové publicistiky v čele s *Rolling Stone*.

Za již třemi mezinárodními konferencemi zaměřenými na progresivní rock⁷⁷ stojí badatelská iniciativa ACADPROG (The Project Network for the Study of Progressive Rock). Z příspěvků prezentovaných na první z nich vznikl v roce 2016 sborník *Prog Rock in Europe: Overview of a Persistent Musical Style*, přinášející mimo jiné pohledy na vybrané lokální hudební scény (kupř. španělskou, italskou či sovětskou) a další témata s interdisciplinárním přesahem.⁷⁸ Příspěvky z konference v Edinburghu pak tvoří základ aktuálně připravované souborné kolektivní monografie *The Oxford Companion to Progressive Rock* pod editorským vedením Allana Moorea a Sarah Hill.

Dílčí charakterizace celkového dobového přijetí, podobně jako v úvodní kapitole Blümlova *Progresivního rocku*, lze nalézt i v množství akademických článků, ovšem s mnohdy nedostačujícím důkazním materiálem. Obvykle jde o obecná, expoziční vyjádření zaštiťující se všeobecným povědomím o „rockových dinosaurech“ a „přehnané pompéznosti“,⁷⁹ avšak i konkrétnější odkazy (například na „nenáviděného“ rockového kritika Lestera Bangse, viz kap. „Vybraní kritici časopisu *Rolling Stone* v kontextu recepce progresivního rocku“) se při bližším ohledání stávají problematičtějšími. Ve většině případů tak jde spíše o nezbytnou úvodní charakteristiku tohoto stylu, ovšem bez snahy blíže ji analyzovat či kriticky řešit. Zjevného nepoměru mezi uváděným odporem kritiky i publika k „přehnané uměleckosti“ a objektivním komerčním úspěchem progresivně rockových skupin – který přetrvával i po údajné smrti tohoto stylu⁸⁰ – se pak literatura blíže dotýká pouze ojediněle. Tato obecná neochota blíže analyzovat estetické soudy veřejnosti a hudební kritiky podle všeho vychází mimo jiné z faktu, na nějž poukazuje so-

⁷⁷ Dijon (2014), Edinburgh (2016) a Lund (2018).

⁷⁸ Gonin, Philippe (ed.). *Prog Rock in Europe: Overview of a Persistent Musical Style*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2016.

⁷⁹ Pro zmínky o „rockových dinosaurech“, „pompéznosti“ a „přehnanosti“ viz např. hesla „Moody Blues“, „Styx“ či „Rick Wakeman“ in C. Larkin (ed.), *The Encyclopedia of Popular Music. 5th Concise Edition*. Omnibus Press, 2011. Dále viz kupř. Atton, Chris. „‘Living in the Past’: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines“. *Popular Music*. 2001, roč. 20, č. 1, s. 29–36 či Macan, *Rocking the Classics*, s. 167–178.

⁸⁰ Srv. například umístění alba Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* (1973) na americké hitparádě časopisu *Billboard*, na níž strávilo úhrnem přibližně 18 let (což je absolutní rekord tohoto žebříčku) a jeho status jednoho z nejprodávanějších alb všech dob. Podobně tomu je v případě přetrvávajícího úspěchu alba, filmu i koncertního turné *The Wall* (1979, 1982, resp. 2010–2013) či prodeju kanadské skupiny Rush ve druhé polovině 70. a v 80. letech. Viz internetové databáze hitparády *Billboard* (<https://billboard.com/charts/billboard-200>) a údaje o prodeji RIAA (<https://riaa.com/gold-platinum/>).

ciolog a estetik populární hudby Simon Frith, tedy obtížnosti přejímání veřejného diskurzu populární kultury do specifického rámce spíše normativní struktury diskurzu akademického.⁸¹

Některé publikace, jež vyšly po roce 2000, ovšem stále přehlíží význam progresivního rocku v dějinách populární hudby i jeho hlavní představitele: kupříkladu osmý díl dvanáctisvazkového kompletu *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* (2001) s názvem *Rock- und Popmusik*, který obsahuje jedinou zmínku o „progressive Rockmusik – v odstavci pojednávajícím o dědictví experimentální tvorby the Beatles. Skupiny Pink Floyd a Yes pak uvádí pouze v popisku fotografie Alana Parsonse jako některé z projektů, na nichž se podílel jako producent či zvukový inženýr.⁸²

Hlavním současným popularizačním periodikem zaměřeným na progresivní rock je britský *Prog*, který vychází od března 2009. Aktuálně čítá jedenáct čísel za rok (12. července 2019 vyšlo jubilejní sté vydání) a kromě samotného časopisu, pokrývajícího tradiční i současné představitele žánru, obsahuje každé číslo také kompaktní disk s výběrem aktuální progresivně rockové tvorby.

V současné době je veřejná diskuse o progresivním rocku vedena především na internetu. Vedle mnohých zájmových skupin a neformálních diskusních fór (mimo jiné i na sociálních sítích, kupříkladu Facebook či Reddit)⁸³ je progresivnímu rocku věnováno několik informačních portálů a databází. Tím nejdůležitějším je nezávislý portál Prog Archives. Tento elektronický zdroj shromažďuje informace o interpretech a albech progresivního rocku a příbuzných žánrů (kupř. progresivní folk, post-metal či tzv. „prog-related“, tedy umělci nějakým způsobem na progresivní rock napojeni). Registrovaní uživatelé mohou navíc jednotlivá alba hodnotit či recenzovat. Na základě hodnocení je pak tvořen žebříček nejlépe hodnocených alb. Celkem čítá databáze Prog Archives přes 59 378 nahrávek od 10 764 umělců.⁸⁴ Mezi další důležité anglofonní informační portály patří

⁸¹ „Aesthetic arguments are possible only when they take place within a shared critical discourse ... Culture as an academic object, in short, is different from culture as a popular activity, a process, and the value terms which inform the latter are, it seems, irrelevant to the analysis of the former.“ Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, s. 10–12.

⁸² Wicke, Peter (ed.). *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: Rock- und Popmusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2001, s. 36, 89.

⁸³ Mezi největší zájmové skupiny na Facebooku se řadí *Progressive Rock* (31 tisíc členů), *PROGRESSIVE ROCK COMMUNITY* (22 tisíc členů) či *Prog Magazine Readers* (17 tisíc členů). Zažitou představu o posluchačích progresivního rocku a mnohé oslavované i kritizované charakteristiky tohoto stylu pak humorným způsobem – především formou internetových memů – satirizuje stránka *Prog Snob* s více než 144 tisíci fanoušky a stejnojmenná přidružená zájmová skupina s 49 tisíci členy. Nejnavštěvovanější fórum (tzv. subreddit) *r/Progrockmusic* na diskusním portálu Reddit.com pak sleduje přes 30 tisíc uživatelů. Údaje ke dni 13. 9. 2019.

⁸⁴ Údaje ke dni 13. 9. 2019.

Prog Sphere, Progressive Music Planet či Progressive Rock Central. Českým ekvivalentem databáze Prog Archives je portál Progboard.com, který registrovaným uživatelům také umožňuje hodnotit a recenzovat alba od celkem 2 196 skupin⁸⁴ spadajících pod širší žánrové rozpětí než na Prog Archives – od různých odnoží rocku a metalu až po punk. Vzhledem k lokálnímu charakteru tohoto portálu je pak přirozené, že jsou zde ve větší míře zastoupena a diskutována alba z československé produkce.

***Rolling Stone*: klíčové médium populární kultury USA**

Časopis *Rolling Stone* vznikl na podzim roku 1967 v San Francisku. Chet Flippo, někdejší redaktor a editor tohoto periodika, město popisuje jako „metropoli rockové hudby a ohnisko vzkvétající ‚kontrakultury‘ ... přitahující kapely a mladé lidi z celých Spojených států“, ⁸⁵ tradiční baštu nonkonformismu a díky tamní proslulé hudební scéně zároveň jako kolébkou rockové žurnalistiky. ⁸⁶ *Rolling Stone*, původně založený jako „undergroundový“ časopis, se v průběhu několika let stal vůdčím hlasem nejprve alternativní a později obecné sféry populární kultury, do něhož přispívali přední rockoví novináři té doby, mimo jiné Lester Bangs, Dave Marsh, Ed Ward, Greil Marcus či Jon Landau. ⁸⁷

Čtrnáctideník *Rolling Stone* založil jeho dlouholetý šéfredaktor – a do jisté míry svrchovaný vládce ⁸⁸ – Jann Wenner společně s tehdejšími sloupkařem časopisu *Chronicle* Ralphem Gleasonem a fotografem Baronem Wolmanem. Původní koncepcí byl časopis zaměřující se na rockovou hudbu, zároveň však pokrývající veškeré relevantní aspekty a události týkající se především kultury mládeže. V prvním čísle vydaném 9. listopadu 1967 jej Wenner definoval jako „tak trochu časopis a tak trochu noviny ... nejen o hudbě, ale také o věcech a postojích, které hudba objímá.“ ⁸⁹ Již od počátku se tak jednalo o periodikum nikoli primárně hudební, nýbrž populárně kulturní. Jeho název vychází z anglického pořekadla *a rolling stone gathers no moss*, tedy „valící se kámen nezarooste mechem“. ⁹⁰

Formát obsahující mimo jiné přehled aktualit ze světa kultury a veřejného dění, portrét umělce či rozhovor, výběr bulvárních novinek a rubriku recenzí hudebních nahrávek byl inspirován především časopisem *Mojo-Navigator R&R News* (vydáváním v letech

⁸⁵ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 24

⁸⁶ Tamtéž, s. 36–52.

⁸⁷ „The chief contribution of the rock press has come largely from *Rolling Stone*: a tradition of solid reportage, of professional, unbiased reporting of a generation by that generation.“ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 173.

⁸⁸ „*Rolling Stone* was Jann Wenner, and vice versa.“ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 70. Někdejší editor RS John Morthland tuto tezi potvrzuje: „RS was always Jann’s magazine, and it was to reflect his ideology; I thought the writers should express themselves, but he thought they should express him.“ Dopis Johna Morthlanda z 13. června 1972, cit. in Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 80. Pro obdobné svědectví Lestera Bangse viz DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs.html> (cit. 29. 9. 2019). Jann Wenner (*1946) je dodnes vydavatelem časopisu.

⁸⁹ Wenner, Jann. „A Letter from the Editor“. RS 1, 9. 11. 1967, s. 2. Faksimile dopisu je obsažena v příloze této práce.

⁹⁰ Úvodní dopis Janna Wennera (Tamtéž) mj. sleduje přejímání sousloví *rolling stone* v názvech skladeb Muddyho Waterse (1950), the Rolling Stones (1962) a Boba Dylana (1965). K těmto třem jménům se časopis též otevřeně vztahuje. Idea za tímto názvem však nebyla primárně vzdát hold těmto hudebníkům, nýbrž snaha o reflexi „změn v rock’n’rollu“ a vyvarování se ustrnutí (a z něho pramenící irelevance, příp. anachronismu, z něhož Wenner obviňuje tradiční tisk a fanouškovské časopisy).

1966–1967). Na rozdíl od konkurenčního časopisu *Crawdaddy!* (1966–1979), jehož recenze se vyznačovaly neuspořádaným, rozvláchným stylem a vysokou mírou subjektivního vkladu autorů, pak navíc de facto nastavil nový standard rockové kritiky ve formě koncentrovanějšího přístupu akcentujícího kontext tvorby daného umělce a obecné situace populární kultury.⁹¹

Přes silný vliv šéfredaktora a jeho důkladný dozor nad obsahem a směřováním časopisu se *Rolling Stone* v dané epoše prezentoval jako nanejvýš svobodné médium: vedle inovativních přístupů k publicistice (viz níže) necenzuroval vulgární jazyk ani jiné volnější způsoby vyjadřování svých redaktorů,⁹² přesto byla úroveň jeho obsahu i v té době považována za nadprůměrně profesionální.⁹³ Již v roce 1971 dosáhl náklad čtvrt milionu výtisků, s celkovou čteností odhadovanou na jeden milion čtenářů.⁹⁴ Obsahové zaměření časopisu tvořila v prvních letech jeho existence především bezprostřední rocková publicistika, lokální zpravodajství, polemiky, komentáře, glosy a recenze hudebních nahrávek, knižních publikací, filmů a koncertů. *Rolling Stone* se dotýkal široké palety témat veřejného života včetně drog,⁹⁵ politiky a dalších aspektů americké i zahraniční kultury. Hlubší pochopení témat spjatých s nastupující generací, do níž patřila i redakce *Rolling Stone*, přirozeně mělo za následek také přinášení informací nad rámec těch, která poskytovala běžná média. Rozsáhlý prostor i ohlas veřejnosti dostávaly speciální články a reportáže; mezi oceňované⁹⁶ texty patří zejména patnáctistránkový speciál „Let it Bleed“ o tragické smrti Mereditha Huntera na festivalu v Altamontu v prosinci 1969⁹⁷ a čtrnáctistránkový článek o chicagských protestech a následném soudu po vraždě Martina

⁹¹ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 59–63; viz též Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 77, 4. 3. 1971, s. 50.

⁹² Spíše naopak, což mj. satirizuje dopis čtenáře otištěný v RS č. 53, 7. 3. 1970, s. 3: „I understand that the only way to get a letter printed in Rolling Stone is to use at least one profanity in the course of the letter. Well, here goes:“ následuje čtyřpísmenný anglický vulgarismus, který dotyčný dopis zároveň uzavírá. Podobně ironicky se tehdy redakce RS stavěla například k regulacím amerického rozhlasového a televizního vysílání ohledně explicitního jazyka, viz např. RS 62, 9. 7. 1970, s. 8. Slovo „bullshit“ je koneckonců obsaženo i v samotném úvodním dopisu šéfredaktora v prvním čísle RS, viz Wenner, „A Letter from the Editor“ či přílohu této práce.

⁹³ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 181–182.

⁹⁴ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 111.

⁹⁵ Rubrika „The Dope Pages“ zaměřená na problematiku drog fungovala mezi lety 1969–1972.

⁹⁶ Za speciální reportáže o případu Charlese Mansona a tragédii na koncertě v Altamontu získal RS v roce 1971 ocenění National Magazine Award, udělované Columbia Graduate School of Journalism, za „freshness of presentation and effective formula-free group journalism ... the integrity and courage of the magazine in presenting material that challenged many of the shared attitudes of its readers.“ RS 87, 22. 7. 1971, s. 4.

⁹⁷ „Let it Bleed“. RS 50, 21. 1. 1970, s. 18–36.

Luthera Kinga Jr.⁹⁸ Tyto – a další, včetně pokrytí festivalu Woodstock – přinášely jedinečný, bezprostřední vhled do situace, zejména díky důkladnému zachycení dané události ve formě angažované reportáže.⁹⁹ K důležitým příspěvkům patří také exkluzivní rozhovory s Charlesem Mansonem,¹⁰⁰ Johnem Lennonem¹⁰¹ či Keithem Richardem.¹⁰² Vedle těchto jmen pak *Rolling Stone* příležitostně nabídl i hlubší vhled do kulturní scény, kupříkladu v rozhovorech s Karlheinzem Stockhausenem,¹⁰³ Jeanem-Lucem Godardem¹⁰⁴ či Buckminsterem Fullerem.¹⁰⁵

Postupné rozšiřování tematického rozpětí časopisu ve prospěch nehmudbní žurnalistiky bylo završeno v srpnu 1973 představením nového formátu¹⁰⁶ spolu s redefinovanou koncepcí:

Nový formát nám poskytl vzácnou redakční příležitost: přehodnotit záměr a koncepci časopisu z čerstvé pozice; přesněji zaměřit proměnu *Rolling Stone* ve všeobecný zájmový časopis pokrývající americkou kulturu, politiku a umění, se zvláštním zájmem o hudbu.¹⁰⁷

Oním symbolickým odsunutím hudby na „druhou kolej“ začala nová éra *Rolling Stone* jakožto „general interest magazine“ neboli všeobecně zájmového časopisu. V běžném vydání o 72 stranách tak bylo hudbě věnováno obvykle pouze 14 stran.¹⁰⁸ Nový formát také mimo jiné změnil pořadí rubrik: zpravodajství a základní publicistika (okolo roku 1973

⁹⁸ Marine, Gene. „Chicago“. RS 55, 2. 4. 1970, s. 38–51.

⁹⁹ Srv. „The daily newspapers ... depending on official news sources, reported that the [1969 Woodstock] festival was a total disaster. *Stone's* on-the-scene coverage indicated that it was not and demonstrated, once and for all, that “official” reporting was not necessarily truthful reporting.“ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 86.

¹⁰⁰ V rámci speciálního čísla věnovaného případu Charlese Mansona – RS 61, 25. 6. 1970, s. 24–48.

¹⁰¹ Dvojdílný rozhovor Janna Wennera s Johnem Lennonem vyšel v RS 74 (21. 1. 1971) a 75 (4. 2. 1971).

¹⁰² Greenfield, Robert. „The Rolling Stone Interview: Keith Richard“. RS89, 19. 8. 1971, s. 24–36.

¹⁰³ Cott, Jonathan. „Talking <whew!> to Karlheinz Stockhausen“. RS 86, 8. 7. 1971, s. 36–40. RS se však do sféry artificiální hudby pouštěl pouze výjimečně; vedle tohoto rozhovoru lze ještě zmínit dvoudílné interview s Glennem Gouldem (RS 167 a 168, 15. a 29. 8. 1974) či stručný článek o Igoru Stravinském (RS 82, 13. 5. 1971, s. 16) od stejného autora.

¹⁰⁴ Cott, Jonathan. „Jean-Luc Godard“. RS 35, 14. 6. 1969, s. 19–22.

¹⁰⁵ Aigner, Hal. „Relax“. RS 84, 10. 6. 1971, s. 34–38.

¹⁰⁶ Obrazně i doslova: RS byl od té doby vydáván ve větším formátu „tabloid“ s více stránkami a jedním přehybem oproti dosavadním dvěma; viz Wenner, Jan. „A Few Words of Explanation“. RS 142, 30. 8. 1973, s. 8.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 162.

zaměřená především na konec výkonu funkce prezidenta Richarda Nixona) byly po několik měsíců zařazovány před jakýkoli hudební obsah.¹⁰⁹ Toto všeobecnější zaměření směrem k široké paletě témat oslovujících mladou generaci periodiku zásadním způsobem napomohlo v další expanzi, publicitě a veřejnému přijetí. Přesto se *Rolling Stone* pověsti primárně hudebního periodika nezbavil – hudební vydavatelství stále chápala zmínku v tomto časopisu jako neúčinnější formu propagace.¹¹⁰

Časopis od samého začátku provázely turbulentní změny ve složení redakce, především kvůli svéhlavosti a nekompromisní vizi šéfredaktora Janna Wennera, který několikrát propustil většinu svého týmu včetně klíčových spolupracovníků: „autoři, kteří nebyli schopni přizpůsobit svůj styl a postoje tak, aby odpovídaly těm Wennerovým, neměli u *Stonu* dlouhého trvání.“¹¹¹ Greil Marcus a Lester Bangs jmenovitě patří k těm, kteří byli odvoláni z pozice kritiků hudebních nahrávek: Marcus po své proslulé negativní recenzi alba *Self Portrait* Boba Dylana v červenci 1970,¹¹² zatímco Bangs byl z *Rolling Stone* vykázán v roce 1973 „po napsání příliš mnoha negativních recenzí a neschopnosti dodržet patřičný postoj vůči umělcům“.¹¹³ Právě Bangs, podobně jako Robert Christgau, je především ve sféře progresivního rocku neblaze proslulým jménem, nejčastěji skloňovaným ve spojitosti s jeho kritickým postojem vůči tomuto stylu.¹¹⁴ Jedním z možných vysvětlení vysoké míry fluktuace autorů recenzí¹¹⁵ tak může být Flippoovo tvrzení naznačující, že redakce *Rolling Stone* zřejmě nebyla příliš přívětivým prostředím. Pravděpodobnější je však skutečnost, že se ve většině případů jednalo o externí spolupracovníky, kteří vedle svých ostatních pracovních závazků také nepravidelně přispívali do různých periodik včetně

¹⁰⁹ Jednotlivé rubriky, jejich členění, pořadí, vzhled i obsahové rozvržení se však během let plynule proměňovaly prakticky neustále. Přinejmenším v této době se tedy nedá říci, že by se jakákoli daná forma časopisu mohla označit za „definitivní“.

¹¹⁰ Slovy Howarda Blooma, někdejšího zástupce vydavatelství Famous Music: „V téhle branži jde všem jen o článek ve *Stonu*. Má větší dopad než jakýkoli jiný časopis.“ Viz Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 138–139.

¹¹¹ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 79–80.

¹¹² Do RS však v letech 1975–1982 a 1992–2006 opět přispíval a mj. vedl vlastní sloupek „Undercover“.

¹¹³ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 72, 97. S ohledem na předchozí zmínky o volnosti jazyka na stránkách RS je otázkou, zda za propuštěním Marcuse stála úvodní věta jeho textu, obsahující explicitní vyjádření (volně přeložitelné jako „Co je tohle za blbost?“), či obecně negativní tón Marcusovy recenze – s čímž se dle Flippova svědectví dostal Wenner do konfliktu i s Jonem Landauem, viz Tamtéž, s. 75.

¹¹⁴ Viz např. Macan, *Rocking the Classics*, s. 167–170; Atton, „Living in the Past?“, s. 36; Sheinbaum, John. „Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity“. *Current Musicology*. 2008, č. 85, s. 45 či Keister, Jay – Smith, Jeremy L. „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“. *Popular Music*. 2008, roč. 27, č. 3, s. 448. O Robertu Christgauovi se však kriticky vyjadřovali i jeho kolegové v čele s Davem Marshem, viz Marsh, Dave. „The Critics’ Critic, II“. *American Grandstand*. RS 230, 13. 1. 1977, s. 20 či s. 44–46 této práce.

¹¹⁵ Viz kap. „Soupis recenzí nahrávek progresivního rocku v *Rolling Stone* 1969–1979“.

Rolling Stone a nefigurovali tak jako stálí členové redakce – což byl i případ Lestera Bangse.¹¹⁶

Chet Flippo ve své diplomové práci popisuje tři rozlišitelné „školy psaní o rocku“ té doby – newyorskou, kalifornskou a středozápadní.¹¹⁷ Zatímco newyorští autoři (zejména Robert Christgau, Richard Meltzer a časopis *The Village Voice*) chápali rockovou hudbu jako prostředek umožňující prezentaci osobních zkušeností a budování vlastního postavení v rámci tamní hudební scény, kultura Středozápadu USA soustřeďující se okolo města Detroit převzala základní definiční momenty rockové hudby (tedy jednoduchost, přímočarost, energii) a přelila je do obecného způsobu života tamní alternativní kultury.¹¹⁸ „Kalifornská škola“ pak byla definována prostředím San Franciska v čele s *Rolling Stone*. Její představitelé chápali sféru rockové kultury jako platformu nabízející alternativní přístup k dosažení osobní svobody a tedy i „nutných změn ve společnosti“.

Přes tyto rozdílné přístupy byla „alternativní“ či „okrajová“ periodika – tedy *Rolling Stone* spolu s newyorskými časopisy *Esquire* a *The Village Voice* – propojeny hlubším tvůrčím proudem specifickým pro alternativní publicistiku 60. a 70. let, vyznačujícím se subjektivnějším tónem, využitím netradičních literárních technik a angažovaným osobním přístupem autora. Tento přístup, vrcholící v polovině 70. let, se nazývá „New Journalism“. Mezi jeho představitele patří zejména Timothy Crouse, Norman Mailer a Hunter S. Thompson, kteří v roce 1972 referovali o prezidentské kampani Richarda Nixona.¹¹⁹ Thompsonův román *Fear and Loathing in Las Vegas* (1972), adaptovaný do filmové podoby v roce 1998, byl původně otištěn na pokračování v *Rolling Stone* č. 96 a 97 v listopadu 1971. Jeho detailní pokrytí americké prezidentské kampaně o rok později, vydávané ve formě řady článků v *Rolling Stone* v průběhu roku 1972, bylo o rok později knižně vydáno pod názvem *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72*. Thompsonův kontroverzní, osobitý styl „totální reportáže“ na pomezí publicistiky a beletrie se vyznačuje především bezprostředním a hlubokým osobním ponořením do daného tématu, vysokou mírou subjektivity a zároveň volným zacházením s některými fakty. Na základě jména jedné z postav

¹¹⁶ DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs.html> (cit. 29. 9. 2019).

¹¹⁷ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 116–117.

¹¹⁸ „Rock and roll gave us immediacy, energy, release; what we were looking for ... We've carried rock and roll beyond a mere musical form and made it a lifestyle. The lifestyle, like the music, is naive, crude, adolescent, simple and simplistic.“ Viz Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 117.

¹¹⁹ K obsáhlé a dosud neustálené definici „New Journalism“ viz Nelson, Ashlee Amanda. *Personal frameworks and subjective truth: New Journalism and the 1972 U.S. presidential election*. Disertační práce. Victoria University of Wellington, 2017, s. 13, 45–48.

jeho románu, Dr. Gonza, pak vešel ve známost pod názvem „Gonzo Journalism“.¹²⁰ Právě tyto články zajistily časopisu *Rolling Stone* nevídanou publicitu a upevnily jeho pozici jako jedinečné platformy umožňující mimo jiné publicistiku v intencích New, příp. Gonzo Journalism. I přes věnování podstatné části svého obsahu politickým událostem se však z *Rolling Stone* nestal časopis s konkrétním, jasně formulovaným politickým postojem:

we have reached a point in the social, cultural, intellectual and artistic history of the United States where we are all going to be affected by politics. We can no longer ignore it. ... And we must participate in it ... even if our participation is just by the fact of awareness itself.¹²¹

S tímto rozhodnutím časopisu doslova „být přítomen“ na politické scéně – být především jako nezúčastněný pozorovatel a zdroj informací – přímo souvisí pozoruhodně vysoká míra detailního referování o sociopolitických aférách včetně studentských protestů, americké protidrogové politiky, ekonomiky, prostituce aj.¹²² Radikální představitelé kontrakultury si přesto stěžovali na nedostatečně silně vyjádřený postoj redakce odpovídající jejich zájmům.¹²³

Ač se tedy o *Rolling Stone* obecně hovoří jako o reprezentativním periodiku tehdejší kontrakultury, sama redakce upozorňovala na skutečnost, že není – a nechce být – mluvčím jakékoli vnější zájmové skupiny.¹²⁴ Soudobí komentátoři i samotné vedení časopisu si navíc již tehdy uvědomovali, že jednotná, homogenní kontrakultura se skutečným potenciálem proměny statu quo byla spíše ideálním konstruktem než realitou té doby – ve

¹²⁰ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 129–131; Nelson, Ashlee Amanda. *Personal frameworks and subjective truth: New Journalism and the 1972 U.S. presidential election*. Disertační práce. Victoria University of Wellington, 2017, s. 133–134. Nelson jej tamtéž definuje jako „a style of New Journalism with an unfixed definition ... a wild and uninhibited style, typified by chaotic and aggressive language, and unrestrained and unpredictable actions ... by Thompson as an involved participant.“

¹²¹ Wenner, Jan. RS 30, 5. 4. 1969, příloha, s. 1

¹²² O studentských protestech zevrubně referuje zejm. speciální vydání „A Pitiful Helpless Giant“ (RS 60, 11. 6. 1970). Protidrogovou politiku popisuje Joe Eszterhas kupř. v článcích „Nark, a Tale of Terror“ (RS 102, 17. 2. 1972) či „Death in the Wilderness“ (RS 135, 24. 5. 1973). Otázky tehdejší ekonomické situace v USA řeší Goodwin, Richard N. „The Structure Itself Must Change“, RS 162, 6. 6. 1974, s. 30–40. O prostituci hovoří zejména Green, Robin. „Joe Conforte, Crusading Pimp“. RS 122, 23. 11. 1972, s. 26–32. Dále lze v tomto ohledu zmínit kupř. článek o válečných zajatcích (Eszterhas, Joe. „The Prisons of War“. RS 157, 28. 3. 1974, s. 30–40); únos Johna Paula Gettyho (Eszterhas, Joe. „The Getty Kidnapping“, RS 160, 9. 5. 1974, s. 32–45) či příběh Patty Hearstové (Weir, David – Kohn, Howard. „The Inside Story“, RS 198, 23. 10. 1975 a RS 200, 20. 11. 1975).

¹²³ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 82, 96.

¹²⁴ „As attractive as it looks ... we again disclaim for *Rolling Stone* the role as spokesman for anybody other than the people who write it ... We speak only for ourselves.“ Wenner, Jann. „A Letter from the Editor: On the Occasion of Our Fourth Anniversary Issue“. RS 95, 11. 11. 1971, s. 34.

skutečnosti šlo o stejně fragmentovanou skupinu, jakou je běžná populace.¹²⁵ V podobném duchu – tedy jako „kulturní evoluci spíše než politickou revoluci“ – hodnotí přínos tohoto vnitřně různorodého mládežnického hnutí i jeho tehdejší kolega Flippo.¹²⁶

Zjevné rozčarování z nesplněných nadějí ve všeobecnou, radikální proměnu dosa-
vadního systému společenských a politických struktur sjednoceným hnutím mladé ge-
nerace reflektoval sám šéfredaktor *Rolling Stone* zpochybněním vlastních optimistických
slov z úvodního čísla z r. 1967 již o čtyři roky později.¹²⁷ Tento sentiment dokládá v roce
1974 i Flippo, všímaje si zřetelného posunu od (do jisté míry idealistických) sociopolitic-
kých pohnutek směrem k otevřené komodifikaci a komercializaci rockové kultury.¹²⁸
Spíše než na uskutečnění záměrů kontrakultury se tak *Rolling Stone* – společně s dalšími
tehdejšími hudebními periodiky – podílel především na vytvoření a upevnění „domi-
nantní rockové ideologie“¹²⁹ včetně formulování kánonu „respektovaných umělců“ roc-
kové hudby, který je dodnes tradován nejen v obecném povědomí, nýbrž i v akademické
sféře.¹³⁰ Jejím účelem bylo upevnění a legitimizace role rockové hudby jako soběstačné
formy odlišné od ostatní populární hudby (zejména „komerčního“ popu), ustavením vý-
běrové komunity hudebníků a posluchačů se společným vkusem.¹³¹ Kritici tak – ze své
pozice „profesionálních fanoušků“ – zároveň zastávali roli názorových vůdců a strážců,
resp. zprostředkovatelů zmíněné ideologie.¹³² Tato (ať už domnělá či reálná) moc nad ve-
řejným diskurzem o rockové hudbě však sama byla především výsledkem snahy kritiků
legitimizovat vlastní hlas skrze hudbu.¹³³ Ralph Gleason u příležitosti stého čísla *Rolling*

¹²⁵ Viz Wenner, Jann. „A Letter from the Editor: On the Occasion of Our Fourth Anniversary Issue“. RS 95, 11. 11. 1971, s. 34. Totožný pohled na kontrakulturu přináší i Wicke, *Rock Music*, s. 81.

¹²⁶ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 32.

¹²⁷ „Rock and roll obviously will not “save the world” nor is it for everybody “the magic that can set you free” ...“ Wenner, Jann. „A Letter from the Editor: On the Occasion of Our Fourth Anniversary Issue“. RS 95, 11. 11. 1971, s. 34.

¹²⁸ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 156–157.

¹²⁹ Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable, 1983, s. 169.

¹³⁰ Srv. proměny recepce a absenci vybraných umělců progresivního rocku zejména v autoritativních příručkách *The Rolling Stone Record Guide*. D. Marsh & J. Swenson (eds.). Random House, 1979, resp. *The New Rolling Stone Record Guide*. D. Marsh & J. Swenson (eds.). Random House, 1983. Pro komentáře v akademické sféře viz Blüml, Jan. *Progresivní rock*. Praha: Togga, 2017, s. 22 – 26; McLeod, Kembrew. „★: A Critique of Rock Criticism in North America“. *Popular Music*. 2001, roč. 20, č. 1, s. 58 či Keister – Smith, „Musical Ambition“, s. 449.

¹³¹ McLeod, „★: A Critique of Rock Criticism in North America“, s. 49; Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, s. 67–68.

¹³² V originále jde o termíny „opinion leaders“ a „ideological gatekeepers“, viz Frith, *Sound Effects*, s. 165.

¹³³ Srv. „The one ambition [rock experts] seemed to share was a yearning for legitimacy, a desire to be recognized as “writers.” ... they were (and are) largely ignored outside the incestuous circle of record companies and music magazines and were ill-paid ... some magazines did not pay at all.“ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 145. Tento výrok lze pak srovnat s tvrzením Jona Landaua, že kritici jsou

Stone v roce 1972 pak jasně vyjadřuje neochvějnou pozici, které se v té době těšila samotná hudba a její představitelé:

music is central to our time and the great musicians are ... the true shamans, the religious and the secular spokesmen, the educators and the poets. Music is the glue that has kept this generation from falling apart in the face of incredible adult blindness and ignorance and evilness. It is the educational system for reform and the medium for revolution.¹³⁴

Do rockové hudby se díky tomuto komunitnímu aspektu vkládaly obrovské naděje: jak uvádí Gleason, díky míře jejího dopadu na sféru mezilidské komunikace¹³⁵ a možnostem sebevyjádření se nadřazovala všem ostatním formám organizace veřejného života včetně náboženství a politického zřízení.¹³⁶

Vývoj rockové publicistiky jako fenoménu, který (podobně jako progresivní rock) během necelé dekády prošel procesem vzniku, rozvoje a zániku, uzavírá Flippo již v roce 1974. Zatímco se *Rolling Stone* stačil záhy reorientovat na obecná kulturní témata, ostatní časopisy, neochotné či neschopné se adaptovat, ve většině případů upadly. Důvodem, proč Flippo vidí rockovou publicistiku jako odvětví bez „jakéhokoli trvalého přínosu“, je podle něho absence zavedené literární tradice.¹³⁷ Ta je dána mimo jiné tím, že rocková kritika byla jedinečnou generační záležitostí trvajícím přibližně od poloviny 60. do konce 70. let – v tomto ohledu je též třeba zmínit, že rockoví kritici byli ve většině případů vrstevníci rockových hudebníků. S tímto pohledem, tedy neustálým hledáním vlastní „konzistentní filosofie“, v té době souhlasí mimo jiné editor rubriky recenzí *Rolling Stone* Jon Landau, byť v rozmanitosti přístupů implicitně chápe určitý potenciál.¹³⁸ Společně s kolegou Davem Marshem se Landau později snažil dovést rockovou publicistiku k hlubšímu pochopení vlastních aspektů a vyvolat v ní sebereflexi.¹³⁹

zpravidla neúspěšní umělci – mj. vzhledem k rozdílné kapacitě daného jedince pro syntetickou a analytickou tvořivost. Viz Landau, Jon. „Performance“. *RS* 94, 28. 10. 1971, s. 56.

¹³⁴ Gleason, Ralph J. „One Hundred Rolling Stones“. *Perspectives*. *RS* 100, 20. 1. 1972, s. 26. O tehdejší postavení rockových umělců jako „generačních mluvčích“ též referuje mj. Blüml, *Progresivní rock*, s. 62.

¹³⁵ Rockovou hudbu Flippo chápe jako v té době „jediný způsob simultánní mezinárodní komunikace mezi mladými lidmi.“ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 32.

¹³⁶ Gleason, Ralph J. „The Music is Still Where It's At“. *Perspectives*. *RS* 86, 8. 7. 1971, s. 24. Srv. též výrok „dopad Boba Dylana na kulturu anglofonního světa v posledních deseti letech ... je výjimečný a srovnatelný, alespoň pokud jde o koncepty a přínos jazyku, pouze se Shakespearem a Biblií.“ Gleason, Ralph J. „The Poet Returns; The Media Boggle“. *Perspectives*. *RS* 154, 14. 2. 1974, s. 9.

¹³⁷ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 162, 181–182.

¹³⁸ Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. *RS* 79, 1. 4. 1971, s. 48.

¹³⁹ Tyto příspěvky komentuji v kapitole „Přístupy vybraných redaktorů *Rolling Stone* k hudební kritice“.

Od roku 1973 se formát *Rolling Stone* do konce 70. let dále příliš neměnil; proměňoval se spíše okolní kontext populární kultury. Drobnou výjimkou je pak nové, dodnes používané logo, jež časopis představil u příležitosti svého desátého výročí v roce 1977.¹⁴⁰

S ohledem na obsahové zaměření časopisu – a ve světle proměny obecného kulturního milieu během sledované dekády – tedy lze na všeobecné úrovni nastínit tři rozpoznatelné tematické okruhy v průběhu tohoto období v *Rolling Stone* primárně zastoupené. Vedle hudby, tvořící stálé ohnisko obsahu, jde o obecná témata týkající se kontrakultury (1967–1971); veřejná témata, politické aféry a investigativní žurnalistika (1972–1974) a – o něco méně angažovaný – všeobecně populárně kulturní servis (1975–1979). Na titulní straně se pak mezi lety 1967–1973 vyskytovali téměř výhradně hudebníci, zejména členové Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Bob Dylan, Tina Turner, Janis Joplin aj. Přibližně od roku 1973 však vedle hudebníků postupně narůstalo poměrné zastoupení dalších osobností populární kultury a veřejného života, především filmových herců. Mezi tváře vyobrazené na titulní straně *Rolling Stone* v této době patří Richard Nixon, Hugh Hefner (1973); válečný zajatec z Vietnamu Richard Springman, Dustin Hoffman, James Dean (1974); Peter Falk, Jack Nicholson, Muhammad Ali (1975); Marlon Brando, Jimmy Carter (1976); Jeff Bridges, monacká princezna Caroline, baseballový nadhazovač Mark Fidrych, pracovníci kanceláře Bílého domu Hamilton Jordan a Jody Powell, Robert de Niro, herecké obsazení filmu *Star Wars*, O. J. Simpson (1977); Jane Fonda, Brooke Shields, John Travolta, Richard Dreyfuss (1978); komik Johnny Carson, herci Michael Douglas, Jon Voight, Robin Williams, Sissy Spacek či Martin Sheen (1979).

Přístupy vybraných redaktorů *Rolling Stone* k hudební kritice

Některé texty redaktorů *Rolling Stone*, zejména v rámci pravidelných sloupků, komentují a reflektují vybraná témata hudební kritiky. Tyto zmínky jsou mimořádně relevantní zejména vzhledem k faktu, že se jedná o přední osobnosti americké rockové kritiky, které tyto názory přezenovaly na stránkách nejdůležitějšího média rockové kultury té doby.

Editor rubriky recenzí Jon Landau ve svém článku z listopadu 1971 vykresluje osobní a profesní vývoj kritika umění jako cestu od „nadšence“ ke „kariéristovi“. Ranou fází kritikovy praxe pohání silná intuice a hluboké porozumění ideji (populárního) umění. Postupem času má však jeho tvorba tendenci se stát povrchní rutinou: „podstatná jména

¹⁴⁰ Poprvé bylo nové logo použito v RS 254, 15. 12. 1977.

jsou nahrazena přídavnými, důvtip je nahrazen vtipkováním a analýza je nahrazena popisem.“ Landau tak apeluje na některá ze základních výzev kritiky: nutnost neustálé osobní inovace a reflexe, připravenost mýlit se, a především láska k tomu, o čem píše.¹⁴¹

Ve svém dvojdielném textu „Rock and Roll Music“ z roku 1971 pak uvádí stručný přehled historie rockové kritiky, v němž se zároveň objevuje její nejzákladnější problém:

V době, kdy se Beatles objevili v Americe, v roce 1964, jediné pravidelné psaní o rocku jakožto hudbě ... ji analyzovalo sociologicky, hodnotilo politicky či zavrhovalo morálně. Nikdo tu však nehovořil o hudbě jakožto hudbě – stejně jako po mnoho let nikdo nehovořil o filmu jakožto filmu.¹⁴²

Seriózním se podle něho rockový diskurz stal v polovině 60. let, tedy v době, kdy popularita rockové hudby prudce vzrostla – jako zakládající periodika této tradice zmiňuje časopisy *Crawdaddy!* a *Rolling Stone*. Druhý zmíněný pak – mimo jiné ze své pozice editora – označuje za „revoluci v psaní o rocku“ a zároveň jedinou publikaci, která byla schopna „plně postihnout ducha rock and rollu.“¹⁴³ Ve zmíněném období, tedy v polovině 60. let, též podle něho byla reflexe rockové hudby méně problematická: „panteon“ důležitých rockových interpretů (The Byrds, the Animals, the Grateful Dead, Jefferson Airplane či the Beach Boys) byl ukotvený a univerzálně přijímaný jako „nejlepší hudba“. S příchodem mimořádně úspěšných, avšak kritikou neoblíbených Led Zeppelin v roce 1969 se opět rozvinul problém rozlišení mezi popularitou a kvalitou, v němž Landau sleduje kolizi „vkusu elit“ a „vkusu masy“.¹⁴⁴ Tento proces emancipace a výkonu širokého publika, které tím definuje a praktikuje své vlastní estetické hodnoty bez nutnosti vůdčího hlasu kritiky, zároveň odhaluje jistou arbitrárnost výběrového „elitního“ vkusu, na niž upozorňuje zejména Richard Cromelin ve své recenzi alba Yes *Close to the Edge* (1972).¹⁴⁵

Roli kritika pak Landau vidí především jako zdroj informací a podnětů týkajících se hudby, jejích inspiračních zdrojů a vztahu k ostatní tvorbě – jde zejména o posouzení její důležitosti a hodnoty. Kompetentní kritik by pak měl být schopen rozlišit tyto estetické kvality od otázek vkusu.¹⁴⁶ Landau ovšem v „nevypočitatelné, výstřední, individuální a pluralistické“ rockové kritice postrádá sjednocený přístup. Na rozdíl od Davea Marshe (viz níže) však od ní sjednocený přístup otevřeně nevyžaduje – spíše se v následném výčtu

¹⁴¹ Landau, Jon. „Performance“. RS 94, 28. 10. 1971, s. 56.

¹⁴² Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 77, 4. 3. 1971, s. 50.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 79, 1. 4. 1971, s. 48.

¹⁴⁵ Cromelin, Richard. „Yes' liquid landscape: a heady mix of primordial past & glistening future“. *Records*. RS 121, 9. 11. 1972, s. 166. Viz též s. 146–148 této práce.

¹⁴⁶ Tento přístup v rámci RS prokazují zejména Richard Cromelin, Alan Niester a Dave Marsh – viz kap. „Vybraní kritici časopisu *Rolling Stone* v kontextu recepce progresivního rocku“.

důležitých kritiků – včetně tehdejších redaktorů *Rolling Stone* – snaží zachytit širokou paletu jedinečných přístupů a zaměření, které jejich texty nabízí pro různé typy potenciálních čtenářů.¹⁴⁷

Na otázku ideové nezávislosti kritiků relativně nekompromisním způsobem upozorňuje sloupkař *Rolling Stone* Ralph Gleason. Vliv komerčních zájmů hudebních vydavatelství nutí publicistu vynášet pozitivnější soudy, než jaké by nezávisle formuloval sám. Kritikům tak doporučuje co nejdůkladnější osobní odstup od umělců – „ideální kritik nezná žádné umělce osobně“ – a co nejobjektivnější možný přístup (byť je jeho soud z definice subjektivní). Recenzentům nahrávek dále radí se pokud možno vyhýbat vedení rozhovorů s umělci, aby nekontaminovali svá vyjádření „zbytečnými emocemi.“¹⁴⁸ Gleasonovi jde především o otázku osobní zodpovědnosti kritika: sám uvádí, že recenze nahrávek obvykle nemají zásadní, přímý vliv na prodejnost, důležitým způsobem se však podílejí na vytváření obecného povědomí o daném žánru a jeho umělcích. Tyto požadavky na „ideovou čistotu“ a odstup od umělců však nemají vyústit v odstup od samotné hudby:

We should expect love ... The best critics love the art they criticize, become impassioned advocates of work which turns them on and dedicated enemies of the fake, the puerile and the dull.¹⁴⁹

Specifická disciplína rockové kritiky byla v té době stále ještě relativně mladým fenoménem, přesto se v mimořádně krátké době stala důležitou platformou veřejné kulturní diskuse. Tento fakt s sebou ovšem přináší i nutnost reflexe a sebekritiky – jevů, které zde Jon Landau postrádal. Tuto praxi se dlouholetý editor rubriky nahrávek *Rolling Stone* pokusil zahájit v textu „Come Writers and Critics Who Prophesize with Your Pen“ otištěném v březnu 1976 v rámci svého pravidelného sloupku „Positively 84th Street“.

Nejlepší rocková kritika podle něho poskytuje určitou perspektivu a stálý dialog o hodnotách v hudbě. Landau však upozorňuje na příliš úzké zaměření rockové kritiky, která podle něho využívá příliš málo z možných přístupů k dané nahrávce, obvykle se zároveň netýkajících analýzy samotné hudby:

Většina rockových kritiků má zázemí v literatuře, žurnalistice či společenských vědách. Jen málo z nich má hudební průpravu. Následkem toho většina rockové

¹⁴⁷ Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. *RS* 79, 1. 4. 1971, s. 48.

¹⁴⁸ Gleason, Ralph J. „Pitfalls for the Critics“. *Perspectives*. *RS* 131, 29. 3. 1973, s. 26.

¹⁴⁹ Tamtéž.

kritiky tráví příliš mnoho času řešením literárních kvalit nahrávky a příliš málo řešením těch hudebních.¹⁵⁰

V krajních případech se tak podle Landaua rocková hudební kritika promění v analýzu textu, neboť hovořit o verbálním vyjádření je jednodušší a přirozenější než analyzovat hudební stránku daného díla. Ačkoli je tato poznámka pronikavá, konkrétně v případě progresivního rocku prakticky neplatí (viz kap. „Charakteristika recepce progresivního rocku v *Rolling Stone*“). Na závěr tohoto textu Landau upozorňuje na primární, doslova ústřední postavení hudby v kontextu rocku, která se nesmí stát pouhým „přívěskem“ diskuse o uměleckých postojích či osobnosti interpreta.¹⁵¹

Chet Flippo označuje svého někdejšího kolegu Jona Landaua jako osobnost, která se na základě svého důrazu na hledání kontinuity v tvorbě daného autora zasadila o posunutí kritického diskurzu časopisu směrem k tzv. auteurské teorii.¹⁵²

Ojedinělým případem skutečně pronikavé metakritiky té doby na stránkách *Rolling Stone* je dvojdílný příspěvek Davea Marshe v rámci jeho sloupku „American Grandstand“ z prosince 1976, resp. ledna 1977.¹⁵³ V tomto textu nazvaném „Critic’s Critic“ rockovou kritiku obviňuje z odklonu od hudební stránky díla k sociologizujícím a psychologizujícím tendencím a mimohudebním okolnostem: rockoví kritici se podle Marshe „starají o sociologii spíše než o zvuk“.¹⁵⁴ Jde o relevantní poznámku i v kontextu reflexe progresivního rocku, v níž se otázka (absence) společenské kritiky a odtrženosti od reality běžného posluchače probírá často. Stejně jako v případě výše uvedené poznámky Jona Landaua je však třeba uvést, že texty, které jsem pro účely této diplomové práce sledoval – tedy především recenze progresivně rockových nahrávek – vykazovaly znač-

¹⁵⁰ Landau, Jon. „Come Writers and Critics Who Prophesize with Your Pen“. *Positively 84th Street*. RS 208, 11. 3. 1976, s. 20.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 179. Uvedený termín je převzatý z teorie filmové kritiky; jedná se o přístup chápající režiséra filmu jako nejdůležitější, rozhodující osobnost v čele tvůrčího procesu – podobně jako spisovatel je *auteur* svého románu; viz Caughie, John (ed.) *Theories of Authorship*. Routledge, 1981, s. 9, 62–63. Pro jeho užití v kontextu populární hudby viz „Auteur; Auteurship“. In Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. Routledge, 2005, s. 14–16.

¹⁵³ Dave Marsh (*1950) působil vedle RS také v časopisu *Creem*, kde působil jako editor do roku 1973 a pracoval mj. s Robertem Christgauem, Greilem Marcusem, Gregem Shawem, Lesterem Bangsem, Edem Wardem a Richardem Meltzerem. Viz Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 118–122.

¹⁵⁴ Marsh, Dave. „The Critics’ Critic“. *American Grandstand*. RS 228, 16. 12. 1976, s. 37. Lester Bangs svým osobitým stylem vyjadřuje prakticky totožný názor: „I think a lot ... is stuff that’s better to write about than it is to listen to. Greil Marcus or somebody can say it’s got all of this political significance, but then somebody goes and buys the record and puts it on the turntable and it’s unplayable.“ DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs (Part 4 of 4)“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs4.html> (cit. 30. 9. 2019).

nou míru snahy o relativně podrobný popis hudební stránky. Marshovo tvrzení o přehlížení hudby ve prospěch extrahudebních skutečností se tedy vztahuje spíše na umělce více orientované na literární aspekt své tvorby.¹⁵⁵

Marsh dále přistupuje ke kritice svých kolegů, příliš jednostranně zaměřených přístupů hudební kritiky a změn přístupu k rockové hudbě samotné, včetně – dle jeho názoru – nesprávného směřování inovací v hudební tvorbě. V tomto ohledu zmiňuje to, co chápe jako odklon od zavedených „limitů“ rockové hudby a vyjadřuje svůj pocit z vyčerpání tradičních definičních momentů rockové hudby.¹⁵⁶ Marsh se přesto domnívá, že „nejlepší rock“ je tvořen v rámci limitů jeho „ustálených konvencí a hodnot“, které chápe jako integrální a nezpochybnitelné.¹⁵⁷ Tento spíše preskriptivní přístup ostře kontrastuje s Lesterem Bangsem a jeho překvapivě otevřenou, inkluzivní definicí rock 'n' rollu jako obecného způsobu života:

Rock 'n' roll is like an attitude, it's not a musical form of a strict sort. It's a way of doing things, of approaching things. Like anything can be rock 'n' roll ... It doesn't necessarily have to have anything to do with music. It's just a way of living your life, a way of going about things.¹⁵⁸

Právě Bangse Marsh ve svém článku jmenuje – vedle Richarda Meltzera – jako zástupce punk-rockové kritiky „oslavující kulturní odpad.“¹⁵⁹ Tito autoři však jsou jen jedni z řady jmen, která v druhé části textu „Critics' Critic“ uvádí: v rámci několika kategorií, které sám definuje, uvádí problematické přístupy rockové kritiky. Absenci „soucitu a empatie vůči současnému rocku“ vyčítá jmenovitě Robertu Christgauovi – jeho sloupek „Consumer Guide“ v časopisu *The Village Voice* podle Marshe alespoň v minulosti byl určitým

¹⁵⁵ Např. Patti Smith, jejíž nahrávku *Easter* (1978) Marsh shodou okolností též hodnotí; vedle zevrubného komentáře textů a obecného uměleckého postoje zpěvačky zároveň věnuje dostatek prostoru popisu a kritice (byť zjevně podružné) hudební stránky tohoto alba. Viz Marsh, Dave. „Easter“. *Records*. RS 263, 20. 4. 1978, s. 63–64, 67.

¹⁵⁶ Marsh zde jako příklad této tendence uvádí vyšší hodnocení experimentálních nahrávek Briana Ena než „tradičních“ písní Roda Stewarta. viz Marsh, Dave. „The Critics' Critic“. *American Grandstand*. RS 228, 16. 12. 1976, s. 37.

¹⁵⁷ Jako konkrétní příklady „nejlepšího rocku“ (který podle něho vychází z písňové tvorby autorů včetně Roberta Johnsona a George Gershwinu spíše než z improvizace jazzu) uvádí skladby „Tumbling Dice“ (Rolling Stones), „Born to Run“ (Bruce Springsteen), „Won't Get Fooled Again“ (The Who) a „Tonight's the Night“ (Rod Stewart). Tamtéž.

¹⁵⁸ DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs (Part 2 of 4)“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs2.html> (cit. 29. 9. 2019).

¹⁵⁹ Marsh, Dave. „The Critics' Critic, II“. *American Grandstand*. RS 230, 13. 1. 1977, s. 20. Zajímavostí je fakt, že Landau jmenovitě tyto autory o šest let dříve postavil do protikladných pozic; Bangse označil za kritika čerpajícího ze své hluboké znalosti korpusu hudební tvorby, zatímco Meltzerovu tvorbu charakterizoval jako veskrze subjektivní, osobní reakci na danou hudbu. Viz Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 79, 1. 4. 1971, s. 48.

etalonem kvalitní, sofistikované kritiky, nyní (tedy v roce 1977) se však stal ostře kritickým vůči jakékoli hudbě neodpovídající autorovým osobním názorům a politickým zájmům. „Pseudoakademici“ pak staví na literární stránce hudební tvorby a po vzoru akademické publikační praxe si zakládají na navenek komplikovaných, nepřístupných textech. Tyto Marsh staví proti skutečným akademikům, např. Jimu Millerovi a Simonu Frithovi, jejichž kritik si naopak vysoce váží. Další kategorií jsou pro Marshe „amatérští psychologové“, kteří své závěry formují na základě nahodilých odkazů v textech, klepů a fám.¹⁶⁰ Ve světle těchto přístupů je zřejmé, že se zde vyjevuje obecnější problém:

Rock criticism is now often seen in many quarters as more important than rock itself. Many critics carry this one step further by superimposing their own, frequently arbitrary, standards upon performers.¹⁶¹

Na závěr článku se Marsh dostává k jádru svého argumentu: volá po uvědomění a reflexi stávajících přístupů. Ty sice uznává jako užitečné nástroje, shledává je však použitelnými „při psaní o idejích spíše než o rocku samotném“.¹⁶² Problém podle něho spočívá v tom, že zmíněné kritické „školy“ obecně připisují větší význam právě doprovodným konceptům spíše než ucelenému hudebnímu dílu. Rocková hudba pro Marshe není „nádooba“ nesoucí vedlejší, extrahudební významy. Je to – slovy Petera Wickeho – *především hudba*.¹⁶³

music has much more to do with beauty, elegance and gracefulness than with an orderly set of ideas; externally imposed ideas can never bring order to it. But the critic's job ought to be just that – to find a way to give rock an artistic order.¹⁶⁴

Marshovým záměrem není formulovat či nastolit nový kritický přístup – vyžaduje pouze větší flexibilitu při nakládání s těmi již zavedenými. Jednostranný důraz na ten či onen dílčí (byť stále relevantní) přístup je podle něho riskantní a potenciálně problematický.

Marshovy postoje prezentované v jeho „Critics' Critic“ lze doplnit o odlišný pohled, který ve své diplomové práci z roku 1974 prezentuje Chet Flippo, Marshův tehdejší spolupracovník v *Rolling Stone*. Z Flippova vyprávění lze vysledovat výrazný vývoj, který za

¹⁶⁰ Marsh, „The Critics' Critic, II“, s. 20.

¹⁶¹ Tamtéž. Na tento fenomén upozorňuje již o více než čtyři roky dříve Richard Cromelin ve své recenzi alba *Yes Close to the Edge* (1972), viz s. 146–148.

¹⁶² Marsh, „The Critics' Critic, II“, s. 20.

¹⁶³ „[Rock] should be regarded not only as the expression of general social relationships and economic mechanisms, but primarily as what it is to its young fans above all else – music.“ Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Přel. Rachel Fogg. Cambridge University Press, 1990, s. 1.

¹⁶⁴ Marsh, „The Critics' Critic, II“, s. 20.

oněch několik let Marsh prodělal (Flippem označený za „postupně se snižující radikalismus“): v roce 1970, na počátku své kariéry, se Marsh v tisku údajně „vychloubal, že nenosí spodní prádlo“, o dva roky později již však byl prvním rockovým redaktorem, který otevřeně upozorňoval na negativní aspekty postupující kontrakulturu, především fašismus, fanatismus a kult drog. Své kritické názory o stavu populární a rockové kultury Marsh prezentoval zejména ve svých sloupcích „Looney Tunes“ v časopise *Creem* a „American Grandstand“ v *Rolling Stone*. V tomto ohledu jej Flippo srovnává s umírněnějším sloupkem „Perspectives“ jeho kolegy z *Rolling Stone* Ralpa Gleasona.¹⁶⁵ Flippo též označuje Marshův přístup za ojedinělý v tom smyslu, že je (společně s Greilem Marcusem) jako jeden z mála rockových kritiků schopen posoudit i politické a sociální implikace rockové hudby, čemuž se podle něho mnozí ostatní vědomě vyhýbali, a umístit ji do adekvátních společenských kontextů.¹⁶⁶ Marsh tedy zřejmě inklinoval k celostnímu pohledu na komplexní fenomén rockové hudby. Zejména tváří v tvář její narůstající uměleckosti na přelomu 60. a 70. let a jejímu hlubšímu zakotvení v rámci proměnlivé populární kultury a byznysu volal po hlubší integraci flexibilního přístupu a uchopení laterálních spojitostí, avšak stále s ohledem na rockovou hudbu jakožto soběstačné umění.

¹⁶⁵ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 119. Marsh ve svém sloupku „American Grandstand“ vydaným mezi lety 1976–1979 na stránkách *Rolling Stone* glosoval aktuální nahrávky a přinášel pohledy na mnohé další otázky týkající se populární kultury – upozorňoval mimo jiné i na otázku historického revizionismu ve spojitosti s rock 'n' rollem 50. let (RS 226, 18. 11. 1976, s. 34); dále psal o punku (RS 234, 10. 3. 1977, s. 29 a RS 255, 29. 12. 1977, s. 33), stávce newyorských novinářů (RS 275, 5. 10. 1978, s. 46) či rostoucích cenách vinylových desek (RS 280, 14. 12. 1978, s. 45). Mimo to v té době na stránkách RS figuroval jako recenzent nahrávek a koncertů.

¹⁶⁶ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 177–178. Tento úsudek se stává zřejmým při pohledu na Marshův zmíněný text „Critic's Critic“ či jeho analýzu důvodů negativního kritického přijetí progresivního rocku, viz s. 71–72 této práce.

Progresivní rock a jeho recepce v *Rolling Stone*

Vývoj progresivního rocku mezi lety 1969–1979 lze na základě stylových charakteristik, veřejného a kritického přijetí a doprovodného kontextu populární hudby rozdělit do tří období, odpovídající běžné trojí periodizaci uměleckých trendů se základními fázemi vzniku a vývoje, vrcholu a vyčerpání, úpadku či zániku. Vedle stylových charakteristik samotné tvorby je tento průběh možné zřetelně sledovat i v rámci recenzí na stránkách *Rolling Stone*.

Rané období (1969–1971)

Vzhledem k těsnému sepětí progresivního rocku s příbuznými žánry té doby, jeho plynulému vývoji ze soudobých inspiračních zdrojů – psychedelické hudby, jazz-rockové fúze a avantgardních tendencí v populární i umělecké hudbě – a v důsledku toho i vysoké míře vzájemného prolnutí těchto vedle sebe stojících stylově-žánrových typů je prakticky nemožné jasně označit počátek „skutečné“ progresivně rockové linie. Postupná komplikace struktur, důraz na kvalitu zvukové produkce, experimentování s novými studiovými technikami a rozšiřování instrumentace probíhaly již od poloviny šedesátých let. Tyto tendence, v jejichž čele stáli the Beatles, the Byrds, Jimi Hendrix či Cream, se již v polovině 60. let označovaly jako progresivní rocková tvorba, stejně jako tehdejší formát rozhlasového FM vysílání zvaný *progressive rock* či *progressive free-form FM radio*, zaměřený na méně komerční, experimentálnější tvorbu.¹⁶⁷ Diskuse směřující k nalezení bodu, od něhož je možné jednoznačně datovat progresivní rock v užším pojetí tohoto termínu, tak přirozeně dosud nebyla uspokojivě uzavřena. Rocková historiografie v tomto ohledu zmiňuje některé klíčové nahrávky, které „symfonickému“ progresivnímu rocku časově a stylově předcházejí, ovšem již obsahují některé z jeho typických atributů – a zároveň vykazují vysokou míru experimentálních tendencí. Patří mezi ně především alba *Pet Sounds* (Beach Boys, 1966), *Freak Out!* (Frank Zappa, 1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club*

¹⁶⁷ Jde především o využití symfonického orchestru, Hammondových varhan (zpopularizovaných zejm. díky úspěšnému singlu „A Whiter Shade of Pale“ skupiny Procol Harum z roku 1967) a dalších nástrojů nad rámec běžného rockového instrumentáře, komplikovanější hudební formy, vznik fenoménu konceptuální desky či vývoj nových studiových technik a zvukových efektů. Viz kupř. Whiteley, Sheila. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. Routledge, 1992, s. 6.

K pojmu *progressive free-form FM radio* viz heslo „AOR“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 29.

Band (The Beatles, 1967), *Days of Future Passed* (The Moody Blues, 1967), *Procol Harum* stejnojmenné skupiny z roku 1967 či *Ars Longa Vita Brevis* (The Nice, 1968). Tyto nahrávky stylově obvykle spadají do kategorií psychedelického, experimentálního, případně tzv. „proto-progressive“ rocku.¹⁶⁸

Společně s přelomovým historiografickým komentářem Edwarda Macana tak pro účely této práce určuji jako počátek symfonického progresivního rocku debutové album skupiny King Crimson z roku 1969 *In the Court of the Crimson King*. Macan uvádí, že zmíněná nahrávka již „vykazuje všechny prvky zralého progresivního rocku ... v příznačném, okamžitě rozpoznatelném stylu“.¹⁶⁹ Pozitivní recenze tohoto alba vyšla v *Rolling Stone* v prosinci téhož roku; John Morthland v ní mimo jiné uvádí, že King Crimson „kombinací aspektů mnoha hudebních forem vytvořili surreálné dílo plné síly a originality.“¹⁷⁰

Ve stejné době, tedy v letech 1968–1970, zároveň začíná svá první (případně první „progresivní“) alba vydávat celá řada dalších skupin řazených mezi hlavní představitele progresivního rocku včetně Yes, Pink Floyd, Genesis, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull či Van der Graaf Generator. Některé z nich – zejména Pink Floyd, Yes či Genesis – pak v rámci prvních několika alb prošly postupným vývojem od raných, mnohdy psychedelických, tendencí ke kompozičně propracovanějšímu „progresivnímu“ stylu. U Pink Floyd napomohla postupné stylové proměně především změna kytaristy (David Gilmour v roce 1968 nahradil původního lídra skupiny Syda Barretta), zatímco tvůrčí odkaz the Nice se díky klávesistovi Keithu Emersonovi dále rozvíjel v jedné z klíčových skupin progresivního rocku – Emerson, Lake & Palmer. Podobně je tomu v případě hudby Jethro Tull, která ovšem původně vzešla spíše z blues a jazzových inspirací. Progresivní tendence v jejich tvorbě vrcholily až od čtvrtého alba *Aqualung* (1971). U mnoha interpretů včetně výše zmíněných tedy patří jejich vrcholná progresivní tvorba až do období okolo roku 1973. Pro kompletnější ilustraci vývoje progresivního rocku a trendů přijetí jednotlivých umělců ve sledovaném období však v relevantních případech zmiňuji i alba, která ještě nevykazují plné rozvinutí progresivních tendencí.

Rolling Stone v této době stále ještě upevňoval svoji pozici jako především hudební časopis, zároveň byl chápán jako reprezentativní hlas kontrakultury.¹⁷¹ Progresivní rock (v užším pojetí tohoto termínu) přirozeně ještě nebyl zcela definován a ukotven, jeho charakteristické aspekty však komentátoři *Rolling Stone* záhy rozpoznali jako určité nové

¹⁶⁸ Viz Macan, *Rocking the Classics*, s. 23 či pozn. 42 na s. 21 této práce.

¹⁶⁹ Macan, *Rocking the Classics*, s. 23

¹⁷⁰ Morthland, John. „In the Court of the Crimson King“. *Records*. RS 49, 27. 12. 1969, s. 60, viz též s. 119–121 této práce.

¹⁷¹ Viz kap. „*Rolling Stone*: klíčové médium populární kultury USA“.

směřování (či novou nastupující fází) populárně hudební avantgardy probíhající již od poloviny 60. let, reprezentované skupinami především ze Spojeného království – odtud označení „nová britská invaze“.¹⁷² Ustavování typických atributů a interpretů okruhu progresivního rocku však bylo spíše postupným procesem.

Obecně spíše pozitivnější hodnocení tvorby vzniklé v tomto období je mimo jiné dáno tím, že v mnoha případech jde o raná alba umělců. Na těchto nahrávkách jejich pozdější „progresivní“ styl obvykle teprve krystalizoval – a ačkoli již vykazoval některé typické postupy, tyto zatím nebyly konvencionalizovány a dále rozvíjeny (až maximalizovány) na rozsáhlých konceptuálních albech vrcholné etapy progresivního rocku, na nichž někteří umělci dosahovali hranic zvukových i kompozičních možností žánru. Raná tvorba dotyčných skupin se stále držela spíše v rámci tradičních hranic rockové hudby, k čemuž měla tehdejší rocková kritika v čele s Lesterem Bangsem, Robertem Christgauem či Kenem Barnesem blíže než k (obvykle pozdějším) inspiracím artificiální hudbou. Tento typický přístup zmiňuje kupříkladu Aleš Opekar:

Řada rockových kritiků a teoretiků se shoduje v názoru, že v rockové hudbě bývá nejzajímavější a často i nejprínosnější období počáteční, tedy období, kdy ještě převažuje lidovost.¹⁷³

Vedle tohoto tradičního postoje rockové kritiky je nutné zmínit i dobový kulturní kontext, který se v pozdějších periodizacích dějin populární hudby také nepochybně odrazil. Progresivní rock totiž mimo jiné vstoupil na scénu v době, kdy stránkami *Rolling Stone* prostupoval určitý sentiment „konce jedné éry“. Ten byl reprezentován nejen symbolickým překlopením dekády, ale také sérií nešťastných událostí, které podle všeho přispěly ke spíše skeptickému očekávání dalšího vývoje populární hudby. Jde především o rozpad the Beatles (10. dubna 1970), smrt ikon populární hudby Jimiho Hendrixe (18. září 1970), Janis Joplin (4. října 1970) a Jima Morrisona (3. července 1971); uzavření newyorského klubu Fillmore East (27. června 1971) a tragické úmrtí Mereditha Huntera na festivalu v Altamontu (6. prosince 1969).

Kromě těchto jednotlivých událostí byla na přelomu 60. a 70. let v *Rolling Stone* reflektována i určitá proměna obecného složení hudební scény – tento pocit prezentuje Jon Landau ve svém obšírném přehledu vývoje rockové hudby za poslední desetiletí „Rock 1970: It's too late to stop now“, otištěném v *Rolling Stone* v prosinci 1970. Dosavadní vedoucí figury populární hudby – the Beatles, Rolling Stones a Bob Dylan, podle Landaua

¹⁷² Ve spojitosti se skupinou Yes tento pojem užívá Barnes, Ken. „Relayer“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 61.

¹⁷³ Opekar, Aleš. „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“. *Opus musicum*. 1989, roč. 21, č. 4, s. 112.

ve své době „boží“, podle něho ztratili svůj někdejší vliv a nebudou již formovat vývoj hudby v 70. letech.¹⁷⁴ Svůj výhled do budoucnosti rocku formuluje jako nástup nového druhu interpreta:

Dost dobře to může být tak, že až za deset let někdo sepiše dějiny rocku, rozpozná jeho tvůrčí období mezi lety 1964–68. Rok 1970 bude zcela jistě chápán jako úpadek jednoho okruhu umělců (skupin) a vznik nového (jednotlivců, sólových umělců, akustických umělců).¹⁷⁵

Ačkoli se tato předpověď nevyplnila zcela, představa o konvencionalizaci, rutině a nevyhnutelném úpadku kreativity již naznačila prizma, jímž byl později definován tzv. kánon rockové tvorby, rozlišující období přibližně mezi lety 1964–1968 jako nejhodnotnější, vrcholnou éru. Sedmdesátá léta – až do vzniku punku v roce 1976 – jsou pak chápána jako „temné období“ úpadku rockové hudby.¹⁷⁶ Tato „eschatologie“ je zejména pro žurnalistiku přitažlivé téma; na pravou míru ji však později uvádí Ralph Gleason:

Syndrom „smrti rocku“, při němž masmédiá pravidelně zabíjejí něco, čemu nerozumí, aby zaplnila prostor a měla co říct, je ve skutečnosti jen rozšířenou verzí motivu „smrti jazzu“, s nímž jsou fanoušci jazzu již důvěrně obeznámeni. ... Všichni pochopitelně víme, že rock není mrtvý a že ani neumírá ... a mrtvý není ani jazz – a nikdy nebyl.¹⁷⁷

Na stránkách *Rolling Stone* je v letech 1969–1971 nejčastěji zastoupena trojice zřejmě nejdůležitějších populárních umělců 60. let – Rolling Stones, the Beatles a Bob Dylan. Dále, v přibližně sestupné tendenci četnosti výskytu, zejména Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills, Nash & Young, Captain Beefheart, Jefferson Airplane, Eric Clapton, Allman Brothers, Grand Funk Railroad, the Beach Boys, the Grateful Dead, Van Morrison, Frank Zappa, Joni Mitchell, Joe Cocker, The Doors, Jerry Lee Lewis, B. B. King, Elton John, Howlin' Wolf, Quicksilver Messenger Service a Cat Stevens.

Mezi nejčastěji uváděné interprety okruhu progresivního rocku v těchto letech patří Procol Harum, Jethro Tull, Traffic, the Moody Blues, the Nice, Pink Floyd a Emerson, Lake

¹⁷⁴ V tomto ohledu tak – již v roce 1970 – chybně předpovídá nastávající zánik Rolling Stones: „While an enormous financial success, the Stones tour of 1969 will ultimately account for their decline as a Pop myth.“ Landau, Jon. „Rock 1970: It's too late to stop now“. *RS* 72, 2. 12. 1970, s. 41–44.

¹⁷⁵ Landau, Jon. „Rock 1970: It's too late to stop now“. *RS* 72, 2. 12. 1970, s. 41–44.

¹⁷⁶ Některé autory vyjadřující tento pohled jmenují Keister, Jay – Smith, Jeremy L. „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“. *Popular Music*. 2008, roč. 27, č. 3, s. 448, pozn. 26; dále též Blüml, Jan. *Progresivní rock*. Praha: Togga, 2017, s. 24–25.

¹⁷⁷ Gleason, Ralph J. „Sun Ra Will Be on the Jukes“. *Perspectives*. *RS* 105, 30. 3. 1972, s. 30.

& Palmer. Zmínky o těchto skupinách se však obvykle omezují spíše na ojedinělé informace o změnách v obsazení, připravovaných nahrávkách a koncertních turné. Souhrnný přehled britských skupin včetně rané tvorby vybraných interpretů progresivního rocku, mimo jiné Oblivion Express, The Move, Electric Light Orchestra, Renaissance, Spooky Tooth, Blodwyn (založené někdejšími členy Jethro Tull), Colosseum či King Crimson, přinesl *Rolling Stone* v listopadu 1970. Tyto hudebníky ovšem článek blíže stylisticky necharakterizuje ani nehodnotí.¹⁷⁸

Vrcholné období (1972–1975)

Během těchto let progresivní rock vrcholil umělecky, komerčně a v mnohých případech i v rámci kritické recepce – zejména na úspěšných a dodnes vysoce hodnocených albech *Close to the Edge* (Yes, 1972), *Selling England by the Pound* (Genesis, 1973) či *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973). Vrcholné nahrávky progresivního rocku se nezdálo umísťovaly na předních příčkách britských i amerických hitparád.¹⁷⁹ Debutové album Mika Oldfielda *Tubular Bells* (1973) se v první desítce britské hitparády drželo celý rok, zatímco v USA se nejvýše umístilo na třetí pozici. Nahrávky Emerson, Lake & Palmer se v těchto letech obvykle držely v první dvacítky amerického žebříčku a výnosy z jejich tehdejších turné patřily k vůbec nejvyšším, srovnatelným s Rolling Stones či Led Zeppelin.¹⁸⁰ *The Dark Side of the Moon* je pokládáno za jedno z nejprodávanějších alb všech dob a dodnes drží absolutní rekord za nejdéle umístěné album na americké hitparádě.¹⁸¹

Kromě těchto úspěchů však dle komentátorů progresivní rock též postupně vyčerpával své hranice, tedy zejména kompoziční a zvukové možnosti. Neustále narůstající komplikovanost a maximalizace hudby (co do délky trvání i velikosti aranžmá) tak vyústily v postupné paušální zavržení tohoto stylu. Do této etapy tak spadají i některé z proslulých případů „excesů“ progresivního rocku: zřejmě nejznámějším případem tohoto hudebního maximalismu je dvojalbum Yes *Tales from Topographic Oceans* (1973) se čtyřmi rozsáhlými skladbami zabírajícími každá jednu celou stranu desky. Gordon Fletcher

¹⁷⁸ „It's Group Grope Time in London“. RS 71, 26. 11. 1970, s. 14.

¹⁷⁹ Srv. umístění alb na obou hitparádách uvedená v rámci kap. „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

¹⁸⁰ Viz poznámku č. 4 na straně 11.

¹⁸¹ Žebříček padesáti nejprodávanějších alb všech dob v USA dle RIAA je k dispozici online na <http://independent.co.uk/artsentertainment/music/the-50-best-selling-albums-of-all-time-music-charts-singers-a7884191.html> (cit. 12. 10. 2019). Informace o umístění alba na hitparádě *Billboard Top 200* jsou dostupné online na <https://www.billboard.com/music/pink-floyd/chart-history/billboard-200/song/180946> (cit. 12. 10. 2019).

o tomto albu již v první větě své recenze v *Rolling Stone* prohlásil, že „je příliš dlouhé“¹⁸² – a to i přesto, že se umístilo na první příčce britské hitparády. Na tomto komerčním úspěchu však mohl mít jistý vliv úspěch jejich předchozí nahrávky *Close to the Edge* (1972).

Podobná pověst provází též album Emerson, Lake & Palmer *Works, Volume 1* (1977), které Charley Walters v *Rolling Stone* hodnotil spíše pozitivně – Michael Bloom jej však později označil za „nejvyprázdňenější“ nahrávku skupiny. Dle Bruce Edera touto deskou Emerson, Lake & Palmer dokonce „dosáhli limitů veřejné tolerance.“¹⁸³ Album *A Passion Play* (1973) skupiny Jethro Tull bylo též údajně kritizováno za své kompoziční řešení ve formě jediné skladby zabírající obě strany LP desky, přestože se mimo jiné umístilo na první pozici americké hitparády, stejně jako předchozí, totožně kompozičně řešená nahrávka *Thick as a Brick* (1972). Trend skladeb trvajících přes celou stranu desky (či více stran) nebyl v této době v progresivním rocku nic neobvyklého; neustále narůstající míra komplikace, která v očích některých rockových kritiků a komentátorů vrcholila až „pseudoměleckým schematismem“ a „strukturně konvencionalizovaným monumentalismem“ alb typu *Tales from Topographic Oceans*, však podle všeho již začala publikum i kritiku „unavovat“.¹⁸⁴

V mnoha ohledech vrcholy ambicí progresivního rocku, *The Lamb Lies Down on Broadway* a *Tales from Topographic Oceans* též ohlašují koncový bod, což podněcuje otázku: jak by takováto alba mohla být překonána?¹⁸⁵

Ačkoli se jedná spíše o zpětný pohled na progresivní rock, ojedinělé zmínky o „vyčerpání“ z poslechu nahrávek uváděli i přispěvatelé *Rolling Stone*: Jim Miller označil nahrávku *A Passion Play* za „nudnou i pro zanícené fanoušky.“ Stejnými slovy charakterizoval Ken Barnes desky *Tales from Topographic Oceans* a *Relayer* (Yes, 1974). Mnozí komentátoři *Rolling Stone* však pozitivně přijímali progresivně rockovou tvorbu i v posledních letech sedmé dekády, především pokud vykazovala znaky stylového osvěžení (viz níže – „Pozdní období a zánik (1976–1979)“).

Tento posun v obecném přijetí progresivního rocku lze přičíst několika faktorům: Eder hovoří o generační obměně, během níž dosavadní dominantní subkulturu hippies

¹⁸² Fletcher, Gordon. „Psychedelic Doodles“. *Records*. RS 157, 28. 3. 1974, s. 49.

¹⁸³ Bruce Eder (*1955) je hudební publicista a kritik. V 80. a 90. letech působil v časopisu *The Village Voice*. V současnosti je činný mj. v rámci internetové hudební databáze Allmusic. Eder, Bruce. „Art-Rock/Progressive Rock“. *WorldSoundMusic* (online), 28. 12. 2012. Dostupné na <http://worldsoundmusic.blogspot.com/2012/12/art-rockprogressive-rock-by-bruce-eder.html> (cit. 16. 10. 2019).

¹⁸⁴ Blüml, *Progresivní rock*, s. 81. Eder, „Art-Rock/Progressive Rock“.

¹⁸⁵ Hegarty – Halliwell, *Beyond and Before*, s. 82.

60. let nahradila cynická generace, ze které vzešlo mimo jiné punkové hnutí; stejný pohled nabízí i Bill Martin.¹⁸⁶ S poklesem chuti „trpět třicetiminutové suity“¹⁸⁷ – a rostoucím důrazem na rychlost, přímočarost a dravost v punkovém hnutí – podle všeho souvisí i nárůst užívání stimulačních drog (především kokainu) ve druhé polovině 70. let, které do jisté míry nahradily do té doby masově rozšířené halucinogenní drogy v čele s marihuanou.¹⁸⁸ Tyto skutečnosti též do jisté anticipovaly obecnou proměnu kompozičního stylu progresivně rockových umělců – mnohdy ve formě jeho zjednodušení – a změny ve složení či rozpad hlavních skupin mezi lety 1974–1977 – viz níže.

Podobným způsobem jako nahrávky i publikum byly vyčerpány také možnosti experimentování s nástroji a zvuky – především Mellotron, pevně spojený s tvorbou psychedelické éry druhé poloviny 60. let, byl chápán jako přežitý nástroj. Na druhé straně rychle postupovala inovace nových typů syntezátorů s novým zvukem, který využívali především umělci stylu new wave (kupř. Brian Eno či Roxy Music).¹⁸⁹

Na tyto skutečnosti zareagoval hudební průmysl, který začal vyvíjet tlak na umělce, aby svoji hudbu zjednodušili a učinili ji přístupnější širokému publiku.¹⁹⁰ Mnohé původně experimentálně založené skupiny tento apel uposlechly: Genesis a Yes jsou známy svým přechodem k přímočařejšímu pop-rocku, přehlednějším aranžím a kratším stopážím skladeb, navíc doprovázeným zásadními změnami v obsazení: zpěvák Peter Gabriel opustil Genesis v roce 1975, o dva roky později odešel kytarista Steve Hackett. Na základě toho vstoupila skupina pod vedením Phila Collinse do komerčně mimořádně úspěšné éry pop rocku. Yes již v roce 1972 opustil bubeník Bill Bruford, a v roce 1974, kvůli neshodám okolo alba *Tales from Topographic Oceans* (1973) a doprovodného turné, klávesista Rick Wakeman.¹⁹¹ Skupina se pak zcela rozpadla v roce 1981, avšak o dva roky později se vrátila s obměněným obsazením a novým soundem v kratších písních na jejich nejprodávanejším albu *90125* (1984). Tato nová éra „popu“ byla pro obě zmíněné skupiny nakonec

¹⁸⁶ Eder, „Art-Rock/Progressive Rock“; Martin, Bill. *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*. Chicago: Open Court, 1996, s. 78.

¹⁸⁷ Viz Eder, „Art-Rock/Progressive Rock“.

¹⁸⁸ Viz Johnston, Lloyd D. – O'Malley, Patrick M. – Bachman, Jerald G. – Schulenberg, John E. – Miech, Richard A. *Monitoring the Future. National survey results on drug use, 1975-2013: Volume I, Secondary school students*. Ann Arbor: Institute for Social Research, The University of Michigan, 2014, s. 154, dale též „Treatment for Stimulant Use Disorders“. *NCBI Bookshelf* (online), 2014. Dostupné na <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK64337/> (cit. 7. 9. 2019).

¹⁸⁹ O „anachronickém“ soundu skupiny the Moody Blues (postaveném mj. právě na Mellotronu) ve srovnání s tvorbou Briana Eno či Kraftwerk psal v roce 1979 Schneider, Mitchell. „The Moody Blues finally deserve favour“. *Records*. RS 284, 8. 2. 1979, s. 68.

¹⁹⁰ Macan, *Rocking the Classics*, s. 187–8.

¹⁹¹ Viz Welch, Chris. *Na samém kraji útesu: Příběh skupiny Yes*. Praha: Volvox Globator, 2009, s. 192 – 196 či Altman, Billy. „Rick Wakeman brings the brew back to Yes“. RS 249, 6. 10. 1977, s. 25.

komerčně ještě úspěšnější než jejich vrcholná progresivně rocková tvorba. Robert Fripp též rozpustil skupinu King Crimson v roce 1974.¹⁹² Vybraní bývalí členové King Crimson, Yes a Emerson, Lake & Palmer pak v roce 1981 založili superskupinu Asia, jejíž styl též stojí na kratších, přehlednějších písňových aranžmá a pop-rockovém soundu.¹⁹³ Patrnou výjimkou je v tomto ohledu vznik progresivně rockové superskupiny U.K. v roce 1977, jejíž první album *U.K.* (1978) bylo navíc v *Rolling Stone* hodnoceno velmi pozitivně.¹⁹⁴

Vedle více či méně radikální stylové proměny se někteří hudebníci distancovali od progresivního étosu i vnitřně: Zpěvák Peter Gabriel se o svém nepopíratelně úspěšném působení v Genesis vyjadřuje jako o „jistě hudební nevyzrálosti,“ podobně jako jeho někdejší kolega Phil Collins. Kytarista King Crimson Robert Fripp je též znám svojí nechutí vůči označování své skupiny za progresivní rock.¹⁹⁵ Bill Bruford, bubeník Yes, King Crimson a dalších progresivně rockových a jazzových skupin, též chápe progresivní rock jako dočasný trend; jeho umělecké vyčerpání pak zasazuje již do roku 1974.¹⁹⁶

V tomto období též vzniká raná produkce interpretů okruhu progresivního crossoveru, vrcholící zejména v druhé polovině 70. let. Tvorba progresivně psychedelických skupin již naopak nedosahuje jejich úspěchů z let 1967–1969, a zároveň se odvrací od psychedelických vlivů spíše k „symfonickému“ rocku¹⁹⁷ – tento trend je zřejmý především ve tvorbě skupin Procol Harum a Pink Floyd.

V rámci periodizace vývoje progresivního rocku je třeba zmínit teorii čtyřfázového osvojovacího procesu recepce stylů populární hudby formulovaného v 80. letech minulého století Josefem Kotkem.¹⁹⁸ S ohledem na jeho úvodní poznámku týkající se umělecky náročnějších stylů, jejichž vývoj nemusí v některých ohledech tomuto procesu odpovídat,

¹⁹² Skupina v roce 1981 obnovila činnost s novými hudebníky a novým kompozičním přístupem.

¹⁹³ Název „superskupina“ označuje uskupení, jehož členové se již jednotlivě proslavili dříve – viz Matzner, Antonín. „Supergroup“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 340–341.

¹⁹⁴ Zakládajícími členy U.K. jsou zpěvák a baskytarista John Wetton (Family, Roxy Music), bubeník Bill Bruford (Yes, King Crimson), klávesista a houslista Eddie Jobson (Curved Air, Roxy Music, Frank Zappa) a kytarista Allan Holdsworth (Soft Machine, Gong). Recenzi tohoto alba viz s. 138.

¹⁹⁵ Keister – Smith, „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“, s. 450.

¹⁹⁶ Viz Welch, *Na samém kraji útesu*, s. 178–179.

¹⁹⁷ Tímto přívlastkem zde chápu především charakteristicky rozsáhlé instrumentální aranžmá využívající Mellotron či symfonický orchestr, nikoli kompoziční komplikovanost tvorby symfonického progresivního rocku. Nejde tedy o termín „symphonic rock“ ve smyslu synonymního označení progresivního rocku – srv. kupř. Covach, John. „Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style“. In J. Covach & G. M. Boone (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 3 či Macan, *Rocking the Classics*, s. 21.

¹⁹⁸ Kotek, Josef. „Nonartifciální (populární) hudba a sociologické aspekty jejího osvojování“. In L. Zenkl & M. Chyba (eds.), *Hudební sociologie a hudební výchova*. Praha: Česká hudební společnost, 1982, s. 67–108.

je v tomto případě možné odhlédnout od prvních dvou fází, tedy inovace a difúze. Progresivní rock, jak bylo naznačeno výše, nevznikl primárně jako protest či vymezení se vůči dosavadnímu statu quo. Vzhledem k jeho úzkému sepětí s výchozími zdroji (viz výše) navíc nemusel o své přijetí „zápasit“; naopak vzešel jako přirozené vyústění vývoje a integrace vlastních inspiračních zdrojů a dalších vlivů popsanych především v úvodní kapitole.¹⁹⁹ Třetí fáze – adaptace – s sebou přináší postupnou strukturní konvencionalizaci daného stylu a jeho přijetí širším okruhem střední a starší generace posluchačů. Zejména pro progresivní rock (ale i tzv. třetí proud jazzové tvorby)²⁰⁰ je relevantní poznámka o tendenci ke stupňování komplikovanosti a umělecké náročnosti tvorby, místy se přibližující úrovni artificiální hudby až příliš náročné pro běžného posluchače populární hudby.²⁰¹ Toto koresponduje s výše zmíněnými případy postupného vyčerpání hudebních možností žánru, publika i hudebníků.²⁰²

V tomto období umělecké kulminace – a nastávajícího vyčerpání a úpadku – progresivního rocku se také začalo hovořit o úpadku rockové publicistiky obecně; někdejší editor *Rolling Stone* Chet Flippo o ní již v roce 1974 psal jako o de facto zaniklé disciplíně.

Psaní o rocku kdysi vábilo některé z nejbystřejších talentů generace autorů šedesátých let; nyní je zjevné, že přitahuje pouze oportunisty. Bez výjimky každý článek zmiňující rockovou publicistiku je psán v minulém čase: vše, co se má stát, se již událo. Rocková publicistika je zkrátka pojem, jehož čas již uplynul.²⁰³

Senzacionalistický sentiment příchodu „temných časů“ (viz výše) se navrácí i v tomto období: Rok 1973 byl v *Rolling Stone* vyhlášen za doslova „temné období“ pro hudební průmysl a konec „rockového boomeru.“ Mezi hlavní důvody „obecného znepokojení“ patřila

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 69–70.

²⁰⁰ K fenoménu tzv. třetího proudu, tedy syntézy jazzu s artificiální hudbou: „v oblasti moderní populární hudby se tendence třetího proudu odrazily v tzv. classical rocku.“ Matzner, Antonín. „Třetí proud“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 353. Viz též Blüml, *Progresivní rock*, s. 79–87.

²⁰¹ Srv. komentář Aleše Opekara a jeho aplikaci teorie J. Volka o přechodech mezi uměním a „ne-uměním“ se speciálním poukazem na hranice uměleckých ambicí v rockové hudbě: Opekar, „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“, s. 110–112. Podobný průběh posluchačské recepce s fázemi „lokálního nadšení okolo jednoho umělce či skupiny“, „komercializace, národní a posléze mezinárodní slávy a vzniku následovníků“, a „vyčerpání hysterie a očekávání dalšího trendu“ zmiňuje např. Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Přel. Rachel Fogg. Cambridge University Press, 1990, s. 125.

²⁰² Kotek, „Nonartificiální (populární) hudba a sociologické aspekty jejího osvojování“, s. 85–87. Kotek si zde také všímá specifických tendencí, v nichž se ambicióznější styly populární hudby (kupř. jazz-rock) v té době vědomě sblížovaly s artificiální hudbou. Vlastní prognózu tohoto vývoje (ať už ve formě definitivního propojení obou proudů či dočasného trendu) však Kotek nevysslovuje.

²⁰³ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 162.

vyšší selektivnost mladé posluchačské generace, změny v managementu velkých hudebních vydavatelství (Columbia Records, MGM, RCA, Buddah Records, Elektra a Blue Thumb Records), vyšetřování afér korupčního ovlivňování složení rozhlasového vysílání známých jako „payola-drugola“ a klesající dostupnost PVC pro výrobu vinylových desek důsledkem ropného embarga vyhlášeného Organizací arabských zemí vyvážejících ropu. Tento pesimistický pohled však v tomtéž článku vyvrací tehdejší ředitel Warner Bros. Records, podle něhož by se nárůst výnosů z nahrávek, dosahující dvou miliard dolarů, neměl nijak výrazněji zpomalovat.²⁰⁴ Chet Flippo pak v únoru 1975 předpovídal, že jedním z dopadů ekonomické recese bude „velká rocková očista“, která měla z hudebního trhu „odfiltrovat“ především méně úspěšné umělce.²⁰⁵

Skutečným zhoršením situace pro *Rolling Stone* pak podle všeho byl odchod několika důležitých osobností z jeho redakce v letech 1971 a 1972, z nichž mnozí přešli k časopisu *Creem* – zejména Dave Marsh, Greil Marcus či Ed Ward.²⁰⁶

Stránky *Rolling Stone* především v letech 1972–1973 nevídaným způsobem ovládl David Bowie, o němž byl otištěn článek či alespoň stručná zmínka prakticky v každém čísle. Ve velmi krátkém čase se též stal jednou z mála osobností (vedle členů the Beatles, Boba Dylana či Rolling Stones), jimž byl v každém vydání rubriky aktualit nazvané „Random Notes“ věnován samostatný odstavec. Mezi další exponované umělce tohoto období patří Stephen Stills, Neil Young, Bette Midler, Cat Stevens, Gregg Allman, J. Geils Band, Bob Dylan, Elton John, Alice Cooper, Black Sabbath, Led Zeppelin, Rod Stewart, Cher, Bryan Ferry, the Rolling Stones, Carlos Santana, Three Dog Night, Black Oak Arkansas, Jeff Beck, Marc Bolan, Paul Simon, Art Garfunkel, Rick Wakeman či Sly and the Family Stone.

Pozdní období a zánik (1976–1979)

Přesněji zacílit počátek úpadku progresivního rocku je obtížné, přesto lze zmínit vybrané názory hudebních publicistů a dalších komentátorů. Bruce Eder jej umísťuje do roku 1977 – spojuje jej s vydáním alba Emerson, Lake & Palmer *Works, Volume 1* a rozpadem skupiny the Moody Blues. Vedle vyčerpání kompozičních možností žánru i publika zmiňuje také generační obměnu:

²⁰⁴ „Goodbye to the Industry’s Golden Years?“. *Music*. RS 149, 6. 12. 1973, s. 16, 20.

²⁰⁵ Flippo, Chet. „Recession Takes Toll on Rock and Roll“. *Music*. RS 180, 13. 2. 1975, s. 10–11.

²⁰⁶ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 119.

Konec přišel rychle. V roce 1977 už tu byla nová generace posluchačů, ... kterým šlo o zábavu ještě více než rokenrolovému obecnstvu raných 60. let, a neměli trpělivost na třicetiminutové prog-rockové suity nebo konceptuální alba na základě tolkienovských příběhů.²⁰⁷

Hegarty a Halliwell – společně s Macanem – též chápou rok 1977 jako vyvrcholení punkového hnutí a fragmentaci progresivního rocku. Na druhou stranu připomínají důležitá alba vydaná v téže době, která se dodnes řadí mezi přední nahrávky tohoto žánru, zejména *Going for the One* (Yes) a *A Farewell to Kings* (Rush). *Rolling Stone* o zmíněné nahrávce Yes psal jako o pozitivním kroku ve vývoji skupiny, tvorbu Rush (*Hemispheres*, 1978) též hodnotil kladně.²⁰⁸ Mnohá progresivně rocková alba vydaná okolo tohoto roku mimo jiné vykazují jistou míru zjednodušení kompozičního stylu a zkrácené stopáže skladeb. Jejich kladné přijetí v *Rolling Stone* a markantní nárůst reklamního pokrytí umělců progresivního rocku pak kontruje Ederově tezi o všeobecném vyčerpání stylu.²⁰⁹

Vedle výše zmíněných důvodů souvisejících s úpadkem progresivního rocku je třeba zmínit i tehdejší situaci hudebního průmyslu a transformativní roli nové generace hudebníků spjatých s punkovým hnutím: Peter Wicke hovoří o úbytku malých a středních vydavatelství a zároveň klesající flexibilitě velkých, centralizovaných konglomerátů na počátku 70. let. Tento stav „vakua“ ve sféře hudebního průmyslu podle něho vedl až k „paralýze rockové hudby“:

Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Yes, Genesis, Gentle Giant and Kansas began to devote themselves to a mania for size in equipment, which with stage structures ... and a technically flawless sound became the framework within which the musicians celebrated a mysticism far removed from reality. ... Once the social connection had been lost ... the void was filled with horror and transvestite shows, with pornographic exhibitionism and comical perversions. Musical performance was reduced to the acrobatics of a formal high-performance perfectionism. ... It was only the punk revolution from 1976 onwards which at last gradually broke up the centralised structures of the music business and once again allowed hundreds of small and mini-firms to spring up.²¹⁰

²⁰⁷ Eder, „Art-Rock/Progressive Rock“.

²⁰⁸ Hegarty – Halliwell, *Beyond and Before*, s. 88 a Macan, *Rocking the Classics*, s. 188. Viz též příslušné recenze na s. 152–153, resp. 133.

²⁰⁹ Vedle zmíněných alb *Going for the One* a *Hemispheres* jde také o *Rick Wakeman's Criminal Record* (Rick Wakeman, 1977), *Seconds Out* (Genesis, 1977), *Songs from the Wood* (Jethro Tull, 1977) či *U.K.* (U.K., 1978) – viz kap. „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“. Pro přehled reklamního pokrytí viz kap. „Reklamní propagace progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone*“.

²¹⁰ Wicke, *Rock Music*, s. 123–124.

Vedle uvolnění „zkostnatělého“ hudebního trhu se tak punkové hnutí dle Wickeho zasloužilo i o návrat rockové hudby „z koncertních sálů a high-tech studií zpět do malých hospod a do ulic“ – a spolu s tím i hodnot vyhledávaných mladým publikem, tedy přístupnosti, jednoduchosti a „skutečné radosti ze hry“.²¹¹

Zde je však třeba uvést, že dobová recepce progresivního rocku v *Rolling Stone* tento relativně radikální pohled nijak nepotvrzuje. Odkazy na „hororové a transvestitní“ rysy živých vystoupení se neobjevovaly v pozitivních ani negativních reflexích koncertních vystoupení progresivně rockových skupin, a to včetně představitelů proslulých velkolepými scénickými výpravami koncertů, k nimž patří zejména Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd či Yes. Důraz na vysokou úroveň interpretačního umění byl veskrze chápán pozitivně, kriticky se pak komentátoři obraceli zejména ke kompoziční a aranžérské stránce nahrávek dotyčných umělců (kompletní informace o recepci jednotlivých umělců uvádím v kapitole „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“).

Společně se stylovými proměnami v řadách interpretů především symfonické odnože lze dále sledovat nástup umělců progresivního crossoveru, kteří dále přispěli k opětovnému zjednodušení stylu a jeho postupné asimilaci do tehdejšího středního proudu rockové hudby, především AOR.²¹² Od poloviny 70. let jejich tvorba zároveň vrcholila, než byla – podobně jako symfonický progresivní rock – nahrazena styly okruhu new wave.

Kotkova závěrečná fáze – restrikce – sleduje pozvolný ústup stylu, jehož přísun obohacujících prvků byl již vyčerpán, a jeho nahrazení dalším trendem v jeho vlastních fázích inovace a difúze – v tomto případě jde především o styly okruhu new wave, AOR (reprezentovaný mimo jiné interprety progresivního crossoveru) a do jisté míry i punk.²¹³ Počátkem restrikce lze v případě progresivního rocku označit zmíněný rok 1976, přestože vybrané nahrávky druhé poloviny 70. let stále obohacují tvurčí možnosti tohoto stylu – vedle výše zmíněných alb Yes a Rush lze zmínit kupříkladu tvorbu skupiny U.K., Jethro Tull či úspěšné album *The Wall* (1979) skupiny Pink Floyd.

Při bližším pohledu je zřejmé, že progresivní rock nebyl „ontologicky defektní“ či že by jakýmkoli způsobem kolidoval kontextu doby – spíše naopak.²¹⁴ V tomto ohledu zde

²¹¹ Wicke, *Rock Music*, s. 135, 138.

²¹² K definici viz heslo „AOR“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 29.

²¹³ Kotek, „Nonartificiální (populární) hudba a sociologické aspekty jejího osvojování“, s. 88. Jednodušší třífázový proces „vzestupu“, „vrcholné etapy umělecké vyspělosti“ a „nevyhnutelného úpadku“ formuluje kupř. Sheinbaum, John. „Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity“. *Current Musicology*. 2008, č. 85, s. 30.

²¹⁴ Zde narážím na výrok Aleše Opekara o „uměleckých ambicích“ progresivního rocku, které „neodpovídají ontologické podstatě rockové hudby,“ viz pozn. 17 na s. 14.

sledujeme relativně běžný případ kulturního trendu, který se vyvinul z určitých inspiračních vlivů, díky tvůrčí invenci během několika let umělecky vyvrcholil a po určité době byl nahrazen dalšími trendy. Vše se odehrálo během necelé dekády – přibližně mezi lety 1969–1977 – což se v rámci 20. století nevymyká obvyklé době, po kterou bývá určitý hudební styl dominantním proudem.

Odkaz progresivního rocku však nezanikl zcela; již na počátku 80. let vznikala tvorba označovaná jako „neo-progressive rock“.²¹⁵ Jde o styl vycházející z tradice 70. let, avšak obvykle s kratšími písňovými strukturami a popovějším soundem daným větším zastoupením syntezátorů. Čelnými představiteli jsou skupiny Marillion, IQ a Pendragon. Tato odnož však nedosahovala komerčního úspěchu svého předchůdce – mimo jiné proto, že jeho vznik nebyl iniciován přirozeným vývojem, nýbrž spíše nostalgickým udržováním uplynulého stylu.²¹⁶ Přibližně od poloviny 90. let pak sledujeme novou linii progresivního rocku, otevřeně vycházejícího z tradičního soundu „symfonických“ umělců 70. let, ovšem s novými interpretačními přístupy, širší paletou inspiračních zdrojů a pokročilejším využitím moderních technologií. Zakládajícími skupinami tohoto „revivalu“ symfonického progresivního rocku jsou Porcupine Tree, Änglagård či The Flower Kings, jejichž tvorba je podle veřejného mínění kvalitativně srovnatelná s vrcholnou produkcí 70. let.²¹⁷ Vedle toho na přelomu 80. a 90. let vzniká též styl zvaný progresivní metal, tvrdší žánr úzce spjatý s okruhem tradičního i aktuálního progresivního rocku. I zde je možné odkázat na Kotkovu teorii s poukazem na „znovuvzkříšení“ některých stylů v pomyslné páté fázi „renesance“. Nostalgie pamětníků i znouobjevení staršího stylu novou generací, která již vyrostla v nových sociálních a kulturních kontextech, může výrazným způsobem napomoci novému zájmu o daný styl a propůjčit mu nový informační potenciál.²¹⁸

²¹⁵ Viz kupř. Covach, „Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style“, s. 6.

²¹⁶ Viz Macan, *Rocking the Classics*, s. 197. Opačný postoj však zaujímají Hegarty a Halliwell, kteří tvrdí, že nejde o pouhou napodobeninu; neo-progressive rock chápou jako svébytný směr uplatňující postupy progresivního rocku 70. let podobným způsobem, jakým progresivní rock před ním uplatňoval své vlivy ve vlastním jedinečném tvůrčím kontextu. Viz Hegarty – Halliwell, *Beyond and Before*, s. 184.

²¹⁷ Viz žebříček uživateli nejlépe hodnocených alb všech dob databáze Prog Archives (dostupný na <http://prog-archives.com/top-prog-albums.asp> či v příloze této práce): Nejoblíbenějším albem od konce 70. let je *From Silence to Somewhere* (2017) norské skupiny Wobbler, aktuálně umístěné na 20. příčce, výše než proslulé nahrávky *Hemispheres* (Rush, 1978), *Aqualung* (Jethro Tull, 1971) či *The Lamb Lies Down on Broadway* (Genesis, 1974). Na 21. pozici je album *Hybris* (1992) švédské skupiny Änglagård, které de facto zahájilo současný „revival“ symfonického progresivního rocku. Dále jsou v „top 100“ zastoupeny nahrávky současných umělců Stevena Wilsona, Porcupine Tree, Dream Theater, IQ, Opeth či Riverside. Údaje jsou platné ke dni 29. 11. 2019.

²¹⁸ Kotek, „Nonartificiální (populární) hudba a sociologické aspekty jejího osvojování“, s. 89–90. Tendence progresivního rocku v 60. a 70. letech lze zároveň na vyšší úrovni chápat jako třetí až čtvrtou fázi obecnějšího vývoje tzv. klasického rocku. O ěre progresivního rocku jako „třetí generaci“ rockové tvorby psal již v roce 1977 redaktor RS Dave Marsh, viz Marsh, Dave. „Rock’s Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 59 či s. 71 této práce.

V letech 1975–1979 jsou v *Rolling Stone* nejčastěji uváděnými umělci Elton John, Bob Dylan, Linda Ronstadt, Patti Smith, Boz Scaggs, Earth, Wind and Fire, Bruce Springsteen, Kiss, Willie Nelson, Jefferson Starship, The Wings (skupina Paula McCartneyho), Aerosmith, Parliament-Funkadelic, Daryl Hall a John Oates, Neil Diamond, Robert Palmer, Steve Miller, Bob Seger, Bee Gees, Heart, Dolly Parton, Peter Frampton, Heart, či Eagles; Narůstá též zájem o žánry R&B, disco a soul. Vedle toho zejména během posledních dvou let tohoto období sledujeme výraznou proměnu žánrového zastoupení, které se od tradičních představitelů rockové hudby reorientuje spíše na punk (Ramones, Sex Pistols) a vzápětí okruh new wave, který zde reprezentují zejména Elvis Costello, Devo, Police, Talking Heads či Blondie.

Reprezentace progresivního rocku v *Rolling Stone*

Reprezentaci progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone* sleduji v první řadě skrze recenze nahrávek, které poskytují zásadní množství informací o přijetí dotyčných umělců v různých etapách jejich tvorby. V několika případech byla též otištěna kritika koncertu. Tyto jsou o poznání vzácnější, neboť na rozdíl od recenzí alb (obvykle deseti až dvaceti) jsou v každém čísle *Rolling Stone* otištěny nanejvýš tři reflexe živých vystoupení. Kvantitativně hojně zastoupenou, avšak z informačního hlediska obvykle nepříliš relevantní kategorií jsou drobné zmínky v rubrice „bleskových“ aktualit z hudebního světa, obvykle v rozsahu pouhých několika slov, nazvané „Random Notes“. Tyto přinášejí informace o připravovaných nahrávkách, změnách v obsazení skupin a další stručné zmínky ze života vybraných umělců a celebrit. Příležitostně je progresivně rockovým umělcům dán prostor ve formě stručného článku, aktuality, reportáže či krátkého rozhovoru. Ve výjimečných případech je v *Rolling Stone* otištěn i rozsáhlejší rozhovor (kupříkladu s členy Emerson, Lake & Palmer, Ianem Andersonem či Rickem Wakemanem). Hodnotící vyjádření však tyto příspěvky obsahují pouze vzácně; v souhrnném přehledu umělců tak zmiňují pouze texty – respektive jejich relevantní pasáže – přinášející přímé informace o kritické recepci.²¹⁹

Na titulní stranu časopisu se mezi lety 1969–1979 se dostal jediný hudebník spojený s progresivním rockem – frontman Jethro Tull Ian Anderson v čísle 87 v červenci 1971.²²⁰

²¹⁹ Viz kap. „Přehled recepcí umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²²⁰ V tomto ohledu není bez zajímavosti, že punku byla mezi lety 1976–1979 věnována taktéž jediná titulní strana RS: v říjnu 1977 byli na obálce č. 250 vyobrazeni členové Sex Pistols Sid Vicious a Johnny Rotten.

Článek přímo zaměřený na progresivní rock se v *Rolling Stone* během těchto let nevyskytl. Texty přímo zaměřené na konkrétní hudební styly ovšem nebyly v tomto časopisu běžné – *Rolling Stone* se soustředil spíše na profily jednotlivých umělců. Ojedinele však přinesl stručné přehledy interpretů, například umělců okruhu kosmische Musik či výpis evropských skupin později spojovaných s progresivním rockem. Tyto texty však jejich hudbu blíže nehodnotily.²²¹

Další sledovanou metrikou je zastoupení reklamní propagace sledovaných umělců a jejich nahrávek či koncertních turné. Tento přehled včetně základních statistických údajů uvádím v kapitole „Reklamní propagace progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone*“.

Přes relativně široké pokrytí hlavních představitelů progresivního rocku je přirozené, že časopis s širokým tematickým rozpětím týkajícím se především americké kultury, nepostihne kompletní tvorbu zejména méně známých britských či kontinentálních skupin progresivně rockového okruhu. Kriticky reflektovanými kontinentálními progresivně rockovými umělci v *Rolling Stone* byli italská skupina Premiata Forneria Marconi (zejména díky zastoupení vydavatelství Manticore),²²² nizozemští Focus a německá skupina Triumvirat. Mezi umělce, kteří nebyli mezi lety 1969–1979 na stránkách *Rolling Stone* kritikou zmíněni, patří zejména Van der Graaf Generator, většina interpretů tzv. canterburské scény,²²³ tedy Egg, Hatfield and the North či Gong (s výjimkou tvorby Soft Machine a jednoho alba skupiny Caravan); dále Camel, Jade Warrior, Greenslade, francouzské skupiny Magma a Harmonium, německé experimentální ansámblu Can a Amon Düül II, italské skupiny Le Orme a Banco Del Mutuo Soccorso či Henry Cow, vedoucí uskupení hnutí Rock in Opposition.²²⁴ Chybí též reflexe rané a vrcholné fáze tvorby skupin Gentle

Dalšími progresivně rockovými umělci, jejichž fotografie byla otištěna na titulní straně RS, jsou Pink Floyd (RS 1023, 5. 4. 2007) a Rush (RS 1238, 2. 7. 2015). Jde však o retrospektivní pohledy na jejich tvorbu; v případě Pink Floyd je na titulní straně mj. zmíněn „exces“ jako příčina jejich zániku.

²²¹ „It's Group Grope Time in London“. RS 71, 26. 11. 1970, s. 14; Nicholls, Charles. „Germany's New Sound“. RS 142, 30. 8. 1973, s. 24; Bronson, Harold. „The Latest Trend: Rock from Europe“. RS 174, 24. 21. 11. 1974, s. 22.

²²² Vydavatelství Manticore, založené skupinou ELP, se zaměřovalo na progresivně rockovou tvorbu. Smlouvu v roce 1973 uzavřelo s PFM či Peterem Sinfieldem. Viz *Random Notes*. RS 139, 19. 7. 1973, s. 5.

²²³ „the progressive rock sub-genre known as the 'Canterbury Scene' (a.k.a 'Canterbury Sound') is not really a style ..., but a classification for bands and solo projects which incorporate a certain set of musicians associated with a late-1960s band called The Wilde Flowers, or with other musicians who later worked with them.“ Anderton, „A many-headed beast“, pozn. 6. Viz též Macan, *Rocking the Classics*, s. 127–134 či definici Prog Archives (<http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=12>).

²²⁴ Vybrané nahrávky skupin Amon Düül II, Banco Del Mutuo Soccorso, Can, Camel, Harmonium, Magma a Van der Graaf Generator však *Rolling Stone* v roce 2015 umístil na seznam *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*. Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019) či v příloze této práce.

Giant, Renaissance a Rush, nahrávky Mika Oldfielda od roku 1975 a důležitá jednotlivá alba v jinak sledovaných diskografiích, zejména *Foxtrot* a *The Lamb Lies Down on Broadway* (Genesis, 1972 a 1974), *Songs from the Wood* (Jethro Tull, 1977), *Lizard* a *Red* (King Crimson, 1970, resp. 1974), *Trilogy* (Emerson, Lake & Palmer, 1972) či *Moving Waves* (Focus, 1971).

Pozoruhodným údajem je v neposlední řadě i aktuálnost pokrytí – běžný časový odstup od vydání nahrávky do zveřejnění recenze v *Rolling Stone* činí dva až tři měsíce.²²⁵ Tato skutečnost se však nevztahuje pouze na progresivní rock, nýbrž i na tvorbu prominentních interpretů 60. a 70. let včetně Rolling Stones, Boba Dylana, původních členů the Beatles či the Grateful Dead. V případě některých méně známých skupin a debutových alb je pak případný časový odstup pochopitelně ještě výraznější: kupř. *Yes* (Yes, 1969), *Third* (Soft Machine, 1970) či *Focus III* (Focus, 1972) byly recenzovány až po sedmi měsících od svého vydání, *Hemispheres* (Rush, 1978) po téměř půl roce. Takovéto zpoždění je v dnešní době neslýchané – recenze nahrávek nyní obvykle vycházejí nejpozději v den jejich vydání, nezřídka i s několikadenním předstihem. Tento fakt není ve většině případů dán ani nutností importovat nahrávky ze zámoří, neboť alba předních britských progresivně rockových skupin byla v 70. letech obvykle souběžně distribuována i ve Spojených státech. Důvodem tak může v některých případech být tendence vedení *Rolling Stone* zdržovat texty až několik měsíců, aniž by redakce mezitím informovala autora o jeho přijetí či odmítnutí.²²⁶

V každoročních souhrnech významné hudby uplynulého roku se umělci ani nahrávky progresivního rocku obvykle nevyskytují. Výjimkou je přehled hudby roku 1972, v němž jsou Yes jmenováni britskou skupinou roku („za to, že je z nových kapel nejpoušlechatelnější“).²²⁷ V čtenářské anketě z roku 1977 se pak Emerson, Lake & Palmer umístili na pátém místě v kategorii Skupina roku (mj. za Rolling Stones a Led Zeppelin); klávesista Keith Emerson se pak umístil na pátém místě v kategorii Instrumentalista roku (jako jediný hráč na klávesové nástroje; vedle tří kytaristů se umístil i houslista Jean-Luc Ponty). V souhrnu důležitých nahrávek roku 1977 bylo též zmíněno sólové album Petera Gabriela.²²⁸ *Rolling Stone* v žádném dalším případě progresivně rockové umělce či na-

²²⁵ Tento časový odstup se vztahuje i na nejdůležitější alba tohoto žánru, mj. *In the Court of the Crimson King* (King Crimson, 1969), *Aqualung* (Jethro Tull, 1971), *Meddle* (Pink Floyd, 1972), *Close to the Edge* (Yes, 1972), *Selling England by the Pound* (Genesis, 1973), *Going for the One* (Yes, 1977) či *The Wall* (Pink Floyd, 1979).

²²⁶ Viz Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 123.

²²⁷ „Rolling Stone Music Awards“. RS 127, 1. 2. 1973, s. 34.

²²⁸ „Rolling Stone 1977 Readers' Poll“. RS 256, 12. 1. 1978, s. 47–49.

hrávky nezmiňuje – ani nejprodávanější progresivně rockové album všech dob, mimořádně pozitivně hodnocené *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973), nebylo v následující ročence časopisu uvedeno.

U příležitosti svého desátého výročí otiskl *Rolling Stone* v prosinci 1977 souhrn nejoblíbenějších nahrávek svých vybraných redaktorů, vydaných mezi lety 1967–1977. Žádný z celkem devíti příspěvatelů v něm neuvádí žádné album spadající do okruhu progresivního rocku (Chet Flippo a Charles M. Young do svého výběru na druhou stranu zařadili píseň *God Save the Queen* punkové skupiny Sex Pistols). V navzájem velmi podobných výběrech se pak nejčastěji objevuje tvorba the Beatles, the Rolling Stones, the Who, Vana Morrisona, Boba Dylana, Roda Stewarta a – navzdory obecně odmítavému kritickému postoji redakce *Rolling Stone* – Led Zeppelin. Jde tedy vesměs o výběr v intencích takzvaného rockového kánonu formulovaného „dominantní rockovou ideologií“, v jejímž čele stáli mimo jiné právě redaktori *Rolling Stone*.²²⁹

Charakteristika recepce progresivního rocku v *Rolling Stone*

Progresivní rock – jako samostatný, specifický stylově-žánrový typ vycházející mimo jiné z evropské populárně hudební avantgardy druhé poloviny 60. let – je v rámci *Rolling Stone* záhy rozpoznán. Britský, potažmo evropský původ většiny tvorby tohoto stylu je zde zároveň jedním z jeho základních rozlišovacích znaků. Tento hojně zmiňovaný fakt je však založen nejen teritoriálně, nýbrž také hudebně (především zřetelným potlačením postupů blues a jazzu, typických pro americkou hudbu, ve prospěch melodiky, harmonie a formálního řešení vycházejících z evropské umělé tradice) a literárně (v textech vztahujících se ke specificky britským kulturním a historickým reáliím). Díky tomu je v rámci tohoto stylu zároveň identifikován ustálený okruh interpretů, jednoznačně rozlišený od umělců jazz-rocku v čele s Mahavishnu Orchestra²³⁰ a amerických avantgardních rockových hudebníků (Frank Zappa či Captain Beefheart). Na druhou stranu je zde tendence běžně zahrnovat do této množiny umělce, kteří jsou v současné době chápáni spíše jako předchůdci progresivního rocku (Moody Blues, Procol Harum) a interprety, které v této práci zařazuji pod množinu progresivního crossoveru – v těchto případech však jde o pochopitelné přiřazení na základě zjevné stylové příbuznosti.

²²⁹ „The Songs That Still Remain“. RS 254, 15. 12. 1977, s. 146–163.

²³⁰ Toto neplatí v případě umělců progresivní jazzové fúze, kteří jsou s interprety jazzu či jazz-rocku naopak běžně srovnáváni, viz kap. „IV. Progresivní jazzová fúze“.

Vzhledem k vysoké míře fluktuace autorů přispívajících do *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979 – a z ní vyplývající názorové heterogenity – však nelze hovořit o vysloveně unifikovaném přístupu jeho redakce k progresivnímu rocku. Přesto je možné sledovat určité paralely i rozpory v hodnocení konkrétních interpretů a nahrávek různými autory, kteří se diskografiím jednotlivých skupin v průběhu času věnovali.

Vybrané recenze nahrávek progresivního rocku v této době obvykle vykazují značnou míru snahy o relativně podrobný popis hudební stránky. Nelze však přímo hovořit o hudební analýze, neboť ta zde není prakticky nikdy odborně informovaná. Jedná se především o deskriptivní líčení, byť se zjevnou snahou o výstižnost a určité zdání objektivit; vysloveně muzikologickou terminologii v nich ovšem nenalezneme. Ojedinelé zmínky o klasické či staré hudbě jsou pak přesné jen zřídka. Důraz na popis hudební stránky spíše než textu je zřejmý zvláště v případě skupiny Yes, jejíž „nepřístupné“ texty jsou obvykle podrobeny ostré kritice – vybraní autoři na snahu pochopit literární stránku jejich tvorby otevřeně rezignují. V případě tvorby Genesis či Jethro Tull, skupin podobně proslulých pro své komplikované texty, však sledování kritici literární stránku obvykle komentují obšírněji.²³¹

Z obecného hlediska nelze říci, že by se dobová kritika v *Rolling Stone* – alespoň v raném a vrcholném období – apriorně stavěla proti progresivnímu rocku jakožto stylu. Sporadické tendence k jeho odmítání či přezíravému postoji přicházely spíše později, zejména tváří v tvář pocitu „vyčerpání“ možností tohoto stylu přibližně od roku 1973. Tento narativ o vyčerpání progresivního rocku je zprvu zmiňován pouze v jednotlivých případech – kupříkladu u alb *A Passion Play* (Jethro Tull, 1973) či *Relayer* (1974), výrazněji pak zejména u nahrávek vrcholného a pozdního období (viz tvorbu Caravan, Gentle Giant, Jethro Tull, Emerson, Lake & Palmer či Yes). Mnohá tvorba byla v *Rolling Stone* hodnocena velmi pozitivně – kupř. *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973), *Close to the Edge* (Yes, 1972) či *Thick as a Brick* (Jethro Tull, 1972) –, zatímco některá z alb, která jsou dnes chápána jako vrcholné nahrávky progresivního rocku, byla ve své době hodnocena zdrženlivěji či negativněji: jde především o *Selling England by the Pound* (Genesis, 1973), *Wish You Were Here* (Pink Floyd, 1975), *Animals* (Pink Floyd, 1977), *Aqualung* (Jethro Tull, 1971) či *Relayer* (Yes, 1974).²³²

²³¹ Viz přehled těchto umělců v kap. „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²³² Vycházím především ze současného žebříčku nejlépe hodnocených alb databáze Prog Archives (<http://www.progarchives.com/top-prog-albums.asp>) a seznamu *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* (<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/>).

Na základě analyzovaného materiálu, uvedeného v oddílu „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“, lze dospět k závěru, že recepce progresivního rocku v *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979 byla spíše pozitivnější (a zároveň méně radikální), než jak ji prezentuje výše zmiňovaný zpětně hodnotící narativ „dominantní rockové ideologie“. Zároveň však byla o poznání negativnější než mnohé pozdější retrospektivní reflexe v *Rolling Stone* i v rámci veřejné posluchačské komunity.²³³ Zároveň je nutné zmínit, že v textech redaktorů *Rolling Stone* týkajících se punkových interpretů mezi lety 1976–1978 nebyl progresivní rock prakticky vůbec zmiňován – a tudíž ani přímo komparován.²³⁴ V tomto ohledu tedy nelze potvrdit výrok, že by *Rolling Stone* vítal příchod punkových skupin Ramones či Sex Pistols jako očekávanou antitezi uměleckých tendencí umělců progresivního rocku. Stejně tak je sporné, do jaké míry směřoval antagonismus samotných punkových skupin vůči obecné situaci tehdejší rockové hudby a do jaké byl skutečně úzce zaměřen vůči typickým kompozičním a interpretačním znakům progresivního rocku.²³⁵

Zatímco tradiční hudební analýza a kritika se zaměřuje především na kompoziční sofistikovanost a technickou dokonalost interpretace, rocková kritika obvykle klade větší důraz na širší kontext celkového uměleckého postoje a osobního přístupu tvůrce-interpretu. Odtud pramení četné kritické poznámky na adresu vybraných umělců progresivního rocku hovořící o absenci umělecké integrity, autenticity a komunitního charakteru, které jsou ve sféře rocku cennějšími hodnotami než dílčí rysy kompozičního stylu (např. harmonická či rytmická stránka). Na druhou stranu je pozoruhodné, že v rámci rockové hudby, stojící na okamžité, spontánní a především živé akci, jsou reflexe

²³³ Vycházím zejména z retrospektivního hodnocení RS ve formě seznamu *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* z roku 2015 a hodnocení v rámci databáze Prog Archives, s nimiž vybrané nahrávky komparuji, viz kap. „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²³⁴ Článků a recenzí týkajících se punku je – alespoň v RS – ve srovnání s progresivním rockem pouhý zlomek. Tento fakt je zároveň dán tím, že punk byl pro *Rolling Stone* tématem týkajícím se ve směr pouze tří skupin (Ramones, Sex Pistols, the Clash), relevantních pouze sv letech 1976–1978. Již v březnu 1978 přinesl RS zprávu o „konci“ punku a jeho nahrazení novým žánrem zvaným power pop. Viz „Brits nix punk“. RS 260, 9. 3. 1978, s. 14.

²³⁵ Umělecké cíle punku byly formulovány především s ohledem na obecný kontext rockové hudby – bubeník Ramones Tommy Ramone v rozhovoru pro RS z roku 1976 uvádí: „Our music is an answer to the early Seventies when artsy people with big egos would do vocal harmonies and play long guitar solos and get called geniuses. ... We play rock & roll. We don't do solos.“ Young, Charles. „The Ramones Are Punks and Will Beat You Up“. RS 219, 12. 8. 1976, s. 16. Paul Nelson pak v recenzi alba *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977) uvádí, že punkové hnutí mířilo nejen na typické charakteristiky progresivního rocku, ale též na to, co chápali jako širší „komerční“ sféru hudby v čele s jejími „neoaristokratickými a bezpochyby majetnými“ představiteli – Rodem Stewartem, Mickem Jaggerem a Eltonem Johnem, jejichž tvorbu označil za „dokonalý příklad zbohatlické korupce a naprostého zrazení společné víry.“ Nelson, Paul. „The Sex Pistols drop the Big One“. RS 259, 23. 2. 1978, s. 46–48.

koncertů v *Rolling Stone* obvykle reportážním popisem spíše než podrobnou kritikou jednotlivých dílčích aspektů dané interpretace, a zejména ve srovnání s recenzemi nahrávek tak poskytují o poznání méně relevantních informací týkajících se kritické recepce.

Úvodem ke komentáři o typických jazykových prostředcích užívaných ve spojitosti s progresivním rockem je třeba připomenout, že časopis *Rolling Stone* je populární médium orientované na mladé čtenáře, nikoli akademická publikace – jistá volnost v užívání jazyka a výrazových prostředků typu hyperboly či humoru, nadsázky či ironie jsou přirozené a běžné znaky patřící do ustáleného a sdíleného diskurzu tohoto periodika.

Samotné označení *progressive rock* se v recenzích objevuje relativně vzácně. Stylově-žánrový typ dnes chápáný jako progresivní rock nebyl v 70. letech jednoznačně terminologicky ukotven, obecné „progresivní“ tendence se navíc v rockové a jazzové hudbě nacházely již od 60. let. Jako *progressive rock* se pak v 60. a 70. letech označoval především specifický formát rozhlasového vysílání.²³⁶ Některé skupiny jsou tak přesto explicitně pojmenovány, kupř. Yes, Caravan, Premiata Forneria Marconi či Gentle Giant. Častějším termínem užívaným pro popis umělců progresivního rocku však byl *art-rock*. Mezi alternativní, pouze ojediněle použité charakterizace tvorby jednotlivých umělců patří zejména *avant-garde rock* (Pink Floyd), *progressive program rock* (Mike Oldfield), *jazz influenced classical-rock* (Emerson, Lake & Palmer), *theatrical-rock* (Genesis), *classically informed, jazz-inclined rock-based music* (Rick Wakeman) či nadsazené *British weirdo-rock* (Genesis). Naopak moderní termín *prog rock*, který je od 90. let minulého století v angloamerické terminologii zavedeným označením fenoménu progresivního rocku v užším chápání tvorby především britských skupin 70. let, se v *Rolling Stone* v letech 1969–1979 neobjevuje.

V souboru kritické recepce tvorby progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979 lze vysledovat relativně ustálenou množinu typických popisných či hodnotících výrazů, které se především v recenzích nahrávek a koncertů opakovaně vyskytují – a to jak pozitivních, tak negativních. Zažitá charakterizace progresivního rocku, kterou v této práci zmiňuji, se ovšem objevuje i v textech týkajících se zcela odlišných hudebních stylů – ilustruje ji kupříkladu recenze alba *The Love in Your Eyes* (1974) nizozemské pop-rockové skupiny Cats. Ken Barnes tuto nahrávku vůči typickým znakům progresivního rocku přímo kontrastuje, mimo jiné za použití typického výrazu „pretentious“ označujícího „domýšlivost“ či „okázalost“ tvorby dotyčných hudebníků:

²³⁶ V RS běžně označovaný jednoduše jako „progressive rock“, též znám jako *progressive free-form FM radio*; viz heslo „AOR“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 29.

Unlike most of their European contemporaries these days, the Cats offer no over-extended improvisations, tedious, 20-minute solos or pretentious vocal and instrumental histrionics. Instead you'll find crisp, three-minute pop tunes.²³⁷

V žádném případě však není pravidlem, že každá zmínka o progresivním rocku jej prezentuje podobným výčtem jeho negativně chápaných atributů. Výběr konkrétních jazykových prostředků využitých při posuzování této tvorby přirozeně závisí na jeho tónu, tedy zda se jedná o pozitivní či negativní pohled. Rozdíly mezi nimi jsou pak nezřídka vysloveně protikladné.

Při pozitivním hodnocení obvykle autoři sahají k výrazům mnohdy spojeným s okruhem artificiální hudby: virtuozita, inteligence, sofistikovanost, instrumentální mistrství, vyspělost, vkusnost, vážnost či serióznost. Obvykle se tak označují především interpretační výkony. Vzácněji, především u tvorby Yes, Genesis, Jethro Tull či vybraných představitelů progresivního crossoveru, pak i kompoziční a aranžérská stránka hudby. V ojedinělých případech, například Moody Blues či 10cc, také text.

V případě negativního hodnocení (a v mnohých případech i obecné charakterizace) jde především o výrazy „pretentiousness“ (domýšlivost či okázalost), „self-indulgence“ (sebeuspokojování) a exces. Dále zejména narcismus, bombastičnost, nevkus, teatrálnost, bizarnost, povrchnost, kliše či sterilita. Tato množina významů obvykle míří ke snaze vyjádřit *prehnanosť* typických znaků a přístupů progresivně rockové tvorby. Je však třeba doplnit, že zejména domýšlivost je aspektem kritizovaným u interpretů jakéhokoli hudebního stylu, nejen progresivního rocku.²³⁸

Mezi ambivalentní termíny, které v různých případech nabývají jak pozitivního, tak negativního významu, patří zejména eklekticismus, okázalost, serióznost a ambicióznost.

Při bližším pohledu se ukazuje, že spíše než samotná hudba je výše uvedenými pozitivními či negativními výrazy obvykle označován spíše přístup dotyčných hudebníků k vlastní tvorbě. Interpretační schopnosti umělců progresivního rocku nejsou (až na zcela ojedinělé výjimky) prakticky nikdy zpochybňovány; kritika tak míří především na způsob, jakým tito umělci své nepochybně vysoké instrumentální kvality ve své tvorbě využívají. V kontextu tvorby, která má být především zábavou, je tak progresivní rock často chápán jako „sterilní“ hudba. Na druhou stranu je třeba zmínit, že ačkoli taktobyla

²³⁷ Barnes, Ken. „The Love in Your Eyes“. *Records*. RS 170, 26. 9. 1974, s. 103. I přesto je toto album hodnoceno negativně, neboť stručnost jeho skladeb „bohužel postrádá duši.“

²³⁸ Lester Bangs již v roce 1970 hovoří o základním problému v rockové hudbě, který nazývá „superstar syndrome“. Ten definuje jako kombinaci „přebujelého ega, lenosti a pohrdání publikem.“ V tomto případě jej aplikuje na nahrávku psychedelicky blues-rockové skupiny Black Pearl. Bangs, Lester. „Black Pearl Live!“. RS 71, 26. 11. 1970, s. 38.

označena tvorbou řady interpretů včetně Genesis (*Seconds Out*, 1977), Jona Andersona (*Olias of Sunhallow*, 1976), Emerson, Lake & Palmer (*Love Beach*, 1979), Electric Light Orchestra (*Out of the Blue*, 1977) či živá vystoupení skupiny 10cc, proti tomtuto přístupu apriori slučujícímu progresivní rock a sterilitu se v *Rolling Stone* oteřeně vymezují zejména Richard Cromelin v recenzích alb Yes *Fragile* (1971) a *Close to the Edge* (1972), Ben Gerson v recenzi alba Jethro Tull *Stand Up* (1969) či Mikal Gilmore v recenzi koncertu Pink Floyd.

Typický interpretační přístup umělců progresivního rocku s co největším důrazem na přesnost a virtuozitu pak dle kritiků vylučuje emocionalitu a spontaneitu. Důležitým aspektem interpretace rockové hudby je však též určitá míra energie, „živosti“ či temperamentu. Zejména skupinám Pink Floyd či Yes je vyčítán „chladný“, „přezíravý“ postoj vůči publiku během živých vystoupení, mířící k nedostatečnému komunitnímu aspektu v progresivně rockové tvorbě.²³⁹ Podobně „nevhodný“ přístup vůči publiku, avšak spíše ve smyslu opovržení, je vytykán zejména Ianu Andersonovi (Jethro Tull).²⁴⁰

Ačkoli jsou ve spojitosti s progresivním rockem tradičně zmiňovány tendence k teatralitě, zejména s ohledem na bohatě výpravná scénická a kostýmní řešení koncertů Genesis, Yes či Pink Floyd, v *Rolling Stone* se tyto zmínky objevují prakticky pouze ve spojení s osobnostmi Petera Gabriela (Genesis) a Iana Andersona (Jethro Tull). Oba tito umělci však právě v jisté míře „nevázanosti“ či výstřednosti svého vizuálního projevu vědomě zakládali svoji uměleckou image. Pozoruhodnou je pak skutečnost, že jediná recenze koncertu Emerson, Lake & Palmer, skupiny proslulé svými „excesivními“, „bombastickými“ vystoupeními, hodnotí jejich představení vysoce pozitivně, bez kritických zmínek o přehnanosti jejich produkce.²⁴¹

Přes typicky bohatou instrumentaci a takřka orchestrální aranžmá progresivně rockové tvorby se očekávaná kritika zmiňující „kýč“ objevuje v *Rolling Stone* pouze ojedinele. „Přehnaná“ zvuková aranžmá tvorby the Moody Blues (*Days of Future Passed*, 1967) a Jethro Tull (*War Child*, 1974) otevřeně kritizuje především Jim Miller.²⁴² Podobné zmínky se pak týkají tvorby Emerson, Lake & Palmer (zejm. *Works, Volume 1*, 1977). Jethro Tull pak Ken Tucker též označuje za „ztělesnění kýče v rocku,“ avšak především na základě jejich typicky výstředního pódiového vystupování.

²³⁹ Viz Rensin, David. „Space Rock: Floydian Slip“. *Performance*. RS 188, 5. 6. 1975, s. 78 či Altman, Billy. „Rick Wakeman brings the brew back to Yes“. RS 249, 6. 10. 1977, s. 22.

²⁴⁰ Tucker, Ken. „Tull's antics: thick as kitsch“. *Performance*. RS 235, 24. 3. 1977, s. 84.

²⁴¹ Viz Fletcher, Gordon. „Emerson, Lake & Palmer“. *Performance*. RS 151, 3. 1. 1974, s. 68; či s. 90 této práce.

²⁴² Miller, Jim. „Days of Future Passed, In Search of the Lost Chord“. *Records*. RS 23, 7. 12. 1968, s. 29; Miller, Jim. „War Child“. *Records*. RS 176, 19. 12. 1974, s. 82. Zde je třeba zmínit, že se Miller v obou případech vymyká; ostatní kritici obvykle kompoziční a instrumentační stránku tvorby obou zmíněných skupin hodnotí vysoce pozitivně – viz kap. „Přehled recepcí umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

Na rozdíl od zažitého narativu popsaného v úvodní kapitole se v *Rolling Stone* ve sledovaném období prakticky nevyskytují kritické zmínky o absenci společenské kritiky v textech skladeb či poznámky o odtrženosti progresivně rockových hudebníků od jejich „původních“ sociálních kořenů.²⁴³ Důvodem je především fakt, že vybrané nahrávky tohoto stylu na pronikavé společenské kritice přímo staví – zejména *Thick as a Brick* (Jethro Tull, 1972), *Selling England by the Pound* (Genesis, 1973) či *The Wall* (Pink Floyd, 1979) – a kritika *Rolling Stone* tyto obsahy identifikuje. Obsah zmíněných textů, týkající se zejména specifických reálií britské historie a kultury, je ovšem americkému kulturnímu kontextu obvykle spíše cizí. Početné kritické zmínky o obsahové vyprázdňenosti textů některých interpretů ovšem nemíří k žádnému konkrétnímu ideálu rockového protest-songu či vyjádření specifických sociálních realit – vznáší se v nich spíše obecný požadavek na srozumitelný text bez přehnaných uměleckých ambicí.

Přes výše zmíněné negativní výtky jsou hudebníci spjati s progresivním rockem prakticky bez výjimky hodnoceni jako mimořádně kvalitní instrumentalisté. Vybraní představitelé tohoto žánru jsou pak v této době chápáni jako vůdčí osobnosti svých nástrojů: zejména Keith Emerson je všeobecně označován za technicky nejvybavenějšího klávesistu rockové, potažmo populární hudby; srovnáván s ním je pak kupříkladu Rick Wakeman (Yes) či Flavio Premoli (Premiata Forneria Marconi). Kytarista Steve Howe (Yes) je též vnímán jako mimořádně talentovaný umělec, stejně jako Ian Anderson (Jethro Tull), členové nizozemské skupiny Focus (Jan Akkerman či Thijs van Leer) nebo představitelé progresivní jazzové fúze Traffic (zejména Steve Winwood a Chris Wood) a Soft Machine. Jistou výjimku tvoří Pink Floyd, jejichž progresivně psychedelický styl je o poznání méně virtuózní než běžná tvorba symfonického progresivního rocku – na což v případě alba *Wish You Were Here* (1975) poukazuje i kritika *Rolling Stone*.

Spíše než interpretační stránku kritika vytýká spíše tu kompoziční a aranžérskou. Umělecká rozhodnutí týkající se kupříkladu délky a obsahu instrumentálních sólových pasáží – v nichž viděla především snahu dát na odiv svoji virtuozitu – obecně nahlíží spíše negativně. Vybrané nahrávky a dílčí kompoziční či produkční aspekty však hodnotí pozitivně – zejména inovativní přístup tvorby Gentle Giant integrující široké spektrum inspirací, využití postupů artificiální hudby ve tvorbě Jethro Tull, zvukovou produkci, témbrové a dynamické kontrasty skladeb Yes a King Crimson či využití elektronických nástrojů a studiových efektů v hudbě Pink Floyd. Zvukové řešení progresivně

²⁴³ Tento fakt kriticky reflektuje Marsh, Dave. „Rock’s Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 61. „Nepřístupnost“ britských progresivně rockových hudebníků též zmiňuje John Swenson ve své recenzi alba *Point of Know Return* (1977) skupiny Kansas. Viz Swenson, John. „Point of Know Return“. *Records*. RS 256, 12. 1. 1978, s. 61 či s. 184 této práce.

rockových alb – které si kvůli složitosti hudebního aranžmá vyžaduje mimořádně pečlivou zvukovou produkci – je též ve vybraných případech hodnoceno pozitivně. Výjimkou je v tomto ohledu především raná tvorba Genesis – alba *Trespass* (1970) a *Nursery Cryme* (1971), jejichž zvuk hodnotil *Rolling Stone* jako nekvalitní. Svoji roli v tom vedle produkce potenciálně mohly sehrát i méně kvalitní americké výlisky těchto desek.²⁴⁴

Některé z výše popsaných aspektů přijetí progresivního rocku tehdejší americkou kritikou popisuje a reflektuje Dave Marsh. Jeho recenze alb Genesis, Queen a Starcastle v *Rolling Stone* z února 1977 je jediným textem v té době otištěným v tomto časopisu, který takto zevrubně popisuje kritickou recepci progresivního rocku s ohledem na její principy a ideová východiska. Marsh v něm uznává umělecký přínos interpretů progresivního rocku, chápe však jejich neoblíbenost ze strany rockové kritiky preferující jednodušší tvorbu nepřekračující tradiční hranice rockové hudby. Profesionálním kritikům ovšem důrazně doporučuje alespoň obeznámení se s touto tvorbou.

The current consensus is that rock is well into its third generation. But the bands which have pulled the music furthest from its roots remain critically dismissed. There are reasons for such disdain. Lumped together as art-rock, such bands ... seem to threaten the artistic stature of anything less complex, or more simple. But it is even harder for hard-rock-oriented listeners to find rock at all in the styles of bands as diverse as Focus, Gentle Giant, Be-Bop Deluxe, Boston and Kansas, the other young bands which share sounds or approaches similar to Genesis, Queen and Starcastle. Yet such music can't be denied analysis forever. Liking it asks too much, perhaps, but listening is probably obligatory, at least for critics.²⁴⁵

Umělci patřící ke „třetí generaci“ rocku podle něho vycházejí z rozmanitého oboru inspirací spadajících zejména do „druhé generace“ rocku – Marsh jmenuje the Mothers of Invention, Cata Stevense, Procol Harum, Jimiho Hendrixe, the Beach Boys, Traffic, Jethro Tull, Yes, Phila Spectora, King Crimson, the Beatles, Pink Floyd a the Yardbirds. Tyto vlivy, pevně zakotvené v rockové hudbě, pak dle Marshe převažují nad případnými inspiracemi umělecko-artifickými (které jsou typičtější spíše právě pro vybrané umělce druhé generace včetně Emerson, Lake & Palmer). Marsh v tomto textu sice označuje interprety progresivního rocku termínem *art-rock*, ve větší míře zde však operuje se souslovím „eclectic experimentalism“, které chápe jako nejvhodnější charakteristiku jejich tvorby. Na rozdíl od heavy-rockových interpretů (Aerosmith, Kiss, Thin Lizzy) se podle něho pak

²⁴⁴ O kvalitnějším zvukovém i dílenském zpracování britských verzí progresivně rockových alb a dalších rozdílech mezi britskými a americkými edicemi referuje Marsh, Dave. „Bands Across the Water“. *American Grandstand*. RS 217, 15. 7. 1976, s. 26.

²⁴⁵ Marsh, Dave. „Rock's Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 59.

nesnaží o imitaci stylu Rolling Stones či Yardbirds – jejich cílem je dle Marshe „precizní, komplikovaná struktura spíše než emoční odezva.“²⁴⁶

Podobně jako Richard Cromelin ve svých recenzích alb *Yes Fragile* (1971) a *Close to the Edge* (1972),²⁴⁷ i Marsh v tomto textu tvrdí, že umělci progresivního rocku „nejsou těmi chladnými techniky, jakými je nepřátelská, zamítavá kritika často vykresluje.“²⁴⁸ S poukazem na kompoziční kvalitu alba Genesis *Wind & Wuthering* (1976) – dle jeho slov převyšující většinu soudobé rockové tvorby – identifikuje východisko kritického odsuzování tohoto stylu tehdejší rockovou kritikou v sociální otázce rockové hudby.

What really leads to the charges of iciness is ... a kind of class-based cult of musicianship, which is truly arrogant because it refuses to articulate just what moods its complex structures are meant to evoke. Eclectic experimentalism is determinedly middle-class – thus, the general obsession with synthesizers and other gadgets, the devotion to science fiction and pop mysticism ... If pretty but empty describes most bands of this type, the emptiness is more lyrical than musical.²⁴⁹

Ačkoli progresivně rockovým umělcům vytýká mnohdy nesrozumitelné texty, zmínku o jejich vyprázdňenosti taktéž mírní – literární stránku tvorby Genesis přímo komparuje s „podobně matoucí“ tvorbou Joni Mitchell a „neméně pošetilými“ texty Eltona Johna.

Přes svůj zmíněný apel na rockovou kritiku však Marsh sám uznává, že přístupnější, a zároveň komerčnější, nahrávky – doslova „úspěšné výrobky“ – vyhledává raději než náročnější tvorbu vrcholného progresivního rocku. Tu naopak nazývá „neúspěšným uměním“.²⁵⁰ Marsh se tak řadí po bok autorů včetně Lestera Bangse a Kena Barnese, kteří též (viz níže) otevřeně deklarují preferenci jednodušších stylů populární hudby oproti uměleckým tendencím progresivního rocku.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 61.

²⁴⁷ Cromelin, Richard. „Fragile“. *Records*. RS 104, 16. 3. 1972, s. 56 a „Yes' liquid landscape: a heady mix of primordial past & glistening future“. *Records*. RS 121, 9. 11. 1972, s. 166. Viz též s. 145–148 této práce.

²⁴⁸ Marsh, „Rock's Icy Edge“, s. 61.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 61–62.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 62.

Vybraní kritici časopisu *Rolling Stone* v kontextu recepce progresivního rocku

Během celého sledovaného období jedné dekády se složení redakčního týmu *Rolling Stone* výrazným způsobem proměňovalo. Zejména na základě chronologického výpisu recenzí sledujeme příchody i odchody celé řady osobností, které do časopisu přispívaly vždy pouze po určitou dobu, obvykle v řádu několika měsíců či let.²⁵¹ Někteří redaktoři ovšem patřili k dlouhodobým komentátorům tvorby progresivního rocku. V tomto oddílu jmenuji nejdůležitější osobnosti, které formovaly obraz recepce progresivního rocku časopisu *Rolling Stone*. Jde o nejčastěji zastoupené autory recenzí a komentátory s významným, přetrvávajícím dopadem v oblasti kritiky progresivního rocku a populární hudby. Jmenované představitele řadím přibližně chronologicky dle období, během něhož do tohoto časopisu přispívali. U každého z nich pak uvádím základní údaje a charakteristické rysy jejich kritické recepce progresivního rocku. Bližší informace o mnohých zastoupených autorech nejsou dostupné, neboť podle všeho do *Rolling Stone* přispívali nepravidelně pouze jako nezávislí externí redaktoři a dále již veřejně nepůsobili.

Zřejmě nejproslulejší osobností americké rockové kritiky je **Lester Bangs** (1948–1982), který do *Rolling Stone* přispíval v letech 1969–1973 a 1978–1980. Ačkoli byl pro šéfredaktora Janna Wennera nakonec nežádoucí, Bangsův nekompromisní a nevázaný literární styl se přesto stal důležitou inspirací ostatním autorům *Rolling Stone* i dalším, kteří se tomuto jedinečnému hlasu rockové kritiky snažili přiblížit.²⁵² Svůj stylový i ideový rozpor s redakcí časopisu si však Bangs sám uvědomoval.²⁵³ Odkaz tohoto proslulého publicisty v historiografii recepce progresivního rocku se obvykle omezuje na zmínku o jeho kritických výpadech vůči skupině Emerson, Lake & Palmer, mezi něž patří – vedle recenzí otištěných v *Rolling Stone* – zejména článek původně otištěný v časopisu *Creem* z roku 1974, v němž skupinu údajně označil za „válečné zločince.“ Ačkoli se Bangs k progresivnímu

²⁵¹ Viz kap. „Soupis recenzí nahrávek progresivního rocku v *Rolling Stone* 1969–1979“, s. 192.

²⁵² Viz kap. „*Rolling Stone*: klíčové médium populární kultury USA“, s. 33. Bangsův někdejší kolega Alan Niester o několik desítek let později podává svědectví o jeho vlivu: „Lester Bangs had a lot of influence on the people who were writing [in *Rolling Stone*] at the time, I was not the only one consciously trying to write in a Lester-esque style.“ Lapointe, Andrew. „From the Archives: Alan Niester (2002)“. *RockCritics.com* (online), 19. 7. 2013. Dostupné na <https://rockcritics.com/2013/07/19/from-the-archives-alan-niester-2002/> (cit. 29. 9. 2019).

²⁵³ „The reviews I did for them really stuck out like sore thumbs. And I never did get along with Jann, because he really likes the suck-up type of writing.“ DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs.html> (cit. 29. 9. 2019).

rocku skutečně stavěl spíše kriticky (zejména s poukazem na neudržitelnost stylových fúzí), tento tradovaný výrok je obvykle vytržen z kontextu.²⁵⁴ Přes svůj negativní postoj vůči této skupině i dalším progresivně rockovým umělcům – kupříkladu King Crimson, Renaissance či If – stále oceňoval především jejich interpretační schopnosti. Vážil si též tvorby americké skupiny the Mothers of Invention, avšak sólovou tvorbu jejího frontmana Franka Zappy označil za „mdlou“ a „bezvýznamnou.“²⁵⁵ Album *S.F. Sorrow* (The Pretty Things, 1968), jedno z prvních alb označovaných jako rocková opera, pak popsal jako „extra namyšlené.“²⁵⁶ V rockové hudbě si Bangs dle vlastních slov nejvíce vážil „nevinnosti a zanícení“ a sám uznával, že britskou hudební tvorbu přelomu 60. a 70. let si příliš neoblíbil.²⁵⁷ Otevřeně též označil banalitu za „půl zábavy v rock 'n' rollu“ a v průměrnosti – tedy zároveň posluchačské přístupnosti – vyhledával vkus a eleganci.²⁵⁸ Ač je znám především jako jeden z největších nepřátel progresivního rocku a všech jeho typických znaků, v rozhovoru z roku 1980 uvedl svůj přístup na pravou míru:

i když recenzuji věci jako Emerson, Lake & Palmer, pokaždé doufám, že jejich další album bude fakt dobré, protože vždycky chcete něco kvalitního na poslech. ... není to tak, že bych si říkal – tak schválně, na koho budu mít dnes spadeno?²⁵⁹

Tendence negativně kritizovat podle něho nevychází z žádného osobního úsilí, negativismu či arogance, nýbrž z určité nutnosti „nastavit zrcadlo“ umělci. Bangsova idea „otevřeného tržiště idejí“ znamená právo otevřeně kritizovat umělce, kteří v momentě vydání nahrávky či vystoupení na jevišti do tohoto diskurzu vstupují.²⁶⁰

²⁵⁴ Zmíněný článek, jehož těžištěm je rozhovor s členy skupiny, je ve skutečnosti méně kritický, než jak je tradičně vykreslován. Samotná zmínka o válečných zločincích je zde spjata s obvykle neuváděným zbytkem věty: „If there is an energy crisis, these guys amount to war criminals.“ Mimo tento bonmot popisující nákladnou výpravu živého vystoupení ELP se zmíněné označení na skupinu ani její hudbu nijak dále nevztahuje. Viz Bangs, Lester. „Blood Feast of Reddy Kilowatt! Emerson, Lake, and Palmer Without Insulation!“ In J. Morthland (ed.), *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. New York: Anchor Books, 2003, s. 47–55 (samotný citát na s. 48). Viz též komentář: Keister, Jay – Smith, Jeremy L. „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“. *Popular Music*. 2008, roč. 27, č. 3, s. 436–437. (Tuto zmínku nekriticky přebírají i Macan, *Rocking the Classics*, s. 167; Blüml, *Progresivní rock*, s. 294 či Sheinbaum, John. „Progressive rock and the inversion of musical values“. In K. Holm-Hudson (ed.), *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002, s. 21.)

²⁵⁵ Bangs, Lester. „Chunga's Revenge“. *Records*. RS 73, 24. 12. 1970, s. 52.

²⁵⁶ Bangs, Lester. „Yes, S.F. Sorrows“. *Records*. RS 51, 7. 2. 1970, s. 40.

²⁵⁷ Bangs, Lester. „Renaissance, Contrasts“. *Records*. RS 58, 14. 5. 1970, s. 54–56.

²⁵⁸ Bangs, Lester. „Machine Head“. *Records*. RS 109, 25. 5. 1972, s. 64; Bangs, Lester. „Phoenix“. *Records*. RS 121, 9. 11. 1972, s. 62.

²⁵⁹ Woods, Scott. „From the Archives: Lester Bangs (1980/2001)“. *RockCritics.com* (online), 22. 3. 2013. Dostupné na <https://rockcritics.com/2013/03/22/from-the-archives-lester-bangs-19802001/> (cit. 28. 9. 2019).

²⁶⁰ Tamtéž.

Ed Ward (*1948) přispíval do *Rolling Stone* od srpna 1968, od července 1970 pak působil jako editor rubriky recenzí nahrávek. Kvůli sporům s šéfredaktorem Jannem Wennerem z redakce odešel v listopadu 1970, ve stejné době jako další významný recenzent John Morthland.²⁶¹ Na stránky *Rolling Stone* se vrátil jako recenzent nahrávek v letech 1975–1976, jeho jediná další recenze byla otištěna v roce 1979. Psal též pro *Crawdaddy!* a později přešel mimo jiné do redakce časopisu *Creem*.²⁶² Ward je mimo jiné autorem současné dvojdílné monografie *The History of Rock & Roll* (2016, 2019) shrnující dějiny populární hudby mezi lety 1920–1979, v níž mimo jiné v rámci několika odstavců zmiňuje vybrané představitele progresivního rocku včetně Soft Machine, Ricka Wakemana a Mika Oldfielda.²⁶³

Ačkoli se Ward během svého působení v *Rolling Stone* na progresivně rockovou tvorbu příliš nezaměřoval, lze uvést jeho pozitivní přijetí alb *In the Court of the Crimson King* (1969) a *In the Wake of Poseidon* (1970) skupiny King Crimson²⁶⁴ a tvorby Soft Machine, jejíž nahrávku *Third* (1970) doslova označil za „dar z nebes.“²⁶⁵ Artificiální tendence sólové tvorby Ricka Wakemana pak hodnotil spíše negativně, právě s ohledem na ambice klávesisty, kterému Ward nepřiznal status umělce či skladatele; označil jej za „entertainera“ neboli baviče.²⁶⁶

Někdejší editor týdeníku *Boston After Dark* **Ben Gerson** působil v *Rolling Stone* mezi lety 1969–1976 především jako recenzent nahrávek.²⁶⁷ Co se progresivního rocku týče, reflektoval především ranou tvorbu Jethro Tull. Postupně se rodící a vyvíjející styl skupiny směřující od blues k eklektickému symfonickému progresivnímu rocku se zjevným optimismem sledoval v recenzích alb *Stand Up* (1969), *Aqualung* (1971) a *Thick as a Brick* (1972). Jethro Tull označoval za seriózní, inteligentní skupinu a pozitivně hodnotil i vrcholné konceptuální album *Thick as a Brick*, u něhož vyzdvihoval především propracované kompoziční řešení a neustálou snahu této skupiny překonávat běžné hranice rockové

²⁶¹ Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 99, 101–102.

²⁶² Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, s. 14.

²⁶³ Ward, Ed. *The History of Rock & Roll, Volume 2. 1964–1977: The Beatles, the Stones, and the Rise of Classic Rock*. New York: Flatiron Books, 2019, s. 248–252.

²⁶⁴ Ward, Ed. „In the Wake of Poseidon“. *Records*. RS 70, 12. 11. 1970, s. 37.

²⁶⁵ Ward, Ed. „Third“. *Records*. RS 74, 7. 1. 1971, s. 48.

²⁶⁶ Ward, Ed. „The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 61.

²⁶⁷ Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 79, 1. 4. 1971, s. 48.

hudby.²⁶⁸ Tento Gersonův pozitivní přístup ovšem ostře kontrastuje s negativním hodnocením tvorby Jethro Tull ze strany některých kolegů, jmenovitě Jacka Shadoiana, Gordona Fletchera a Stephena Holdena.²⁶⁹

Richard Cromelin do *Rolling Stone* přispíval v letech 1971–1977. Mezi lety 1971–1972 šlo především o recenze, mezi lety 1974–1977 se zaměřoval spíše na aktuality ze světa hudby. Cromelin je ojedinělým případem autora, který kriticky přistupoval nejen k hodnocené hudbě, nýbrž i k samotnému diskurzu rockové kritiky. Tento přístup je zřetelný zejména v jeho recenzích alb Yes: na příkladu jejich tvorby upozorňoval, že „progresivní neznamená sterilní a složité nerovná se nepřístupné.“²⁷⁰ Ve spojitosti s vrcholným albem skupiny *Close to the Edge* (1972) pak spíše než tvorbu Yes kritizoval tradiční rockovou ideologii odmítající typické stylové tendence progresivního rocku. Uvedl mimo jiné, že negativní přijetí tvorby progresivního rocku vychází z arbitrárního (a zároveň rigidního) hodnotového nastavení rockové kritiky spíše než z hudebních kvalit dané nahrávky.²⁷¹ Právě na popis především hudební stránky díla se sám úzce zaměřoval. V případě alb Yes *Fragile* (1971) a *Close to the Edge* vyzdvihoval detailní práci se zvukovým aranžmá, mimořádně vysokou interpretační a kompoziční úroveň hudby s „dostatkem citu“ a efektní využití dynamiky. Mírně pak kritizoval nepřístupné texty.²⁷²

Podobně kladně hodnotil kompoziční a interpretační úroveň *Nursery Cryme* (1971) skupiny Genesis, u níž upozorňoval především na nekvalitní zvukové zpracování nahrávky.²⁷³ Podobně jako v případě recenzí alb Yes byl Cromelin schopen „vystoupit“ z pozice pouhé subjektivní kritiky i při hodnocení živého alba *Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra* (1972), které nahlédl oběma pohledy – uznal, že odpůrce progresivního rocku nezaujme, avšak příznivcům tohoto stylu jej naopak doporučil na základě mimořádné emoční síly hudby i výtečných interpretačních výkonů.²⁷⁴

²⁶⁸ Gerson, Ben. „Stand Up!“. *Records*. RS 48, 13. 12. 1969, s. 52; „Aqualung“. *Records*. RS 87, 22. 7. 1971, s. 36; „Thick As A Brick“. *Records*. RS 111, 22. 6. 1972, s. 54.

²⁶⁹ Shadoian, Jack. „Benefit“. *Records*. RS 64, 6. 8. 1970, s. 33; Fletcher, Gordon. „Jethro Tull 3: Do we have to live in the past?“. *Records*. RS 128, 15. 2. 1973, s. 60; Holden, Stephen. „A Passion Play“. *Records*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 79. Viz též kap. „Přehled recepcí umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²⁷⁰ Cromelin, Richard. „Fragile“. *Records*. RS 104, 16. 3. 1972, s. 56.

²⁷¹ Prakticky totožné vyjádření uvádí i Dave Marsh, viz Marsh, Dave. „Rock’s Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 59 či s. 71 této práce.

²⁷² Cromelin, „Fragile“, s. 56; viz též „Yes’ liquid landscape: a heady mix of primordial past & glistening future“. *Records*. RS 121, 9. 11. 1972, s. 166.

²⁷³ Cromelin, Richard. „Nursery Cryme“. *Records*. RS 120, 26. 10. 1972, s. 72.

²⁷⁴ Cromelin, Richard. „Procol Harum Live with the Edmonton Symphony Orchestra“. *Records*. RS 110, 8. 6. 1972, s. 56.

Gordon Fletcher do *Rolling Stone* přispíval mezi lety 1972–1976. Je jedním z autorů, kteří se v této době na recenze progresivně rockových nahrávek a koncertů úzce zaměřovali. Jádro jeho hodnocení pak obvykle tvořila komparace výkonů na studiových nahrávkách s vlastní zkušeností s živou interpretací dané tvorby. Skupinám Emerson, Lake & Palmer či Focus pak přímo doporučil nahrávat svoji hudbu koncertně; díky vyšší míře soustředění a nasazení hudebníků je podle něho výsledek živé interpretace energičtější a tudíž kvalitnější. Zároveň tím implicitně vyjadřoval snahu přiblížit komplikovanou a odosobněnou studiovou tvorbu progresivního rocku blíže tradičnímu, bezprostřednímu živému provozování v intencích tradiční rockové hudby.

K progresivnímu rocku se Fletcher obecně nestavěl kriticky (jako například Lester Bangs či Ken Barnes), často vyzdvihoval zejména vysoké hudební kvality interpretů. V důkladně prokomponovaných dílech vrcholné progresivně rockové tvorby však postrádal především energii typickou pro bezprostřednější styly rockové hudby; ve svých textech se tak obvykle snažil konstruktivně naznačit možnosti zdokonalení dané tvorby – zejména nahráváním materiálu živě.

Fletcher mimo jiné recenzoval spíše nechvalně proslulé album Yes *Tales from Topographic Oceans* (1973), na němž shledal i pozitivní aspekty. Jako velmi kvalitní pak shledal tvorbu Genesis (*Genesis Live*, 1973), King Crimson (*Starless and Bible Black*, 1974), Focus (*Live at the Rainbow*, 1973), ranou fází Jethro Tull (do alba *Aqualung*, 1971 – pozdější tvorbu pak spíše odmítal) či stejnojmenné debutové album skupiny Queen (1973). I v případě Emerson, Lake & Palmer vyjádřil pozitivní hodnocení jejich potenciálu a interpretačních kvalit, kritizoval však jejich studiovou produkci.²⁷⁵

Britský spisovatel, publicista, hudební producent a scénárista **Ken Barnes** (1933–2015) přispíval do *Rolling Stone* v letech 1973–1975. Barnes ostře kritizoval především typické znaky „excesu“ vrcholného progresivního rocku, o nichž hovořil ve spojitosti s deskami *Tales from Topographic Oceans* (1973) a *Relayer* (1974) skupiny Yes či tvorbou Premiata Forneria Marconi.²⁷⁶ Velmi negativně se též stavěl vůči jazz-rocku, který ve své recenzi alba *Not Just Another Bunch of Pretty Faces* (1974) skupiny If označil za doslova „zparchantělý“ hybrid, který neosloví příznivce ani jednoho z obou propojovaných stylů.²⁷⁷ Pozitivněji hodnotil zejména kompozičně přehlednější tvorbu vybraných umělců progresivního crossoveru, jmenovitě 10cc a Electric Light Orchestra. O skupině 10cc napsal, že se jí, na

²⁷⁵ Viz příslušná alba v kapitole „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²⁷⁶ Barnes, Ken. „Relayer, Yesterdays“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 63; „Cook“. *Records*. RS 183, 27. 3. 1975, s. 54.

²⁷⁷ Barnes, Ken. „Not Just Another Bunch of Pretty Faces“. *Records*. RS 166, 1. 8. 1974, s. 52.

rozdíl od Yes, daří konstruktivním způsobem rozšiřovat hranice rockové hudby, aniž by však „propadala excesu“.²⁷⁸ Barnes ovšem sám uvedl, že preferuje spíše „svěží“, stručný, komerční pop.²⁷⁹

Kanaďan **Alan Niester** svoji kariéru zahájil na přelomu 60. a 70. let v časopisu *Creem* společně s Davem Marshem. Oba pak přispívali i do *Rolling Stone* – Niester v letech 1971–1978 pouze recenzemi nahrávek. Sám o sobě později hovořil jako o tehdejší „kanadském hlasu *Rolling Stone*.“ Ve druhé polovině 70. let přesídlil do Toronta, nastoupil jako učitel a příležitostně externě přispíval jako recenzent do kanadského deníku *Globe & Mail*. Dle vlastních slov byl velkým fanouškem britského progresivního rocku, především skupiny Yes.²⁸⁰ Ačkoli sám pro *Rolling Stone* žádná alba této skupiny nerecenzoval, tento postoj dokládá jeho pozitivní hodnocení alba *Going for the One* (1977) v rámci reflexe nahrávky Ricka Wakemana *Rick Wakeman's Criminal Record* ze stejného roku.²⁸¹ Niester recenzoval i další sólová alba členů Yes vydaná v letech 1975 a 1976, která ovšem podle něho nedosahovala kvalit skupinové tvorby.²⁸² Spíše zdrženlivě se pak stavěl ke skupinám Caravan a Rare Bird. Negativně hodnotil tvorbu Procol Harum – již v roce 1973 psal o „vyčerpání“ jejich stylu.²⁸³

Niester svůj pozitivní osobní přístup k progresivnímu rocku a aktivní snahu této tvorbě porozumět vyjadřoval ze všech tehdejších redaktorů *Rolling Stone* nejvýrazněji. Zejména v recenzi alba King Crimson *Larks' Tongues in Aspic* (1973) otevřeně přiznal základní dilema hudební kritiky, tedy hodnocení díla výrazně se vymykajícího jeho estetickým preferencím, v němž však zároveň shledával vysoké kompoziční a interpretační kvality. Optimisticky pak očekával, že počáteční antipatie časem přejdou v zalíbení.²⁸⁴

Paul Gambaccini (*1949), který do *Rolling Stone* přispíval v letech 1970–1981, přijímal progresivně rockovou tvorbu spíše pozitivně. Ve svých recenzích alb Mika Oldfielda (*Tubular*

²⁷⁸ Barnes, Ken. „The Original Soundtrack“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 68.

²⁷⁹ Viz kupř. Barnes, Ken. „The Love in Your Eyes“. *Records*. RS 170, 26. 9. 1974, s. 103; „Two from UK: Shaky and Fair“. *Records*. RS 159, 25. 4. 1974, s. 61 či „Moontan“. *Records*. RS 163, 20. 6. 1974, s. 88.

²⁸⁰ Lapointe, „From the Archives: Alan Niester (2002)“.

²⁸¹ Niester, Alan. „Rick Wakeman's Criminal Record“. *Records*. RS 257, 26. 1. 1978, s. 54.

²⁸² Jde o alba *Fish Out of Water* (1975) baskytaristy Chrise Squirea, *Olias of Sunhallow* (1976) zpěváka Jona Andersona a *No Earthly Connection* (1976) klávesisty Ricka Wakemana. Viz kap. „Přehled receptce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²⁸³ Niester, Alan. „Exotic Birds and Fruit“. *Records*. RS 163, 20. 6. 1974, s. 84.

²⁸⁴ Viz recenze *Larks' Tongues in Aspic* (King Crimson, 1973) v kapitole „Přehled receptce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“, s. 123–124.

Bells, 1973) a Genesis (*Selling England by the Pound*, 1973) chválil vysokou kompoziční úroveň těchto nahrávek, v případě Genesis kritizoval pouze „přehnané“ texty.²⁸⁵ Celkově ovšem tuto nahrávku, chápanou jako jedno z vrcholných alb progresivního rocku, ne hodnotil příliš nadšeně.²⁸⁶ Interpretační kvality pak vyzdvihoval zejména u skupin Focus a Premiata Forneria Marconi.²⁸⁷

Na rozdíl od většiny ostatních zde uvedených publicistů, kteří se zaměřovali prakticky výhradně na reflexe alb, přispěl Gambaccini do *Rolling Stone* kromě recenzí nahrávek a řady aktualit též obsáhlými rozhovory s Eltonem Johnem (1973) a Paulem McCartneym (1974, 1992).

Charley Walters působil v *Rolling Stone* mezi lety 1974–1977 jako recenzent nahrávek. Na první pohled hodnotil umělce progresivního crossoveru (jmenovitě 10cc a Electric Light Orchestra) o poznání pozitivněji než interprety symfonického progresivního rocku.²⁸⁸ K tvorbě King Crimson (*USA*, 1975), Steva Howea (*Beginnings*, 1975) a Premiata Forneria Marconi (*Jet Lag*, 1977) se pak stavěl spíše zdrženlivě. Je však třeba zmínit, že v těchto případech nešlo o výrazná alba tohoto stylu – Walters tuto skutečnost ve svých recenzích taktéž explicitně uváděl, zejména s ohledem na vysokou instrumentální úroveň či kvalitu ostatní tvorby těchto hudebníků. Desku *Works, Volume 1* (1977) skupiny Emerson, Lake & Palmer – především její společnou část – hodnotil kladně.²⁸⁹ V roce 1976 Walters mimo jiné otevřeně kritizoval punk jako „vyprázdněnou“ hudbu bez vyhlídek na přetrvávající vliv v historii rockové hudby:

Most of us are familiar with the antics that surround British punk rock, or New Wave ... A fascinating and somewhat frightening social development, no question. But what does the music sound like? Rarely is this explored, and it's easy to see why. By intention, the music is overly simplistic and rudimentary. It's also not very good.²⁹⁰

²⁸⁵ Viz příslušná alba v kapitole „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²⁸⁶ RS tuto nahrávku v roce 2015 umístil na šesté místo svého seznamu *RS 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, aktuálně je též na druhém pozici žebříčku nejlépe hodnocených progresivně rockových alb všech dob databáze Prog Archives (ke dni 29. 11. 2019), viz s. 99, resp. přílohy této práce.

²⁸⁷ Viz recenze *Focus III* (Focus, 1972) a *Photos of Ghosts* (PFM, 1973) v kapitole „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“, s. 94, resp. 129.

²⁸⁸ Viz recenze *Sheet Music* (10cc, 1974) a *Face the Music* (ELO, 1975) v kapitole „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“, s. 178, resp. 183.

²⁸⁹ Viz příslušná alba v kapitole „Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²⁹⁰ Walters, Charley. „Punk: pretty vacant music“. *Records*. RS 249, 6. 10. 1977, s. 103. V této charakterizaci punku jako hnutí spíše sociopolitického než hudebního lze mj. sledovat pozoruhodnou paralelu – či

V letech 1978 a 1979 se důležitým recenzentem *Rolling Stone* zaměřeným na progresivně rockovou tvorbu stal **Michael Bloom**. Vedle nahrávek tradičních představitelů symfonické odnože (Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull či Rush) zároveň recenzoval například i přelomové album *Ambient 1: Music for Airports* (1978) Briana Ena či sólové album *Exposure* (1979) kytaristy King Crimson Roberta Frippa. Bloom ve svých recenzích obvykle s lítostí komentoval úpadek tradičních skupin symfonického progresivního rocku, respektive jejich odklon od dosavadního kompozičního stylu. Jmenovitě jde o pozdní fáze progresivně rockové tvorby skupin Emerson, Lake & Palmer, Genesis či Gentle Giant. Tuto stylovou proměnu ve prospěch kratších a jednodušších skladeb chápal jako negativní fenomén – hovořil zejména o nutnosti pokroku v hudbě. Ten však ve vzrůstajících komerčních tendencích tvorby těchto umělců postrádal. Proto též mimo jiné nadšeně přijal stejnojmenné debutové album skupiny U.K. z roku 1978 jako „letošní naděje progresivní hudby“ a vyzdvihoval potenciál Rush, především s ohledem na možnosti inovace typického obsazení rockového tria.²⁹¹ Velmi pozitivně též hodnotil tvorbu Jethro Tull v letech 1977 a 1978.²⁹² Ačkoli Bloom do *Rolling Stone* přispíval až od roku 1978, lze se na základě jeho kritických poznámek domnívat, že je příznivcem tvorby vrcholné fáze symfonického progresivního rocku.

spíše kontrast – s podobným výrokem Davea Marshe ze stejného roku. Marsh naopak popisuje progresivní rock jako styl, v němž je rockovou kritikou nadřazována sociální problematika nad výrazně hodnotnější hudební stránku – viz s. 71.

²⁹¹ Viz recenze alb *Works, Volume 2* (ELP, 1977), *Love Beach* (ELP, 1978), *...And Then There Were Three...* (Genesis, 1978), *Giant for a Day!* (Gentle Giant, 1978), *Hemispheres* (Rush, 1978) a *U.K.* (U.K., 1978) v kapitole „Přehled recepcí umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

²⁹² Viz recenze alb *Heavy Horses* (Jethro Tull, 1978) a *Bursting Out* (Jethro Tull, 1978) v kapitole „Přehled recepcí umělců zastoupených v *Rolling Stone*“.

Přehled recepce umělců zastoupených v *Rolling Stone*

V této části uvádím celkový systematický přehled materiálu týkajícího se kritické recepce umělců okruhu progresivního rocku otištěného v *Rolling Stone* v letech 1969–1979. Umělci jsou zde rozřazeni do čtyř kategorií popsaných v úvodu této práce a jmenováni v abecedním pořadí. U každého uvedeného jména uvádím celkovou charakteristiku jejich dobového kritického přijetí v *Rolling Stone*, dále vypisuji recenze nahrávek, koncertních vystoupení a dalších hodnotících textů chronologicky dle data vydání v *Rolling Stone*.²⁹³ U jednotlivých alb uvádím jejich název, rok vydání, autora textu, číslo a datum vydání dotyčného čísla *Rolling Stone* (v případě umělců progresivního crossoveru a progresivní jazzové fúze jsou doplňující údaje uvedeny v poznámce pod čarou). U interpretů symfonického progresivního rocku a progresivní psychedelie navíc uvádím nejvyšší umístění dané nahrávky na americkém žebříčku *Billboard Top LPs & Tape* („US“) a britské hitparádě *Official Albums Chart* („UK“). Ve vybraných případech též zmiňuji certifikaci Americké asociace nahrávacího průmyslu RIAA za ověřené prodeje v USA: zlatou deskou se rozumí album, kterého se prodalo minimálně 500 000 jednotek, zatímco platinové album označuje nosiče, jichž se prodalo více než jeden milion.

Retrospektivní hodnocení progresivně rockové tvorby v rámci kritického diskurzu časopisu *Rolling Stone* poskytuje především žebříček padesáti nejlepších nahrávek progresivního rocku sestavený redakcí tohoto časopisu v roce 2015, nazvaný *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.²⁹⁴ U příslušných alb uvádím jejich umístění na tomto oficiálním seznamu *Rolling Stone* a ve vybraných případech také doprovodný komentář.

U mnoha uvedených interpretů lze identifikovat zřetelné proměny jejich přijetí v průběhu času. Tyto trendy obvykle nabírají formu tradiční periodizace uměleckých stylů do tří období, tedy „rané“, „vrcholné“ a „pozdní“ fáze, s různými způsoby jejich kvalitativního hodnocení.²⁹⁵ U představitelů symfonického progresivního rocku a progre-

²⁹³ Výjimkou je recenze alba *Trespass* (Genesis, 1970), kterou zde pro přehlednost stylového vývoje tvorby skupiny řadím dle data vydání původní nahrávky (23. 10. 1970) spíše než recenze v RS (1. 8. 1974). Ve vybraných případech interpretů progresivního crossoveru a progresivní jazzové fúze též pro stručnost uvádím některé informace mimo přísně chronologické řazení.

²⁹⁴ Dostupné online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019) či v příloze této práce.

²⁹⁵ V rámci rockové hudby je – na rozdíl od zažitého chápání tvůrčího vývoje v kontextu artificiální hudby – tradičně nejlépe hodnocena raná tvůrčí fáze daného umělce. Přijetí další tvorby pak obvykle vykazuje spíše sestupnou tendenci (viz Opekar, Aleš. „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“. *Opus musicum*. 1989, roč. 21, č. 4, s. 112). Ačkoli kompoziční vývoj progresivně rockových umělců v tomto ohledu zrcadlí spíše „artificiální“ způsob periodizace (rané-vrcholné-pozdní), hodnocení jsou obvykle

sivní psychedelie uvádím tyto informace u jednotlivých umělců či uskupení zvláště, zatímco v případě progresivního crossoveru a jazzové fúze uvádím stručnější obecný souhrn přijetí těchto interpretů.

Je však stále třeba mít na paměti, že jde o dílčí obraz přijetí vybraným okruhem kritiků časopisu *Rolling Stone*, kteří v některých případech hodnotili stejnou nahrávku výrazně odlišně – například *Works, Volume 1* (Emerson, Lake & Palmer, 1977) či *Thick as a Brick* (Jethro Tull, 1972). Tento fakt je dán především jejich osobními estetickými preferencemi (některé z nich uvádím zejména v kapitolách „Přístupy vybraných redaktorů *Rolling Stone* k hudební kritice“ a „Vybraní kritici časopisu *Rolling Stone* v kontextu recepce progresivního rocku“).

naopak v intencích rockové kritiky. „Vrcholné“ období zde tak mnohdy neznamena „nejhodnotnější“; mnozí komentátoři RS toto období spíše chápali jako „vrcholný exces“. O to pozitivněji pak přijímali vybrané případy zjednodušení stylu progresivně rockových umělců v druhé polovině 70. či v průběhu 80. let, kupř. Yes či Genesis.

I. Symfonický progresivní rock

Jon Anderson

Hodnocení prvního sólového alba zpěváka Yes, které patří k sérii nahrávek jednotlivých členů této skupiny vydaných v letech 1975 a 1976, vykazuje stejné znaky jako přijetí ostatních sólových alb členů zmíněné skupiny: Ačkoli jde o nepochybně kvalitní hudebníky, jejich společná tvorba v rámci Yes byla v *Rolling Stone* hodnocena výrazně pozitivněji.²⁹⁶ Andersonovo album bylo z této série přijato nejhůře, zejména vzhledem k jeho minimálním instrumentálním schopnostem. V rámci tvorby Yes (viz níže) pak byly jeho vokální schopnosti a výkony běžně hodnoceny velmi pozitivně.

Olias of Sunhollow (1976)

Alan Niester, RS 223, 7. 10. 1976

US 47, UK 8

Na rozdíl od ostatních zmíněných sólových nahrávek členů Yes je *Olias of Sunhollow* skutečně samostatným výtvozem Jona Andersona, co se týče skladby, zpěvu a hry na veškeré nástroje včetně kytar, harfy, sitáru, kláves, perkusí či fléten. Vzhledem k tomu, že Anderson je především zpěvák a nikoli instrumentalista, nedosahují nástrojové party na tomto albu stejné úrovně virtuozity jako ve tvorbě skupiny Yes. Celkový sound a kompoziční řešení přesto vykazuje typické znaky symfonického progresivního rocku.

Alan Niester toto album hodnotí negativně; označuje jej za situaci, při níž „studiová technologie převezme úlohu umělce“. Z poslechu je dle Niestera zřejmé, že Anderson neovládá hru na použité nástroje.²⁹⁷ Andersonova technika je podle něho omezena na stručné motivy, které zpěvák postupně přehrává přes sebe za účelem dosažení „požadované hustoty“ a uměleckého efektu (podobně jako Mike Oldfield). Výsledek ovšem Niester označuje spíše za „úmornou a rozptylující zvukovou stěnu“ a „výsledek spousty času a trpělivosti, ale ne hudební dovednosti“. Andersonovy vokály hodnotí pozitivněji, avšak ve srovnání s nimi poukazuje na „sterilitu“ instrumentálních pasáží.²⁹⁸

²⁹⁶ Srv. přijetí sólové tvorby kytaristy Steva Howea (s. 105) a baskytaristy Chrise Squirea (s. 134).

²⁹⁷ Tento úsudek potvrzuje mj. klávesista Yes Rick Wakeman; viz Welch, Chris. *Na samém kraji útesu: Příběh skupiny Yes*. Praha: Volvox Globator, 2009, s. 179.

²⁹⁸ Niester, Alan. „Olias of Sunhollow“. *Records*. RS 223, 7. 10. 1976, s. 81.

Caravan

Rolling Stone hodnotil pouze jedno album britské skupiny Caravan, významného představitele tzv. canterburské scény.²⁹⁹ Nerefletoval tak například jejich nejproslulejší nahrávku *In the Land of Grey and Pink* (1971), kterou v roce 2015 zařadil na 34. místo svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.

For Girls Who Grow Plump in the Night (1973)

Alan Niester, RS 162, 6. 6. 1974

Páté studiové album skupiny, avšak teprve třetí vydané v USA, se neumístilo na britské ani americké hitparádě. Niester v této stručné recenzi uvádí vlastní charakteristikou typických znaků progresivního rocku (včetně „vleklých“ instrumentálních ploch či absence rozpoznatelných melodií). Ten však chápe v širším pojetí popisujícím pokrokové stylové tendence v rockové hudbě sahající až do první poloviny 60. let. Tento fakt vysvětluje Niesterovu narážku na jeho zastaralost – tvorba symfonického progresivního rocku, chápaného v užším smyslu tvorby především britských skupin během 70. let, vrcholí totiž právě okolo roku 1973.

Five years ago critics would have labeled this album “progressive rock” because of its long, drawn-out scores, occasional orchestral spicings, weirdo Pink Floyd-like space whines and the seeming lack of any discernible melodies until at least the fifth or sixth hearing.³⁰⁰

Niester tuto nahrávku označuje za adekvátně provedený a lehce zajímavý „kus symfonického haraburdí“ na způsob rozsáhlých alb vydaných ve stejné době – kupříkladu *A Passion Play* (Jethro Tull, 1973) či *Tales from Topographic Oceans* (Yes, 1973). S ohledem na tradiční původ progresivně rockové produkce uvádí, že toto album ocení spíše „milovníci britské hudby“ a „lidé, kteří se rádi chlubí svými sbírkami tajuplných nahrávek“.³⁰¹

²⁹⁹ K definici viz Macan, *Rocking the Classics*, s. 127–134 či „Canterbury Scene“ na databázi Prog Archives, dostupné na <http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=12> (cit. 5. 12. 2019).

³⁰⁰ Niester, Alan. „For Girls Who Grow Plump in the Night“. *Records*. RS 162, 6. 6. 1974, s. 75.

³⁰¹ Tamtéž.

Emerson, Lake & Palmer

První progresivně rocková superskupina³⁰² se proslavila především svým důrazem na okázalou instrumentální virtuositu a vizuálně působivá živá vystoupení. Díky inovacím zvukových možností Hammondových varhan a syntezátoru Moog, adaptacím důležitých děl klasické hudby v rockovém aranžmá a legitimizaci klávesisty jako sólového hráče v kontextu rockové skupiny patří k mimořádně vlivným představitelům tohoto stylu. Ve svém, v rockové hudbě relativně nezvyklém, obsazení s klávesami, baskytarou a bicími zároveň prokázali, že vrcholný progresivní rock lze úspěšně provádět i bez sólového kytaristy.³⁰³ Pro své typické kompoziční i interpretační přístupy, které mnozí komentátoři označovali spíše za „excesy“, však byli též ostře kritizováni.³⁰⁴ Instrumentální schopnosti všech tří členů byly na druhou stranu prakticky bez výjimky hodnoceny vysoce pozitivně; Keith Emerson byl v průběhu 70. let chápán jako etalon rockového klávesisty, vůči němuž byli běžně komparováni mnozí klávesisté včetně Ricka Wakemana (Yes), Flavia Premoliho (Premiata Forneria Marconi) či Jürgena Fritze (Triumvirat). Vzhledem k rozporuplné pověsti Emerson, Lake & Palmer tak vysoce proměnlivé přijetí jejich hudby v *Rolling Stone* přirozeně závisí na konkrétním kritikovi – zatímco Loyd Grossman, Gordon Fletcher či Charley Walters hodnotili tvorbu skupiny spíše pozitivně, Lester Bangs a David Lubin ji naopak odsuzovali s poukazem na obsahovou vyprázdňenost hudby a přílišný důraz na povrchní efekt. Obvykle byla též skupině vytýkána zjevná nápodoba stylů ostatních hudebníků či epigonství, především kvůli volnému přejímání a adaptacím klasických děl umělé hudby. Dále nedostatečná úroveň kompozice a hudebního aranžmá původních i přejatých skladeb a v ojedinělých případech i podprůměrné texty Petera Sinfielda či Grega Lakea. Zejména v rámci posledních tří alb 70. let – *Works, Volume 1* (1977), *Works, Volume 2* (1977) a *Love Beach* (1978) – pak sledujeme zřetelnou tendenci negativnějšího hodnocení kompozičních i interpretačních výkonů skupiny.

³⁰² Ve smyslu skupiny, jejíž členové se již jednotlivě proslavili dříve – vedle Keitha Emersona, známého z působení v the Nice, tvoří ELP zpěvák a baskytarista Greg Lake (někdejší člen King Crimson) a bubeník Carl Palmer, jenž do té doby spolupracoval s Arthurem Brownem a skupinou Atomic Rooster. K definici pojmu viz Matzner, Antonín. „Supergroup“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věčná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 340–341.

³⁰³ Tuto skutečnost vzletným způsobem popisuje i Loyd Grossman ve své recenzi debutového alba ELP v RS č. 80: „An extraordinarily inventive and tasteful organist, Keith Emerson ... was one of the few performers capable of holding his own against the flood of guitar oriented heavy rock groups of the ten thousand ton variety.“ Grossman, Loyd. „Emerson, Lake & Palmer“. *Records*. RS 80, 15. 4. 1971, s. 42.

³⁰⁴ Viz citát Piera Scaruffiho: „Emerson, Lake & Palmer ... pushed progressive-rock towards technical excesses that, basically, obliterated whatever merit their jazz-classical fusion had.“ Scaruffi, Piero. *A History of Rock Music: 1951–2000*. Lincoln: iUniverse, 2003, s. 82; stejný výraz cituje i Blüml, Jan. *Progresivní rock*. Praha: Togga, 2017, s. 294; dále Hegarty, Paul – Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. Continuum, 2011, s. 125, 167 či Keister, Jay – Smith, Jeremy L. „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“. *Popular Music*. 2008, roč. 27, č. 3, s. 450.

***Emerson, Lake & Palmer* (1970)**

Loyd Grossman, RS 80, 15. 4. 1971

US 18, UK 4

První album skupiny Emerson, Lake & Palmer obsahuje mimo jiné citace a adaptace hudby Bély Bartóka (*Allegro barbaro* v „The Barbarian“), Leoše Janáčka a Johanna Sebastian Bacha (*Sinfonietta*, resp. *Allemanda* z *Francouzské suity d moll*, BWV 812 v „Knife-Edge“).

Loyd Grossman hodnotí toto album vesměs pozitivně, především s ohledem na „zajímavé využití mnoha zvláštních efektů“. Uvádí, že není jednoduché určit, jaký hudební styl Emerson, Lake & Palmer hrají – navrhuje proto označení „jazzem ovlivněný klasický rock.“³⁰⁵ Keitha Emersona označuje za jednoho z mála skutečně zdatných klávesistů v tehdejší populární hudbě, velmi citlivého a účinného klavíristu, ale také za jednoho z „nejokázalejších showmanů“ rockové hudby. Grossman zmiňuje také Emersonovu předchozí skupinu the Nice, jejíž tvorba podle něho trpěla slabými vokály a nedostatkem originality.³⁰⁶ Vysoce hodnotí také výkony Lakea a Palmera. I přes tento opakovaný pozitivní dojem si Grossman uvědomuje, že relativně nepřístupná hudba této skupiny si vyžaduje specifický typ posluchače – případnou koupi desky tak čtenáři doporučuje zvážít nezávazným poslechem.³⁰⁷

***Tarkus* (1971)**

David Lubin, RS 89, 19. 8. 1971

US 9, UK 1

Druhé studiové album Emerson, Lake & Palmer vykazuje typickou formu progresivně rockového alba: celou první stranu desky *Tarkus* zabírá stejnojmenná progresivně rocková suita, od níž se odvozuje také ilustrace na obalu, zatímco druhá strana obsahuje několik kratších skladeb, tematicky nesouvisejících s titulní skladbou ani mezi sebou navzájem.³⁰⁸ Titulní skladba, vyprávějící mnohoznačný příběh ozbrojeného křížence

³⁰⁵ V originálním znění „jazz influenced classical-rock“ – slovo *classical* zde odkazuje ke klasické (tedy umělejší) hudbě a nikoli k rozhlasovému formátu zvanému *classic rock*. (Srv. definici termínu *classical rock*: Dorůžka, Petr. „Classical rock“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 65) Grossman, Loyd. „Emerson, Lake & Palmer“. *Records*. RS 80, 15. 4. 1971, s. 42.

³⁰⁶ Podobným způsobem o the Nice hovoří anonymní článek v RS č. 88, který ELP označuje za „vše, čím The Nice měli být, ale nebyli.“ „Emerson, Lake, Palmer & No Knives“. RS 88, 5. 8. 1971, s. 20.

³⁰⁷ Grossman, Loyd. „Emerson, Lake & Palmer“. *Records*. RS 80, 15. 4. 1971, s. 42.

³⁰⁸ K nejznámějším příkladům tohoto řešení patří *Close to the Edge* (Yes, 1972), *Meddle* (Pink Floyd, 1971), *In the Land of Grey and Pink* (Caravan, 1971) či *2112* (Rush, 1976), ale také československé nahrávky *Město*

mezi pásovcem a tankem, je chápána jako kritika války a válečné technologie. Vyobrazení tohoto bojového stvoření na obalu desky se stalo jedním z charakteristických vizuálních symbolů progresivního rocku.

David Lubin³⁰⁹ ve své recenzi chválí instrumentální schopnosti ELP, ovšem pouze co do úspěšné imitace jiných hudebníků (jmenovitě Franka Zappy, Black Sabbath, Briana Augera, Davea Masona, Pink Floyd a Spirit). Nazývá je tedy „hudebníky, nikoli autory“. Vytvoření rozsáhlé skladby pak z této pozice chápe jako snahu skupiny vyvážit vlastní vědomí tohoto tvůrčího deficitu. V tomto tvrzení se skrývá mimo jiné pozoruhodně přesná charakterizace kompozičního principu titulní skladby: Lubin ji popisuje jako „formu hudební suity, jakési symfonické básně pro rockovou instrumentaci“. Tato stručná definice odkazuje k důležitým fenoménům spojeným s progresivním rockem: důraz na mimohudební obsah, konceptuální alba a rozsáhlé kompozice integrující (či alespoň imitující) stylové a formální znaky umělé hudby. Ve skladbě „Tarkus“ však Lubin postrádá dramatický náboj, hlubší sdělení či jakékoli „hmatatelné ospravedlnění“ existence této dvacetiminutové skladby.³¹⁰

Druhou stranu desky charakterizuje jako „méně ambiciózní, ale mnohem lepší v tom, že se Emerson, Lake & Palmer nesnaží žít nad své vlastní možnosti“. Keitha Emersona označuje za klávesového virtuóza, samotná tvorba skupiny je však popsána jako „svižná, nablýskaná, zdánlivě složitá, ale v podstatě povrchní a vyprázdněná záležitost.“ Pokus o útok na organizované náboženství v textu zřejmě nejangažovanější skladby alba „The Only Way“ Lubin taktéž odmítá jako falešnou pózu. S poukazem na Bachovo *Preludium č. 6 d moll*, BWV 851 v této skladbě citované upozorňuje na příkrý kontrast mezi hudbou J. S. Bacha, „vyjadřující nábožensky nejoddanější stavy duše“, a povrchní tvorbou Emerson, Lake & Palmer, která je podle něho prosta jakéhokoli z těchto afektů. Zásadní problém tak Lubin shledává v absenci vlastního uměleckého vyjádření (doslova vlastního *hlasu*). Specifický styl Emerson, Lake & Palmer by tedy nemusel být sám o sobě nedostatkem, pokud by nesl autentický obsah:

ER (Michal Prokop & Framus Five, 1972) a *Svitanie* (M. Efekt, 1977). Dalšími logickými kroky této kompoziční maximalizace jsou pak alba s dvouvětou skladbou, která zabírá obě strany desky – *Thick as a Brick* (Jethro Tull, 1972), *Tubular Bells* (Mike Oldfield, 1973) – a nakonec dvojalbum s celkem čtyřmi dlouhými skladbami, kupř. *Tales from Topographic Oceans* (Yes, 1973) či *Incantations* (Mike Oldfield, 1978).

³⁰⁹ Redaktor RS v letech 1970–1973 zaměřený především na klasickou hudbu a soul. Viz Landau, Jon. „Rock and Roll Music“. RS 79, 1. 4. 1971, s. 48.

³¹⁰ Lubin, David. „Tarkus“. *Records*. RS 89, 19. 8. 1971, s. 42.

Tarkus zachycuje selhání tří hudebníků na cestě stát se tvůrci. Nehledě na to, jak rychle a v kolika stylech umí hrát, ELP budou nadále vydávat průměrnosti jako *Tarkus*, dokud nenaleznou, co musí říci sami za sebe.³¹¹

Úryvky z této recenze otiskl v únoru 1972 československý časopis *Melodie*. Jaromír Tůma o této recenzi napsal, že „podzemní“ časopis *Rolling Stone* tuto desku „pořádně ztrhal“. Ačkoli s hlavními body Lubinovy kritiky souhlasí, snaží se zároveň hodnocení *Rolling Stone* zmírnit poukazem na „až pedantický objektivismus“ tohoto časopisu.³¹²

***Pictures at an Exhibition* (1971)**

Lester Bangs, RS 103, 2. 3. 1972

US 10, UK 3

Nahrávka živého vystoupení v Newcastle City Hall z 26. března 1971 obsahuje program částečně vycházející ze suity Modesta Petroviče Musorgského *Obrázky z výstavy* z roku 1874, proložený původními skladbami skupiny.

Lester Bangs zde osobitě ironickým způsobem oceňuje „troufalost“ skupiny, která svoji adaptaci „jednoho z nejserióznějších standardů ‚vážné‘ hudby“ v rockovém aranžmá obohatila o vlastní kompozice, improvizace a texty. Emerson, Lake & Palmer zde slovy Bangse překonávají „domyšlivost a nevkus“ nahrávky klávesisty Deep Purple Jona Lorda *Concerto For Rock Group and Orchestra* (1969).³¹³ I v těchto aspektech, tedy bombastičnosti a nevkusu, však nachází jistou spojitost s tím, co nazývá zábavou v rocku:

Emerson, Lake & Palmer are bombastic and tasteless and they probably know it, but tastelessness has never been far from the sense of fun at the core of rock & roll, or bombast either, these days.³¹⁴

Bangsova ilustrace dobového kontextu vzniku Musorgského *Obrázků* a vybraných atributů artificiální hudby se omezuje na několik neinformovaných frází. Je však velmi pravděpodobné, že se alespoň místy k nepřesným či irelevantním informacím uchyluje záměrně za účelem zvýšení atraktivity a humorného vyznění textu – kupříkladu ve svém vyjádření, že se jedná o „popis nějakých obrazů visících asi v Louvru.“ Na druhou stranu

³¹¹ Tamtéž.

³¹² Tůma, Jaromír. „Emerson, Lake & Palmer. Jistota se rodí v hledání.“ *Melodie*. 1972, roč. 10, č. 2, s. 52–53.

³¹³ Stručná anonymní negativní recenze tohoto alba v RS jej označuje za „jeden z nejmilejších dosavadních pokusů o smísení rocku a evropské klasické tradice.“ Viz RS 60, 11. 6. 1970, s. 50.

³¹⁴ Bangs, Lester. „Pictures at an Exhibition“. *Records*. RS 103, 2. 3. 1972, s. 57.

totiž tvrdí, že originální verzi *Obrázků* dobře zná. Vzhledem k jeho snaze udržet stylovou čistotu v rockové hudbě (kterou v jeho očích narušují především progresivně rockoví umělci v čele s Emerson, Lake & Palmer) není překvapením Bangsovo tvrzení, že by se Musorgskij a Maurice Ravel po poslechu této desky „obraceli v hrobě“. ³¹⁵ Ačkoli se v tomto textu Bangs nazývá „certified disdainer of EL&P“ (volně přeložitelné jako „certifikovaný pohrdávač ELP“), uvádí též, že si dvojí poslech alba údajně užil. Je však velmi pravděpodobné, že se též jedná o nadnesené tvrzení. Spíše než o kritiku alba se v tomto případě jedná o popis jednotlivých skladeb, s pouze implicitním hodnocením, vyjádřeným především formou ironického humoru, neboť svůj obecný negativní postoj vůči tvorbě skupiny vyjadřuje Bangs jasně.

A minute later and we're hit in the face: Whizz! Whirrr! Whee! It's a fullblown slashing, crashing, urping, burping electronic freakout and boy does the crowd eat it up, along with the "Blues Variation" which follows and takes the side out in gales of applause and more space bleeps. ³¹⁶

Přes své antipatie vůči hudbě Emerson, Lake & Palmer Bangs nijak nezpochybňuje jejich hráčské schopnosti – Keitha Emersona nazývá „Alvinem Leem“ klávesových nástrojů. ³¹⁷

Jedním z hlavních bodů jeho kritiky je pak přílišná volnost, s níž Emerson, Lake & Palmer Musorgského hudbu adaptují – především ve skladbě „The Old Castle“, jež podle něho neobsahuje žádný rozpoznatelný tematický materiál Musorgského *Starého hradu*, v originálních kompozicích skupiny („The Sage“, „Blues Variation“) či vzhledem k faktu, že některé části původní suity jsou na tomto albu zcela vynechány. Tuto skutečnost však Bangs ihned ironicky obrací: „ELP vědí, co dělají, a nemá smysl si jakýmkoli smetím přecpávat jinak znamenité album.“ ³¹⁸

³¹⁵ Podobným způsobem hovoří i Jaromír Tůma o adaptaci tématu z Janáčkovy *Sinfonietty* ve skladbě „Knife-Edge“ na předchozí nahrávce *Tarkus*: „To, že by Janáček asi pány Emersona, Lakea a Palmera za svého života zastřelil nebo sprovodil ze světa jinak ..., to už je jiná věc.“ Tůma, „Emerson, Lake & Palmer“, s. 53. K Bangsově vyjádření o neudržitelnosti stylových syntéz a otázce čistoty v rockové hudbě viz kupř. Bangs, Lester. „Blood Feast of Reddy Kilowatt! Emerson, Lake, and Palmer Without Insulation!“. In J. Morthland (ed.), *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. New York: Anchor Books, 2003, s. 47–55 či s. 73–74 této práce.

³¹⁶ Bangs, „Pictures at an Exhibition“, s. 57.

³¹⁷ Kytarista a zpěvák Alvin Lee (1944–2013), proslulý svým působením v blues rockové skupině Ten Years After, byl mj. nazván „nejrychlejším kytaristou na Západě“, viz Prown, Pete – Newquist, Harvey P. „Alvin Lee“. In *Legends of Rock Guitar: The Essential Reference of Rock's Greatest Guitarists*. Milwaukee: Hal Leonard, 1997, s. 73.

³¹⁸ Bangs, „Pictures at an Exhibition“, s. 57.

Kritika koncertu

Chicago Amphitheatre, 2. 12. 1973

Gordon Fletcher, RS 151, 3. 1. 1974

Gordon Fletcher označuje Emerson, Lake & Palmer za jednu z „předních koncertních atrakcí“ rockové hudby, jejich vystoupení pak popisuje jako směs technické virtuozity, fyzické energie a „nadpozemsky majestátní přítomnosti na jevišti“. Výkony jednotlivých hudebníků hodnotí nanejvýš pozitivně. Provedení *Brain Salad Surgery* pak dle Fletchera též prokázalo „lidskost“ na studiové nahrávce chybějící.³¹⁹

Brain Salad Surgery (1973)

Gordon Fletcher, RS 153, 31. 1. 1974

US 11, UK 2

Čtvrté studiové album s propracovaným přebalem nesoucím malbu H. R. Gigeru obsahuje především třicetiminutovou progresivně rockovou suitu „Karn Evil 9“. *Rolling Stone* toto album v roce 2015 umístil na 12. místo svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, s doprovodným komentářem zmiňujícím jejich „prog-rockový exces“ i „mistrovské vyvážení bombastičnosti a bravury“.³²⁰

Podobně jako v recenzi koncertu (výše) i zde Fletcher srovnává výkony Emerson, Lake & Palmer na živých vystoupeních s jejich studiovými nahrávkami: nedostatečnou hodnotu studiového materiálu na svých koncertech podle něho kompenzují vyšší mírou koncentrace a nasazení a tudíž kvalitnějších interpretačních výkonů. Problémem jejich studiové práce je dle Fletchera přílišný důraz konceptuální stránku na úkor samotné hudby. Skupině, o jejichž interpretačních kvalitách nepochybuje, tak doporučuje nahrávat svoji hudbu výhradně koncertně.³²¹ Dalšími body jeho kritiky jsou vysoce proměnlivá kvalita textů Grega Lakea (zejména ve skladbě „Still... You Turn Me On“) a tendence skupiny vkládat na každé album „zbytečný, nesmyslný rozmar“; zde jako plýtvání talentu skupiny a času posluchače, označuje skladbu „Benny the Bouncer“. Pozitivněji hodnotí zejména Emersonovu adaptaci *Klavírního koncertu č. 1 Alberta Ginastery* („Toccata“) s ohledem na „násilnost této skladbě vlastní“. Jako vrchol nahrávky pak označuje suitu „Karn Evil 9“ pojednávající o střetu lidstva a technologie. Přes výborné instrumentální výkony

³¹⁹ Fletcher, Gordon. „Emerson, Lake & Palmer“. *Performance*. RS 151, 3. 1. 1974, s. 68.

³²⁰ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

³²¹ Srv. s recenzí koncertu výše. Stejně přání Fletcher vyslovuje v totožném vydání RS i na adresu skupiny Focus – viz *Live at the Rainbow* (1972), s. 95.

a dostatečné množství energie však tuto nahrávku stále označuje za pouhou „skořápku své pódiové verze“.³²²

Works, Volume 1 (1977)

Charley Walters, RS 240, 2. 6. 1977

US 12, UK 9

Páté studiové album Emerson, Lake & Palmer bylo vydáno ve formě dvojalbuma s neobvyklým rozvržením: každý z členů měl volný tvůrčí prostor na jedné celé straně desky, zatímco čtvrtá strana byla věnována společné tvorbě skupiny. Tento text Charleyho Walterse byl hlavní recenzí *Rolling Stone* č. 240, včetně ilustrace přes celou stranu a nadpisu obsahujícího slovní hříčku, do češtiny přeložitelného jako „ELP: větší než sound jeho částí“ (viz přílohy). Walters zde naráží na kvalitativní nepoměr příspěvků jednotlivých členů ve srovnání se společnou částí tvorby, o němž ve své recenzi hovoří.

Walters uvádí, že hudebně divergentní části jednotlivých členů přirozeně nedosahují úrovně dosavadní skupinové tvorby, ovšem společná čtvrtá strana podle něho jednoznačně prokazuje výjimečné schopnosti Emerson, Lake & Palmer jakožto ansámblu. Jako nejlepší a nejpestřejší ze tří sólových částí hodnotí stranu bubeníka Carla Palmera. Jeho rytmická hra se dle Walterse vyznačuje překvapivou melodičností a umírněností, jeho sóla jsou pak mezi rockovými bubeníky vzácným a vítaným způsobem stručná. Jistým úskalím jsou však samotná zpracování jednotlivých skladeb, zejména „vlažná“ adaptace Bachovy *Invence* č. 4 d moll, BWV 775 („Two Part Invention in D Minor“) či nevhodně „chladné“ orchestrální aranžmá v přepracované verzi skladby „Tank“ původně obsažené na stejnojmenném debutovém albu skupiny (1970). Ostatní skladby hodnotí relativně pozitivně, celkově však uvádí, že zde o místo bojuje příliš mnoho nápadů.

„Chabé“ hudební aranžmá vytýká i stranám Emersona a Lakea. Byť se podle něho Emersonův „Piano Concerto No. 1“ (nahraný společně s Londýnským filharmonickým orchestrem pod vedením Johna Mayera) díky kvalitní interpretaci vyhýbá „těžkopádnosti a namyšlenosti,“ zejména po formální stránce jej označuje za nemastný neslaný, celkově pak nad klávesistovy aktuální kompoziční možnosti. „Delikátní a romantické“ texty Petera Sinfielda na straně Grega Lakea pak dle Walterse ponižuje využití orchestrální aranžmá.

Obě skladby na „společné“ straně pak Walters hodnotí vysoce pozitivně – vyzdvihuje zejména účelné a účinné využití Emersonovy klávesové techniky v adaptaci skladby

³²² Fletcher, Gordon. „Brain Salad Surgery“. *Records*. RS 153, 31. 1. 1974, s. 50.

„Fanfare for the Common Man“ Aarona Coplanda, která je zde zpracovávána „na způsob přelomového přístupu“ skupiny the Nice. Skladbu „Pirates“ pak označuje jako jednu z nejlepších v historii skupiny. Oproti předchozí skladbě chválí zejména pevnější kompoziční strukturu, rozmanitější aranžmá lépe propojující skupinu a orchestr, kvalitnější interpretační výkony všech tří hudebníků i „nádhernou poezii“ Petera Sinfielda. Touto skladbou tak dle Walterse Emerson, Lake & Palmer prokazují svoji „vznešenost a mistrovství, které je i nadále vyzdvihuje nad většinu jejich druhů.“³²³

***Works, Volume 2* (1977)**

Michael Bloom, RS 259, 23. 2. 1978

US 37, UK 20

Na rozdíl od předchozí nahrávky *Works, Volume 1* (1977) se v tomto případě jedná o běžné album bez zvláštního členění. Vyznačuje se především kratšími skladbami a o poznání méně „progresivním“ stylem, bližším blues či jazzu.

Bloom se na *Works, Volume 1* ohlíží o poznání kritičtěji než Charley Walters v původní recenzi (viz výše), s poukazem na vyprázdňenost jejich hudby, která se spíše než čímkoli jiným stala doslova pózou. Zároveň zde reprodukuje některé body Waltersovy předchozí kritiky, včetně nesoustředěného klavírního koncertu Keitha Emersona či „přeslazeného“ orchestrálního aranžmá skladeb Carla Palmera. „Pirates“ však na rozdíl od Walterse chápe jako dosavadní vrchol bezobsažnosti tvorby skupiny:

On the first volume of *Works*, ELP's classical stance degenerated into a series of postures. Keith Emerson's lush piano concerto had no focus, Greg Lake derived nothing from full orchestral backing other than sweetener, and Carl Palmer's dabblings were ultimately self-serving. ... "Pirates" ... outranked even *Brain Salad Surgery* for insubstantial flash.³²⁴

Podobně jako David Lubin v recenzi alba *Tarkus* (1971, viz výše) i Bloom charakterizuje přístup skupiny na tomto albu jako snahu emulovat styly jiných hudebníků – zde jmenuje Arta Tatumu, Bingu Crosbyho a tradiční big bandy. Pro tuto skupinu nezvyklým způsobem zde Bloom kritizuje také slabé interpretační výkony všech tří hudebníků i aranžmá nedosahující jejich někdejších vysokých kvalit.³²⁵

³²³ Tamtéž.

³²⁴ Bloom, Michael. „*Works, Volume 2*“. *Records*. RS 259, 23. 2. 1978, s. 53.

³²⁵ Tamtéž.

***Love Beach* (1978)**

Michael Bloom, RS 286, 8. 3. 1979

US 55, UK 48

V recenzi tohoto alba se Bloom vyjadřuje ještě negativněji než v případě předchozího *Works, Volume 2* (viz výše). *Love Beach* popisuje jako „vyloženě ubohé“ – ve srovnání s ním je podle něho kreativnější činností i mytí nádobí. Typický bod kritiky mířící k nedostatku umělecké integrity v progresivně rockové tvorbě se odráží v Bloomově obvinění Keitha Emersona z „dalšího vykrádání klasiků.“ Ačkoli dvacetiminutovou progresivně rockovou suitu „Memoirs of an Officer and a Gentleman,“ popisuje jako zajímavější než skladbu „Pirates“ obsaženou na albu *Works, Volume 1* (1977), stále se podle něho jedná o „pompézní haldu sterilních romantických klišé“ dokazující, že během pěti let neprodělal Emerson žádný tvůrčí vývoj. Kritizuje též „povýšenecký“ zpěv Grega Lakea a „jako obvykle groteskně trapné“ texty Petera Sinfielda.³²⁶

³²⁶ Bloom, Michael. „Love Beach“. *Records*. RS 286, 8. 3. 1979, s. 58.

Focus

Tato nizozemská skupina se proslavila především skladbou „Hocus Pocus“ vydanou ve formě singlu (umístěného na 9. pozici americké hitparády) a na albu *Moving Waves* (1971). Tuto nahrávku však *Rolling Stone* nehodnotil. Významnými zakládajícími členy skupiny Focus jsou zpěvák, flétnista a klávesista Thijs van Leer, absolvent kompozice a flétny na ženevské konzervatoři, a kytarista Jan Akkerman. Ve své tvorbě čerpali především z artificiální a jazzové hudby. V *Rolling Stone* byli popisováni především jako výjimečně kvalitní instrumentalisté, jejich kompozice byly též hodnoceny velmi kladně. Negativní přijetí alba *Mother Focus* (1975) pak bylo dáno především proměnou dosavadního stylu.

Focus III (1972)

Paul Gambaccini, RS 137, 21. 6. 1973

US 35, UK 6

Gambaccini líčí skupinu jako mimořádně schopné a technicky vybavené hudebníky, problémem však vidí v příliš dlouhé stopáži tohoto dvojitého alba i vybraných jednotlivých skladeb, které označuje za náročné „hudební maratony“ žádající si vysokou míru dlouhodobé pozornosti posluchače.

Focus III is an impressive effort ... but not uniformly enjoyable. When two consecutive tracks take 47 minutes, a yawn or two is inevitable.³²⁷

Spíše než pokračovat v linii dlouhých, komplikovaných skladeb na rozsáhlých albech Gambaccini skupině doporučuje své kompozice zestručnit. Nejlepší momenty alba jsou podle něho improvizací pasáže, nikoli „oddanost formě“. Velice pozitivně, jako „jednoduše dokonalou nahrávku“, ³²⁸ pak hodnotí jejich populární singl „Sylvia“, který se mimo jiné umístil na 4. místě britského a 89. příčce amerického žebříčku.

³²⁷ Gambaccini, Paul. „Focus III“. *Records*. RS 137, 21. 6. 1973, s. 66.

³²⁸ Tamtéž, s. 64, 66.

Kritika koncertu

Central Park, New York, 5. 8. 1973

Gerrit Graham, RS 144, 27. 9. 1973

Graham tento koncert hodnotí pozitivně zejména díky interpretačním výkonům skupiny. Na základě jeho výrazové šíře a čisté, precizní, „svěže emotivní“ hry přirovnává kytaristu Jana Akkermana k Ericu Claptonovi. Provedení hitu „Hocus Pocus“ vyzdvihuje jako nejvyšší bod vystoupení, s precizně provedenou vokální linkou Thijssem van Leerem. Ačkoli skupinu popisuje jako vymykající se běžnému „rockovému showmanství“, přesto dle Gerrita předvedli „vzrušující, virtuózní, více než rockové“ vystoupení.³²⁹

Live at the Rainbow (1973)

Gordon Fletcher, RS 153, 31. 1. 1974

US 132, UK 23

Podobně jako v recenzi alba *Brain Salad Surgery* (Emerson, Lake & Palmer, 1973), otištěné ve stejném čísle *Rolling Stone*, Fletcher i skupině Focus doporučuje, aby nahrávali veškerou svoji tvorbu formou živých vystoupení. Jejich interpretační umění na koncertech popisuje jako výjimečně kvalitní, s poukazem na intelektuální i fyzický účinek jejich hudby.

Onstage they strike a near-perfect balance between impeccable musicianship and an intensely visceral quality, managing to simultaneously stimulate both the mind and the behind.³³⁰

Toto album dle Fletchera zachycuje jejich studiovou tvorbu nejen se stejnou mírou přesnosti jako na původní nahrávce, ale navíc s vyšší mírou energie. „Okouzující“ kytarovou techniku Jana Akkermana vyzdvihuje především v interpretaci skladby „Hocus Pocus“.³³¹

Album *Hamburger Concerto* (1974) *Rolling Stone* nehodnotil.

³²⁹ Graham, Gerrit. „Focus“. *Performance*. RS 144, 27. 9. 1973, s. 20.

³³⁰ Fletcher, Gordon. „Live at the Rainbow“. *Records*. RS 153, 31. 1. 1974, s. 53.

³³¹ Tamtéž.

Mother Focus (1975)

Jean-Charles Costa, RS 198, 23. 10. 1975

US 152, UK 23

Toto album vykazuje oproti dřívější tvorbě skupiny mírně odlišný sound, bližší funku s prvky jazzové fúze. Jean-Charles Costa ve své recenzi uvádí, že po neúspěšném albu *Hamburger Concerto* (1974) se nyní Focus zřejmě pokusili o „uhlazenější, komerčnější“ nahrávku. Ačkoli vyzdvihuje mimořádně vysokou úroveň interpretačního umění, postrádá hmatatelnou identitu skupiny. Celkový charakter alba označuje za „bezcílnou hudbu na pozadí“ s pouze ojedinělými momenty výjimečnosti. Jako další nedostatek uvádí Costa absenci silného vokálu – přestože se skupina o několik let dříve proslavila především právě jódlováním Thijse van Leera ve skladbě „Hocus Pocus“, dle autora recenze tento humorný efekt nestačí. Pro lepší vyvážení stylu a obsahu tak skupině doporučuje přehodnocení jejich směřování, případně obměnu (doprovodných) hudebníků.³³²

³³² Costa, Jean-Charles. „Mother Focus“. *Records*. RS 198, 23. 10. 1975, s. 72.

Genesis

Jedna z nejdůležitějších skupin symfonického progresivního rocku byla v *Rolling Stone* především zpočátku své tvorby označována za „zvláštní“, „výstřední“ a doslova „nejpovídanější z anglických skupin“. Důvodem byly především jejich texty s výrazným – až „excesivním“ – využitím jazykového humoru. Vedle komplikovaného jazyka zmiňovali vybraní američtí kritici i časté využívání narážek a odkazů na specifické reálie britského kulturního kontextu, nepřilíš srozumitelných běžnému americkému publiku.³³³

Genesis byli též proslulí svými kvalitními interpretačními výkony – v *Rolling Stone* byli mimo jiné nazváni „nejlepší živou kapelou na světě“, zejména díky svému důrazu na věrnost interpretace studiového materiálu.³³⁴ Některé jejich delší skladby (kupř. „The Musical Box“ či „Dancing with the Moonlit Knight“) byly též hodnoceny kladně, s poukazem na propracovaná řešení relativně komplikovaných formálních struktur. Ačkoli se jedná o jednoho z ústředních představitelů tohoto stylu, nebyla tvorba Genesis v *Rolling Stone* hodnocena výrazně negativně – spíše naopak. Přesnější charakteristiku recepce však znesnadňuje absence dobových kritik důležitých alb *Foxtrot* (1972) a *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974).

Překvapivou pak byla pro vybrané kritiky přetrvávající úroveň tvorby Genesis po postupném odchodu zpěváka Petera Gabriela (1975) a kytaristy Steva Hacketta (1977). Zbylí členové pozvolna měnili styl a sound skupiny směrem k pop rocku, kterým se trio ve složení Tony Banks, Phil Collins a Mike Rutherford proslavilo zejména v 80. letech. Tato postupná stylová obměna byla obvykle hodnocena pozitivně jako konstruktivní tvůrčí vývoj skupiny.

***Trespass* (1970)**

Gordon Fletcher, RS 166, 1. 8. 1974

Na rozdíl od první nahrávky *From Genesis to Revelation* (1969) se druhé studiové album skupiny – především díky integraci folkových prvků – již zvukově přibližuje jejich nadcházející vrcholné progresivně rockové tvorbě. V době vydání se toto nepřilíš komerčně úspěšné album na hitparádách neumístilo. Stručnou, veskrze negativní recenzi tohoto

³³³ Cromelin, Richard. „Nursery Cryme“. *Records*. RS 120, 26. 10. 1972, s. 72; Gambaccini, Paul. „Selling England by the Pound“. *Records*. RS 156, 14. 3. 1974, s. 64. Viz též recenze zmíněných alb níže.

³³⁴ Fletcher, Gordon. „Genesis Live, Trespass“. *Records*. RS 166, 1. 8. 1974, s. 53. Viz též níže.

alba otiskl *Rolling Stone* až na základě reedice z roku 1974, společně s kritikou *Genesis Live* (1973, viz níže). Následuje její kompletní znění v pouhých dvou větách:

Trespass is a re-release of a 1970 Genesis album, recorded well before the band was in full command of its craft. It's spotty, poorly defined, at times innately boring, and should be avoided by all but the most rabid Genesis fans.³³⁵

Je otázkou, do jaké míry mohla Fletcherovo hodnocení této „nesourodé“, „nudné“ nahrávky ovlivnit její nevýrazná zvuková produkce, o níž hovoří Richard Cromelin ve své recenzi *Nursery Cryme* (viz níže).

***Nursery Cryme* (1971)**

Richard Cromelin, RS 120, 26. 10. 1972

UK 39

Recenze třetího alba Genesis vyšla v *Rolling Stone* bezmála rok po jeho vydání (listopad 1971). Richard Cromelin vysoce hodnotí ambiciózní, nápadité koncepty i komplikované formální struktury skladeb tohoto alba. Do jisté míry vyzdvihuje i instrumentální výkony, byť je označuje za místy letargické. Hlavní problém tohoto alba dle Cromelina spočívá v jeho doslova „mizerném“ zvukovém zpracování.³³⁶ Cromelin tak svůj dojem ze zvuku *Nursery Cryme* přirovnává k „tiše bublající polévce“. Řešení pak, na základě tohoto přirovnání, navrhuje jako „jednoduše odejmout pokličku“, neboť o zvukových kvalitách skupiny, nezkreslených charakterem nahrávky, se zdá být přesvědčen. Jednotlivé kompozice pak hodnotí pozitivně – desetiminutová skladba „The Musical Box“ podle něho obstála i přes úskalí zmíněné zvukové produkce, zatímco v „The Fountain of Salma-cis“ chválí skupinu za umírněný eklekticismus, který ovšem není „na úkor rock and rollu“.³³⁷

³³⁵ Fletcher, Gordon. „Genesis Live, Trespass“. *Records*. RS 166, 1. 8. 1974, s. 53.

³³⁶ Výsledkem produkce tohoto alba – přes relativně průzračnou instrumentální sazbu – skutečně je zastřený, nevýrazný zvuk, který adekvátně nepřenáší zejména jemnější detaily aranžmá a dynamický rozsah nahrávky. Tento fakt je patrný zejména při srovnání původní edice s remixovaným a remastrováním z roku 2007 (Charisma 50999 519547 2 7), které vykazuje jednoznačně čistší, artikulovanější zvuk. Stejně jako předchozí nahrávka *Trespass* (1970) bylo i toto album nahráno v londýnských Trident Studios za přispění producenta Johna Anthonyho.

³³⁷ Cromelin, Richard. „Nursery Cryme“. *Records*. RS 120, 26. 10. 1972, s. 72.

Album *Foxtrot* (1972), které obsahuje mimo jiné proslulou progresivně rockovou suitu „Supper's Ready“, *Rolling Stone* nehodnotil. V roce 2015 jej pak zařadil na 14. místo žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* jako „první velké album“ Genesis.³³⁸

Selling England by the Pound (1973)

Paul Gambaccini, RS 156, 14. 3. 1974

US 70, UK 3

Toto album, byť „pouze“ zlaté, je jednou z nejdůležitějších nahrávek „vrcholného“ progresivního rocku. V roce 2015 jej *Rolling Stone* umístil na 6. místo svého seznamu *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, zatímco na seznamu nejlépe hodnocených nahrávek databáze Prog Archives je aktuálně na druhém místě.

Úspěch či neúspěch tohoto alba ve Spojených státech dle Gambacciniho závisí na tom, zda bude americké publikum „ochotné vynaložit úsilí nutné k dekódování britské angličtiny, v níž jsou texty napsány“. Svoji pozornost si však prý zaslouží zejména díky rozsáhlejším skladbám „The Battle of Epping Forest“ („constructed more artfully than a Top 40 tune“) a „Dancing With the Moonlit Knight“, v níž rozpoznává propracovanou společenskou kritiku vybraných britských reálií té doby.

Gambaccini na druhou stranu varuje, že pouhé „dělání neobvyklých věcí“ skupinu automaticky neumísťuje do „vyšší ligy“. Chválí zejména vlohy této „nejupovídanejší z dnešních skupin“ ke košatým textům. Některé verše však označuje za absurdní, s poukazem na „směšné“ nadužívání rýmu především ve skladbě „The Battle of Epping Forest“. Vzhledem ke zjevné snaze skupiny vymanit se z tradičního komerčního formátu populárních skladeb, kterou Gambaccini vidí jako pozitivní aspekt, tak tuto nahrávku doporučuje alespoň k poslechu.³³⁹ Je pozoruhodné, že Gambaccini v této recenzi zešíroka popisuje zejména úvodní kompozici „Dancing with the Moonlit Knight“, podobně komplikované skladby „Firth of Fifth“ či „The Cinema Show“ však nijak nezmiňuje.

³³⁸ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

³³⁹ Gambaccini, Paul. „Selling England by the Pound“. *Records*. RS 156, 14. 3. 1974, s. 64.

***Genesis Live* (1973)**

Gordon Fletcher, RS 166, 1. 8. 1974

US 105, UK 9

Na rozdíl od studiového alba *Trespass* (1970), s nímž *Genesis Live* tuto stručnou recenzi sdílí, hodnotí Fletcher tuto živou nahrávku o poznání pozitivněji. Kolekce skladeb především z alb *Foxtrot* (1972) a *Nursery Cryme* (1971) podle něho „zachycuje poutavou moc a mystiku“, jež potvrzují pověst Genesis jako „nejlepší živé kapely všech dob“. Fletcher vyzdvihuje vysokou kompoziční, interpretační i literární kvalitu jejich tvorby. Tuto skupinu a její „vizionářský moralismus“ pak přirovnává k Yes a Jethro Tull. Genesis však podle něho překonali úroveň audiovizuálních koncertních produkcí obou zmíněných skupin.³⁴⁰

Album *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) *Rolling Stone* nehodnotil. V roce 2015 jej pak zařadil na 9. místo žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* jako „okouzlující, překvapivě hodnotné konceptuální album“ mimo jiné prokazující „jedinečné propojení umění a síly“ typické pro tvorbu Genesis.³⁴¹

***A Trick of the Tail* (1976)**

Kris Nicholson, RS 213, 20. 5. 1976

US 31, UK 3

Nicholson v této recenzi uvádí, že skupina má i po odchodu dosavadního lídra, zpěváka Petera Gabriela, „dostatek talentu“. Hlavní tvůrčí osobností je nyní klávesista Tony Banks, který se podílel na všech osmi skladbách a na albu též dle Nicholsona „dominuje instrumentálně“. Pozitivně hodnotí vokální výkon Phila Collinse i celkovou mírnou proměnu stylu, který popisuje jako přímočařejší, s větším důrazem na melodiku a menším akcentem na efekt. Nicholson tedy uvádí, že Genesis tímto albem „obrátili potenciální tvůrčí katastrofu ve svůj první skutečný úspěch v USA.“³⁴²

³⁴⁰ Fletcher, Gordon. „Genesis Live, Trespass“. *Records*. RS 166, 1. 8. 1974, s. 53.

³⁴¹ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

³⁴² Nicholson, Kris. „A Trick of the Tail, Voyage of the Acolyte“. *Records*. RS 213, 20. 5. 1976, s. 53.

Wind & Wuthering (1976)

Dave Marsh, RS 233, 24. 2. 1977

US 26, UK 7

Marsh toto album recenzuje společně s nahrávkami *Fountains of Light* (1977) skupiny Starcastle a *A Day at the Races* (1976) skupiny Queen. *Wind & Wuthering* z těchto tří nahrávek hodnotí jednoznačně nejlépe: „eklekticky experimentální“ tvorbu Genesis označuje za skutečně pokrokovou, na rozdíl od „prosté recyklace“ mnohých ostatních umělců.³⁴³

Vzhledem k vyšší míře zastoupení syntezátoru Tonyho Bankse na tomto albu – na rozdíl od živých vystoupení, kterým dominují kytary Steva Hacketta a Mika Rutherforda – Marsh uvádí, že zde sound skupiny sice do jisté míry postrádá „ostrost“ typickou pro rock, na druhou stranu získává „popový“ charakter (což je směřování, v němž Genesis na dalších albech pokračují). Skladbu „Your Own Special Way“ pak označuje za „prvotřídní popovou píseň“ – kvalitou ji přirovnává ke skladbě „Roundabout“ (1971) skupiny Yes.

Obecně negativní postoj rockové kritiky k progresivnímu rocku zde Marsh napadá s poukazem na to, že *Wind & Wuthering* je „melodicky inovativnější než většina aktuálního mainstreamového rocku.“³⁴⁴ Jak zmiňuji v kapitole „Charakteristika recepce progresivního rocku v *Rolling Stone*“, Marsh shledává původ tohoto negativního kritického přístupu v otázce tradičního sociálního zakotvení rockové hudby.

Marsh skupině vytýká především komplikované, nesrozumitelné texty – snahu jim porozumět doslova popisuje jako prolamování kódu. V rámci progresivního rocku relativně běžný bod kritiky však zjemňuje s poukazem na srovnatelné tendence v „podobně matoucích“ tvorbě Joni Mitchell a „neméně pošetilými“ texty Eltona Johna.³⁴⁵

Na rozdíl od méně experimentálních (spíše derivativních) skupin, mezi něž vedle Queen a Starcastle řadí také Aerosmith, Kiss a Thin Lizzy, se Genesis dle Marshe snaží „učinit svoji osobitou směsicí uměním ... Jakkoli nadutě, a nakolik za svým cílem zaostávají, alespoň se snaží.“ Tento přístup pak označuje za hodnotnější než otevřeněji komerční tendence ostatních zmíněných umělců. Přesto uznává, že tvůrci „úspěšného výrobku“ spíše než „neúspěšného umění“ jsou ti, které sám poslouchá raději.³⁴⁶

³⁴³ Marsh, Dave. „Rock's Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 59–62.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 61.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 62.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 62.

***Seconds Out* (1977)**

John Milward, RS 257, 26. 1. 1978

US 47, UK 4

Milward v recenzi druhého živého alba skupiny vyzdvihuje především „úžasnou hudební preciznost a zvukovou dokonalost“ koncertů Genesis. Ta však podle něho zároveň podrývá umělecký přínos tohoto alba, neboť interpretace jednotlivých skladeb jsou až příliš věrné svým studiovým předlohám. Výběr skladeb a instrumentální výkony hudebníků hodnotí vysoce pozitivně, zvuk skupiny pak popisuje jako „impozantní, byť občas sterilní instrumentální útok“. Chválí též jistý stylový posun skupiny po odchodu Petera Gabriela (charakterizovaný jako „méně teatrálnosti a více sklonů k jazz-rocku“), díky němuž je skupina „silnější“.³⁴⁷

***...And Then There Were Three...* (1978)**

Michael Bloom, RS 271, 10. 8. 1978

US 14, UK 3

Bloom v tomto textu vedle nahrávky Genesis zároveň recenzuje také druhé sólové album jejich někdejšího kytaristy Steva Hacketta (*Please Don't Touch!*, 1978), který skupinu opustil po vydání jejich předchozího alba *Seconds Out* (1977). První platinové album Genesis je důležitým předělem v hudebním vývoji skupiny – s odchodem se dále upevnilo dominantní postavení bubeníka a zpěváka Phila Collinse.

Bloom tuto nahrávku Genesis hodnotí jako horší než *Please Don't Touch!* – a to i přesto, že jej nazval „pouhým excesem“. *...And Then There Were Three...* tak mimo jiné označuje za pouhý „vybledlý stín předchozích úspěchů skupiny“. Vytýká zde zejména celkovou bezcílnost hudby, nesmyslnost zvukových efektů a slabý hudební materiál.

...And Then There Were Three... lumbers about in a pea-soup fog of electronics, twists through a maze of odd tempos and dropped beats and ultimately spends itself in gratuitous effects. The melodies have never been less substantial, while the songs revel in pettiness and two-bit theatricality.³⁴⁸

³⁴⁷ Milward, John. „Seconds Out“. *Records*. RS 257, 26. 1. 1978, s. 49.

³⁴⁸ Bloom, Michael. „Please Don't Touch!, ...And Then There Were Three...“. *Records*. RS 271, 10. 8. 1978, s. 59.

Gentle Giant

Gentle Giant byli – na základě jejich dobové recepce v *Rolling Stone* – chápáni jako kompozičně zřejmě nejpokročilejší skupinou symfonického progresivního rocku. Tento fakt je zde však vyjadřován pouze retrospektivně – ranou a vrcholnou tvorbu skupiny mezi lety 1970–1975 *Rolling Stone* nerefletoval (album *Octopus* z roku 1972 pak v roce 2015 umístil na 16. pozici žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*). Narůstající komerční tendence v pozdní fázi jejich tvorby pak obě dobové recenze v *Rolling Stone* hodnotily veskrze negativně.

Interview (1976)

Kris Nicholson, RS 218, 29. 7. 1976

US 137

Zatímco předchodí album skupiny *Free Hand* (1975) a doprovodné turné dle Nicholsona dopomohlo skupině k masovému veřejnému přijetí, tuto nahrávku označuje za jejich nejméně soudržnou. Vnitřní rozpor nahrávky spatřuje ve snaze zachovat dosavadní komplikovaný styl – který se zde stává doslova excesem – a zároveň pokračovat v narůstajících komerčních tendencích. Nicholson mimo jiné vyslovuje stejné přání jako Gordon Fletcher ve svých recenzích alb Emerson, Lake & Palmer a Focus, tedy aby jejich následující nahrávka byla živým albem.³⁴⁹

Giant for a Day! (1978)

Michael Bloom, RS 288, 5. 4. 1979

Na tomto albu byl završen stylový přechod skupiny od komplikovaných struktur ovlivněných artificiální hudbou ke kratším, jednodušším pop-rockovým písním. Přes svoji relativní posluchačskou přístupnost (ve srovnání s dosavadní progresivní tvorbou) se toto album na americké ani britské hitparádě neumístilo.

Recenze Michaela Blooma je především obhajobou tradičního symfonického progresivního rocku tváří v tvář podbíživým komerčním tendencím umělců včetně Gentle Giant. Bloom jejich dřívější tvorbu chápe jako mimořádně hodnotný progresivní rock, jedinečným způsobem integrující širokou řadu inspiračních vlivů:

³⁴⁹ Nicholson, Kris. „Interview“. *Records*. RS 218, 29. 7. 1976, s. 52.

At one time, Gentle Giant played some of the most worthwhile, state-of-the-art progressive rock extant. They carved their own idiosyncratic domain out of madrigal, Debussy and "I Am the Walrus" while completing the Jethro Tull revolution in rock counterpoint, breaking new ground in boogie polyrhythms and performing the most difficult and theoretical gambits with seamless, electrifying insouciance. In theory and in practice, these guys were brilliantly realized originals.³⁵⁰

Nyní se však dle Blooma stali komerční skupinou se snahou oslovit co nejširší – tedy méně náročné, stylově nevyhraněné – publikum za účelem maximalizace výnosů. Tento krok skupiny komentuje s neskryvanou lítostí a označuje jej za chybu: marketingovou strategii skupiny totiž vidí jako zásadní nepochopení jejich vlastního publika a dosavadních úspěchů. Gentle Giant jeho slovy především „neumí psát plebejskou hudbu ve stylu Boston nebo Foreigner“. Bloom tak *Giant for a Day!* označuje doslova za „plýtvání vinylem,“ které nepotěší stávající ani potenciální příznivce skupiny. Toto album podle něho navíc „může pouze dále poskvrnit ideu pokroku v rockové hudbě“.³⁵¹

³⁵⁰ Bloom, Michael. „Giant for a Day!“. *Records*. RS 288, 5. 4. 1979, s. 75.

³⁵¹ Tamtéž.

Steve Howe

Podobně jako sólová alba ostatních členů Yes z let 1975 a 1976³⁵² bylo i debutové sólové album kytaristy Steva Howea *Beginnings* (1975) v *Rolling Stone* hodnoceno negativněji než společná tvorba skupiny Yes – zejména s ohledem na jeho kompoziční úroveň. Howe byl jak sólově, tak v rámci tvorby Yes (viz níže) kritikou *Rolling Stone* chápán jako mimořádně technicky vybavený kytarista s osobitým stylem hry, při němž mimo jiné kombinoval sólový i rytmický způsob hry v jediném partu.

Beginnings (1975)

Charley Walters, RS 208, 11. 3. 1976

US 63, UK 22

Na tomto sólovém albu Howeovi asistovala řada hostujících hudebníků včetně tehdejších členů Yes Billa Bruforda, Alana Whitea a Patricka Moraze. Obal vytvořil Roger Dean.

Beginnings zní podle Walterse „nepřekvapivě jako náčrtek alba Yes“. Interpretační stránku přirozeně hodnotí pozitivně, zejména Howeův stylový rozptyl sahající od klasické po sólovou elektrickou kytarovou techniku, stejně jako nástrojová aranžmá. Samotná kvalitní instrumentace však dle Walterse k vytvoření kvalitního alba nestačí. Přes ojedinělé „působivé“ nápady – především kytarové sólo ve „Will o' the Wisp“ – jsou skladby na tomto albu příliš rozvláčné. Dále negativně kritizuje slabý vokální výkon, „trapné“ texty Steva Howea a nepříliš výraznou zvukovou produkci alba. Howe tedy na závěr hodnotí jako „nadaného kytaristu, ale nikoli lídra“.³⁵³

³⁵² Srv. přijetí sólové tvorby zpěváka Jona Andersona (s. 83) a baskytaristy Chrise Squirea (s. 134).

³⁵³ Walters, Charley. „Beginnings“. *Records*. RS 208, 11. 3. 1976, s. 64.

Jethro Tull

Stylový vývoj skupiny Jethro Tull lze rozdělit do několika fází rozlišitelných na základě proměn jejich instrumentálního obsazení a převažujících stylových tendencí. Raná tvorba, zahrnující alba *This Was* (1968) a *Stand Up* (1969), vycházela především z blues rocku. Postupné zavádění folkových prvků na albech *Benefit* (1970) a *Aqualung* (1971) a narůstající kompoziční komplikace pak vyústily v relativně eklektický symfonický progresivní rock nahrávek *Thick as a Brick* (1972), *A Passion Play* (1973) a *War Child* (1974) inspirovaný folkem, blues, jazzem i umělecko-artifciální hudbou. Na dalších albech pak došlo k opětovné redukci rozsáhlých stopáží skladeb a návratu k rockovému – *Minstrel in the Gallery* (1975), *Too Old to Rock 'n' Roll; Too Young to Die!* (1976) – a později akustičtějšímu folkovému soundu – typickému pro tzv. „folkovou trilogii“ alb *Songs from the Wood* (1977), *Heavy Horses* (1978) a *Stormwatch* (1979).

Vzhledem k tomu, že Jethro Tull nebyli po celou své tvorby 70. let tradiční „symfonickou“ progresivně rockovou skupinou, sledujeme též zřetelné proměny v recepci jejich tvorby v *Rolling Stone* v průběhu sledovaného období. Jejich raná tvorba (v letech 1970–1972) byla hodnocena vesměs pozitivně, s poukazy na výrazný kvalitativní posun tvorby v rámci prvních čtyř nahrávek. Na základě postupně narůstající komplikovanosti a odklonu od relativně přímočaré blues-rockové hudby se však od alba *Thick as a Brick* (1972) kritika obrátila spíše k negativnímu hodnocení. Kladněji pak byla přijata tvorba pozdních 70. let včetně výše zmíněné „folkové trilogie“, ačkoli vybraní komentátoři stále kritizovali „kýčovité“ aranžmá s využitím smyčcového ansámblu.

Kritika pak skupině vytýkala zejména „přehnanou“ uměleckou image Iana Andersona a literární stránku jejich tvorby. Texty Jethro Tull, na rozdíl například od tvorby Yes, ve své hutnosti neopomíjely precizní vyjádření komplikovaných významů včetně vyostřené společenské kritiky; problémem byl spíše jejich literární styl, který vybraní kritici nazývali elitářským či „didaktickým“.³⁵⁴ Podle některých komentátorů pak právě texty doslova ponižují úroveň vysoce kvalitní hudby Jethro Tull.³⁵⁵ Interpretační úroveň skupiny ovšem byla vždy hodnocena nanejvýš pozitivně, mimo jiné s odkazem na virtuózní souhru „na způsob uhlazeného komorního ansámblu“.³⁵⁶ Kompoziční (zejména melodická a rytmická) stránka jejich tvorby byla též přijímána velice pozitivně. Na vrcholné

³⁵⁴ Viz Miller, Jim. „War Child“. *Records*. RS 176, 19. 12. 1974, s. 82 a další tvorba Jethro Tull (viz níže).

³⁵⁵ Gerson, Ben. „Aqualung“. *Records*. RS 87, 22. 7. 1971, s. 36; McGee, David. „Too Old to Rock 'n' Roll; Too Young to Die!“. RS 199, 6. 11. 1975, s. 68.

³⁵⁶ Holden, Stephen. „A Passion Play“. *Records*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 79. Obdobně vyjádření vyslovuje také Bloom, Michael. „Bursting Out“. *Records*. RS 281/2, 28. 12. 1978–11. 1. 1979, s. 111, 113.

progresivně rockové album skupiny *Thick as a Brick* (1972) pak *Rolling Stone* nabídl dvě diametrálně odlišná hodnocení – Ben Gerson jej označil za ambiciózní a elegantně zpracované zejména vzhledem k paralelám s artificiální hudbou, zatímco Gordon Fletcher jej pro tyto důvody naopak zpětně odsoudil jako pouhý „bledý stín jejich dřívější tvorby“.³⁵⁷

***Stand Up* (1969)**

Ben Gerson, RS 48, 13. 12. 1969

US 20, UK 1

Na druhém řadovém albu Jethro Tull *Stand Up* jsou do blues-rockového základu prvního alba *This Was* (1968) částečně integrovány folkové a do jisté míry i jazzové postupy. Komerční úspěch tohoto zlatého alba anticipoval populární singl „Living in the Past“ vydaný v dubnu téhož roku.

Ben Gerson na adresu alba *This Was* uvádí, že ačkoli jej celkově zklamalo, v určitých nekonvenčních detailech jej přesto zaujalo. Dominantní tvůrčí vliv Iana Andersona, upevněný po odchodu kytaristy Micka Abrahamse na konci roku 1968, na tomto albu sleduje především v upevněném, jasněji formulovaném stylu obsahujícím řadu dalších inspirací, například náznak tradiční řecké hudby („For a Thousand Mothers“) či atmosféru středověké hudby („Jeffrey Goes to Leicester Square“).³⁵⁸ Vysoce hodnotí interpretační výkony skupiny i celkovou zvukovou produkci, vytýká ovšem „nadbytečnou“ smyčcovou sekci mařící skladbu „Reasons for Waiting“. *Stand Up* tak označuje za pečlivě vystavěné dílo, které si zaslouží pozorný poslech. Speciálně pak zdůrazňuje, že zmíněným výrokiem nijak nenaznačuje sterilitu této tvorby. S ohledem na turbulentní dobu pro rockovou hudbu na konci 60. let a poukazem na „úpadek mnoha zavedených hvězd“³⁵⁹ na závěr vyjadřuje své potěšení z „důležitého nového hlasu“ na hudební scéně.³⁶⁰

³⁵⁷ Gerson, Ben. „Thick As A Brick“. *Records*. RS 111, 22. 6. 1972, s. 54; Fletcher, Gordon. „Jethro Tull 3: Do we have to live in the past?“. *Records*. RS 128, 15. 2. 1973, s. 60.

³⁵⁸ Gersonovo nepřiliš konkrétní tvrzení o „a sense of the vague, charming disorganization of medieval music“ ve spojitosti se skladbou „Jeffrey Goes to Leicester Square“ však podle všeho směřuje spíše k neinformovanému subjektivnímu dojmu z celkového soundu – především díky aranžmá s výraznými party balalajky a flétny – než k objektivně rozpoznatelným postupům přímo převzatým ze středověké hudby. Relativně komplikovaný rytmus této skladby je pak ukazatelem vysoké organizace hudby spíše než opaku.

³⁵⁹ Viz diskuse o „konci rocku“ na s. 50–51.

³⁶⁰ Gerson, Ben. „Stand Up!“. *Records*. RS 48, 13. 12. 1969, s. 52.

Benefit (1970)

Jack Shadoian, RS 64, 6. 8. 1970

US 11, UK 3

Třetí studiová nahrávka Jethro Tull dále obohacuje bluesové základy jejich nejranější tvorby a zvukově tak předjímá typický eklektický styl skupiny, kterým se vyznačuje od následujícího alba *Aqualung* (1971). *Benefit* však stále náleží k rané etapě jejich tvorby. Na rozdíl od veskrze pozitivních retrospektivních hodnocení (viz *Aqualung*, 1971 a *Living in the Past*, 1972 níže) je recenze Jacka Shadoiana³⁶¹ nezvykle negativní:

Popularita Jethro Tull mě nepřestává udivovat. Přitahují davы, poskytují obsáhlé rozhovory a v rockovém tisku se o nich píše ... Mám za to, že Ian Anderson je neuvěřitelně příjemný člověk ... protože mi jeho nahrávky přijdou dost chabé a hloupé.³⁶²

Benefit označuje za „otravnou nudu“ a vzhledem k „mechanické“ interpretaci jej přirovnává k „antologii rockové muzak“.³⁶³ Zároveň je pozoruhodné, že Shadoian ostře kritizuje „prkenný“ vokální projev i „neuvážené švitoření“ flétny frontmana Iana Andersona – hudebníka, který se proslavil právě svými excentrickými hlasovými i pohybovými projevy, na nichž od počátku kariéry vědomě stavěl svoji uměleckou image. Chybu však spíše než v hudebníkovi samotném vidí v „jalovém, neoriginálním materiálu“ na tomto albu obsaženém. Shadoian pak sám uznává, že živější projev zpěváka v takovém případě ani není možný. Nahrávku *Benefit* na závěr označuje za „nestydatou průměrnost“.³⁶⁴

Shadoianova recenze vyvolala relativně silnou vlnu reakcí ve formě tří dopisů otištěných v *Rolling Stone* o měsíc později. Tyto emocionálně spíše vzrušené příspěvky čtenářů z řad veřejnosti obsahují snahy o obhajobu nahrávky (či spíše „vedení textu na pravou míru“) a typické argumentační prostředky včetně *ad hominem*.³⁶⁵ Dopis čtenáře Franka Pedoty z New Jersey je typickým příkladem takové reakce:

Rád bych poučil Jacka Shadoiana, proč není jejich úspěch udivující ... Kdokoli schopný je nařknout z průměrnosti očividně neslyšel jejich druhé album *Stand*

³⁶¹ Toho času profesor anglického jazyka na University of Massachusetts a mj. autor knihy *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film* (1977). Zemřel v roce 2017.

³⁶² Shadoian, Jack. „Benefit“. *Records*. RS 64, 6. 8. 1970, s. 33.

³⁶³ K definici pojmu muzak viz Dorůžka, Lubomír. „Muzak“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 286.

³⁶⁴ Shadoian, „Benefit“, s. 33.

³⁶⁵ Toto mj. odpovídá způsobu vyjadřování estetických soudů, který popisuje Simon Frith – s poukazem na představu objektivního založení vlastních vkusových preferencí v hudbě samé a zásadní roli argumentace a přesvědčování v rámci tohoto procesu – viz Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, s. 4.

Up ... Pan Shadoian by měl trávit více času chozením na koncerty místo listování slovníkem a hledání víceslabičných slov.³⁶⁶

Randy Price se ve svém dopise vyjadřuje o poznání nevybíravěji; sahá mimo jiné po vulgarismu a vyjádření, že autor recenze doslova nemá duši. Edgar Tonna ze státu New York pak – výrazně umírněnějším tónem – uznává nízkou kvalitu nahrávky, přesto vyslovuje víru v potenciál skupiny, která podle něho začíná nacházet sebe sama.³⁶⁷

Aqualung (1971)

Ben Gerson, RS 87, 22. 7. 1971

US 7, UK 4

Nejprodávanější (3x platinové) album Jethro Tull s proslulou titulní skladbou napomohlo skupině k masové popularitě. Na této nahrávce se zároveň typický sound Jethro Tull, postupně krystalizující na předchozích albech, dále upevnil především větší mírou využití akustických nástrojů.

Ben Gerson vysoce hodnotí kompoziční i interpretační stránku nahrávky, kritičtěji se pak staví k literární stránce díla a vokálního přednesu. Úvodem shrnuje své hodnocení předchozích alb skupiny:

Zatímco jejich první album *This Was* bylo bezradné a neuspořádané, *Stand Up*, pohrávající si s etnickými a klasickými formami, bylo eklektické v tom nejlepší slova smyslu. Z tohoto experimentování vzešel *Benefit* a s ním zvuk, který skupině konečně dodal hmatatelnou identitu.³⁶⁸

O tomto albu pak hovoří jako o dalším logickém kroku, kdy po nahrávce, na níž se upevní charakteristický styl skupiny, následuje konceptuální album; v tomto případě pojednávající o „rozdílu mezi náboženstvím a Bohem.“ Přes tento úsudek, s nímž souhlasí mnozí posluchači i komentátoři, se ovšem dle Iana Andersona o konceptuální album nejedná.³⁶⁹

Gerson označuje Jethro Tull za jednu z nejvážnějších a nejinteligentnějších skupin té doby. Vedle toho vyzdvihuje jejich „hudební sofistikovanost, která dostačuje ambicím jejich námětů“. Právě výběr námětu alba však chápe jako nešťastný – v době univerzální

³⁶⁶ *Correspondence, Love Letters & Advice*. RS 66, 17. 9. 1970, s. 3.

³⁶⁷ Tamtéž.

³⁶⁸ Gerson, Ben. „Aqualung“. *Records*. RS 87, 22. 7. 1971, s. 36.

³⁶⁹ Anderson uznává, že se album věnuje několika konkrétním myšlenkám, zejména sociální problematice („Aqualung“, „Cross-Eyed Mary“), kritice školství („Wind Up“) či zmíněného náboženství („My God“, „Wind Up“). Přesto se této interpretaci brání a album vždy označoval za „pouhý shluk písní.“ Viz oficiální internetové stránky skupiny: <http://jethrotull.com/aqualung-2/> (cit. 8. 12. 2019).

ideové otevřenosti a experimentování s alternativními naukami a náboženstvími (či agnosticismem a ateismem) označuje kritiku praktik křesťanské církve – navíc zakotvenou v kontextu britské historie – za přežitek. Samotné texty pak charakterizuje jako příliš těžkopádné a didaktické. Andersonův exaltovaný vokální projev, nevhodný ve spojení s prezentovanými idejemi, chápe jako kompenzaci jeho omezených hlasových možností.

Navzdory dobrému muzikantství a často výtečnému strukturnímu uspořádání skladeb není toto album povýšeno, nýbrž podryto svojí vlastní závažností.³⁷⁰

Thick as a Brick (1972)

Ben Gerson, RS 111, 22. 6. 1972

US 1, UK 5

Ačkoli se jedná o typický příklad symfonického progresivně rockového alba s jedinou rozsáhlou skladbou zabírající obě strany desky, je tato recenze Bena Gersona nezvykle pozitivní – především ve srovnání s pozdějším hodnocením (viz níže). *Rolling Stone* toto album v roce 2015 umístil na sedmou pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.

Gerson popisuje spojení mnoha uměleckých rolí a dovedností v takřka renesanční osobnosti Iana Andersona. V jeho všestranném přístupu lze mimo jiné sledovat paralely s tradičním archetypem skladatele klasické hudby jako „absolutní“ tvůrčí osobnosti kontrolující celý umělecký proces. Syntéza mnoha rozličných dovedností v osobě Andersona též určitým způsobem poskytuje příslib hodnoty jeho tvorby – Jethro Tull zde Gerson tedy popisuje jako „jeden z nejvíce sofistikovaných a průlomových produktů rockové hudby“:

Besides lyricist and impersonator, Anderson is also composer, arranger, singer, flutist, acoustic guitarist, violinist, saxophonist, trumpeter, satirist and overall conceptualizer. His adeptness at most of these functions, in particular, his ability to balance and fuse them, has created one of rock's most sophisticated and ground-breaking products.³⁷¹

Gerson popisuje koncept alba, jehož ohniskem je epická báseň smyšleného dětského génia Geralda Bostocka. Nezvykle pozitivně hodnotí „inteligentní a hutný“ text obsažený ve skladbě i v bookletu ve formě fiktivních novin *St. Cleve Chronicle*. Rozpoznává jeho komplikovanost a nevyzpytatelnost, stejně jako „suchý, pošetilý, velmi britský smysl pro

³⁷⁰ Gerson, „Aqualung“, s. 37.

³⁷¹ Gerson, Ben. „Thick As A Brick“. *Records*. RS 111, 22. 6. 1972, s. 54.

humor“. Text skladby pak identifikuje jako rozsáhlou společenskou kritiku a satiru dotýkající se široké palety osobností i autorit včetně samotné skupiny Jethro Tull. Text však chápe jako podružný ve srovnání s hudbou – doslova jej označuje za nejméně důležitý aspekt tohoto alba.³⁷²

Ve sféře rockové hudby do té doby neobvyklé kompoziční řešení alba (ve formě jediné skladby trvající přes obě strany desky) zmiňuje Gerson jako významný odklon od předchozí tvorby Jethro Tull i od rockové hudby obecně. Odkazy na umělé hudby pak rozpoznává nejen v samotném rozsahu skladby, nýbrž i v „typickém pocitu komorní hudby“ Jethro Tull a formálních postupech využitých na *Thick as a Brick*, využívajících principy introdukce, zpracování a reprízy témat, které se v průběhu nahrávky navracejí a dále upevňují vnitřní stylovou, tematickou i konceptuální jednotu skladby. Gerson dále upozorňuje, že – na rozdíl od jazzu – tato nahrávka vykazuje znaky důkladné prokomponovanosti. Interpretační výkony členů skupiny pak označuje za očekávatelně výborné, podobně pozitivně ovšem hodnotí také kompoziční stránku této nahrávky:

Je příjemné vědět, že někdo v rocku má ambice přesahující běžnou čtyř- nebo pětiminutovou skladbu, a má dostatek důvtipu k uskutečnění svých záměrů, v jejich složitosti, se značnou elegancí.³⁷³

***Living in the Past* (1972)**

Gordon Fletcher, RS 128, 15. 2. 1973

US 3, UK 8.

Toto dvojalbum je kompilací obsahující především skladby dříve vydané ve formě singlů a na EP deskách. Vzhledem k povaze alba jako průřezu dosavadní tvorbou skupiny je jeho relativně obsáhlá recenze především uceleným, kritickým přehledem vysoce proměnlivé historie tvorby Jethro Tull očima Gordona Fletchera. Vedle hodnocení jednotlivých tvůrčích etap skupiny pak Fletcher uvádí i četné proměny personálního obsazení a jejich dopad na výsledný sound a charakter tvorby skupiny.

První sestavu Jethro Tull popisuje jako „neuhlazenou“ skupinu hrající blues ve stylu Muddyho Waterse kombinovaný s psychedelickými vlivy. Jejich „nevyvážené“ první album *This Was* (1968) podle Fletchera přesto obsahovalo brilantní momenty kytarových partů Micka Abrahamse a bicích Clivea Bunkera.

³⁷² Tamtéž.

³⁷³ Tamtéž.

Druhé album *Stand Up* (1969), na němž Abrahamse nahradil Martin Barre, pak popisuje doslova jako skvostné, zejména díky logičtější formální výstavbě skladeb, vysoké interpretační úrovni i kvalitním textům:

Tull's songs became logically constructed, the playing was remarkably tight, and the lyrics were far more than words between jam sessions. They may have relied heavily on repeated riffs, but they were intricate, groin-rattling licks.³⁷⁴

Navýšení kompoziční a interpretační kvality, experimentálních tendencí a celkového stylového záběru skupiny dle Fletchera umožnil příchod klávesisty Johna Evana. Recenzent zde vyzdvihuje především jeho virtuozitu překračující žánry na živé nahrávce „By Kind Permission Of“.

Zásadní změnu soundu pak zapříčinilo nahrazení dosavadního baskytaristy Glenna Cornicka Jeffreyem Hammondem-Hammondem. Na základě toho se dle Fletchera dosavadní rockový základ jejich hudby od alba *Aqualung* (1971) rozmělnil v nevýrazný, bezobsažný zvuk. Ačkoli je *Aqualung* dodnes nejúspěšnějším albem skupiny, Fletcher jej popisuje doslova jako hořké zklamání:

Aqualung's release saw the band's spirit and drive replaced by plodding efficiency and ho-hum competence. For many the album was a bitter disappointment: though it was Tull's first gold LP, it was frequently filed away after only a few listenings.³⁷⁵

Tuto sestavu skupiny pak doplnil v roce 1971 nový bubeník Barriemore Barlow, který nahradil Clivea Bunkera. Fletcher tento krok chápe jako Andersonův „puč“, tedy snahu sestavit skupinu „pečlivě vybraných sidemanů, zdatných, ale sotva ohrožujících jeho vliv nad materiálem“.³⁷⁶ Tvorbu Jethro Tull tak od této chvíle chápe výrazně negativně – jako „vybledlý stín jejich dřívější tvorby“:

Their output (an EP and the epic *Thick as a Brick*) has been little more than amplified folkiedom and moralistic pop-rock – a pale shadow of their earlier work. Where once was a powerful English rock band appeared a pseudo-Socratic troubador with an eclectic band of thespian yes-men.³⁷⁷

Fletcher v tomto textu otevřeně kritizuje dominantní roli Iana Andersona v rámci Jethro Tull, kterou mimo jiné pozitivním způsobem popisoval Ben Gerson v recenzi alba *Thick*

³⁷⁴ Fletcher, Gordon. „Jethro Tull 3: Do we have to live in the past?“. *Records*. RS 128, 15. 2. 1973, s. 60.

³⁷⁵ Tamtéž.

³⁷⁶ Tamtéž.

³⁷⁷ Tamtéž.

as a Brick (1972, viz výše). Linii narůstající kompoziční komplikace ve tvorbě Jethro Tull tedy chápe mimo jiné jako úbytek talentu: „Tull kdysi měli talent; u téhle nové bandy si nejsem tak jistý.“ Fletcher uznává, že jde o jeho osobní estetickou preferenci, přesto tvrdí, že preferuje spíše „tvrdší“ ranou tvorbu skupiny než „emočně vyprázdňené“ album *Thick as a Brick*.³⁷⁸

***A Passion Play* (1973)**

Stephen Holden, RS 142, 30. 8. 1973

US 1, UK 16

Název i námět tohoto konceptuálního alba volně vychází z Kristových pašijí, přestože se nejedná o typický příběh v křesťanské tradici. Podobně jako předchozí řadová nahrávka *Thick as a Brick* (1972) je i toto album řešené ve formě jednoduté hudební plochy. Přestože jej kritici *Rolling Stone* hodnotí negativně,³⁷⁹ je druhým albem Jethro Tull, které se umístilo na první pozici americké hitparády.

Holden popisuje „dosud nejumělečtější artefakt“ skupiny jako směsici mnoha různých literárních a hudebních vlivů, mezi nimiž jmenuje Henryho Purcella, flamenco či moderní jazz. Hodnotí jej však veskrze negativně, především s ohledem na „excesivní“ maximalizaci formy a „těžkotonážní“ okázalost jeho uměleckých tendencí:

Viewed as a recorded oratorio, or as a prolonged “single,” or as any in-between hybrid, *A Passion Play* strangles under the tonnage of its pretensions – a jumble of anarchic, childishly precocious gestures that are intellectually and emotionally faithless to any idea other than their own esoteric non-logic.³⁸⁰

Holden na specificky excentrickou estetiku Jethro Tull nepřistupuje – stejně jako *Thick as a Brick* (1972) charakterizuje i toto album jako zoufalé bláznovství, které je na této nahrávce dohnáno do ještě větších extrémů. Uvádí, že paralela ke Kristovým pašijím není v textu – který označuje za „blábolení plné slovních hříček a dvojsmyslů“ – rozpoznatelná; hudba ani text si však podle něho bližší analýzu nezasluhují.

Interpretační stránku tohoto alba ovšem Holden hodnotí vysoce pozitivně; podobně jako Ben Gerson v recenzi *Thick as a Brick* (viz výše) popisuje skupinu v intencích klasické

³⁷⁸ Tamtéž.

³⁷⁹ Vedle této kritiky Stephena Holdena viz též recenze Judith Sims (Koncert v Los Angeles, 18. 7. 1973) a Jima Millera (*War Child*, 1974) níže či mj. Eder, Bruce. „Art-Rock/Progressive Rock“. *WorldSoundMusic* (online), 28. 12. 2012. Dostupné na <http://worldsoundmusic.blogspot.com/2012/12/art-rockprogressive-rock-by-bruce-eder.html> (cit. 16. 10. 2019).

³⁸⁰ Holden, Stephen. „A Passion Play“. *Records*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 79.

hudby jako „skutečně virtuózní na způsob uhlazeného komorního ansámblu“. Přes několik vybraných sekcí, které označuje za pozoruhodné, charakterizuje Holden dopad tohoto „chabého“ alba postrádajícího zapamatovatelné melodie jako velmi slabý.³⁸¹

Kritika koncertu

Forum, Los Angeles, 18. 7. 1973

Judith Sims, RS 142, 30. 8. 1973

Reflexi tohoto vystoupení otiskl *Rolling Stone* ve stejném čísle jako recenzi alba *A Passion Play* (1973). Dle Judith Sims byla reakce obvykle nekritického losangeleského publika nevykykle mírná: byli ohromeni, ale ne *dojati*. Vinu přikládá provedení „A Passion Play“ s „překvapivě zapomenutelnou“ hudbou a nesrozumitelným textem. Vzhledem ke zjevné složitosti hudby Jethro Tull hodnotí interpretační výkony skupiny pozitivně. Pódiový projev Iana Andersona, jehož „ego a domýšlivost jsou šokující“, též označuje za uměřenější než dříve. Podobně jako jiní kritici v případě hodnocení koncertů Pink Floyd či Yes označuje i Sims toto vystoupení za velmi precizní, avšak odosobněné, na základě nedostatečného kontaktu s publikem.³⁸²

***War Child* (1974)**

Jim Miller, RS 176, 19. 12. 1974

US 2, UK 14

Miller popisuje dosavadní vývoj tvorby Jethro Tull v podobném duchu jako Gordon Fletcher v recenzi alba *Living in the Past* (1972, viz výše). Jejich ranou tvorbu, doslova popisovanou jako skromný pop s využitím flétny a inspirací převzatých z klasické hudby, zřetelně nadřazuje nad „hloupá kázání“ a „bezcílnou“ novější tvorbu včetně nahrávky *A Passion Play* (1973), o níž tvrdí, že „nudila i zanícené fanoušky“:

Jethro Tull, which had begun life modestly as a group specializing in fluted pop with some classical pizzazz, became instead a didactic warhorse, the vehicle for Ian's obtuse sermons, a launching pad for ambitious messes of noodling like last year's *A Passion Play*.³⁸³

³⁸¹ Tamtéž, s. 78–79.

³⁸² Sims, Judith. „Jethro Tull“. *Performance*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 24.

³⁸³ Miller, Jim. „War Child“. *Records*. RS 176, 19. 12. 1974, s. 82.

Album *War Child*, obsahující kratší skladby trvající okolo čtyř minut, chápe jako snahu Iana Andersona vynahradit ztráty údajně způsobené předchozí vrcholně progresivní tvorbou v čele s *A Passion Play*. Kritizuje zejména přehnané zvukové řešení skladeb, obsahujících řadu zvukových efektů včetně aranžmá pro smyčcový ansámbl:

Each handcrafted track comes chock-full of schmaltz, strings, tootie-fruitti sound effects and flute toots to boot, not to mention Anderson's warbling lyricism.³⁸⁴

Miller v tomto textu mimo jiné tvrdí, že „britské publikum má již dlouhou dobu dostatek dobrého vkusu, aby se takovýmto nesmyslům vyhýbalo,“ přestože se toto album umístilo na předních příčkách hitparád ve Velké Británii i v USA.³⁸⁵

Kritika koncertu

The Omni, Atlanta, 20. 1. 1975,

Art Harris, RS 181, 27. 2. 1975

Ve srovnání s předchozím americkým turné z roku 1973 (viz výše) označuje Art Harris to současné za „dotažené, dramatické, nápadité – a komerčnější než kdy dříve“. Tento fakt je zřejmě dán i výběrem skladeb: Harris zmiňuje, že nebyl uveden žádný materiál z alba *A Passion Play* (1973); místo toho bylo provedeno téměř kompletní album *Aqualung* (1971) a části *Thick as a Brick* (1972) a *War Child* (1974). Celkové scénické provedení charakterizuje jako „teatrální bláznivost, dekadenci and fantazírování“. Vybrané skladby pak uvádí jako příklady „vítaného obratu skupiny k solidnímu metalu“ ve stylu Led Zeppelin – tato poznámka je pozoruhodná vzhledem k obecně negativnímu přijetí tvorby této skupiny v *Rolling Stone*. Ačkoli se spíše než o kritiku jedná o reportáž, z textu je patrné pozitivní přijetí tohoto vystoupení.³⁸⁶

***Minstrel in the Gallery* (1975)**

Jean-Charles Costa, RS 199, 6. 11. 1975

US 7, UK 20

Toto album pokračuje ve stylové proměně, zahájené na albu *War Child* (1974), směrem ke kratším skladbám na způsob rané tvorby Jethro Tull.

³⁸⁴ Tamtéž.

³⁸⁵ Tamtéž.

³⁸⁶ Harris, Art. „A Flash Menagerie à Tull“. *Performance*. RS 181, 27. 2. 1975, s. 62.

Jean-Charles Costa toto album hodnotí spíše negativně: „Anderson a spol. opět vydrancovali britskou tradici světské hudby“ a nepřináší příliš mnoho nového. „Staré známé“ melodie podle něho trpí „záplavou žalostných smyčkových pasáží a nevhodných anachronismů“ v partech baskytary (Jeffrey Hammond-Hammond) a elektrické kytary (Martin Barre). Dále kritizuje „okamžitě zapomenutelné“ texty, avšak interpretační stránku hodnotí pozitivně.³⁸⁷

***Too Old to Rock 'n' Roll; Too Young to Die!* (1976)**

David McGee, RS 220, 26. 8. 1976

US 14, UK 25

Toto konceptuální album zpracovává především problematiku neustálé proměny hudebních stylů a kulturních trendů a otázku vlastní identity v postavě stárnoucího rockera Raye Lomase.

David McGee kritizuje Andersona jako nedostatečně poutavého vypravěče a textaře – příběh tohoto alba popisuje jako řadu událostí pozoruhodných pouze absencí humoru a originality, na druhou stranu jej vyzdvihuje jako kvalitního skladatele. Pro Jethro Tull typickým způsobem tak především vysoce hodnotí kompoziční a interpretační stránku alba, vůči jeho konceptu a textům však má výhrady.

Řemeslná dovednost Andersona jakožto skladatele zůstává nezměněna. Album oplývá dechberoucími hudebními pasážemi. Titulní kus je učebnicovým příkladem využití dynamiky a nuance v rockové písni...³⁸⁸

Sílu a dopad těchto „dechberoucích“ pasáží však dle McGeeho podrývají Andersonovy „upovídáné“ texty a „nevydařené“ vokály.³⁸⁹

³⁸⁷ Costa, Jean-Charles. „Minstrel in the Gallery“. RS 199, 6. 11. 1975, s. 68.

³⁸⁸ McGee, David. „Too Old to Rock 'n' Roll; Too Young to Die!“. RS 199, 6. 11. 1975, s. 68.

³⁸⁹ Tamtéž.

Kritika koncertu

Radio City Music Hall, New York City, 22. 1. 1977

Ken Tucker, RS 235, 24. 3. 1977

Tucker v tomto textu označuje Jethro Tull doslova za ztělesnění kýče v rockové hudbě. Svoji sofistikovanou techniku podle něho využívají k dosažení směsi křiklavosti a teatrální přecitlivělosti, která kazila i jejich nejlepší nahrávku *Aqualung* (1971). Tucker kritizuje též povyšenecké jednání Iana Andersona na pódiu, zejména vulgární humor a „vzdorovitě, přezíravé“ chování vůči publiku. To podle recenzenta přispělo k celkové náladě koncertu jako „pečlivě zinscenovaného opovržení“.³⁹⁰

Album *Songs from the Wood* (1977) *Rolling Stone* nehodnotil. Michael Bloom jej zmiňuje v recenzi alba *Heavy Horses* (1978, viz níže) jako zřejmě vůbec nejlepší album skupiny.³⁹¹

Heavy Horses (1978)

Michael Bloom, RS 274, 21. 9. 1978

US 19, UK 20

Bloom uvádí, že tajemstvím přetrvávajícího úspěchu této skupiny je jejich šetrnost ve využití hudebních efektů. Tuto tezi ilustruje na příkladu skladby „No Lullaby“, v níž skupina představuje „rozsáhlý katalog vzrušujících efektů,“ aniž by však jakýkoli z nich nadužívala (spíše naopak – každá z těchto nuancí se objevuje pouze krátce). Tento způsob aranžmá zmiňuje i David McGee ve své recenzi alba *Too Old to Rock 'n' Roll; Too Young to Die!* (1976, viz výše). Ačkoli Bloom uvádí, že obvykle nepřekračují běžné akordické postupy a lidovou melodiku, komplikované rytmy a pečlivá kontrapunktická aranžmá označuje za okázalé. Vedle interpretačních kvalit skupiny pozitivně hodnotí také tehdejší folkem inspirovanou fází skupiny.³⁹²

³⁹⁰ Tucker, Ken. „Tull's antics: thick as kitsch“. *Performance*. RS 235, 24. 3. 1977, s. 84.

³⁹¹ Bloom, Michael. „Heavy Horses“. *Records*. RS 274, 21. 9. 1978, s. 72.

³⁹² Tamtéž. Společně s nahrávkami *Songs from the Wood* (1977) a *Stormwatch* (1979) je toto album označováno za součást „folk-rockové trilogie“ Jethro Tull, na níž je sound skupiny nejvýrazněji založen ve folkových postupech.

Kritika koncertu

Madison Square Garden, New York City, 11. 10. 1978

John Swenson, RS 279, 30. 11. 1978

Pozitivní hodnocení „silného návratu“ skupiny zakládá Swenson především na nové koncepci živých vystoupení Jethro Tull, která podle něho byla zbavena nadměrné okázalosti. Z programu, jehož obsah označuje za „inteligentně vybraný“, tak byly vyřazeny delší skladby, rozšířené instrumentální pasáže a sóla. Andersonův scénický výstup též označuje za méně nespoutaný a stylizovanější než dříve.³⁹³

Bursting Out (1978)

Michael Bloom, RS 281/2, 28. 12. 1978 – 11. 1. 1979

US 21, UK 17

První živé album Jethro Tull je sestaveno z materiálu nahraného během evropského turné k albu *Heavy Horses* v květnu a červnu 1978. Michael Bloom ve své rozporné (ačkoli převážně pozitivní) recenzi označuje album především jako „snad až příliš dokonalé“. Pozoruhodně vyvážený výběr skladeb podle něho nabízí adekvátní přehled dosavadní tvorby skupiny – či spíše tvůrčí *historie*, neboť skladby „A New Day Yesterday“ (1969) či „Aqualung“ (1971) obsažené na tomto albu označuje za starodávné. Jejich provedení ovšem prokazuje interpretační mistrovství a vysokou energičnost skupiny. Ačkoli Bloom samotnou nahrávku hodnotí jako mimořádně kvalitní, úskalí shledává v přístupu skupiny k vlastní tvorbě: „Koncept progresivního profesionalismu Jethro Tull vylučuje velké množství spontaneity“.³⁹⁴

Album *Stormwatch* (1979) *Rolling Stone* nehodnotil.

³⁹³ Swenson, John. „Jethro Tull: not too old to rock and roll“. *Performance*. RS 279, 30. 11. 1978, s. 83.

³⁹⁴ Bloom, Michael. „Bursting Out“. *Records*. RS 281/2, 28. 12. 1978–11. 1. 1979, s. 111, 113.

King Crimson

Vysoká míra stylové proměnlivosti a eklekticismu ve tvorbě této skupiny pod vedením kytaristy Roberta Frippa je dána především proměnlivostí jejího obsazení, které se zásadním způsobem mění prakticky s každým albem. Prakticky v každé ze svých mnohých „inkarnací“ však byla chápána jako soubor velice schopných hudebníků. I přes typické využívání dynamických a témbrových kontrastů či nezvyklá formální řešení skladeb včetně rozsáhlých improvizčních pasáží byla jejich hudba též hodnocena veskrze kladně; i Lester Bangs ve svém ojedinělém negativním hodnocení vyzdvihoval vybrané kompoziční i interpretační aspekty. Alan Niester pak mimo jiné shrnul, že tato skupina nehraje písně, nýbrž provádí kompozice.³⁹⁵ Typický přístup King Crimson ke zvukovosti mimo jiné nabízel i srovnání s ostatní tvorbou progresivního rocku, především jakousi „antitezí“ ve formě spíše umírněného soundu a tematického výběru v tvorbě Yes.³⁹⁶

Ve spojitosti s tvorbou King Crimson je též třeba zmínit textaře Petera Sinfielda, který v letech 1969–1978 psal pro skupiny King Crimson, Premiata Forneria Marconi či Emerson, Lake & Palmer. Jeho tvorba podněcovala diametrálně odlišná hodnocení. John Morthland oceňoval jeho nadání pro volnou asociaci; Charley Walters jej pak dokonce označil za jemného a romantického autora tvořícího nádhernou poezii.³⁹⁷ Michael Bloom však o jeho díle mimo jiné napsal, že je to „jako obvykle trapas“.³⁹⁸

In the Court of the Crimson King (1969)

John Morthland, RS 49, 27. 12. 1969

US 28, UK 5

Debutové album skupiny King Crimson, vydané 10. října 1969, je považováno za „zřejmě nejvlivnější progresivně rockové album, které kdy bylo vydáno“.³⁹⁹ Tato nahrávka je dů-

³⁹⁵ Niester, Alan. „Larks' Tongues in Aspic“. *Records*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 82.

³⁹⁶ „... where Yes would marvel at the world, Crimson prefers to grab it by the balls.“ Fletcher, Gordon. „Starless and Bible Black“. *Records*. RS 162, 6. 6. 1974, s. 70.

³⁹⁷ Morthland, John. „In the Court of the Crimson King“. *Records*. RS 49, 27. 12. 1969, s. 60; Walters, Charley. „ELP: Greater than the sound of their parts“. *Records*. RS 240, 2. 6. 1977, s. 70.

³⁹⁸ Bloom, Michael. „Love Beach“. *Records*. RS 286, 8. 3. 1979, s. 58, viz též Bloom, Michael. „Works, Volume 2“. *Records*. RS 259, 23. 2. 1978, s. 53.

³⁹⁹ Macan, *Rocking the Classics*, s. 23. Pro obdobné tvrzení viz heslo „Progressive rock“. In P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.), *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Fireside, 1995, s. 796; stejné tvrzení obsahuje i popis tohoto alba v seznamu *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums*

ležitým mezníkem v historii rockové hudby zejména díky své hudební stránce, především dosud prakticky neslychanému soundu: husté, prakticky „orchestrální“ aranžmá umožněné Mellotronem („The Court of the Crimson King“) doplňuje na tu dobu nezvyklá syrovost a disonance zkreslených elektrických kytar a saxofonů, včetně virtuózních polyrytmických pasáží v úvodní skladbě „21st Century Schizoid Man“, či téměř free-jazzová desetiminutová volná improvizace („Moonchild“). I přes svůj přelomový význam pro dějiny rockové hudby, vysoká hodnocení v posluchačských anketách a druhé místo na žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* časopisu *Rolling Stone* však dodnes absentuje na seznamu *Rolling Stone 500 nejlepších alb všech dob*.⁴⁰⁰

Ikonický ručně malovaný motiv obalu tohoto alba se také stal kultovním obrazem a doslova *tváří* progresivního rocku.⁴⁰¹ Barry Godber zde přes celou plochu exponuje křičící obličej v sytých odstínech červené a výraznou uměleckou stylizací předjímá typickou estetiku fantastických obalů progresivně rockových alb. Právě tento obraz, svojí hrubou emocionální silou ohromující podobně jako hudba na albu obsažená, byl v *Rolling Stone* výjimečně otištěn vcelku, tedy i s částí pokračující na zadní straně obalu.



In the Court of the Crimson King (1969). Autor: Barry Godber
<https://www.dgmlive.com/news/itcotck%2048%20years%20old>

of All Time, dostupném online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁴⁰⁰ Za všechny zmiňuji čtvrté místo na seznamu nejlépe hodnocených alb všech dob serveru Prog Archives či třetí místo žebříčku českého serveru Progboard.com je na druhém místě. Viz <http://www.progboard.com/top100.php> (cit. 22. 11. 2019) a přílohy této práce.

⁴⁰¹ Podobně jako obraz *Výkřik* Edvarda Muncha (1893), který se stal doslova tváří expresionismu. Na tuto vizuální podobu – a možnou inspirační spojitost – upozorňuje Adamczewski, Tymon. „Listening to images, reading the records: The inclusive experience in British progressive rock of the 1960s and 1970s“. *Nordic Journal of English Studies*. 2018, roč. 17, č. 1, s. 181.

Veskrze pozitivní recenze Johna Morthlanda v *Rolling Stone* již téměř prorockým způsobem nastiňuje zásadní body kritiky i důležité aspekty právě se urodivšího žánru. Vedle varování před přílišným důrazem některých vědomě avantgardních skupin na „podivnost jako účel sám o sobě“ formuluje na samém počátku progresivního rocku největší úskalí žánru i tohoto konkrétního projektu:

King Crimson zřejmě budou některými zavrženi pro svoji pompéznost, ale taková kritika není zcela oprávněná. Kombinací aspektů mnoha hudebních forem vytvořili surreálné dílo plné síly a originality.⁴⁰²

Morthland přistupuje na vysoce eklektický charakter hudby King Crimson, jehož skupina dosahuje za pomoci zkresleného zvuku elektrických kytar, Mellotronu, komplikovaných polyrytmů a častých juxtapozicí kontrastních momentů: „oblíbeným trikem skupiny je prudce a zničehonic se přesouvat od myšlenky k myšlence.“ Morthland přesto uznává, že s každým dalším poslechem „do sebe věci více zapadají“. Jako jedinou slabou píseň označuje „Moonchild“, jejíž dvanáctiminutová stopáž z větší části sestává z volné improvizace, diametrálně odlišné od pečlivě prokomponovaného zbytku alba.⁴⁰³

***In the Wake of Poseidon* (1970)**

Ed Ward, RS 70, 12. 11. 1970

US 31, UK 4

Přes zásadní změny v obsazení skupiny (na nahrávání alba se kromě zakládajícího člena Roberta Frippa podílela směs v té době již bývalých a teprve budoucích členů) vykazuje druhé album King Crimson kompoziční styl prakticky shodný s předchozí nahrávkou.

Ward ve své stručné recenzi nazývá hudbu King Crimson „mellotron death-of-the-universe-rock“ a způsob, jakým využívají možnosti tohoto klávesového nástroje, označuje za skutečně virtuózní. *In the Wake of Poseidon* pak hodnotí jako kvalitativně prakticky totožnou nahrávku jako předchozí *In the Court of the Crimson King*.⁴⁰⁴

Třetí album ***Lizard*** (1970) *Rolling Stone* nehodnotil.

⁴⁰² Morthland, John. „In the Court of the Crimson King“. *Records*. RS 49, 27. 12. 1969, s. 60.

⁴⁰³ Tamtéž.

⁴⁰⁴ Ward, Ed. „In the Wake of Poseidon“. *Records*. RS 70, 12. 11. 1970, s. 37.

Islands (1971)

Lester Bangs, RS 103, 2. 3. 1972

US 76, UK 30

Lester Bangs svoji recenzi zahajuje souhrnnou charakteristikou tvorby King Crimson. Vedle kritiky jejich tvůrčího přístupu však oceňuje mimořádně vysoké interpretační schopnosti, s nimiž tento umělecký koncept typický pro progresivní rock realizují.

King Crimson by chtěli, abyste si mysleli, že jsou zvláštní – ovšem nejsou. Jsou polo-eklektickou britskou skupinou se zálibou ve fantazii a požitkářství, jejíž banálně imagistické texty se vyrovnají programové obraznosti jejich hudby.⁴⁰⁵

Bangs ve svém přehledu dosavadní tvorby King Crimson mimořádně pozitivně hodnotí skladbu „21st Century Schizoid Man“⁴⁰⁶ z debutového alba *In the Court of the Crimson King* (1969) – popisuje ji jako „a searingly exciting piece of jazz-infused neuroto-rock“. Zbytek tohoto alba však hodnotí negativně, s poukazem na jeho „neurčitost“ a „domýšlivost“, podobně jako další nahrávky *In the Wake of Poseidon* (1970) a *Lizard* (1970). Album *Islands* pak charakterizuje jako další vágní, rádobyumělecký projekt, jehož koncept ani snahy o stylovou fúzi neuspěly. Bangs kritizuje především nezvyklou jemnost této hudby – do slova popsanou jako něžně anestetizující muzak⁴⁰⁷ – ve srovnání se zmíněnou „21st Century Schizoid Man“.⁴⁰⁸ Instrumentální skladbu „Prelude: Song of the Gulls“ s komorním obsazením smyčcové sekce a hoboje v tradiční třídílné formě s prostou tonální harmonií, zvukově se zcela vymykající běžnému soundu skupiny, pak nevybíravě přirovnává k reklamě na vaginální deodorant.⁴⁰⁹ Na druhou stranu však zmiňuje, že potenciál této skupiny k „nádhernému napětí“ a obscénnosti, které vyzdvihuje především na prvním albu, zde přetrvává:

there are indications in this album that they are still capable of creating that kind of beautiful tension [as in “20th Century Schizoid Man”] ... “Ladies of the Road”

⁴⁰⁵ Bangs, Lester. „Islands“. *Records*. RS 103, 2. 3. 1972, s. 58.

⁴⁰⁶ Bangs skladbu v tomto textu chybně nazývá „20th Century Schizoid Man“.

⁴⁰⁷ K definici pojmu muzak viz Dorůžka, Lubomír. „Muzak“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věčná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 286.

⁴⁰⁸ Bangs, „Islands“, s. 60.

⁴⁰⁹ Robert Fripp se k tomuto hodnocení shovívavě vyjádřil během nedávné tiskové konference: „I have never taken personal offense to that ... It continues to amuse me, and hopefully it will [amuse] others too.“ Kytarista King Crimson trvá na tom, že vůči Bangsovi nechová žádnou zášť. Viz Shteamer, Hank. „King Crimson’s 50th Anniversary Press Day: 15 Things We Learned“. *Rolling Stone* (online), 8. 4. 2019. Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-features/king-crimson-robert-fripp-press-conference-819254/> (cit. 15. 9. 2019).

is the best song on the album – an elegantly punk macho trip featuring a beautifully obscene sax solo.⁴¹⁰

Dvanáctiminutovou titulní kompozici v mírném tempu popisuje doslova jako horkou koupel a doporučuje ji jako příjemnou ukolébavku – toto doporučení pak explicitně hájí jako svůj skutečný názor bez sarkastického úmyslu. Stále však vyjadřuje svoji preferenci dřívější, zvukově „drsnější“ tvorby této skupiny.⁴¹¹

***Larks' Tongues in Aspic* (1973)**

Alan Niester, RS 142, 30. 8. 1973

US 61, UK 20

Páté album skupiny King Crimson opět představuje zcela nové obsazení skupiny (až na jediného trvalého člena Roberta Frippa). Tato nahrávka také vykazuje zřetelnější tendence k volné improvizaci a inspiraci umělé hudbou 20. století, spíše než dosavadních jazzových tendencí. Saxofon a flétnu na tomto albu nahrazují housle (David Cross) a široká paleta netradičních perkusí (Jamie Muir). *Rolling Stone* toto album v roce 2015 umístil na 20. pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, kde jej označil za „mistrovskou směs pečlivé kompozice a divokého experimentování.“⁴¹²

Niester zde otevřeně přiznává, že adekvátní hodnocení tohoto alba, vzhledem k jeho – alespoň na poměry rockové hudby – nezvyklým kompozičním a interpretačním postupům, je pro něho náročným úkolem:

Nelze na to tančit, nelze si u toho podupovat, a neposlouží to ani jako hudba na pozadí k mytí nádobí. K plnému docenění tohoto alba je třeba ... k němu přistoupit se zcela otevřenou myslí a posléze se pokusit rozhodnout, zda je to skutečná, téměř výjimečná hudební zkušenost, nebo jen další hromada hnijících tresek. Sám si dosud nejsem jistý, ačkoli mám za to, že pravda leží někde uprostřed.⁴¹³

Tato skupina dle Niestera nehraje písně, ale provádí kompozice. V nich vyzdvihuje především extrémní kontrasty dynamiky, nálad, temp a témbřů a propracovaná aranžmá jednotlivých instrumentálních partů. Onu posluchačskou otevřenost, o níž Niester ho-

⁴¹⁰ Bangs, „Islands“, s. 60.

⁴¹¹ Tamtéž.

⁴¹² Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁴¹³ Niester, Alan. „Larks' Tongues in Aspic“. *Records*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 82.

voří výše, pak sám s touto nahrávkou praktikuje – přes svoji přiznanou počáteční nená-
vist vůči němu věří, že vytrvalost ve snaze jej později vyústí v o to větší potěšení
z této hudby.

I find myself often returning to this album that I hated the first three times
I played it, and now merely dislike intensely. But I know I'll play the damn thing
again sometime tomorrow, if for no other reason than that I've always found al-
bums that are hard to enjoy in the beginning sometimes offer the most rewards
and lasting pleasure in the long run.⁴¹⁴

Starless and Bible Black (1974)

Gordon Fletcher, RS 162, 6. 6. 1974

US 64, UK 28

Toto album je směsí živě a studiově nahraného materiálu. Fletcher jej hodnotí jako uce-
lenější, soudržnější a „živější“ než předchozí *Larks' Tongues in Aspic* (1973), a označuje jej
za „stejně ohromujícím způsobem mocné“ jako debutové *In the Court of the Crimson King*
(1969). Chválí zde především vysokou míru sebejistoty, kterou podle něho skupina na
dřívějších nahrávkách neprokazovala. Bubeník Bill Bruford dle Fletchera konečně
ovládl svůj jedinečně eklektický styl, v případě Davida Crosse uvádí, že jeho housle a
viola jsou do zvukového celku skupiny integrovány mnohem účinněji než dříve, což
mimo jiné umožňuje rozmanitější sound King Crimson.

Na příkladu skladby „The Great Deceiver“ uvádí srovnání s doslova „maniakální“
skladbou „21st Century Schizoid Man“ a o poznání umírněnějším přístupem skupiny Yes:
„where Yes would marvel at the world, Crimson prefers to grab it by the balls.“⁴¹⁵ Ve
skladbě „Trio“ pak podle něho King Crimson prokazují mimořádnou schopnost udržet
rovnováhu mezi agresivitou a introspekci. Dvojice instrumentálních skladeb na druhé
straně desky („Starless and Bible Black“ a „Fracture“), obsahující mimo jiné rozšířené
virtuózní improvizací pasáže, pak dle Fletchera patří k absolutním vrcholům tvorby
King Crimson. Aktuální obsazení skupiny Fletcher taktéž popisuje jako dosud nejlepší a
vyjadřuje naději v jeho dlouhodobější fungování a více „stejně výtečných“ alb jako *Star-
less and Bible Black*.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ Fletcher, Gordon. „Starless and Bible Black“. *Records*. RS 162, 6. 6. 1974, s. 70. Recenzent zde vychází
mimo jiné z vlastní zkušenosti s albem Yes *Tales from Topographic Oceans* (1973), které recenzoval o ne-
celé tři měsíce dříve (viz s. 149–150).

⁴¹⁶ Fletcher, „Starless and Bible Black“, s. 70.

Sedmé studiové album **Red** (1974) *Rolling Stone* nehodnotil, v roce 2015 jej však umístil na 15. pozici svého seznamu *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, s poukazem na mimořádnou sílu a syrovost zvuku, který je zde popsán jako „the most bone-crunchingly heavy music prog had yet heard.“⁴¹⁷ Titulní instrumentální skladbu také v roce 2008 uvedl na 87. místě svého žebříčku *The 100 Greatest Guitar Songs of All Time*.⁴¹⁸

USA (1975)

Charley Walters, RS 192, 31. 7. 1975

US 125

Většina materiálu na tomto živém albu pochází z koncertu v New Jersey z června 1974, dále jedna skladba z vystoupení v Providence a dílčí party nahrané ve studiu.

Vzhledem k dříve oznámenému rozpadu skupiny⁴¹⁹ o tomto albu píše Walters jako o posledním a o tvorbě King Crimson jako definitivně ukončené. Ačkoli se v roce 1982 skupina vrátila s novým obsazením a s několika přerušeními funguje dodnes, již v roce 1975 o katalogu King Crimson čítajícím osm položek hovoří jako o „na poměry rocku relativně dlouhé kariéře“.⁴²⁰ Ve své spíše zdrženlivé recenzi pak vyzdvihuje především hudební výkony kytaristy Roberta Frippa, houslisty a klávesisty Davida Crosse a „ideálního art-rockového perkusisty“ Billa Bruforda. Interpretaci „21st Century Schizoid Man“ však hodnotí jako nejistou – zejména Wettonův nepřesný vokál podle něho doslova bledne ve srovnání s původním výkonem Grega Lakea. Celkově tak album označuje za nevýrazné.⁴²¹

⁴¹⁷ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁴¹⁸ Archivovaná verze žebříčku je k dispozici online na <https://web.archive.org/web/20080530224813/http://www.rollingstone.com/news/coverstory/20947527/page/36> (cit. 4. 10. 2019).

⁴¹⁹ RS tuto zprávu přináší v listopadu 1974, viz *Random Notes*. RS 173, 7. 11. 1974, s. 22.

⁴²⁰ Walters, Charley. „USA“. *Records*. RS 192, 31. 7. 1975, s. 63.

⁴²¹ Tamtéž, s. 63–64.

Mike Oldfield

Ve srovnání s mimořádným komerčním úspěchem především debutového alba *Tubular Bells* (1973) byla tvorba Mika Oldfielda v *Rolling Stone* přijata nečekaně zdrženlivě. Komentátoři uznávali zřejmou uměleckou hodnotu, vyzdvihovali zejména přelomové technické řešení realizace jeho nahrávek, samotný hudební materiál však (kromě Paula Gambacciniho) hodnotili spíše kritičtěji – potenciál hudby podle nich byl zastíněn důrazem na Oldfieldův neobvyklý tvůrčí proces.

Tubular Bells (1973)

Paul Gambaccini, RS 147, 8. 11. 1973

US 3, UK 1

Album *Tubular Bells* sestává z dvoudílné instrumentální progresivně rockové suity zabírající obě strany desky, proslulé mimo jiné svým využitím kompozičních postupů inspirovaných uměleckou hudbou – mimo jiné minimalismem a postupným rozvíjením melodického materiálu – za použití veskrze rockového instrumentáře. Ve své době bylo toto album přelomové zejména mírou využití techniky postupného přehrávání jednotlivých partů přes sebe, nahraných až na výjimky pouze jedním člověkem.⁴²² Celosvětovému úspěchu alba pak napomohlo využití motivu úvodní části ve filmu *Exorcista* (1973). Album se záhy dostalo na vrchol britské hitparády a v její první desítce vydrželo po celý rok (celkem pak 287 týdnů). *Rolling Stone* jej v roce 2015 umístil na 17. pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.

Paul Gambaccini svoji vysoce pozitivní recenzi uvádí slovy: „Neznámý anglický teenager hrající na více než dvacet nástrojů vytvořil nejdůležitější jednorázový projekt tohoto roku.“⁴²³ Zmiňuje především emoční rozsah Oldfieldovy hry a zároveň nepředvídatelnost jeho hudby, v níž je však po celou dobu udržována jistá vnitřní jednota. Jako nejpůsobivější pasáž označuje finale první části, v němž Vivian Stanshall ohlašuje sérii nástrojů od klavíru až po trubicové zvony, které se postupně přidávají s ostinátými melodiemi v dlouhém gradujícím crescendu.

⁴²² Srovnatelným způsobem vytvořenou a podobně vlivnou nahrávkou, která byla zároveň Oldfieldovi přímou inspirací, je *A Rainbow in Curved Air* (1969) Terryho Rileyho. Její sound (a kompoziční styl) je však zakotven spíše v elektronickém minimalismu než v rockové hudbě.

⁴²³ Gambaccini, Paul. „Tubular Bells“. *Records*. RS 147, 8. 11. 1973, s. 72.

When he finally intones, “Plus—Tubular Bells!” the bells strike out triumphantly. It is a moment of exuberance rare to recorded music, a triumph over the recurring bass line that conveys a spiritual release. A female chorus “aaahs” away to supplement the semi-religious atmosphere. Just when one fears Oldfield may take the easy way out and end with a crashing din, he drops the bass and concludes side one with a guitar solo that is extremely peaceful.⁴²⁴

Vzhledem ke zjevně široké paletě inspiračních vlivů a stylových nápodob obsažených na tomto albu se Gambaccini vzdává snahy o objektivní zachycení konkrétní tvorby, z níž *Tubular Bells* vychází. Jako své osobní asociace ovšem uvádí amerického písničkáře Sama Cookea, J. S. Bacha a kytaristu Dicka Rosminiho. Gambaccini na závěr tlumočí názor, že by se *Tubular Bells* mohlo stát trvalým dílem rockové hudby.

O poznání přezíravější hodnocení nabízí o přibližně půl roku později Jon Landau v přehledu dvaceti alb umístěných na hitparádě *Billboard Top LPs & Tape* v týdnu 20. dubna 1974. *Tubular Bells* bylo v té době – tedy necelý rok po svém vydání – na šesté pozici. Landau označuje Oldfieldův „progresivní programní rock“ za zručnou novotu, ovšem chápe jej spíše jako hudbu na pozadí spíše než soběstačné umělecké dílo.⁴²⁵

Stručný článek o Oldfieldově studiovém debutu a jeho jediném koncertním provedení otiskl *Rolling Stone* v prosinci 1973, bezmála sedm měsíců po vydání *Tubular Bells*. Al Clark v něm mj. popisuje dobovou recepci alba: „každý kritik ... sáhl po slovníku a páčil ostrými superlativy.“ Sám Clark jej charakterizuje střídavěji, stále však relativně pozitivně:

Tubular Bells je ve své podstatě jednoduše proměnlivou instrumentální koláží postavenou na poměrně běžných rockových vzorcích. Co je však na jeho úspěchu pozoruhodné, je to, že aniž by se odchýlil od sféry [rocku], podařilo se mu dosáhnout soustavné složitosti: území je možná již zavedené, avšak způsob, jakým v něm našlapuje, je vysoce inovativní.⁴²⁶

⁴²⁴ Tamtéž.

⁴²⁵ Landau, Jon. „Top Twenty: The Times, They Are A-Middlin“ . *Records*. RS 162, 6. 6. 1974, s. 67.

⁴²⁶ Clark, Al. „‘Tubular Bells’: R&R Collage LP“ . RS 150, 20. 12. 1973, s. 26.

Hergest Ridge (1974)

Bob Palmer, RS 172, 24. 10. 1974

US 87, UK 1

Druhé studiové album Mika Oldfielda je kompozičně řešeno stejným způsobem jako *Tubular Bells* (1973), tedy ve formě dvojdílné skladby zabírajících obě celé strany desky. Zajímavostí je fakt, že právě první Oldfieldova nahrávka v roce 1974 zpětně sesadila toto album z první pozice britské hitparády.⁴²⁷

Palmer vysoce hodnotí prakticky pouze technologický aspekt Oldfieldovy tvorby, jeho trpělivost a vizi, s níž buduje své „katedrály zvuku z instrumentálních sól“. Jako nedostatky pak vyjmenovává „loudavý“ pohyb jeho hudby, chaotickou basovou linku a nedostatečně definované drobné rytmické jednotky. Přestože Oldfield komponuje s „působem a elegancí“ v intencích klasické romantické hudby, emoční dopad dle Palmera absentuje: zvukově homogenní výsledek popisuje jako plochou atmosféru prakticky bez jakéhokoli výrazu. Úskalím Oldfieldova specifického tvůrčího přístupu tak může dle Palmera být specifická reakce posluchače – žasnutí nad procesem tvorby spíše než obdivování uměleckého díla.⁴²⁸

⁴²⁷ Oldfield, Mike. *Z jiného světa*. Praha: Volvox Globator, 2008, s. 173.

⁴²⁸ Palmer, Bob. „Hergest Ridge“. *Records*. RS 172, 24. 10. 1974, s. 78.

Premiata Forneria Marconi

Nejúspěšnější italská progresivně rocková skupina, s níž v roce 1973 uzavřelo smlouvu vydavatelství Manticore pod vedením Emerson, Lake & Palmer, byla na stránkách *Rolling Stone* přijata spíše rozporuplně. Redaktoři tohoto časopisu všeobecně velmi pozitivně hodnotili interpretační kvality členů skupiny, kritizovali však zřetelné přejímání mnohých inspiračních vlivů hraničící s otevřenou nápodobou. Vzhledem k původu skupiny, jejíž název je přeložitelný jako „Marconioho vyznamenaná pekárna“, byla skupině též vytýkána nekvalitní anglická výslovnost. Recepce kompoziční a aranžérské stránky tvorby této skupiny pak závisela především na osobním estetickém přístupu daných kritiků k progresivnímu rocku: zatímco Alan Niester vysoce chválil umělecké ambice nahrávky *Chocolate Kings* (1976), Ken Barnes tyto tvůrčí a interpretační aspekty v recenzi živého alba *Cook* (1974) naopak ostře kritizoval.

Photos of Ghosts (1973)

Paul Gambaccini, RS 149, 6. 12. 1973

US 180

První anglickojazyčné album PFM se jako vůbec první nahrávka italské rockové hudby umístilo na americké hitparádě. Nahrávka *Photos of Ghosts* obsahuje skladby původně vydané na italskojazyčném albu *Per un amico* (1972) s novými anglickými texty a dosud nevydanou instrumentální skladbu „Old Rain“. Právě album *Per un amico*, z níž tato nahrávka vychází, *Rolling Stone* umístil v roce 2015 na 19. pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.

Paul Gambaccini o Premiata Forneria Marconi hovoří jako o skupině, jejíž úroveň převyšuje většinu ostatního materiálu pocházejícího z evropského kontinentálního trhu. Především instrumentální schopnosti, v čele s „klávesovým kouzelnictvím“ Flavia Premoliho, hodnotí velmi pozitivně. Svoji kritiku upřímného, ovšem místy „bláhového“ nápodobování „jejich anglicky mluvících idolů“ (s poukazem na vyčerpaný námět skladby „Mr. 9 ‘till 5“ o jedinci uvězněném ve vyčerpávajícím pracovním procesu) pak sám chybně směřuje vůči hudebníkům – autorem nových anglických textů je však někdejší textař King Crimson Peter Sinfield. Do budoucnosti tak Gambaccini vyjadřuje naději v kvalitnější anglickou výslovnost a citlivější uchopení lokálních kulturních trendů.⁴²⁹

⁴²⁹ Gambaccini, Paul. „Photos of Ghosts“. *Records*. RS 149, 6. 12. 1973, s. 81.

***The World Became the World* (1974)**

Dave Marsh, RS 170, 26. 9. 1974

Přes interpretační schopnosti skupiny, které přirovnává k Black Sabbath a Emerson, Lake & Palmer, Marsh v této recenzi zmiňuje především to, co chápe jako základní úskalí evropských rockových umělců ovlivněných umělé hudbou – neschopnost „uniknout pastorálnímu stylu“. Nedostatky této skupiny pak ilustruje odkazy na řadu dalších hudebníků, s nimiž je přímo porovnává. Premiata Forneria Marconi tak podle Marshe nedosahují na jazykovou úroveň Moody Blues; vědomě humornou a satirickou pozici Franka Zappy; promyšlené názvy skladeb Captaina Beefhearta ani v tomto ohledu „osvěžující“ bombastičnost „šášků“ Emerson, Lake & Palmer. Na základě těchto komparací Marsh označuje tvorbu Premiata Forneria Marconi za celkově mnohem povrchnější. I přes komerční potenciál zmíněných inspirací této skupiny tedy předpovídá, že budou připomínáni – či mnohem pravděpodobněji zapomenuti – jako „jen další adaptátoři toho zastaralého polobarokního bahna“.⁴³⁰

***Cook* (1974)**

Ken Barnes, RS 183, 27. 3. 1975

US 151

Toto živé album složené z nahrávek koncertů pořizených v Torontu a New Yorku v srpnu 1974 bylo v Itálii vydané pod názvem *Live in U.S.A.*

Ken Barnes úvodem označuje Premiata Forneria Marconi za přední italskou progresivně rockovou skupinu, avšak nijak výrazněji rozpoznatelnou od ostatních umělců tohoto stylu. Barnes dále vyjmenovává charakteristické znaky této nahrávky, které podle všeho zároveň chápe jako základní problémy progresivního rocku, včetně „bezcílnosti“ instrumentálních pasáží, „nudného“ zvuku Mellotronu a „vysoce pochybného vkusu“ virtuózních kytarových partů.⁴³¹

Svoji veskrze negativní recenzi zakončuje Barnes poukazem na směšnost použitých zvuků syntezátoru a nesmyslnost obsaženého přídavku, jímž je adaptace ouvertury Rossiniho opery *Vilém Tell*, a celkovým verdiktem: „zcela postradatelné“.⁴³²

⁴³⁰ Marsh, Dave. „The World Became the World“. *Records*. RS 170, 26. 9. 1974, s. 103.

⁴³¹ Barnes, Ken. „Cook“. *Records*. RS 183, 27. 3. 1975, s. 54.

⁴³² Tamtéž.

***Chocolate Kings* (1976)**

Alan Niester, RS 223, 7. 10. 1976

Čtvrté řadové album PFM bylo v Itálii vydáno v roce 1975, zatímco ve Spojených státech a ve zbytku Evropy až v následujícím roce.

Alan Niester ve své stručné recenzi přirovnává *Chocolate Kings* k mimořádně úspěšnému albu *Selling England by the Pound* (1973) skupiny Genesis – a uvádí, že i v tomto srovnání, tedy s jednou z nejzásadnějších nahrávek progresivního rocku,⁴³³ si toto album stojí velmi dobře. Důvodem tohoto hodnocení jsou především mimořádně vysoké interpretační kvality členů této skupiny. K popisu typu skladeb, které PFM hrají, zde Niester používá prakticky totožná slova jako ve své recenzi alba King Crimson *Larks' Tongues in Aspic* (1973):⁴³⁴

P.F.M. nehrají písně; provádějí kompozice, které procházejí několika rozdílnými částmi od začátku do konce. ... Všech pět kusů nabízí chvíle instrumentální nádhery, až vzrušení ... Těm, kteří ještě nejsou znaveni složitými, inteligentními strukturami v rockové hudbě, se P.F.M. vyplatí prověřit.⁴³⁵

***Jet Lag* (1977)**

Charley Walters, RS 246, 25. 8. 1977

Na pátém studiovém albu skupiny jsou především díky využití bezpražcové baskytary výraznější znaky jazzových tendencí. Podobně jako v předchozích případech je Premiata Forneria Marconi nahlížena prizmatem svých inspirací – tedy nikoli skupin, které znějí podobně, nýbrž umělců, ze kterých podle Walterse skupina přímo čerpá. Zde jsou jako vlivy zmíněni zpěvák Roger Chapman, jazzový pianista Chick Corea a Robbie Steinhardt, houslista působící ve skupině Kansas. Walters přesto hudbu Premiata Forneria Marconi chápe jako kompetentní hudbu bez zbytečných klišé. Jmenovitě skladbu „Cercu La Lingua“ pak vyzdvihuje za „méně očividnou“ integraci zmíněných inspiračních vlivů a „pozoruhodným způsobem zpracovanou syntézu“ řady evropských stylů.⁴³⁶

⁴³³ Viz recenzi zmíněného alba výše (s. 99) a umístění na předních příčkách žebříčků RS a Prog Archives v příloze této práce.

⁴³⁴ Viz recenze daného alba na s. 123.

⁴³⁵ Niester, Alan. „Chocolate Kings“. *Records*. RS 223, 7. 10. 1976, s. 87.

⁴³⁶ Walters, Charley. „Jet Lag“. *Records*. RS 246, 25. 8. 1977, s. 56.

Renaissance

Rolling Stone hodnotil pouze dvě alba této skupiny, stojící na opačných koncích sledovaného období. Vzhledem k tomu, že každé z nich bylo nahráno se zcela odlišným obsazením, nelze zde vysloveně formulovat obecně trendy stylových proměn jednoho umělce – pouze komparovat přijetí těchto de facto naprosto rozdílných uskupení v *Rolling Stone*.

Renaissance (1969)

Lester Bangs, RS 58, 14. 5. 1970

UK 60

Lester Bangs označuje debutovou nahrávku této skupiny za hluboce neuspokojivé album, jehož snahu propojit rock s umělé hudbou přirovnává k tvorbě skupiny the Nice. Kritizuje především delší stopáže skladeb (pohybující se mezi pěti a dvanácti minutami) a neoriginální instrumentální sóla – především v podání klávesisty Johna Hawkesa. Tento doslova „trapný, samolibý experiment“ tak označuje za „domýšlivý exces“.⁴³⁷

Azure d'Or (1979)

Michael Bloom, RS 298, 23. 8. 1979

US 125, UK 73

Deváté album skupiny se od předchozí tvorby Renaissance liší především absencí typického aranžmá využívajícího symfonický orchestr. Michael Bloom této skupině, kterou nazývá „hard-core classical rockers“, lehce vytýká až příliš konzervativní kompoziční a interpretační přístup. Přes množství využitých efektů a nástrojů poukazuje na absenci „zuřivosti“ a jakékoli netradiční harmonie, která by jejich zvuku „dodala skutečnou vznešenost“. Dále zmiňuje zjevné snahy této skupiny přiblížit se soundu Genesis – mimo jiné spoluprací se zvukovým inženýrem Davidem Hentschelem, který asistoval na několika nahrávkách zmiňované skupiny, a imitací interpretačního stylu kytaristy Steva Hacketta. Ačkoli instrumentální schopnosti baskytaristy Jona Campa a kytaristy Michaela Dunforda popisuje jako kvalitní, výsledky této snahy označuje za směšné.⁴³⁸

⁴³⁷ Bangs, Lester. „Renaissance, Contrasts“. *Records*. RS 58, 14. 5. 1970, s. 54, 56.

⁴³⁸ Bloom, Michael. „Azure d'Or“. *Records*. RS 298, 23. 8. 1979, s. 60.

Rush

Tato tříčlenná kanadská skupina se na stránky *Rolling Stone* dostala až se svým šestým studiovým albem v roce 1978. Ještě předtím však stačili vydat některá ze svých vrcholných alb, řadících se mezi důležitá díla progresivního rocku, zejména *2112* (1976) či *A Farewell to Kings* (1977). První zmíněné pak *Rolling Stone* v roce 2015 umístil na 22. pozici žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*. Jediná recenze tvorby této skupiny v *Rolling Stone* ve sledovaném období naznačuje obecně pozitivní přijetí jejich tvorby: Michael Bloom označuje *Hemispheres* za doslova „další solidní album Rush“. ⁴³⁹

Hemispheres (1978)

Michael Bloom, RS 287, 22. 3. 1979

US 41, UK 14

Rolling Stone toto platinové album umístil na jedenácté místo svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*. Jedná se tak o druhé nejvýše umístěné album Rush na tomto žebříčku (po *Moving Pictures* z roku 1981 na třetím místě).

Michael Bloom identifikuje přínos tohoto tria v jejich schopnosti „jedinečně propojit heavy metal a sterilní technologii“ – jde o typický přístup k rockovému soundu, v němž jsou elektronické nástroje v čele se syntezátory, typickými právě pro tvorbu Rush, chápány jako „chladné“, „nelidské“ přístroje. ⁴⁴⁰ Instrumentální schopnosti všech tří hráčů na tomto „solidním albu“ hodnotí Bloom pozitivně – Rush se podle něho neustále blíží limitům možností power tria, ⁴⁴¹ avšak bohužel je nikdy vysloveně nepřekonávají. Vyzdvihuje zejména klasickou kytarovou techniku Alexe Lifesona, rezervovaně se pak staví ke zbytečně pronikavému, vysoko položenému hlasu zpěváka a baskytaristy Geddyho Leeho. Skladby „Circumstances“ a „Hemispheres“ hodnotí pozitivně; jako skutečný posun ve tvorbě však označuje instrumentální skladbu „La Villa Strangiato“ s bezchybnou interpretací vyznačující se disciplínou, nenuceností i vysokou mírou energičnosti. ⁴⁴²

⁴³⁹ Bloom, Michael. „Hemispheres“. *Records*. RS 287, 22. 3. 1979, s. 64.

⁴⁴⁰ Pro vybrané zmínky tohoto přístupu v rámci RS viz recenze alb *I Robot* a *Eve* (The Alan Parsons Project, 1977, resp. 1979) či *Tales from Topographic Oceans* (Yes, 1973) – v této práci na s. 180, resp. 149–150.

⁴⁴¹ Obsazení typické pro rockovou hudbu, obvykle obsahující kytaru, baskytaru a bicí. Viz *Encyclopedia of the Blues. Volume 1: A–J*. E. Komara (ed.). Routledge, 2006, s. 50.

⁴⁴² Bloom, Michael. „Hemispheres“. *Records*. RS 287, 22. 3. 1979, s. 64.

Chris Squire

Stejně jako v případě ostatních sólových nahrávek členů Yes vydaných mezi lety 1975 a 1976⁴⁴³ ani debutové sólové album baskytaristy Chrise Squirea dle kritiky *Rolling Stone* nedosahovalo kvalit společné tvorby Yes. Ojediněle pak byl v *Rolling Stone* zmiňován Squireův specifický přístup k baskytaře jako především melodickému nástroji⁴⁴⁴ – zejména v rámci recenze alba *Tormato* (Yes, 1978).⁴⁴⁵

Fish Out of Water (1975)

Alan Niester, RS 209, 25. 3. 1976

US 69, UK 25

Na tomto albu hostují mimo jiné bubeník Bill Bruford, klávesista Patrick Moraz či někdejší saxofonista King Crimson Mel Collins.

Vybrané momenty tohoto alba Niester chápe jako pozoruhodnou přehlídku Squireova podílu na „květnatém rocku“ skupiny Yes. Skladby, v nichž se baskytarista drží svého typického instrumentálního a vokálního stylu, pak doporučuje právě jako „potěšení pro fanoušky Yes“ – kupříkladu „Hold Out Your Hand,“ na níž hraje společně s Billem Brufordem a Patrickem Morazem (oba někdejší členové Yes). Experimentálnější skladby však označuje za chaotické, kakofonické a dráždivé. Celkově albu charakterizuje jako „snahu hudebníka vecpat knihovnu nápadů do malého notýsku.“⁴⁴⁶

⁴⁴³ Srv. přijetí sólové tvorby zpěváka Jona Andersona (s. 83) a kytaristy Steva Howe (s. 105).

⁴⁴⁴ Viz Welch, Chris. *Na samém kraji útesu: Příběh skupiny Yes*. Praha: Volvox Globator, 2009, s. 44.

⁴⁴⁵ Viz recenze daného alba na s. 154.

⁴⁴⁶ Niester, Alan. „Fish Out of Water“. *Records*. RS 209, 25. 3. 1976, s. 66.

Starcastle

Kompoziční přístup a celkový sound této americké skupiny vychází z tvorby Yes natolik zřetelně, že ji Dave Marsh označil za první hudební klon na světě. Na tento fakt upozorňuje i Alan Niester ve své recenzi jejich debutového alba. Niester, známý svojí oblibou skupiny Yes, jej ovšem – i přes zjevnou nepůvodnost jejich tvorby – překvapivě hodnotil nakonec lépe než album zmíněné skupiny *Tales from Topographic Oceans* (1973).⁴⁴⁷

Starcastle (1976)

Alan Niester, RS 212, 6. 5. 1976

US 95

Alan Niester identifikuje Starcastle jako doslova kopii Yes ve všech ohledech jejich tvorby – charakteristický sound, příznačné hudební motivy, proměnlivá metrorhythmika, instrumentální obsazení i typické názvy skladeb jsou podle něho zjevně odvozeny právě z tvorby zmíněné britské skupiny. Vzhledem k vysoké interpretační vybavenosti členů Starcastle však tuto nahrávku hodnotí lépe než sólové nahrávky Steva Howea a Chrise Squirea – nadřazuje jej pak dokonce i nad album skupiny Yes *Tales from Topographic Oceans* (1973). K tomuto překvapivému hodnocení přidává svůj poněkud střízlivý pohled na otázku originality v rockové hudbě: „Pokud jste velkým fanouškem Yes, prokázali byste si medvědí službu, pokud byste nevyzkoušeli i *Starcastle*.“⁴⁴⁸

Fountains of Light (1977)

Dave Marsh, RS 233, 24. 2. 1977

US 101

Ačkoli Marsh označuje Starcastle za skupinu, která svým prvním albem doslova prolomila dosavadní britskou nadvládu v oblasti progresivního rocku, poukazuje též na „nestoudnou“ podobnost tvorby této skupiny s hudbou Yes: „Je to jako poslouchat první hudební klon na světě“. Hodnocení alba *Fountains of Light* v textu, v němž recenzuje i *Wind*

⁴⁴⁷ Tento fakt je pozoruhodný zejména proto, že zjevná nepůvodnost hudby je v kontextu „autentické“ rockové hudby, vymezující se vůči „komerčnímu“ popu právě originalitou a původností produkce, obvykle zásadní překážkou kladného přijetí daného umělce.

⁴⁴⁸ Niester, Alan. „Starcastle“. *Records*. RS 212, 6. 5. 1976, s. 71.

& *Wuthering* (Genesis, 1976) a *A Day at the Races* (Queen, 1976), Marsh nenabízí – pouze přímé srovnání s předchozí nahrávkou, v jejímž stylu zde Starcastle pokračují.⁴⁴⁹

Třetí studiové album *Citadel* (1977) *Rolling Stone* nehodnotil.

⁴⁴⁹ Marsh, Dave. „Rock's Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 61.

Triumvirat

Illusions on a Double Dimple (1974)

Gordon Fletcher, RS 177, 2. 1. 1975

US 55

Druhé studiové album německé skupiny v instrumentálním složení s klávesami, baskytarou a bicími (jako např. Emerson, Lake & Palmer) je zároveň jejich jedinou nahrávkou, kterou *Rolling Stone* hodnotil. V roce 2015 jej pak umístil na 45. místo svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* s doprovodným komentářem označujícím album za „prog-rockové mistrovské dílo.“⁴⁵⁰ *Illusions on a Double Dimple* sestává ze dvou skladeb trvajících přes 20 minut, složených na způsob progresivně rockové suity.

Gordon Fletcher toto album doporučuje především příznivcům skupiny Emerson, Lake & Palmer. Styl klávesisty Jürgena Fritze pak otevřeně přirovnává ke Keithu Emersonovi, a zatímco zbylé členy hodnotí jako méně výrazné, stále popisuje jejich celkovou úroveň jako dostačující. I skladby na tomto albu obsažené přímo komparuje s Emerson, Lake & Palmer: „každá strana nese odlišný a úplný hudební koncept, z nichž každý zní víceméně jako *Tarkus* s méně ohňostroji a o něco větším důrazem na klasickou stylovost a výstavbu.“ Spíše zdrženlivé hodnocení „ucházející“ nahrávky nepřinášející „rozhodně nic nového“ dle Fletchera však zmírňuje fakt, že konkrétní obsazení skupiny není příliš běžné – oblast progresivně rockové tvorby skupin se sólovými klávesisty tak není přesycena.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁴⁵¹ Fletcher, Gordon. „*Illusions on a Double Dimple*“. *Records*. RS 177, 2. 1. 1975, s. 166.

U.K.

První studiové album této progresivně rockové superskupiny vzniklé v roce 1977⁴⁵² bylo v *Rolling Stone* hodnoceno neobvykle pozitivním způsobem, zejména pokud uvážíme zmiňovaný narativ o vývoji a „vyčerpání“ progresivního rocku již v polovině sedmé dekády. Jean-Charles Costa v recenzi druhého alba pak tyto tendence ke kritickému přístupu naznačuje – spíše než o útok na progresivní rock jako takový však jde spíše o upozornění na nedostatečný hudební vývoj této skupiny.

U.K. (1978)

Michael Bloom, *RS 272*, 24. 8. 1978

US 65, UK 43

Rolling Stone toto album v roce 2015 zařadil na 30. místo svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, v němž jeho sound popisuje jako „prudce melodickou směs [progresivního rocku] a jazzové fúze ... dosahující složitosti orchestru, aniž by zbloudila k nabubřelosti“.⁴⁵³

Bloom skupinu označuje doslova za naději progresivní hudby toho roku – zejména díky silnému obsazení hudebníků, z nichž si „každý může klást vcelku vážný nárok na pozici nejlepšího světového hráče na svůj nástroj“. Výsledkem je dle Blooma „požitek pro uši na všech úrovních.“ Vyzdvihuje zejména instrumentální výkony Eddieho Jobsona (klávesy ve skladbě „Alaska“ a housle v „Time to Kill“), Holdsworthovu kytarovou hru a nápaditou rytmickou sekci Johna Wettona a Billa Bruforda. Na poměry debutových nahrávek pak podle něho jde o překvapivě soudržné album, až na drobné detaily kvůli úspěchané produkci.⁴⁵⁴

⁴⁵² Zakládajícími členy U.K. jsou zpěvák a baskytarista John Wetton (Family, Roxy Music), bubeník Bill Bruford (Yes, King Crimson), klávesista a houslista Eddie Jobson (Curved Air, Roxy Music, Frank Zappa) a kytarista Allan Holdsworth (Soft Machine, Gong).

⁴⁵³ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁴⁵⁴ Bloom, Michael. „U.K.“. *Records*. *RS 272*, 24. 8. 1978, s. 54–55.

***Danger Money* (1979)**

Jean-Charles Costa, RS 291, 17. 5. 1979

US 45

Na druhém (a zároveň posledním) studiovém albu skupiny se složení skupiny výrazně proměnilo – Holdsworth a Bruford zde absentují, novým bubeníkem je Terry Bozzio. Tato nahrávka mimo jiné neobsahuje kytarové party, sólovými nástroji jsou zde především klávesy a housle.

Jean-Charles Costa ve své recenzi hovoří o „smrti“ symfonického progresivního rocku; vinu v tomto ohledu přičítá zejména nahrávce *Love Beach* (1978) skupiny Emerson, Lake & Palmer. V tomto ohledu vyjadřuje svůj pocit z jisté neuvěřitelnosti – či spíše nepatřičnosti – existence této skupiny, mimo jiné tváří v tvář „kritické ztrátě“ dvou zakládajících členů:

If Emerson, Lake & Palmer's *Love Beach* did indeed confirm the merciful death of British art-rock's rococo school, the reasons for U.K.'s existence, especially with the critical loss of drummer Bill Bruford and guitarist Allan Holdsworth, become even more unfathomable.⁴⁵⁵

Druhé album U.K. popisuje jako pouhé pokračování dosavadního „symphonic-pastiche and jazz-rock“ stylu skupiny propojujícího symfonický progresivní rock a jazz-rockové inspirace. Až na ojedinělé momenty „umělého instrumentálního vzrušení“ tak *Danger Money* podle něho „nemá kam jít“.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Costa, Jean-Charles. „Danger Money“. *Records*. RS 291, 17. 5. 1979, s. 76.

⁴⁵⁶ Tamtéž.

Rick Wakeman

Někdejší klávesista skupiny Yes byl v rámci *Rolling Stone* chápán jako mimořádně technicky vybavený hudebník. Jako jeden z nejlepších rockových klávesistů 70. let byl též příležitostně srovnáván s Keithem Emersonem. I v rámci Yes (viz níže) byl jeho tvůrčí přínos hodnocen kladně – kritika nezřídka zmiňovala jeho mimořádně citlivou hru.⁴⁵⁷ Jeho sólová tvorba však obecně nebyla hodnocena příliš pozitivně – kritika *Rolling Stone* zmiňovala především okázalá orchestrální aranžmá imitující umělé tvorbu, kterým však nedostačovala kompoziční úroveň hudebního materiálu. Ed Ward Wakemana mimo jiné označil doslova za „baviče“, nikoli skladatele.⁴⁵⁸ Výjimkou jsou však kladně hodnocená alba *The Six Wives of Henry VIII* (1973) a *Rick Wakeman's Criminal Record* (1977).

The Six Wives of Henry VIII (1973)

Steve Apple, RS 137, 21. 6. 1973

US 30, UK 7

Wakemanovo druhé – první autorské – album je inspirované jeho vlastními představami o osobnostech šesti manželek krále Jindřicha VIII. Přetrvávající oblíbenost a dopad tohoto zlatého alba vyústily mimo jiné v kompletní koncertní provedení alba v roce 2009 v londýnském Hampton Court Palace u příležitosti pětistého výročí nástupu Jindřicha VIII. na anglický trůn.

Tímto albem se, slovy Steva Applea, Wakeman přihlásil o pomyslný titul mistra klávesové elektroniky, dosud držený Keithem Emersonem. Ačkoli úrovně Emersonovy techniky prý Wakeman nedosahuje, Apple vyzdvihuje zejména jeho „vynikající cit pro vkusnou impresionistickou skladbu“. Velmi pozitivně též hodnotí kvalitní zvukovou produkci a „vkusný mix bez nepříjemných studiových efektů“.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Viz recenze alb *The Six Wives of Henry VIII* (Rick Wakeman, 1973) na této straně, dále recenzi alba *Yes Tales from Topographic Oceans* (1973) na s. 149–150.

⁴⁵⁸ Ward, Ed. „The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 61.

⁴⁵⁹ Apple, Steve. „The Six Wives of Henry VIII“. *Records*. RS 137, 21. 6. 1973, s. 69.

Journey to the Centre of the Earth (1974)

Dave Marsh, RS 169, 12. 9. 1974

US 3, UK 1

Wakemanovo druhé autorské album je živou nahrávkou londýnského koncertu z ledna 1974 s London Symphony Orchestra, English Chamber Choir a dalšími hostujícími hudebníky. Námět čerpá ze stejnojmenného románu Julese Vernea.

Marsh vytýká především opulentní a nákladnou produkci této nahrávky, kterou srovnává s Wakemanovými „neobratnými a domýšlivými pokusy“ v rámci skupiny Yes. Instrumentální stránka tohoto díla je dle Marshe nezřídka zajímavá, ovšem kazí ji vokály zjevně nedostatečně připraveného „semi-wagnerovského“ sboru a vypravěče Davida Hemmingse. V tomto ohledu Marsh naopak vyzdvihuje „výtečné popové“ vokální aranžmá ve tvorbě Yes.⁴⁶⁰

The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table (1975)

Ed Ward, RS 189, 19. 6. 1975

US 21, UK 2

Wakemanovo třetí konceptuální album – a zároveň třetí zlatá deska v řadě – je postaveno na příbězích spojených s legendou o králi Artušovi.

Ed Ward ve své recenzi vyjadřuje očekávání, že Rick Wakeman brzy dosáhne úrovně skladatele Dimitrije Tiomkina. Toto album hodnotí jako jeho dosud nejlepší – a jediné, na němž se vyskytuje „několik pozoruhodných melodií a pár pokusů o napsání skutečné hudby.“ Tyto pokusy dle Warda sice selhaly, na druhou stranu však ukazují, že „Wakemanovo srdce je na pravém místě“. Na rozdíl Yes, jejichž texty se vyznačují mystickými odkazy a duchovní tematikou, se zde Wakemanova tvorba omezuje pouze na nejzákladnější, veskrze pozemské, aspekty legendy a zcela přehlíží nadpřirozenou stránku těchto pověstí. Ward dále zmiňuje, že Wakemanův hudební rukopis připomíná spíše filmovou hudbu padesátých let než polyfonii 12. století, svoji kritiku však ihned zjemňuje s poukazem na to, že Wakeman „píše ultralehkou zábavu“ – nepředpokládá tak, že by Wakemanovu tvorbu vyhledávali posluchači umělé hudby.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Marsh, Dave. „Journey to the Centre of the Earth“. *Records*. RS 169, 12. 9. 1974, s. 54.

⁴⁶¹ Ward, Ed. „The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 61.

Kritika koncertu

Wembley Empire Pool, Londýn, 30. 5. 1975

Paul Gambaccini, RS 191, 17. 7. 1975

Program londýnského vystoupení obsahoval provedení alba *Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* společně s tanečně-divadelním vystoupením na ledě za doprovodu orchestru New World Symphony Orchestra, English Rock Ensemble a Nottingham Festival Vocal Group. Hudba zněla dle Gambacciniho lépe než na nahrávce – zejména díky tomu, že vypravěči zde byli méně výrazní než na studiové nahrávce. Výkony orchestru a sboru označuje za profesionální a pronikavé. Wakemanovi však šlo dle recenzenta spíše o efekt než o podstatu věci. Toto vystoupení tak hodnotí jako zábavný večer a teatrální podívanou, ovšem na úkor hudebního zážitku.⁴⁶²

***No Earthly Connection* (1976)**

Alan Niester, RS 218, 29. 7. 1976

US 67, UK 9

Alan Niester v této negativní recenzi ostře kritizuje především rozsáhlý námět popsany jako „futuristický, autobiografický pohled na hudbu, jehož část se odehrává na pra-zemi a v zászvetí“. Wakemanovi vytýká „snahu nacpat poměrně užvaněnou, vágní filosofii do něčeho, co by měla být hudební zkušenost“. Vedle toho též odsuzuje kompoziční stránku tohoto alba, s poukazem na absenci hodnotného melodického materiálu, který označuje doslova za „hromadu laciných klávesových riffů“.⁴⁶³

***Rick Wakeman's Criminal Record* (1977)**

Alan Niester, RS 257, 26. 1. 1978

US 128, UK 25

Niester na úvod této recenze zmiňuje album *Yes Going for the One* (1977), které je podle něho nejlepší nahrávkou od *Fragile* (1971) a *Close to the Edge* (1972). Tato stylová proměna skupiny dle Niestera zjevně osvěžila i Wakemanovu sólovou tvorbu: vyzvihuje zde sebe-důvěru, vitalitu a jasnou vizi, kterou klávesista na tomto albu prokazuje. Nejlepší skladbou jmenuje „Birdman of Alcatraz“, která díky silné nosné melodické lince a přehlednému akustickému aranžmá „nejčistším způsobem prokazuje Wakemanův talent“.⁴⁶⁴

⁴⁶² Gambaccini, Paul. „Wakeman's Mythic Ice Capades“. *Performance*. RS 191, 17. 7. 1975, s. 70.

⁴⁶³ Niester, Alan. „No Earthly Connection“. *Records*. RS 218, 29. 7. 1976, s. 52.

⁴⁶⁴ Niester, Alan. „Rick Wakeman's Criminal Record“. *Records*. RS 257, 26. 1. 1978, s. 54.

Yes

Tuto skupinu, jednoho z nejdůležitějších představitelů progresivního rocku, označil Ken Barnes v *Rolling Stone* mimo jiné za ústřední skupinu „nové britské invaze“.⁴⁶⁵ Velmi pozitivně byly v *Rolling Stone* hodnoceny zejména interpretační výkony jednotlivých členů Yes a pečlivé zvukové řešení jejich nahrávek, mimo jiné díky propracovanému aranžmá, orchestraci i produkci. Ve vybraných případech též kritici zmiňovali na poměry progresivního rocku nezvykle silný emoční dopad jejich hudby, účinně využívající témbrové a dynamické odstíny – kupříkladu na albech *Fragile* (1971), *Close to the Edge* (1972) či *Yes-songs* (1973).

Kritické přijetí tvorby Yes však též obvykle negativně ovlivňovaly charakteristické tematické okruhy jejich textů. Ty byly všeobecně chápány jako komplikované, nesrozumitelné a postrádající jasné poselství. Adekvátní kritické uchopení textů Yes ovšem dále problematizuje jejich specifická dvojí podstata: vedle prezentace vágně duchovních konceptů totiž zároveň hrály roli dalšího nástroje. Celková koherence vyjádření a dílčí významy tak často byly zeslabovány za účelem jejich zasazení do okolního rytmického a melodického průběhu.⁴⁶⁶ Zatímco vybraní kritici kladně hodnotili spíše ranou tvorbu skupiny, vyznačující se jednoduššími písňovými strukturami, vrcholná tvorba zejména mezi lety 1973–1975 byla chápána jako dosažení či překročení hranic možností rockové hudby a zároveň – slovy Kena Barnese – trpělivosti posluchačů.⁴⁶⁷ Jistá stylová proměna, kterou Yes představili na albu *Going for the One* (1977), byla chápána jako pozitivní krok ve vývoji skupiny, odvracející se od „excesů“ jejich vrcholného symfonického progresivního rocku. Již následující nahrávku *Tormato* (1978) však Ken Emerson v *Rolling Stone* označil za příklad „regresivního rocku“.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Barnes, Ken. „Relayer, Yesterdays“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 61.

⁴⁶⁶ Slovy baskytaristy Yes Chrise Squirea: „[Jon] svůj hlas pokládal jen za další nástroj v kapele ... Chtěl svůj hlas používat jako nástroj, a proto šel čistě po zvuku. V jeho oblíbených slovech takové zvuky byly.“ Welch, Chris. *Na samém kraji útesu: Příběh skupiny Yes*. Praha: Volvox Globator, 2009, s. 176.

⁴⁶⁷ Barnes, Ken. „Relayer, Yesterdays“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 61 – či s. 151 této práce.

⁴⁶⁸ Emerson, Ken. „Yes? No“. *Records*. RS 281/2, 28. 12. 1978–11. 1. 1979, s. 100–101.

Yes (1969)

Lester Bangs, RS 51, 7. 2. 1970

Debutové album Yes hodnotil Lester Bangs společně s rockovou operou *S.F. Sorrow* (1968) skupiny The Pretty Things. Zatímco *S.F. Sorrow* zavrhl jako „extra namyšlené“, Yes hodnotil o poznání pozitivněji. Sound Yes, „skvělé, slibně se rozvíjející skupiny“, popisuje jako směs populárních dobových přístupů – konkrétně jmenuje skupiny Crosby, Stills and Nash a Vanilla Fudge. Na rozdíl od obou zmíněných umělců však Yes podle Bangse nepostrádají „smysl pro styl, vkus a důvtip“. Cover verze skladeb skupin Beatles („Every Little Thing“) a The Byrds („I See You“) na druhou stranu hodnotí lépe než „nepříliš paměťhodné“ původní skladby Yes. Přes výtečnou interpretační úroveň na tomto albu však Bangs postrádá pocit „skutečné inovace“.⁴⁶⁹

Druhé album *Time and a Word* (1970) *Rolling Stone* nehodnotil.

The Yes Album (1971)

John Koegel, RS 87, 22. 7. 1971

US 40, UK 4

Třetí studiové album Yes již obsahuje výhradně původní skladby skupiny. Je zároveň prvním albem, na němž figuruje kytarista Steve Howe a nejstarší nahrávkou skupiny s certifikací platinové desky.

Ačkoli John Koegel chválí Yes za rozhodnutí nahrát pouze původní materiál, stále vyjadřuje přání slyšet jednu či dvě převzaté skladby, které podle něho skupina výtečně zaranžovala a provedla na předchozích albech. Zmiňuje též delší stopáže skladeb, ale spon v porovnání s předchozími deskami, a jistý posun kompozičního přístupu skupiny. Propracovanější výstavba delších skladeb dovoluje skupině širší instrumentální možnost než dosavadní kratší písně. Vzájemnou souhru hudebníků hodnotí vysoce pozitivně, se speciálním zřetelem k nápadité baskytarové hře Chrise Squirea a výkonu Billa Bruforda, jehož „vkusné bubnování se nikdy neplete ostatním hudebníkům do cesty“. Poslech tohoto alba dle Koegela „nikdy neomrzí“.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Bangs, Lester. „Yes, S.F. Sorrows“. *Records*. RS 51, 7. 2. 1970, s. 40.

⁴⁷⁰ Koegel, John. „The Yes Album“. *Records*. RS 177, 2. 1. 1975, s. 40, 42.

Fragile (1971)

Richard Cromelin, RS 104, 16. 3. 1972

US 4, UK 7

Fragile je první album, jehož obal vytvořil malíř Roger Dean – tímto obrazem de facto ovládl tradici velkolepých ručně malovaných obalů progresivně rockových alb s nadpřirozenými výjevy a zahájil úspěšnou kariéru ve spolupráci s Yes a řadou dalších umělců. Exponováním Deanovy fantazijní estetiky na tomto úspěšném albu se též symbolicky upevnil nástup vrcholné éry nejen skupiny Yes, ale i celého progresivního rocku. Díky úspěchu singlu „Roundabout“, který se v USA umístil na 13. pozici hitparády, a prodejům nad dva miliony kusů získalo *Fragile* ve Spojených státech certifikaci multiplatinové desky a dodnes je druhým nejprodávanějším albem skupiny (po nahrávce *90125* z roku 1984). Klávesistu Tonyho Kaye zde nahradil klasicky vzdělaný klavírista Rick Wakeman, někdejší člen skupiny Strawbs, který do instrumentáře skupiny začlenil nové nástroje včetně Mellotronu či syntezátoru Moog.⁴⁷¹ *Rolling Stone* toto album v roce 2015 umístil na desátou pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* se zmínkou o jeho vlivu na následující generace „ambiciózních rockerů“.⁴⁷²

Richard Cromelin vysoce hodnotí album a hráčské a tvůrčí schopnosti členů skupiny, vytýká však zařazení individuálních skladeb jednotlivých členů (zejména Wakemanovu adaptaci části třetí věty Brahmsovy *Symfonie č. 4 e moll, op. 98* pro klávesové nástroje „Cans and Brahms“ a vokální kus „We Have Heaven“ Jona Andersona). Důvod jejich existence chápe jako pouhou „snahu učinit dojem“.⁴⁷³ Vyzdvihuje též pokrok, který skupina v průběhu čtyř alb prodělala, s dosavadním vrcholem právě ve formě *Fragile*. Yes podléhají spojují mnohé pozoruhodné aspekty své hudby – včetně _nádherných melodií, pečlivých a inteligentních aranžmá, kvalitních výkonů a nápaditých textů“ – do „ohromujícího celku s takřka neomezeným potenciálem“.⁴⁷⁴

Cromelin chválí především tři nejdelší skladby tohoto alba: „Roundabout“, „South Side of the Sky“ a „Heart of the Sunrise“, na nichž se tvůrčím způsobem podíleli všichni členové skupiny. Vyzdvihuje u nich zejména dynamické rozpětí a nápadité proměny ná-

⁴⁷¹ Welch, *Na samém kraji útesu*, s. 151–154.

⁴⁷² Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁴⁷³ Cromelin, Richard. „Fragile“. *Records*. RS 104, 16. 3. 1972, s. 56. Klávesista Rick Wakeman toto tvůrčí rozhodnutí vysvětluje: „Někteří kritici říkali, že to je jen taková frajeřina. Byla za tím ale myšlenka ... [noví posluchači] mohli přijít na to, jaký podíl má ten který jednotlivec na celku.“ Welch, *Na samém kraji útesu*, s. 161.

⁴⁷⁴ Cromelin, „Fragile“, s. 56.

lad a instrumentace. Jednu z kontrastních pasáží úvodní „Roundabout“ popisuje s mimořádným osobním vkladem jako „pravděpodobně nejvíce tiše zničující moment zachycený na nahrávce za poslední dobu“. Svým hodnocením závěrečné jedenáctiminutové skladby „Heart of the Sunrise“ pak otevřeně kontruje skeptickému přístupu kritiků hovořících o excesu a sterilitě tvorby progresivního rocku:

[tato skladba] vkládá vše, co mají, do široce rozmanitého a vysoce působivého celku, který prokazuje, že progresivní ... neznamená sterilní a že složité nerovná se nepřístupné.⁴⁷⁵

***Close to the Edge* (1972)**

Richard Cromelin, RS 121, 9. 11. 1972

US 3, UK 4

Toto album je jednou z nejdůležitějších nahrávek symfonického progresivního rocku.⁴⁷⁶ Mimořádně vlivná osmnáctiminutová titulní skladba, v té době mimo jiné nejdelší kompozice skupiny, se stala vzorovým příkladem progresivně rockové suity se všemi hlavními atributy včetně integrace kompozičních postupů inspirovaných artificiální hudbou, a to i v rámci akademické diskuse.⁴⁷⁷ V roce 1998 bylo toto album jmenováno platinovým za prodej jednoho milionu kopií ve Spojených státech. Umístilo se mimo jiné na pátém místě žebříčku *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* a je dlouhodobě nejlépe hodnoceným progresivně rockovým albem všech dob v rámci databáze Prog Archives.⁴⁷⁸

Přestože se jedná o opus magnum skupiny a jedno z vrcholných děl tohoto stylu, navíc od skupiny proslulé svojí spoluprací s malířem Rogerem Deanem, má *Close to the Edge* překvapivě strohý obal s jednoduchým barevným přechodem černé a zelené barvy a logem skupiny, jehož barevné varianty skupina používá dodnes. Ústřední ilustrace alba

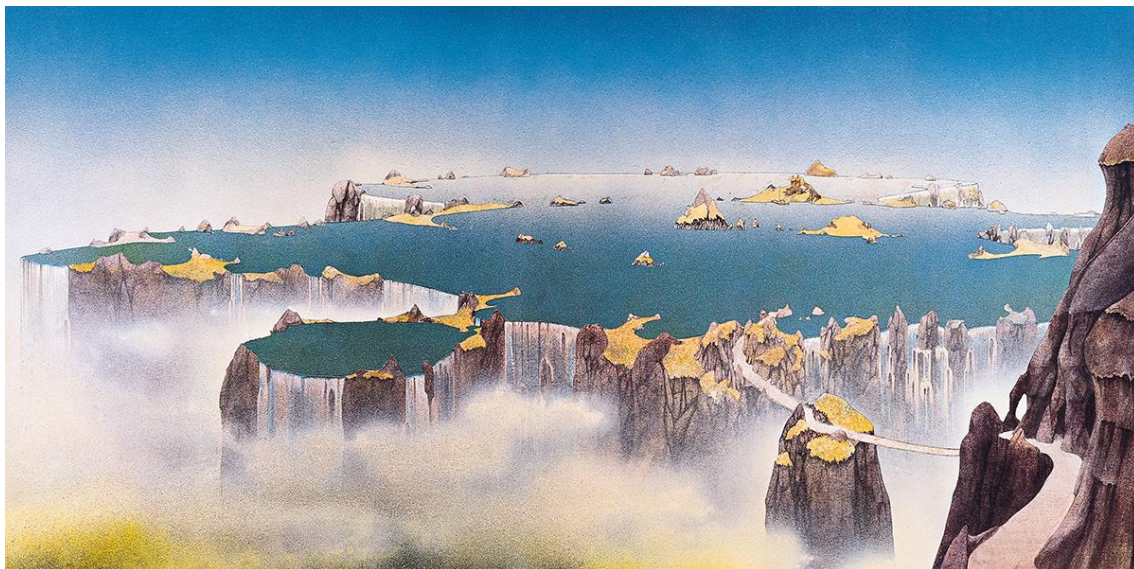
⁴⁷⁵ Tamtéž.

⁴⁷⁶ Viz kupř. Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press, 1997, s. 24, 95; Holm-Hudson, Kevin (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002, s. 4 či Scaruffi, Piero. *A History of Rock Music: 1951–2000*. Lincoln: iUniverse, 2003, s. 80.

⁴⁷⁷ Viz Covach, John. „Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style“. In J. Covach & G. M. Boone (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 3–31. Vliv artificiální hudby na „Close to the Edge“ je však ještě bezprostřednější než formální aranžmá: Ian Anderson při tvorbě skladby vycházel mj. ze *Symfonie č. 7* Jeana Sibelia. Viz Brodsky, Greg. „Jon Anderson Interview? Yes, Indeed“. *Best Classic Bands* (online), 26. 3. 2019. Dostupné na <https://best-classicbands.com/jon-anderson-interview-3-26-19/> (cit. 2. 10. 2019).

⁴⁷⁸ Žebříček uživateli nejlépe hodnocených alb je k dispozici na <http://www.progarchives.com/top-prog-albums.asp> (cit. 6. 10. 2019) či v příloze této práce.

ve formě nadpřirozené krajiny je však skryta uvnitř obalu, přes obě křídla vnitřního „gafoldu“ – tato scenérie s vodní hladinou volně přepadající přes okraj vyobrazeného „ostrova“ se tak posluchači doslova otevírá společně s rozevřením obalu.



Close to the Edge (1972). Autor: Roger Dean
<https://www.rogerdean.com/views-1968-1975/>

Recenzi *Close to the Edge* byla v *Rolling Stone* věnována celá první strana rubriky „Records“ (viz přílohy). Richard Cromelin v tomto textu pronikavým způsobem prohlíží nejen samotné album, ale zároveň problematizuje i svoji vlastní pozici komentátora hudby a obecnější východiska rockové kritiky včetně jejích úskalí a arbitrárních limitů.

Cromelin svoji recenzi zahajuje obecnou charakteristikou progresivního rocku jako stylu, jehož „působ je drasticky omezený, jeho počáteční třpyt se nakonec ukazuje spíše jako technické naparování a jeho texty jako nejvyprázdněnější ‚poezie‘ všech dob“. Tyto důvody podle něho již několik let přispívají k prezíravému postoji ze strany příznivců tradiční rockové hudby. Tento úvod se však vzápětí ukazuje jako lest, když Cromelin zcela obrátí s tvrzením, že hudba Yes není žádným způsobem sterilní a výše zmíněné negativní aspekty se v ní prakticky vůbec nevyskytují.

Velmi pozitivně je v této recenzi hodnocen „ostrý, svěží“ zvuk Yes, jehož pečlivá zvuková produkce pracuje s širokou zvukovou paletou a výraznými dynamickými kontrasty. Cromelin vyzdvihuje především „pevnost a krásu jejich zpracování ... s dechberoucí lehkostí“ a uvádí, že na svém pátém albu vytvořila skupina soudržný hudební jazyk s vysokou úrovní hudebních výkonů i dostatkem citu. Tento obtížně kvantifikovatelný, ovšem pro populární hudbu důležitý atribut („feel“) skupině dle Cromelina též napomáhá „hrát s větší zručností než vášní“ a přesto si „udržet dostatek svobody, aby se tato regulace

nestala omezením. Přesto v zájmu předejití stagnace a vyčerpání skupině doporučuje vyšší míru variace v rámci jejího již ustáleného soundu a typických, rozpoznatelných postupů skupiny.

Dále upozorňuje na nepřístupné texty, které slouží jako bariéra spíše než pojítka mezi posluchačem a hudbou. Jako nejlepší části textu označuje stručné, přímé fráze, které se nesnaží vyjadřovat hluboký význam, místo toho adekvátně dokreslují náladu hudby – kupříkladu motiv střední části, v níž se opakuje popěvek „I get up, I get down“, zbytek doporučuje spíše „lepší zběžně přelétnout než pečlivě prostudovat“.

Všestrannou kytarovou techniku Steva Howea charakterizuje jako „směs promyšlených hudebních nápadů a intuitivního, volně plynoucího útoku, který rozporuje nařčení z vyprázdněné dokonalosti, která na Yes jsou čas od času vrhána“. Klávesista Rick Wakeman je hodnocen jako „oslnivě bombastický“ hráč. Andersonův hlasový projev hodnotí Cromelin též velmi pozitivně, se speciálním ohledem na jemnost jeho projevu, která ale nevyklučuje sílu (Cromelin v tomto textu několikrát sahá po zdánlivě paradoxním zachycení jednoty protikladných fenoménů síly a zároveň jemnosti: v Andersonově zpěvu, ve vyvrcholení titulní skladby či v celkovém soundu skupiny).⁴⁷⁹

Zasazení této nahrávky do kontextu rockové hudby se pro Cromelina ukazuje jako nejjednodušší úkol – otevřeně přiznává, že v této zralé a do jisté míry filosofické tvorbě nefigurují základní momenty rockové hudby jako „dospívání, líbání a mazlení, románky a rebelie a všechno ostatní, o čem má rock & roll být“. Na rozdíl od běžné rockové hudby si tvorba Yes dle Cromelina také vyžaduje určitou míru aktivního přístupu posluchače. Tyto aspekty pak mohou přispívat k přezíravému postoji vůči této tvorbě ze strany rockové kritiky:

Potíž s umístěním či definováním hudby Yes je přímým výsledkem našeho zavedení přísných kritérií a uznávání pouze toho, co jim odpovídá, namísto rozšíření hranic našeho vlastního vnímání na základě toho, co se umělci rozhodnou předložit.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Cromelin, Richard. „Yes' liquid landscape: a heady mix of primordial past & glistening future“. *Records*. RS 121, 9. 11. 1972, s. 166.

⁴⁸⁰ Tamtéž.

***Yessongs* (1973)**

Jon Tiven, RS 136, 7. 6. 1973

US 12, UK 7

První živé album skupiny, původně vydané jako trojalbum, je zároveň jedním z celkem sedmi platinových alb Yes.

Zásadním úskalím skupiny shledává recenzent „příliš mnoho různých talentů na možnosti jedné skupiny“, což podle něho znesnadňuje jednotný tvůrčí přístup. Přesto *Yessongs* označuje za nejlepší album Yes, daleko převyšující *Close to the Edge* a *Fragile*. Vyzdvihuje kvalitní vokální výkon i „velkolepý rozsah“ hlasu Jona Andersona, jeho texty na druhou stranu hodnotí jako vyumělkované a občas nesmyslné. Pozitivně též popisuje jedinečný styl kytaristy Steva Howea a důkladné ovládnutí zvukových možností nástroje u baskytaristy Chrise Squirea. Na příkladu skladby „Perpetual Change“ pak ilustruje umění skupiny v jejím využívání dynamiky za účelem „výstavby crescend plných citového účinku“. Živé provedení „Roundabout“ pak označuje za energičtější (a tudíž kvalitnější) než studiovou verzi.

Vytýká pak především příliš častá a dlouhá instrumentální sóla, která podle něho tyto nádherné skladby narušují a posluchače neustále rozptylují. Pokud by byla celková stopáž zkrácena na rozsah dvou desek, doporučil by *Yessongs* doslova bez výhrad. Stávající řešení však jeho nadšení do jisté míry potlačuje.⁴⁸¹

***Tales from Topographic Oceans* (1973)**

Gordon Fletcher, RS 157, 28. 3. 1974

US 6, UK 1

V historii rockové hudby je *Tales from Topographic Oceans* nechvalně proslulou nahrávkou, chápanou jako kvintesenciální příklad hudebního excesu a ztělesnění všech negativních atributů progresivního rocku. V *Rolling Stone* byl tomuto albu věnován relativně stručný text, zejména oproti recenzi *Close to the Edge* (1972, viz výše). I přes mnohá nařčení z přehnanosti⁴⁸² a na svoji dobu nezvykle dlouhé celkové stopáže (1:21:15) díky celkem čtyřem rozsáhlým skladbám dlouhým přes dvacet minut bylo album komerčně úspěšné – zlatým bylo ve Velké Británii jmenováno již na základě předobjednávек.

⁴⁸¹ Tiven, Jon. „Yessongs“. *Records*. RS 136, 7. 6. 1973, s. 55.

⁴⁸² Viz kupř. Macan, *Rocking the Classics*, s. 182, Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered*, s. 14 či Martin, Bill. *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago: Open Court, 1996, s. 145–158.

Recenze této nahrávky začíná prohlášením „toto album je příliš dlouhé“. Důvodem jsou podle Fletchera především „nesoustředěná psychedelie“ a rozšířená instrumentální sóla jednotlivých členů, jimiž skupina podle něho doslova zabíjí čas. Hodnotí je sice jako důmyslně provedená, avšak citově vyprázdňená, včetně desetiminutové „vyčerpávající přehlídky kytarové techniky“ Steva Howea na třetí straně desky a příspěvků bubeníka Alana Whitea a baskytaristy Chrise Squirea na čtvrté straně. Celkově uvádí, že album trpí přílišnou komplikovaností, která vytváří jak zjevně očekávanou složitost, tak téměř nevyhnutelný pocit mechaničnosti. Dále kritizuje posluchači nedostatečně jasně vyjádřenou perspektivu, kterou zde podle něho neposkytuje hudba ani text:

Composers John Anderson and Steve Howe no doubt understand the relationship between *Tales* and their personal search for Truth, Knowledge, Culture and Freedom, but they haven't clued in the rest of us. They tell us in their liner notes that the "Topographic Ocean" of the album's title refers to "...the ebb and flow and depth of our mind's eye" – but that is surely a message which our ears would never hear.⁴⁸³

Fletcher však zdaleka nehodnotí toto album pouze negativně: chválí především „další hvězdný výkon vládce Mellotronu“ Ricka Wakemana, kterého zároveň vyzdvihuje jako nejlidštějšího člena skupiny, který neustále překvapuje posluchače svými schopnostmi vyjádřit širokou řadu emocí především skrze syntezátor Moog. Za ojedinělé vrcholy alba pak označuje třetí stranu, především souhru Wakemanova Mellotronu a akustické kytary Steva Howea v „obzvláště působivé mezihře“ a vokální výkon Jona Anderona v jeho „prosté, ale silné“ introspektivní pasáži.⁴⁸⁴

***Relayer* (1974)**

Ken Barnes, RS 189, 19. 6. 1975

US 5, UK 4

Ken Barnes hodnotil tuto studiovou nahrávku v *Rolling Stone* společně s kompilací *Yesterdays* (1975, viz níže). Ricka Wakemana, který během nahrávání tohoto alba skupinu opustil, nahradil švýcarský klávesista Patrick Moraz.⁴⁸⁵ Jeho interpretační styl původně vycházející z jazzu s sebou zároveň přinesl určitou proměnu soundu Yes.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Fletcher, Gordon. „Psychedelic Doodles“. *Records*. RS 157, 28. 3. 1974, s. 49.

⁴⁸⁴ Tamtéž.

⁴⁸⁵ Vedle svého působení v Yes byl Moraz též mj. členem skupiny Refugee (společně s některými bývalými členy the Nice) a mezi lety 1978–1991 klávesistou Moody Blues.

⁴⁸⁶ Viz Welch, *Na samém kraji útesu*, s. 209.

Ken Barnes se na předchozí album *Yes Tales from Topographic Oceans* (1973) ohlíží jako na extrémní, doslova beznadějně náročné dílo, které podle něho bylo zklamáním i pro nadšené příznivce skupiny. *Relayer* pak charakterizuje jako podobně vyčerpávající:

Yes's last album ... was four sides' worth of hopelessly dense complexity that left many observers recoiling in utter dismay and taxed even the group's most ardent supporters. *Relayer* may exhaust even the devoted.⁴⁸⁷

Ústřední progresivně rockovou suitu, dvaadvacetiminutovou kompozici „The Gates of Delirium“, označuje za chaotickou hudbu s mimořádně nabubřelým textem. Stejným způsobem popisuje také skladbu „Sound Chaser“, v níž postrádá zjevnou vnitřní strukturní provázanost. V případě závěrečné „To Be Over“ pak oceňuje pouze „hezký, byť těžkopádně vystavěný“ ústřední motiv a „vkusný“ kytarový part Steva Howea. Album *Relayer* tak hodnotí výrazně negativně, s typickým poukazem na exces a okázalost progresivního rocku a „pošetilost extrémního přístupu“ skupiny:

Relayer, despite occasional enjoyable interludes, is an excessive, pretentious and ill-conceived album. The folly of Yes's extreme approach is becoming only too apparent.⁴⁸⁸

***Yesterdays* (1975)**

Ken Barnes, RS 189, 19. 6. 1975

US 17, UK 27

První kompilační album skupiny ilustruje ranou fázi tvorby Yes, zaměřenou na kratší, přehlednější skladby v tradiční písňové formě, spíše než rozsáhlé progresivně rockové suitu typické pro jejich tvorbu mezi lety 1972–1975. V *Rolling Stone* sdílelo toto album recenzi se studiovou nahrávkou *Yes Relayer* ze stejného roku (viz výše).

Kritikův postoj k ranému soundu Yes je zřejmý především z jeho popisu skladby „Dear Father“ – tuto skladbu charakterizuje jako „relativně přímočarou pop-rockovou píseň s působivými melodickými fragmenty, doslova zadušenou obrovským orchestrálním aranžmá“. Barnes dále zmiňuje důležitý přechodový bod tvorby Yes ve formě cover verze skladby „America“ Simona a Garfunkela. Yes tuto důkladně přepracovanou verzi

⁴⁸⁷ Barnes, Ken. „Relayer, Yesterdays“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 63.

⁴⁸⁸ Tamtéž.

živě prováděli již v roce 1970. Pozdější tvorbu této skupiny již Barnes popisuje jako „komplikovanější, krajně nepochopitelnou, s čím dál nejasnějšími mystickými texty“.⁴⁸⁹

Kritika koncertu

Cow Palace, San Francisco, 1975

Elliot Cahn, RS 194, 28. 8. 1975

Stručná recenze koncertu Yes je obsažena v článku informujícím o novém klávesistovi skupiny Patricku Morazovi. Provedení skladeb „Close to the Edge“ a „Long Distance Runaround“ zde autor Elliot Cahn hodnotí jako prakticky bezchybné, se zvláštním ohledem na adekvátní výkon Patricka Moraze, který svojí „vládou nad idiomy elektronické hudby“ podpořil tradiční sound skupiny. Cahn na základě tohoto svědectví uvádí, že se kritické odsouzení skupiny Yes po odchodu Ricka Wakemana ukázalo jako předčasné.⁴⁹⁰

***Going for the One* (1977)**

John Swenson, RS 247, 8. 9. 1977

US 8, UK 1

Osmé studiové album Yes vykazuje jistou stylovou proměnu zejména ve prospěch kratších písní bez celkového zastřešujícího konceptu. Symbolicky je toto nové směřování vyjádřeno také ilustrací na obalu, kterou není „tradiční“ fantazijní výjev Rogera Deana, nýbrž strohá, geometricky výrazná fotomontáž studia Hipgnosis. Na tomto albu pak opět figuruje klávesista Rick Wakeman, který nahradil Patricka Moraze.

Dobová recenze tohoto alba v *Rolling Stone* je doprovázena celostránkovou ilustrací a nadpisem „Yes finds a remedy for cosmic doldrums“ (viz přílohy této práce). Jak již naznačuje nadpis, jde o pozitivní recenzi, vyzdvihující především aktuální směřování tvůrčího vývoje skupiny.

Swenson v tomto textu popisuje historický vývoj rockové hudby jako „média science fiction“ – zejména díky využívání moderních technologií a vědeckofantastických námětů v tvorbě mnoha umělců již od padesátých let. Aktuální fázi, nahrazující „utopický idealismus“ let šedesátých, chápe jako „nevzrušenou technologii“ ztělesněnou především skupinami Led Zeppelin a Yes. Hlavními znaky obou skupin jsou dle Swensona virtuózní

⁴⁸⁹ Tamtéž, s. 61, 63. Viz též další recenze Kena Barnese či kap. „Vybraní kritici časopisu *Rolling Stone* v kontextu recepce progresivního rocku“.

⁴⁹⁰ Cahn, Elliot. „Yes Affirms: There’s Life after Wakeman“. RS 194, 28. 8. 1975, s. 13.

instrumentální technika a texty inspirované tématy sci-fi či fantasy. Hudbu i uměleckou prezentaci Yes charakterizuje doslova jako „světlou stránku tohoto procesu“, její členy pak přirovnává ke „kouzelníkům dobra“ – oproti „démonismu“ Led Zeppelin.⁴⁹¹

Album *Going for the One* je podle Swensona doslova fascinujícím obratem dosavadního úpadkového tvůrčího vývoje skupiny – zejména titulní skladbu líčí jako „nejživiější“ skladbu Yes od dob *The Yes Album* (1971) – a zároveň přiblížením se tvůrčímu přístupu Led Zeppelin. Velmi pozitivně Swenson hodnotí výkony všech hudebníků v čele s Jonem Andersonem, který na této nahrávce poprvé „doopravdy zní jako součást skupiny“. Zmiňuje též vybranou část textu, v níž Anderson humorně zlehčuje svoji literární tvorbu: „smysl pro humor je ta poslední věc, kterou bych od této skupiny očekával.“⁴⁹²

Reakce na tuto recenzi ve formě dopisu čtenáře byla otištěna v *Rolling Stone* o měsíc později. Bruce White zde označuje Swensonovu komparaci Yes s Led Zeppelin za směšnou: tvorba „seriózní, technologicky dokonalejší“ skupiny Yes podle něho daleko převyšuje hudbu „glorifikované zábavové skupiny“ Led Zeppelin. Dopis čtenáře dále nabírá náboj diskuse o umělecké hudbě – zejména v pasáži, kde poukazuje na „wagnerovský cit“ skladby „Turn of the Century“. Na zmíněné výtky tamtéž zareagoval i autor původní recenze, jemuž dle jeho slov nešlo o hudební, nýbrž společenskou komparaci důvodů úspěchu obou skupin v rámci tehdejšího zábavního trhu.⁴⁹³

Kritika koncertu

International Amphitheatre, Chicago, 23. 9. 1978

Lloyd Sachs, RS 278, 16. 11. 1978

Recenzent tento koncert srovnává s vystoupením Yes v předešlém roce, které podle něho bylo především ve znamení jejich „bytostně passé“ stylu hudby. Ačkoli vysoce hodnotí interpretační výkony skupiny, zejména bicí Alana Whitea a baskytarovou hru Chrise Squirea, celkový dopad jejich vystoupení dle Sachse postrádal jakoukoli naléhavost a spontaneitu. Scénické řešení využívající otočného kruhového jeviště, umožňující mimo jiné lepší zvuk, nápadité rozmístění členů a jejich lepší viditelnost, pak vyzdvihuje jako nejpůsobivější složku vystoupení.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Swenson, John. „Yes finds a remedy for cosmic doldrums“. *Records*. RS 247, 8. 9. 1977, s. 111–113.

⁴⁹² Jde o pasáž „Now the verses I've sang / Don't add much weight to the story in my head / So I'm thinking I should go and write a punch line / But they're so hard to find / In my cosmic mind“. Tamtéž, s. 113.

⁴⁹³ „Yes man“. *Correspondence, Love Letters & Advice*. RS 249, 6. 10. 1977, s. 9.

⁴⁹⁴ Sachs, Lloyd. „Yes slips into the cosmic doldrums“. *Performance*. RS 278, 16. 11. 1978, s. 100.

Tormato (1978)

Ken Emerson, RS 281/2, 28. 12. 1978 – 11. 1. 1979

US 10, UK 8

Deváté studiové album Yes bylo v USA certifikováno platinovým již během dvou měsíců od svého vydání. Přes tento komerční úspěch jej však kritika *Rolling Stone* nepřijala – negativní recenze tohoto alba je uvedena nadpisem „Yes? No“.

Ken Emerson album odmítá především na základě nedostatečného stylového vývoje a slabých instrumentálních výkonů. *Tormato* podle něho není „ani vrcholný úspěch, ani energetická smršť“. Vybrané náměty a typické progresivně rockové postupy obsažené na tomto albu nazývá doslova „regresivním rockem“, spíše nostalgickým než inovativním. I text skladby „Future Times“ se dle Emersona ohlíží spíše zpět než do budoucnosti.

Interpretační stránku pak kritizuje s ohledem na nepřírozené rytmické plynutí typicky nepochopitelných textů Jona Andersona a prostoduchost sólových partů Alana Whitea, Steva Howe a Ricka Wakemana, které dle Emersona hraničí s „pohrdáním rockovou hudbou a vlastními fanoušky“. Výjimkou je v tomto ohledu pouze baskytarista Chris Squire, jehož party slovy Emersona obvykle zcela zastíňují zbytek hudby i ostatní spoluhráče. Za vrcholný moment alba pak označuje jeho sólo v úvodu skladby „On the Silent Wings of Freedom“.⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Emerson, Ken. „Yes? No“. *Records*. RS 281/2, 28. 12. 1978–11. 1. 1979, s. 100–101.

II. Progresivní psychedelie

Vzhledem k výrazným rozdílům recepce jednotlivých zde uvedených umělců nelze vyslovit jednoznačný závěr specifický pro celou tuto stylovou podmnožinu. Obecně však lze říci, že tvorba okruhu progresivní psychedelie byla v *Rolling Stone* přijata spíše pozitivně. Negativní kritické tendence se u těchto interpretů obvykle zaměřovaly na výrazné stylové proměny či pozdější tvorbu druhé poloviny 70. let. Pozoruhodným je pak fakt, že hudební inovace byly u těchto skupin – chápaných především jako představitelé tvorby pozdních 60. let – obvykle přijímány pozitivněji než „excesivní“ přínos umělců symfonického progresivního rocku. Zde lze spíše poukázat na paralelu s interprety progresivního crossoveru, jejichž inovativní důraz na pečlivou zvukovou produkci a uměřené obohacování tradičních písňových struktur byl podobně kladně přijímán v průběhu 70. let.

The Moody Blues

Skupina the Moody Blues, čelný představitel „proto-progressive“ rocku přelomu 60. a 70. let, se proslavila především albem *Days of Future Passed* (1967). Ačkoli tato nahrávka patří k nejdůležitějším dílům tohoto stylu a je zároveň důležitým inspiračním zdrojem tvorby progresivního rocku, ve své době byla v *Rolling Stone* odsouzena právě za své snahy spojit rock s uměleckou hudbou:

Days of Future Passed claims to “have extended the range of pop music,” finding “the point where it becomes one with the world of the classics.” This is pure nonsense. There are some quite fine rock tracks on *Days of Future Passed* ... but all of these songs have next to nothing to do with “the classics.” ... what is obviously a fine, tight English rock group has chosen to strangle itself in contextual goo.⁴⁹⁶

Jim Miller, který typické znaky progresivního rocku vytýkal i skupině Jethro Tull,⁴⁹⁷ zde kritizoval doslova „perverzní“ orchestrální produkci *Days of Future Passed* a „rozpačitý mysticismus“ alba *In Search of the Lost Chord* (1968). Miller na několika místech své recenze oceňoval zjevné interpretační kvality Moody Blues, litoval však jejich „rozmělnění“ v bohatém instrumentálním aranžmá.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Miller, Jim. „Days of Future Passed, In Search of the Lost Chord“. *Records*. RS 23, 7. 12. 1968, s. 29.

⁴⁹⁷ Viz album *War Child* (Jethro Tull, 1974) na s. 114–115.

⁴⁹⁸ Miller, „Days of Future Passed, In Search of the Lost Chord“, s. 29.

S výjimkou zmíněné recenze jejich druhého a třetího alba však byla tvorba Moody Blues v *Rolling Stone* hodnocena mimořádně pozitivně – Stu Werbin je mimo jiné nazval „Sixtinskou kaplí populární hudby“.⁴⁹⁹ Kritika obvykle pozitivně hodnotila jejich typický sound s hustým aranžmá a využitím Mellotronu, nástroje typického zejména pro psychedelickou a progresivní tvorbu druhé poloviny 60. let, interpretační výkony i kompoziční stránku tvorby. Překvapivou je v tomto ohledu zmínka Mitchella Schneidera o údajné všeobecné negativní kritické recepci jejich tvorby;⁵⁰⁰ v *Rolling Stone* bylo – kromě zmíněné recenze Jima Millera – ve sledované době negativně přijato pouze album *Octave* (1978). Sporným bodem pak byly texty této skupiny – někteří kritici je popisovali jako poetické a závažné, jiní je však označovali spíše za vyprázdněné.

***A Question of Balance* (1970)**

John Mendelsohn, RS 70, 12. 11. 1970

US 3, UK 1

John Mendelsohn toto platinové album hodnotí prakticky bez výjimky pozitivně – kompoziční stránku, působivé aranžmá, literární úroveň textů i celkový duchovní a emocionální dopad tohoto alba líčí jako zcela vymykající se běžné umělecké zkušenosti:

something of unexaggerable beauty ... to enthrall me musically and elevate me spiritually ... offering to my weary ears an abundance of spiritual and other insights and poetry that recalled the best of ... colossal Straussian orchestrations simulated by a Mellotron and heavenly choirs.⁵⁰¹

Vedle hudební stránky, u níž negativně zmiňuje pouze jistou melodickou a harmonickou dětinskost, kladně hodnotí i velkolepou ilustraci na obalu alba doslova „hraničící s božským“ a „nepřekonatelné, zamýšlené, neobyčejně poetické“ texty pokládající závažné otázky o vesmíru, lidském životě, smrti a válce.

I přes toto výjimečně pozitivní hodnocení estetické hodnoty tvorby Moody Blues zde Mendelsohn zároveň vznáší pozoruhodný dotaz, který mimo jiné jde zcela proti jeho nadšenému popisu „straussovské orchestrace a nebeských sborů“:

Vážně, přátelé, nemyslíte, že je smutné, že tato skupina – která, kdyby se přestali brát za vizionáře ... a nechali Justina Haywarda se starat o skladbu a zpěv, mohli

⁴⁹⁹ Werbin, Stu. „Every Good Boy Deserves Favour“. *Records*. RS 91, 16. 9. 1971, s. 43.

⁵⁰⁰ Schneider, Mitchell. „The Moody Blues finally deserve favour“. *Records*. RS 284, 8. 2. 1979, s. 68.

⁵⁰¹ Mendelsohn, John. „A Question of Balance“. *Records*. RS 70, 12. 11. 1970, s. 40.

by tvořit zatraceně dobrý přímočarý rokenrol – se vidí daleko nad tvořením dobrého přímočarého rokenrolu?⁵⁰²

***Every Good Boy Deserves Favour* (1971)**

Stu Werbin, RS 91, 16. 9. 1971

US 2, UK 1

Stejně jako předchozí tvorbu the Moody Blues hodnotí Werbin i toto album vysoce pozitivně – skupinu samu nazývá doslova „Sixtinskou kapli populární hudby.“ Na příkladech jednotlivých skladeb vyzdvihuje především jemnost typického stylu skupiny i její interpretační kvality. Nadbytečné instrumentální aranžmá zastíňující zpěv vytýká pouze ve skladbě „Nice to be Here“.⁵⁰³

***Seventh Sojourn* (1972)**

Steve Ditlea, RS 126, 18. 1. 1973

US 1, UK 5

Jako hlavní přínos britských rockových skupin 70. let chápe Steve Ditlea jejich „důraz na hudební texturu.“ Tímto přístupem, kterým vybraní umělci vytvářejí za pomoci vrstveného zvuku, charakteristických efektů a moderních nahrávacích technik „textury tak hmatatelné [a přirozené] jako oblečení na vašem těle“. Přirovnáním k různým druhům tkanin pak líčí a zároveň implicitně hodnotí tvorbu britských skupin včenež Yes („carefully crafted brocade, soft and pliant“), Jethro Tull („brightly dyed burlap“) a Moody Blues („thick wool tweed in earth colors, lined with shiny grey silk. Warm but muted on the outside, sensual and smooth within.“). Sedmá nahrávka této skupiny *Seventh Sojourn* pak dle recenzenta vetkává nová vlákna do tradiční tkaniny jejich dosavadní tvorby. Ditlea však upřesňuje, že stále jde o zvukově konzistentní skupinu, jejíž styl se od skladby „Nights in White Satin“ (1967) příliš nevzdálil.

Tato pozitivní recenze vyzdvihuje bohatá aranžmá, vokální a instrumentální harmonie a interpretační umění skupiny, v čele s „kouzelníkem Mellotronu“ Mikem Pinderem. i texty místy bližší tradičnímu rocku než jejich „vyprázdňená“ dřívější tvorba.⁵⁰⁴

⁵⁰² Tamtéž.

⁵⁰³ Werbin, „Every Good Boy Deserves Favour“, s. 43.

⁵⁰⁴ Ditlea, Steve. „Seventh Sojourn“. *Records*. RS 126, 18. 1. 1973, s. 50.

Kritika koncertu

L.A. Forum, Los Angeles,, 30. 1. 1974

David Rensin, RS 156, 14. 3. 1974

David Rensin popisuje Moody Blues jako jednu z mála nadčasových skupin oslovujících různé generace posluchačů progresivní hudby. Tvorbu Moody Blues přirovnává k inovativnímu přístupu Yardbirds a surrealismu Pink Floyd. Provedení pak označuje za zvučně i interpretačně věrné nahrávce; poukazuje též na zřetelnou individualitu každého jednotlivého člena skupiny. Vystoupení celkově charakterizuje jako „vzrušující večer“.⁵⁰⁵

Octave (1978)

Stephen Holden, RS 273, 7. 9. 1978

US 13, UK 6

Toto platinové album bylo vydáno po pětileté přestávce činnosti skupiny, avšak se stejným obsazením jako předchozí nahrávky.

Stephen Holden uvádí, že zde skupina věrně obnovila svůj typický styl, vytýká však jeho anachroničnost a kýčovitost – problémem jsou podle něho přehnaná „pseudo-klasická“ aranžmá v zásadě jednoduchých skladeb, která rozměňují výsledný zvuk a zeslabují tak dopad rockových i orchestrálních pasáží. Relativně vysoká hustota instrumentálních aranžmá dle Holdena též maskuje řadu nedostatků: „neobratná aranžmá, bídné hraní, průměrný zpěv a bolestivě prostoduché texty“.

Recenzent zde uznává upřímnost přístupu Moody Blues, trvá ovšem na tom, že upřímnost není náhražkou nápadů. Album podle něho obsahuje dvě „ucházející“ skladby („Had to Fall in Love“ a „Driftwood“, obě napsané Justinem Haywardem), ačkoli se žádná z nich nepřibližuje kvalitám proslulé skladby „Nights in White Satin“. Album *Octave* tak celkově označuje za „další katedrálu z proutků postavenou na proudu bahna.“⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Rensin, David. „Moody Blues“. *Performance*. RS 156, 14. 3. 1974, s. 68.

⁵⁰⁶ Holden, Stephen. „Octave“. *Records*. RS 273, 7. 8. 1978, s. 117. Tento výrok lze srovnat se „Sixtinskou kaplí populární hudby“ – viz recenze *Every Good Boy Deserves Favour* (1971) výše.

Kritika koncertu

Madison Square Garden, New York City, 27. 11. 1978

Mitchell Schneider, RS 284, 8. 2. 1979

Schneider především oceňuje, že Moody Blues ve svých „mellotronových mlhách a rozmáchlých éterických harmoniích“ neztratili rockovou energii. Oproti „rozvážnému“ albu *Octave* (1978) popisuje tento koncert jako silný a nenucený. Ačkoli „classical-rockový“ sound Moody Blues podle něho zněl do jisté míry anachronicky – zejména ve srovnání s aktuální tvorbou Briana Ena či Kraftwerk – stále vyzdvihuje jejich „působivé“ melodické a harmonické postupy. Schneider v tomto textu také tvrdí, že se Moody Blues dosud netěšili kladnému kritickému přijetí. Toto tvrzení je pozoruhodné zejména ve srovnání s vesměs nadšenými kritikami v *Rolling Stone*. Novější tvorbu skupiny označuje Schneider za poněkud slabší, přesto chválí jejich interpretační výkony.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Schneider, Mitchell. „The Moody Blues finally deserve favour“. *Records*. RS 284, 8. 2. 1979, s. 68.

The Nice

Tvorba skupiny známé především svojí snahou o syntézu artificiální a rockové hudby (a do jisté míry též jako předchůdce Emerson, Lake & Palmer) byla v *Rolling Stone* hodnocena spíše negativně – kritika směřovala především na neoriginalitu zpracovávaného hudebního materiálu, nedostatečně kvalitně provedené pokusy o fúzi stylů artificiální a rockové hudby a neuspokojivé vokály.⁵⁰⁸

Ars Longa Vita Brevis (1968)

John Mendelsohn, RS 35, 14. 6. 1969

US 13, UK 6

Klávesista Keith Emerson, později známý především díky působení v Emerson, Lake & Palmer, je v této recenzi charakterizován jako „nejlepší rockový varhaník, mistr polyrytmických, pyrotechnických jazzových varhan“ a co do interpretačních kvalit připodobněn k předním rockovým kytaristům Jeffu Beckovi a Ericu Claptonovi. Mendelsohn na druhou stranu kritizuje nedostatečný důvtip skupiny, slabé vokální výkony a trojici „těžkopádných společenských satir“ („Daddy Where Did I Come From“, „Arabella“ a „Happy Freuds“). Takřka dvacetiminutovou progresivně rockovou suitu „Ars Longa Vita Brevis“ označuje za „ultra-ambiciózní, poněkud domyšlivou a docela úctyhodnou“ skladbu, která podle něho přesto prokazuje „skladatelského a interpretačního génia“ Keitha Emersona.⁵⁰⁹ Vedle relativně pozitivního hodnocení zde však Mendelsohn – již v roce 1969 – poukazuje na důležité úskalí nastávající éry progresivního rocku:

Zdá se podivné, že the Nice, podle všeho tolik zaujati podstatou a důležitostí umění, si vybrali relativně nepřístupné (pro vlasaté dvacátníky s džínami, kteří jsou koneckonců jejich vrstevníky) médium jazzu třetího proudu jako prostředek svého ambiciózního uměleckého vyjádření. Doufejme, že *Ars Longa Vita Brevis*, navzdory svým požadavkům na šedou kůru, jim přinese potřebnou pozornost.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Kromě informací uvedených níže viz kupř. i retrospektivní hodnocení v rámci recenze stejnojmenného debutového alba skupiny Emerson, Lake & Palmer (1971) na s. 86. Doslova „přelomový přístup“ the Nice ke zmíněné stylové fúzi skupiny pak zmiňuje Charley Walters v recenzi alba Emerson, Lake & Palmer *Works, Volume 1* (1977) – viz s. 91–92.

⁵⁰⁹ Mendelsohn, John. „Ars Longa Vita Brevis“. *Records*. RS 35, 14. 6. 1969, s. 37.

⁵¹⁰ Tamtéž.

Five Bridges (1970)

David Lubin, RS 72, 2. 12. 1970

US 197, UK 2

David Lubin hodnotí *Five Bridges* o poznání negativněji než Mendelsohn v případě předchozího alba *Ars Longa Vita Brevis* (1968), zejména s ohledem na zjevnou snahu skupiny „překlenout předěl mezi klasickou a rockovou hudbou“. První strana je dle Lubina směs „dobré, špatné a ošklivé hudby ukradené z mnoha zdrojů“, včetně skladatelů jako Šostakovič, Ives, Gershwin či Rachmaninov, a běžných postupů populární hudby. Podle the Nice je tedy – slovy Davida Lubina – rozdělení „překlenuto vržením všeho možného na jednu hromadu“. Druhou stranu alba pak kritizuje za neinovativní improvizaci zpracovávání klasických témat orchestrem a skupinou. Toto album tak označuje za ztrátu času:

Důvodem, proč je tahle celá snaha Nice spojit rock a klasiku tak beznadějnou ztrátou času, je nejen to, že se jim nepodařilo vytvořit nic upřímného a působivého, ale také že postrádají základní porozumění rozdílu mezi rockem a klasickou hudbou, a tudíž nechápou, že jejich fúze je jak nežádoucí, tak nedosažitelná.⁵¹¹

⁵¹¹ Lubin, David. „Five Bridges, Symphonic Metamorphosis, Roll Over“. *Records*. RS 72, 2. 12. 1970, s. 55.

Pink Floyd

Pink Floyd jsou jednoznačně komerčně nejúspěšnější skupinou širšího okruhu progresivního rocku a zároveň nejlépe přijatou ze strany americké rockové kritiky: na seznamu *Rolling Stone 500 nejlepších alb všech dob* z roku 2003 figurují hned čtyři jejich nahrávky (jedinou další skupinou progresivního rocku zastoupenou na tomto seznamu jsou Jethro Tull)⁵¹² a v roce 1996 se též stali první progresivně rockovou skupinou přijatou do síně slávy muzea Rock and Roll Hall of Fame.⁵¹³ Jejich alba, především *The Dark Side of the Moon* (1973) a *The Wall* (1979), patří k nejprodávanějším nahrávkám všech dob.⁵¹⁴ Důvodem pro tyto úspěchy je zejména typický styl Pink Floyd v 70. letech, stojící na pomezí „symfonického“ progresivního a psychedelického rocku. Ačkoli též tvořili konceptuální alba s rozsáhlými skladbami na způsob progresivně rockových suit, jejich hudba se všeobecně vyznačuje přehlednějšími písňovými strukturami a menším důrazem na virtuozitu či rytmickou a harmonickou komplikaci. Relativně nízkou úroveň instrumentálních schopností skupiny zmiňuje jako definiční – a do jisté míry limitující – moment jejich tvorby Ben Edmonds v recenzi alba *Wish You Were Here* (1975).⁵¹⁵ Tento fakt pak zároveň umožnil i vyšší míru posluchačské přístupnosti jejich tvorby a vhodnost vybraných skladeb pro rozhlasové vysílání – především úspěšné singly „Money“ (1973) či „Another Brick in the Wall (Part II)“ (1979).

Hlavním přínosem Pink Floyd byly již od druhé poloviny 60. let inovativní experimenty s elektronickými nástroji, studiovými efekty a nahrávacími technikami včetně využití musique concrète, jimiž prakticky zcela integrovali možnosti nahrávacího studia jako dalšího nástroje. Důležitým mezníkem v tvorbě skupiny bylo jejich páté album *Meddle* (1971), na němž vykročili od dosavadního psychedelického rocku 60. let směrem k tendencím „symfonického“ progresivní tvorby. Zřetelným se zde stal též tvůrčí přínos kytaristy Davida Gilmoura. Tvorba Pink Floyd raných 70. let byla v *Rolling Stone* přijata velmi pozitivně, avšak pozdější alba *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977) a *The Wall* (1979)

⁵¹² Jde o alba *The Dark Side of the Moon* (43.), *The Wall* (87.), *Wish You Were Here* (209.) a spíše psychedelické *The Piper at the Gates of Dawn* (347.). Seznam je k dispozici online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/> (cit. 26. 10. 2019).

⁵¹³ Viz <https://www.rockhall.com/inductees> (cit. 29. 10. 2019).

⁵¹⁴ Žebříček padesáti nejprodávanějších alb všech dob v USA dle RIAA je k dispozici online na <http://independent.co.uk/artsentertainment/music/the-50-best-selling-albums-of-all-time-music-charts-singers-a7884191.html> (cit. 12. 10. 2019).

⁵¹⁵ „By their own admission, Pink Floyd will never bring home any blue ribbons for their instrumental abilities. Their mastery of their tools peaks at competence.“ Edmonds, Ben. „The Trippers Trapped: Pink Floyd in a Hum Bag“. *Records*. RS 199, 6. 11. 1975, s. 63.

byla ve své době v rámci tohoto časopisu přijata překvapivě zdrženlivě, zejména ve srovnání s jejich dobovým i pozdějším úspěchem včetně zpětné reflexe těchto nahrávek na seznamu *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* (2015).

Výběr typických témat jejich nahrávek a textů – obvykle negativních či do jisté míry kontroverzních – a jejich spíše strážlivé provedení obvykle mělo za následek četné výtky směřující k „chladnému“, „nezúčastněnému“ přístupu umělců na živých vystoupeních a vůči interpretačním výkonům „postrádajícím emoce“ na některých nahrávkách, kupříkladu *Wish You Were Here* (1975) a *Animals* (1977) (viz níže). Dobová kritika v *Rolling Stone* se u Pink Floyd častěji než u ostatních symfonických i progresivně psychedelických skupin zaměřovala na typická témata textů týkající se vybraných negativních aspektů lidské psychologie, existenciálních otázek života a smrti či mezilidských konfliktů; mimo jiné proto, že byla obvykle mnohem konkrétnější a jasnější než abstraktní volné asociace či „mystické“ texty mnohých ostatních interpretů. Hloubku zpracování a emoční dopad těchto vesměs neradostných a mnohdy tísnivých témat kritika obvykle zmiňovala pozitivně, někteří komentátoři na druhou stranu vyjadřovali pochybnosti o posluchačské vstřícnosti těchto textů.

***Atom Heart Mother* (1970)**

Alec Dubro, RS 72, 2. 12. 1970

US 55, UK 1

Páté studiové album Pink Floyd je zároveň jejich prvním, které se umístilo na vrcholu britské hitparády. Titulní skladba, která zabírá celou první stranu desky, obsahuje orchestrální aranžmá včetně žesťové a smyčcové sekce a šestnáctičlenného sboru. Tento symfonický ansámbl pak nese hlavní melodie, zatímco samotná skupina Pink Floyd hudbu doplňuje spíše jako doprovod na pozadí.

Alec Dubro se v úvodu svého textu se ohlíží na éru, kdy Pink Floyd stáli na vrcholu vývoje možností elektroniky v rockové hudbě a připomíná jejich experimentální snahy směřující ke kvadrofonickému zvuku. Jako příklad kvalitní práce se zvukovými efekty uvádí jejich předchozí album *Ummagumma* (1969). V tomto ohledu jej nahrávka *Atom Heart Mother* zklamala – nahrávku popisuje jako „krok zpět do minulého století a mrhání jejich společným talentem“. Vzhledem k orchestrálnímu aranžmá přirovnává výsledný sound titulní progresivně rockové suity ke kýčovitě napodobenině impresionismu.

Druhou stranu, obsahující tři kratší písně a třináctiminutovou instrumentální kompozici „Alan’s Psychedelic Breakfast“, hodnotí ještě negativněji. Skladby „If“ a „Fat Old

Sun“ označuje za „to nejhorší z anglického folku ... vláčné a hloupé“. Poslední skladba – obohacená o nahrávky rozličných zvukových efektů přípravy snídaně a doprovodný komentář Alana Stylese – je pak podle něho „částečnou nápravou“ této strany desky. Nehovoří však primárně o samotné hudbě, nýbrž o zmíněných nahrávkách ruchů kuchyně a mluveného slova. Jako mimořádně kvalitní popisuje mix alba s realistickými prostorovými efekty, celkově však album shrnuje jako slepou uličku ve vývoji skupiny.⁵¹⁶

Meddle (1971)

Jean-Charles Costa, RS 99, 6. 1. 1972

US 70, UK 3

Šestá studiová nahrávka Pink Floyd již vykazuje o poznání méně psychedelicky rockový sound; je tak chápána jako přechod mezi ranou érou v čele se Sydem Barrettem a vrcholnou „progresivní“ tvorbou skupiny, začínající přelomovou nahrávkou *The Dark Side of the Moon* (1973).

Jean-Charles Costa uvádí, že „Pink Floyd konečně vystoupili ze ... stagnující éry svého hudebního vývoje, vyznačující se stálou tvůrčí nerozhodností“. Costa ve svém textu mimo jiného formuluje dvě přesné předpovědi: *Meddle* podle něho především „potvrzuje vývoj kytaristy Davida Gilmoura ve skutečnou formující sílu této skupiny“ – právě na této nahrávce skutečně začíná charakteristický kompoziční a interpretační rukopis kytaristy hrát důležitou roli. Při retrospektivním pohledu a možnosti porovnat s následující tvorbou skupiny (kde Gilmourův styl vykrytalizoval o to výrazněji) je tento závěr zřejmý, ovšem v době vydání *Meddle* se jednalo o velmi zasvěcený postřeh. Další předpovědi je pak tvrzení: „[album] působivým způsobem ujišťuje, že je skupina zpět na cestě růstu.“ Tato prognóza se záhy potvrdila nepřerušenu řadou úspěšných nahrávek od *The Dark Side of the Moon* (1973) až po *The Wall* (1979).

Skladby obsažené na první straně desky hodnotí Costa veskrze kladně: „One of These Days“ líčí jako pozitivní, energický úvod; pokračuje sérií „příjemných akustických čísel“ („Pillow of Winds“ a „San Tropez“) a zmiňuje i vynalézavé užití konkrétní hudby: chorál fotbalových fanoušků na závěr skladby „Fearless“ či psí štěkot v „Seamus“, kterou popisuje jako „položertovné bluesové číslo“. Rozsáhlou závěrečnou skladbu „Echoes“ pak vyzdvihuje jako „třiadvacetiminutovou sluchovou extravaganci“, která mimo jiné zpracovává motivy a melodie z předchozích alb v novém hudebním kontextu.⁵¹⁷

⁵¹⁶ Dubro, Alec. „Atom Heart Mother“. *Records*. RS 72, 2. 12. 1970, s. 52.

⁵¹⁷ Costa, Jean-Charles. „Meddle“. *Records*. RS 99, 6. 1. 1972, s. 70.

The Dark Side of the Moon (1973)

Loyd Grossman, RS 135, 24. 5. 1973

US 1, UK 2

Sedmé album Pink Floyd je jedním z celosvětově nejprodávanějších alb všech dob.⁵¹⁸ Neprodleně po vydání se umístilo na první pozici amerického žebříčku *Billboard Top LPs & Tape*, na němž se udrželo nepřetržitě po 741 týdnů až do roku 1988. Celkem se pak na žebříčku umístilo po 943 týdnů, tedy přes 18 let, čímž drží absolutní rekord této hitparády.⁵¹⁹ Tato nahrávka se také umístila v čele žebříčku *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* z roku 2015, zatímco na seznamu nejlépe hodnocených progresivně rockových alb databáze Prog Archives figuruje na sedmém místě.⁵²⁰

Jedná se o konceptuální album, které zpracovává především temné stránky lidského života včetně problematiky duševních nemocí, konzumní společnosti, chamtivosti, mezilidských konfliktů, nezvratného plynutí času a smrti. Tato témata (včetně vágně kosmických odkazů) jsou pro tvorbu Pink Floyd dlouhodobě příznačná. Ačkoli toto album obsahuje kratší a formálně přehlednější skladby, tyto jsou na obou stranách desky vzájemně propojené a tvoří tak souvislou hudební plochu. Zvuková produkce nahrávky, na níž se podílel inženýr Alan Parsons, využívá množství studiových technik včetně manipulace pásku, mluveného slova, konkrétních ruchů a dalších efektů.

Kontrast hudebně relativně přehledné tvorby Pink Floyd vůči hustému aranžmá symfonických progresivně rockových skupin se odráží i v mimořádně strohém obalu alba vytvořeném grafickým studiem Hipgnosis. Ten, oproti typickým nadpřirozeným krajinám známým z maleb Rogera Deana zejména na obalech skupiny Yes, znázorňuje ryze fyzikální jev: refrakci světelného paprsku při průchodu optickým hranolem.

⁵¹⁸ Pro údaje o o prodeji v USA viz <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/the-50-best-selling-albums-of-all-time-music-charts-singers-a7884191.html> (cit. 12. 10. 2019).

⁵¹⁹ Údaje ke dni 12. 10. 2019. Aktuální informace jsou dostupné online na <https://www.billboard.com/music/pink-floyd/chart-history/billboard-200/song/180946> (cit. 12. 10. 2019).

⁵²⁰ Viz příslušné seznamy online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019) a <http://www.progarchives.com/top-prog-albums.asp> (cit. 29. 11. 2019) či v příloze této práce.



Pink Floyd – *The Dark Side of the Moon* (1973)

Autor: Hipgnosis

<https://www.discogs.com/master/10362>



Yes – *Relayer* (1974)

Autor: Roger Dean

<https://www.discogs.com/master/35126>

Loyd Grossman zde označuje Pink Floyd za jednu z nejúspěšnějších britských avantgardních rockových skupin, vládnuocí široké řadě elektronických nástrojů a efektů „s autoritou a obratností“. Poukazuje mimo jiné na fakt, že i přes konceptuální charakter tohoto alba mohou vybrané skladby úspěšně fungovat také samostatně, kupříkladu „Time“ či „Money“.⁵²¹ Vyzdvihuje též pečlivou zvukovou produkci alba s bohatým, avšak stále průzračným a přehledným soundem. Jako pouze drobné výhrady uvádí místy slabé vokály Davida Gilmoura (jehož kytarovou hru naopak hodnotí pozitivně) a délku skladby „The Great Gig in the Sky“. Jeho celkové hodnocení tohoto alba je tedy po všech stránkách pozitivní, s poukazem na „vznešenost přesahující pouhou hudební melodramatiku“, která je dle Grossmana v rockové hudbě vzácným jevem.⁵²²

⁵²¹ Je příznačné, že obě tyto skladby byly vydány ve formě singlu. Skladbu „Money“ pak RS v roce 2008 umístil na 69. pozici svého žebříčku *The 100 Greatest Guitar Songs of All Time*. Archivovaná verze seznamu je k dispozici online na <https://web.archive.org/web/20080530224813/http://www.rollingstone.com/news/coverstory/20947527/page/36> (cit. 4. 10. 2019).

⁵²² Grossman, Loyd. „The Dark Side of the Moon“. *Records*. RS 135, 24. 5. 1973, s. 57.

Kritika koncertu

Los Angeles, 23. dubna 1975

David Rensin, RS 188, 5. 6. 1975

Interpretaci úvodních skladeb, včetně „Shine On You Crazy Diamond“, zde David Rensin hodnotí jako „pouze adekvátní“ oproti předchozímu vystoupení skupiny v Seattlu. Kompletní provedení alba *The Dark Side of The Moon* mařily především nedotažené detaily v přechodech mezi jednotlivými skladbami, nenápaditá hra bubeníka Nicka Masona a slabý výkon Rogera Waterse. Zvuk vystoupení Rensin hodnotí jako bezchybný, avšak až příliš hlasitý. Pink Floyd pak označuje za skupinu protikladů, jejíž hudba kolísá mezi dynamikou a bezcílností. Celkový výkon skupiny popisuje jako chladně rezervovaný.⁵²³

Wish You Were Here (1975)

Ben Edmonds, RS 199, 6. 11. 1975

US 1, UK 1

Na základě mimořádného úspěchu předchozího alba *The Dark Side of the Moon* (1973) byla recenze tohoto alba otištěna jako hlavní text rubriky recenzí nahrávek *Rolling Stone* č. 199 společně s vizuálem studia Hipgnosis (autora obalu desky) – viz přílohy této práce. *Rolling Stone* toto album v roce 2015 umístil na čtvrté pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.

Ben Edmonds svůj text prokládá citacemi posluchačů volajících do vysílání losangeleské rozhlasové stanice KWST-FM, vyjadřujících své prvotní pocity z poslechu tohoto alba. První dojmy posluchačů jsou spíše zdrženlivé – zejména ve srovnání s předchozím albem *The Dark Side of the Moon*. Tyto příspěvky pak zčásti potvrzují tezi, kterou formuluje – a zastává – i Edmonds: očekávání a tudíž nároky kladené na toto album byly zřejmě až příliš vysoké. Posluchači u Pink Floyd uvádí především pocity menší snahy experimentovat a nedostatečně rozpoznatelný styl ve srovnání s předchozí tvorbou (především skladby „Echoes“ z alba *Meddle*, 1971). Dva z celkem šesti uvedených posluchačů však hodnotí nahrávku velmi pozitivně.

Zásadním problémem tohoto alba je pro Edmondse snaha skupiny překonat své značně omezené (doslova minimální) instrumentální schopnosti, které dle recenzenta vrcholí na úrovni kompetence. Pink Floyd podle něho ve své dosavadní tvorbě inteligentním způsobem zpracovávali jednoduché hudební prvky, což prý u mnohých posluchačů vyvolalo zdání složitosti a uměleckosti této tvorby. Na příkladu předchozího alba *The*

⁵²³ Rensin, David. „Space Rock: Floydian Slip“. *Performance*. RS 188, 5. 6. 1975, s. 78.

Dark Side of the Moon (viz výše) argumentuje, že na něm skupina plně rozpoznala své interpretační limity a hudební materiál alba tak pečlivě vykalkulovala, aby jeho ideový obsah „příliš nepředstihl“ kompoziční a interpretační stránku. Svého úspěšného a rozpoznatelného soundu dle Edmondse tedy dosáhli „kombinací elementární, ale bezchybné hry, a obdobně vkusných studiových efektů“.

Na tomto albu pak měla skupina své výše zmíněné schopnosti sebereflexe ignorovat a pokusit se o hudební vyjádření nad vlastní možnosti. Jako „hlavního viníka“ označuje Davida Gilmoura, který na několika místech *Wish You Were Here* „překračuje své hranice,“ především ve formě dlouhých sól, které dle Edmondse poukazují na to, že „myslí svými prsty místo své hlavy.“ Stejně tak negativně kritizuje využití studiových efektů: Pink Floyd se účinností jejich využití dosud vymykali veškeré konkurenci, na tomto albu však efekty hudbu „nedoplňují, nýbrž se jí vzpírají.“ Celková zvuková produkce tak podle něho nedosahuje úrovně *The Dark Side of the Moon*.

Na jiném místě svého textu, ve spojení s písní „Wish You Were Here“, pak na druhou stranu kritizuje přístup skupiny ve formě zbytečné „imitace průhledné, tradiční metodiky rockových skupin, ke které údajně prezentují alternativu“. Silný tematický potenciál rozsáhlé skladby „Shine On You Crazy Diamond“, hovořící o Sydu Barrettovi, chápe jako nevyplněný zejména na základě příliš „strohého a lhostejného“ provedení postrádajícího jasné vyjádření. Tento bod kritiky Edmonds zobecňuje ve svém vyjádření, že „vášeň je to hlavní, co Pink Floyd postrádají“.⁵²⁴

***Animals* (1977)**

Frank Rose, RS 235, 24. 3. 1977

US 3, UK 2

Stejně jako v případě předchozího alba *Wish You Were Here* (1975) byla i tato recenze hlavním textem rubriky recenzí nahrávek příslušného čísla *Rolling Stone* (viz přílohy této práce). Album *Animals* je volně inspirované satirickou novelou George Orwella *Farma zvířat* (1945). Pink Floyd ve skladbách nazvaných „Dogs“ (Psi), „Pigs“ (Prasata) a „Sheep“ (Ovce) komentují a kritizují především kapitalismus, asociální chování, lež, strach a existenciální úzkost vyvolanou společenským nátlakem, lhostejnost a fanatismus v kontextu sociopolitické situace v poválečné Velké Británii. Stylisticky vykazuje změnu směrem k syrovějšímu soundu (bez produkční asistence inženýra Alana Parsonse, který se zasloužil zejména o zvukovou produkci alba *The Dark Side of the Moon* z roku

⁵²⁴ Edmonds, „The Trippers Trapped: Pink Floyd in a Hum Bag“, s. 63–64.

1973), avšak stále v rámci typických rozsáhlých skladeb. *Rolling Stone* toto album v roce 2015 umístil na 13. pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, v němž chválí „bohatou protestní hudbu“, kterou zde Pink Floyd přinášejí tváří v tvář obvinění ze zastaralosti ze strany punkového hnutí.⁵²⁵

Recenze tohoto alba je psána především z pohledu předchozích etap tvorby Pink Floyd; na *Animals* tak Rose pohlíží prizmatem jejich „space rocku“, tedy rané psychedelické tvorby až po *The Dark Side of the Moon*. Tato dřívější tvůrčí etapa Pink Floyd je hojně zastoupena vesmírnými náměty, kupříkladu ve skladbách „Astronomy Domine“ (1967), „Set the Controls for the Heart of the Sun“ (1968) či „Eclipse“ (1973). Deska *Animals* se však vesmírem nijak nezabývá – v textech skladeb, zvukově, ani v ilustracích obalu či bookletu. Frank Rose se však příhodného anglického výrazu „space“ (znamenajícího nejen vesmír, ale také prostor) vědomě přidržel, neboť mu umožnil širší možnosti zachycení relevantních významů a konotací, které nemusí nutně odkazovat na mezihvězdný prostor: jde především o nepřeložitelné slovní spojení „spacing out“, jehož význam je přibližně „zasnit se“ či „být duchem nepřítomen“; významově nejbliže je pak český slovní obrat „vypnout“. Rose v této recenzi vyjadřuje názor, že Pink Floyd na této desce rezignují na své dosud typické chápání vesmíru jako možnosti „nejzazšího úniku“: romantika vesmíru – tedy vnějšího prostoru – tak byla nahrazena „hrůzou obrácení se dovnitř mysli.“ Vzhledem k „poraženeckému“ způsobu, jakým skupina tento sentiment vyjadřuje, tak samotné poselství alba, tedy zejména varování před neupřímností lidského jednání, komentuje doslova jako „bezúčelné a otravné“.

Co se týče zvukové stránky alba, negativně hodnotí absenci „hřejivého“ saxofonu (obsaženého na předchozích albech *The Dark Side of the Moon* a *Wish You Were Here*), jehož jsou „tenká a křehká“ kytarová sóla Davida Gilmoura nedostatečnou náhradou. Stejně tak kritizuje „prkenný“ zpěv a celkový sound, kterému dle Rosea chybí hloubka a pečlivě propracovaná zvuková produkce charakteristická pro album *The Dark Side of the Moon*.⁵²⁶

⁵²⁵ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

⁵²⁶ Rose, Frank. „Floyd's feckless fauna“. *Records*. RS 72, 24. 3. 1977, s. 56, 58.

Kritika koncertu

Anaheim Stadium, Kalifornie, 6. května 1977

Mikal Gilmore, RS 242, 30. 6. 1977

Gilmore nazývá Pink Floyd jedním z nejinovativnějších rockových ansámbľů poslední dekády. Vyzdvihuje především „velkolepou a vznešenou vizi, pečlivost a uměleckou hodnotu“ jejich tvorby, na jejímž základě odmítá kritické zmínky o sterilitě této hudby. Gilmore dále popisuje celostní přístup skupiny k živému vystoupení jako *totální zkušenosti* s promyšlenými sklony ke smyslovému – až „hedonistickému“ – excesu, především ve formě masivní výpravy s důmyslnými rekvizitami. Tento maximalistický přístup k vizuální složce koncertu má však za následek určitou „beztvářnost“ jednotlivých členů skupiny, příliš malých oproti vlastnímu jevišti. Kriticky se též staví k naturalistickým prvkům vizuální složky, zejména vybraným projekcím či zapálení nafukovacího prasete, které „zbytečně podřívají vzkazy lidskosti v jejich hudbě“. V rámci tohoto vystoupení pak chválí silný, vyvážený zvuk a kvalitní interpretaci s dostatečným emočním nábojem, vytýká však jistou – místy až „urážlivou“ – náladu ledabylosti a odměřenosti, která podle něho neprokazuje přirozenou sebejistotu a uměleckou úroveň skupiny nacházenou na jejich nahrávkách.⁵²⁷

The Wall (1979)

Kurt Loder, RS 310, 7. 2. 1980

US 1, UK 3

Jedenácté studiové album Pink Floyd v rámci této práce definuji jako poslední nahrávku „klasické“ epochy progresivního rocku. Tematicky jde o rozsáhlou rockovou operu, dvojalbum vyprávějící o rockovém hudebníkovi Pinkovi, který na základě série traumat ve své mysli staví „zeď“ symbolizující jeho postupně narůstající izolaci od společnosti.

Již výčet mimořádných prodejních úspěchů této pozdní nahrávky – ve formě rozsáhlého dvojalba provázaného relativně komplikovaným námětem – jednoznačně vyvrací teze o univerzální nenávisti vůči progresivnímu rocku na konci 70. let: v USA se *The Wall* drželo na první pozici hitparády celých 15 týdnů (na žebříčku se pak udrželo celkem 152 týdnů). Dodnes je jedním z nejprodávanějších alb všech dob; v roce 1999 bylo RIAA označeno 23x platinovým za 11,5 milionů prodaných kusů v USA.⁵²⁸ Je též třetím albem Pink

⁵²⁷ Gilmore, Mikal. „Pink Floyd’s optic nerve“. *Performance*. RS 242, 30. 6. 1977, s. 124.

⁵²⁸ Žebříček padesáti nejprodávanějších alb všech dob v USA dle RIAA je k dispozici online na <http://www.independent.co.uk/artsentertainment/music/the-50-best-selling-albums-of-all-time->

Floyd, které *Rolling Stone* umístil na seznam *500 nejlepších alb všech dob*, jmenovitě na 87. pozici.⁵²⁹ Filmová adaptace *Pink Floyd: The Wall* byla do kin uvedena v červenci 1982. Přetrvávající kultovní status alba potvrdilo mimo jiné světové turné „The Wall Live“ Rogera Waterse s celkem 219 vystoupeními mezi lety 2010–2013, které se stalo nejvýdělečnějším koncertním turné sólového hudebníka a třetím nejvýdělečnějším turné všech dob.⁵³⁰ Mimořádný kulturní dopad nahrávky se přelil i do sféry umělé hudby: v roce 2017 byla v montrealské opeře uvedena operní adaptace *Another Brick in the Wall: The Opera* skladatele Juliána Bilodeaua s přepracovaným orchestrálním hudebním doprovodem v produkci Cincinnati Opera.⁵³¹

Vzhledem k diskusi o absenci společenské kritiky v textech progresivně rockových skladeb⁵³² je třeba zmínit, že *The Wall* obsahuje jednu z vůbec nejotevřenějších kritik školského systému, nezdravých mezilidských vztahů (zejména odcizení, osamělosti a majetnických či tyranských vztahů), totalitních ideologií a britské poválečné společnosti v historii populární hudby. O tomto obšírně hovoří i Kurt Loder ve své recenzi tohoto alba v *Rolling Stone*. *The Wall* označuje za „nejděsivější řečnický úspěch v jedinečné třináctileté kariéře této skupiny,“ přestože status vrcholného díla *The Dark Side of the Moon* podle něho neohrozí. Autor veškerých textů a většiny hudby Roger Waters na tomto albu slovy Lodera přináší temnou, pochmurnou vizi britské poválečné společnosti. Tato „ohromující syntéza“ řady témat – včetně misantropie, institucionálního útlaku, patologických psychických stavů či silného protiválečného postoje – dle Lodera svojí „temnotou“ daleko překonává tvorbu Randyho Newmana či Nico.

Ačkoli je dle recenzenta délka dvojalba pro šíři obsaženého tematického záběru oprávněná, hudba na tomto albu je přesto „poněkud příliš roztažená“. Zvukové řešení alba, jehož spoluautorem je Bob Ezrin, též slovy Lodera nedosahuje „vysokého zvukového lesku“ produkce inženýra Alana Parsonse na *The Dark Side of the Moon* (1973), a má tedy za následek spíše plochou zvukovou atmosféru. Na rozdíl od „nafoukaného“ alba *Animals*

music-charts-singers-a7884191.html (cit. 12. 10. 2019). Rozdíl v úrovni certifikace je dán tehdejší metodikou RIAA, která chápala dvojalbum jako dva odlišné nosiče.

⁵²⁹ Dostupné online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/> (cit. 26. 10. 2019).

⁵³⁰ Celkové tržby z tohoto turné činily 459 milionů amerických dolarů. Viz Allen, Bob. „Roger Waters Passes Madonna for Solo Boxscore Record with \$459M Wall Live Tour“. *Billboard* (online), 10. 4. 2013. Dostupné na <https://billboard.com/articles/business/5748070/roger-waters-passes-madonna-for-solo-boxscore-record-with-459m-wall-live> (cit. 2. 10. 2019).

⁵³¹ Brown, Eric R. „*The Wall* opera gets U.S. release date“. *Entertainment Weekly* (online), 13. 3. 2017. Dostupné na <https://ew.com/music/2017/03/13/pink-floyd-wall-opera-us-release-date/> (cit. 2. 10. 2019).

⁵³² Viz s. 17 a 70 této práce.

(1977) však *The Wall* podle něho obsahuje „skutečnou, důkladnou, neúprosnou a nakonec děsivou zuřivost“ – kupříkladu ve skladbě „One of My Turns“.

Loder si uvědomuje, že tento ponurý tematický obsah alba může být posluchačskému přjetí spíše překážkou. Případný komerční úspěch *The Wall* tak podle něho bude záviset především na jeho hudebních kvalitách, mezi něž řadí silné hudební motivy, kvalitní kytarovou hru, „jednu z nejkrásnějších balad, kterou tato skupina kdy nahrála“ („Comfortably Numb“) i „konečně prvotřídní, jasný, vášnivý“ zpěv.⁵³³

⁵³³ Loder, Kurt. „Pink Floyd: up against ‘The Wall’“. *Records*. RS 310, 7. 2. 1980, s. 75–76.

Procol Harum

Recepce tvorby skupiny Procol Harum vykazovala v průběhu 70. let spíše sestupnou tendenci. Jejich nahrávky byly v *Rolling Stone* obvykle komparovány s prvním albem *Procol Harum* (1967), obsahujícím mimořádně úspěšný singl „A Whiter Shade of Pale“, a třetím albem *A Salty Dog* (1969) – tyto byly všeobecně chápány jako vrcholné nahrávky skupiny. Zatímco stylová proměna, kterou skupina prodělala po odchodu klávesisty Matthewa Fishera na albu *Home* (1970) byla přijata velmi pozitivně, pozdější změna soundu na albu *Grand Hotel* (1973) po odchodu kytaristy Robina Trowera byla hodnocena negativněji. Recenzenti *Rolling Stone* prakticky vždy vyzdvihovali mimořádnou interpretační stránku nahrávek i živých vystoupení skupiny, v některých případech i zvukovou produkci alb. Někteří doboví komentátoři však vytykali kompoziční a aranžérský přístup zejména zpěváka a klavíristy Garyho Brookera a „přehnané“ či „domýšlivé“ texty Keitha Reida.

A Salty Dog (1969)

John Mendelsohn, RS 34, 31. 5. 1969

US 32, UK 27

Mendelsohn toto album na jednu stranu hodnotí jako dosud nejúspěšnější nahrávku skupiny, na druhou však v některých ohledech zmiňuje jeho „překvapivou průměrnost a triviálnost“. Důvodem je podle něho přítomnost celkem tří skladatelů, tedy klavíristy Garyho Brookera, Matthewa Fishera a kytaristy Robina Trowera. Fishera Mendelsohn přirovnává k Paulu McCartneymu, aranžmá jeho skladby „The Wreck of the Hesperus“ pak přirovnává k tvorbě Richarda Wagnera. Jako nejkvalitnější kompozice pak označuje „Too Much Between Us“ a titulní skladbu „A Salty Dog“. Celkově vysokou kompoziční i interpretační úroveň alba podle Mendelsohna lehce zeslabuje pouze jistá předvídatelnost stylu této skupiny, nedokonalá integrace přínosu Trowera a Fishera, a nadbytečné aranžmá smyčkových nástrojů. Ačkoli se tedy nejedná o výrazný stylový posun či příliš soudržné album, Mendelsohn jej pro několik „neuvěřitelných momentů“ přesto doporučuje.⁵³⁴

⁵³⁴ Mendelsohn, John. „A Salty Dog“. *Records*. RS 34, 31. 5. 1969, s. 37.

Home (1970)

Gary von Tersch, RS 65, 3. 9. 1970

US 34, UK 49

Po odchodu Matthewa Fishera ze skupiny vešel do popředí zejména Robin Trower. Jeho hra se dle von Tersche na tomto albu proměnila od „repetitivních riffů“ v „atmosférické kvílení v hendrixovském stylu ..., které úspěšně nahrazuje zmizelého klávesistu“. Vedle vokálního a instrumentálního výkonu Garyho Brookera chválí i textaře Keitha Reida, kterého i přes občasnou „ohromující hloubku a komplikovanost“ jeho textů označuje za „mistra kompaktního verše v populární hudbě“.⁵³⁵

Broken Barricades (1971)

Mike Saunders & Melissa Mills, RS 84, 10. 6. 1971

US 32, UK 42

V úvodu této recenze je shrnuta dosavadní tvorba Procol Harum: „výtečná“ debutová nahrávka *Procol Harum* (1967), „nevyvážené“ druhé album *Shine on Brightly* (1968) a „zcela sebejisté“ *A Salty Dog* (1969). Stylovou obměnu s menší mírou zastoupení kláves po odchodu Matthewa Fishera na „dalším působivém“ albu *Home* (1970) též dle autorů recenze realizovala skupina úspěšně. Kytaristu Robina Trowera pak jmenovitě označují za jednoho z dlouhodobě nejlepších rockových kytaristů. Nadřazují jej dokonce nad Erica Claptona, s poukazem na Trowerovu „neuvěřitelně intenzivní“ techniku a fakt, že se mu údajně podařilo to, co Claptonovi dosud ne: hrát v rámci rockové hudby s emocionální intenzitou blues.

Na tomto albu je ovšem vedoucí osobností skupiny zpěvák a klavírista Gary Brooker. Vzhledem k jeho „loudavým“ skladbám tato recenze především druhou polovinu desky hodnotí jako „katastrofu“. Celkový zvuk nahrávky je podle kritiků „kalný, hutný a letargický“, postrádající zejména typickou melodiku a zvukovou intenzitu skupiny. Díky stylistické originalitě a vysoké kompoziční úrovni označují Procol Harum za jednu z nejlepších rockových skupin té doby, toto album však podle nich zmíněný fakt neprokazuje.⁵³⁶

⁵³⁵ Tersch, Gary von. „Home“. *Records*. RS 65, 3. 9. 1970, s. 42.

⁵³⁶ Saunders, Mike – Mills, Melissa. „Broken Barricades“. *Records*. RS 84, 10. 6. 1971, s. 43.

***Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra* (1972)**

Richard Cromelin, RS 110, 8. 6. 1972

US 5, UK 48

Richard Cromelin se v této recenzi nejprodávanějšího – v USA jediného zlatého – alba skupiny nesnaží o jednostranné, objektivizující hodnocení, namísto toho nabízí dva rozdílné pohledy na toto album, vycházející z odlišných estetických pozic. Vzhledem k typicky velkolepému instrumentálnímu aranžmá a „okázalému“ výslednému soundu chápe, že jej mnozí odsoudí jako „vyumělkované, průhledné a směšné“. Příznivcům těchto tendencí progresivního rocku jej na druhou stranu na druhou stranu doporučuje jako jednu z jejich dosud nejkvalitnějších nahrávek a „prakticky splněný sen“.⁵³⁷

Cromelin pozitivně hodnotí především Brookerovo využití symfonického orchestru a sboru se smyslem pro barevnou instrumentaci a účinné dynamické kontrasty, zejména ve skladbách „Whaling Stories“ či „In Held ‘Twas in I“. Celkovou zvukovou produkci alba a veškeré interpretační výkony v čele s Brookerovým zpěvem hodnotí jako výtečné. Pochopení a vstřícný přístup k této nahrávce pak dle Cromelina vede ke dvojitmu zjištění: Procol Harum si jsou zcela vědomi, že jejich hudba je „příliš velkolepá“, ovšem zároveň je mimořádně účinná:

An understanding of and a sympathy with Procol Harum's attitude leads one to accept this album as the group's most forthright admission so far that their music is indeed excessively grandiose, unsubtle, and often marked by a fine sense of comedy ... It also happens to be among the most viscerally powerful and emotionally devastating music available.⁵³⁸

***Grand Hotel* (1973)**

Bud Scoppa, RS 134, 10. 5. 1973

US 21

Bud Scoppa v tomto textu poukazuje na doslova neoddiskutovatelný dosavadní přínos Procol Harum rockové hudbě ve formě propojení energie amerického rhythm and blues a intenzivní velikosti evropské klasické romantické hudby.

⁵³⁷ „If you're put off by pretensions of grandiosity in music, if all you want to do is get funky and boogie around, you've probably never been all that fond of Procol Harum, and this album isn't likely to change things. If, on the other hand, you're a confirmed addict ... this fulfillment of all their leanings toward magnificence is as close as you'll get to a dream come true.“ Cromelin, Richard. „Procol Harum Live with the Edmonton Symphony Orchestra“. *Records*. RS 110, 8. 6. 1972, s. 56.

⁵³⁸ Tamtéž.

Podobně jako Mike Saunders a Melissa Mills v recenzi alba *Broken Barricades* (1971, viz výše) chápe i Scoppa zejména první a třetí album skupiny (*Procol Harum*, 1967 a *A Salty Dog*, 1969) jako mimořádně kvalitní – obsahují podle něho některé z nejvíce strhujících momentů v populární hudbě. Především po odchodu Robina Trowera v roce 1971 pak podle něho v tvorbě Procol Harum narostly „tendence k nabubřelosti a melodramatické,“ zejména na předchozí živé nahrávce *Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra* (1972) obsahující mimo jiné symfonický orchestr. Scoppa dále uvádí, že na albu *Grand Hotel* je Procol Harum zcela pod kontrolou zpěváka a klavíristy Garyho Brookera a textaře Keitha Reida. Podle kritika však skupina potřebuje vyvažující element, kterým do té doby byli právě klávesista Matthew Fisher a kytarista Robin Trower.

Grand Hotel tak Scoppa popisuje jako zmatené a nevyrovnané přechodové album. Kritizuje především Brookerova „beznadějně extravagantní“ sborová a orchestrální aranžmá vybraných skladeb. Negativně hodnotí také do jisté míry přehnané texty Keitha Reida. Vysoce však chválí interpretační jednotlivých členů skupiny. Album by podle recenzenta fungovalo lépe, pokud by se místo orchestrace jed zhostili notlivých partů sami členové Procol Harum a posunuli tak celkový sound blíže rocku.⁵³⁹

***Exotic Birds and Fruit* (1973)**

Alan Niester, RS 163, 20. 6. 1974

US 86

Alan Niester skupinu kritizuje za přehnanou zvukovou produkci, vyprázdněné, „domýšlivé“ texty a nedostatečný tvůrčí vývoj, který podle něho má za následek opakování sebe sama. Procol Harum označuje za „dokonalý příklad skupiny, která přežila svoji vlastní potřebnost“ – originální byla podle něho skupina naposledy na albu *Broken Barricades* (1971). Toto album pak nedoporučuje ani jejím dlouholetým příznivcům.⁵⁴⁰

***Procol's Ninth* (1975)**

Bud Scoppa, RS 197, 9. 10. 1975

US 52, UK 41

Bud Scoppa popisuje *Procol's Ninth* jako „nejtvrdší, nejhrubší“ album skupiny za poslední dobu. Ačkoli ve své recenzi uvádí řadu nedokonalostí, celkově toto album hodnotí spíše

⁵³⁹ Scoppa, Bud. „Gothic inclinations on 'Grand Hotel'“. *Records*. RS 134, 10. 5. 1973, s. 54.

⁵⁴⁰ Niester, Alan. „Exotic Birds and Fruit“. *Records*. RS 163, 20. 6. 1974, s. 84.

pozitivně: „obdivuhodně zručná produkce a výtečné výkony vynahrazují často nedosta-
tečný materiál“. Nejslabším článkem skupiny jmenuje textaře Keitha Reida, jehož tvorba
„ignoruje význam a cit ve prospěch podivných kvazi-tajemných stylizací a mnohomluv-
nosti“. Scoppa dále zmiňuje vyšší míru stylového eklekticismu než doposud – tento Bro-
kerův přístup ke kompozici na způsob jakési koláže podle něho sice zeslabuje vnitřní
soudržnost skladeb, na druhou stranu vhodně prezentuje interpretační schopnosti sku-
piny a zároveň její tvorbě opět propůjčuje určitou volnost. Producenti Jerry Leiber a Mike
Stoller zde skupině poskytli vlastní píseň „I Keep Forgetting“ – Scoppa ji hodnotí jako
nejlepší na tomto albu. Na základě toho pak doporučuje více tvůrčího vkladu producentů
a odchod Keitha Reida. I přes tyto výhrady však Scoppa popisuje *Procol's Ninth* za „nejsil-
nější a zároveň nejzábavnější hudbu Procol Harum od dob ‚A Whiter Shade of Pale.‘“⁵⁴¹

Kritika koncertu

Civic Auditorium, Santa Monica, 26. září 1975

Richard Cromelin, RS 199, 6. 11. 1975

Interpretační výkon skupiny zde Richard Cromelin popisuje jako „precizní a přesto do-
statečně emotivní“ Přes svůj spíše zdrženlivý postoj k novější tvorbě skupiny večer hod-
notí jako relativně kvalitní.⁵⁴²

***Something Magic* (1977)**

Alan Niester, RS 241, 16. 6. 1977

US 147

Alan Niester hodnotí toto album pozitivněji než *Exotic Birds and Fruit* (1973, viz výše), stále
však spíše zdrženlivě – *Something Magic* označuje za typické album skupiny „bez překva-
pení či vzrušení.“ Jeho obsah popisuje jako „šest dalších prepisů ‚A Whiter Shade of
Pale‘ a nic byt přibližujícího se rockové éře Robina Trowera“. Přesto uznává, že zejména
příznivci rané tvorby Procol Harum jej budou chápat jako důležitý návrat k tradičnímu
soundu skupiny, typickému především pro jejich první dvě alba.⁵⁴³

⁵⁴¹ Scoppa, Bud. „Procol's Ninth“. *Records*. RS 192, 9. 10. 1975, s. 78.

⁵⁴² Cromelin, Richard. „Procul Harum“. *Performance*. RS 199, 6. 9. 1975, s. 102. (Cromelin v tomto textu
skutečně píše název skupiny jako „Procul Harum“)

⁵⁴³ Niester, Alan. „Something Magic“. *Records*. RS 241, 16. 6. 1977, s. 71.

III. *Progresivní crossover*

K umělcům řazeným do okruhu progresivního crossoveru se kritika *Rolling Stone* v průběhu 70. let stavěla vesměs pozitivně. Pro většinu zúčastněných kritiků byla tvorba progresivního crossoveru ideálním (či alespoň přijatelným) kompromisem: vyznačovala se kvalitním a efektivním kompozičním a aranžérským zpracováním s adekvátně provedenou interpretací v přehledných písňových strukturách. Ve většině případů tak účinně překračovala běžné zvukové hranice rockové hudby, avšak bez typických příznaků „excesu“ progresivního rocku (především ve formě dlouhých stopáží skladeb, rozsáhlých instrumentálních a sólových pasáží či patrného akcentu na virtuozytu).

10cc

Tvorba této skupiny byla v *Rolling Stone* přijímána jako vysoce kvalitní a sofistikovaná, avšak prostá excesů symfonického progresivního rocku. Díky pečlivé formální výstavbě jejich skladeb byla spíše „popová“ hudba 10cc chápána jako zároveň posluchačsky přístupnější a tudíž vhodnější například pro rozhlasové vysílání. Jako zřetelné inspirační zdroje skupiny – především jejich vokálních aranžmá – byli nezřídka zmiňováni the Beatles a Beach Boys. Interpretační schopnosti skupiny též byly hodnoceny jako mimořádně pozitivnímu přijetí 10cc v *Rolling Stone* se ve sledovaném období vymyká pouze recenze Simona Fritha, který umělecký přínos skupiny popírá a jejich tvorbu – byť kvalitně zhotovenou – chápe jako veskrze komerční produkt.⁵⁴⁴

Greg Shaw hodnotí debutové album *10cc* (1973) jako vysoce originální a mimořádně kvalitně zrealizované. Podobně jako většina ostatních kritiků později oceňuje zejména schopnost skupiny vytvářet skladby s nezvykle hlubokými obsahy, avšak stále všeobecně posluchačsky přístupné.⁵⁴⁵ Charley Walters v recenzi alba *Sheet Music* (1974) vyzdvihuje především vokální harmonie na způsob Beach Boys, humorné texty a schopnost skupiny „přetvořit standardní pop ve své vlastní vynalézavé, dokonce sofistikované, umění“.⁵⁴⁶

Obecný charakter dobové recepce tvorby 10cc v *Rolling Stone* shrnuje Ken Barnes v recenzi nahrávky *The Original Soundtrack* (1975):

Hudebně se tu děje víc než v deseti albech Yes, přesto je to stejně přístupné jako přímočará popová skupina. ... 10cc je jednou z mála skupin aktivně angažovaných

⁵⁴⁴ Frith, Simon. „How Dare You“. *Records*. RS 209, 25. 3. 1976, s. 60.

⁵⁴⁵ Shaw, Greg. „10cc“. *Records*. RS 148, 22. 11. 1973, s. 74, 76.

⁵⁴⁶ Walters, Charley. „Sheet Music“. *Records*. RS 169, 12. 9. 1974, s. 54.

v rozpínání restriktivních hranic rockové hudby konstruktivním a smysluplným způsobem, aniž by propadli domýšlivosti či excesu.⁵⁴⁷

Podobně vyzdvihuje i texty, v nichž „inteligentním způsobem využívají klišé, hyperbolu a metafory“. Vzhledem k širokým vokálním schopnostem staví jejich tvorbu na roveň tehdejší produkce Beach Boys.⁵⁴⁸ *The Original Soundtrack* pozitivně hodnotí také David McGee ve své recenzi newyorského koncertu 10cc v říjnu 1975. K jeho živé interpretaci se však staví kritičtěji – interpretační umění skupiny popisuje jako nanejvýš kvalitní, vytýká ovšem „sterilitu“ jejich „příliš nacvičených“ výkonů.⁵⁴⁹

Stephen Holden o tři roky později popisuje jejich „ohromující“ koncertní výkon jako o poznání „mocnější“ než na studiové nahrávce. Popisuje též odměřený, profesionální přístup skupiny k hudbě „s akustickou precizností dirigentů symfonií“. Jako jediný nedostatek zmiňuje slabý výkon zpěváka Erica Stewarta. I přes změny v obsazení (zejména odchod zakládajících členů Kevina Godleyho a Lola Cremea) si skupina udržela vysokou, doslova akademicky perfektní úroveň své interpretace.⁵⁵⁰

While every other big-time English art-rock group indulges in excesses that run from circuslike display to claptrap mysticism, 10cc's music, even at its most expansive, remains academically perfect in its structure and delivery. 10cc represents post-Beatles mannerism at its wittiest and most serious.⁵⁵¹

Simon Frith ovšem v recenzi alba *How Dare You* (1976) označuje 10cc za přeceňovanou skupinu. Doslova uvádí, že navzdory obecnému renomé jejich tvorba „není hudba pro intelektuály“. Uznává propracovanou formální výstavbu skladeb, „perfekcionistačskou“ interpretaci a produkci, kritizuje však „směšnost“ a „nesrozumitelnost“ textů i jejich podružnost vůči hudbě. Frith skupinu chápe jako komerční, nikoli uměleckou.⁵⁵²

⁵⁴⁷ Barnes, Ken. „The Original Soundtrack“. *Records*. RS 189, 19. 6. 1975, s. 68.

⁵⁴⁸ Tamtéž

⁵⁴⁹ McGee, David. „10cc Still Not in Love“. *Performance*. RS 202, 18. 12. 1975, s. 110.

⁵⁵⁰ Holden, Stephen. „10cc: the sound of a symphony“. *Performance*. RS 284, 8. 2. 1979, s. 68.

⁵⁵¹ Tamtéž.

⁵⁵² Frith, Simon. „How Dare You“. *Records*. RS 209, 25. 3. 1976, s. 60.

The Alan Parsons Project

Alan Parsons proslul zejména jako zvukový inženýr alba Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* (1973), je však též skladatelem a multiinstrumentalistou. Prvnímu albu skupiny pod vedením Parsonse a Erica Woolfsona *Tales of Mystery and Imagination* (1976), inspirovanému příběhy Edgara Allana Poea, vytýká Billy Altman především nedostatečné přenesení a vykreslení důležitých aspektů napětí, strachu a hrůzy typických pro Poeovo dílo. Vybrané pasáže přesto označuje za fascinující, zejména ve skladbách „The Cask of Amontillado“ či „The Raven“.⁵⁵³

Joe Fernbacher ve spojitosti s albem *I Robot* (1977) oceňuje především „lidskost“ obvykle „chladných“ zvuků syntezátorů. Vytýká pak nedostatečnou texturální integraci elektronických nástrojů – v tomto ohledu jsou podle něho úspěšnějšími tvůrci Brian Eno, Lou Reed či Philip Glass. Samotné skladby však hodnotí spíše pozitivně.⁵⁵⁴

Stephen Holden výše zmíněné album ve svých recenzích pozdějších nahrávek skupiny označuje za překvapivě úspěšné, důvtipné a melodicky působivé. Následující nahrávka *Pyramid* (1978), „třetí studio-rockové oratorium“ skupiny, je pro něho však zklamáním. Přes pečlivou zvukovou produkci se dle Holdena triviální hudební obsah i krašorečné texty přibližují spíše kýči.⁵⁵⁵

V případě alba *Eve* (1979) pak Holden kritizuje nevhodně zpracované téma ženství a nepatřičně syntetizované orchestrální zvukové aranžmá, hodící se spíše k tématu vztahu člověka a stroje než ke zkoumání aspektů lidství jako takového. Vysoce hodnotí zvukovou stránku alba, avšak vzhledem k „nejapným“ textům jej doporučuje spíše jako nahrávku k testování zvukových aparatur.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Altman, Billy. „Tales of Mystery and Imagination“. *Records*. RS 222, 23. 9. 1976, s. 118.

⁵⁵⁴ Fernbacher, Joe. „I Robot“. *Records*. RS 250, 20. 10. 1977, s. 83.

⁵⁵⁵ Holden, Stephen. „Pyramid“. *Records*. RS 271, 10. 8. 1978, s. 56.

⁵⁵⁶ Holden, Stephen. „Eve“. *Records*. RS 306, 13. 12. 1979, s. 86.

Argent

Ústřední osobností této skupiny je klávesista a zpěvák Rod Argent, který byl v 60. letech vedoucím členem psychedelicky rockové skupiny the Zombies – podílel se zejména na jejich nejznámějším albu *Odessey and Oracle* (1968).

Tim Moran hodnotí debutové album *Argent* (1970) velmi pozitivně: Chválí veškeré obsažené skladby, vysoce účinné „orchestrální“ aranžmá vrstvených klávesových nástrojů, „excelentní“ vokály i úspornou interpretaci „bez jediné noty navíc“.⁵⁵⁷

Todd Everett charakterizuje přístup skupiny na druhé nahrávce *Ring of Hands* (1971) jako vytríbenější než v případě the Zombies – popisuje je jako velmi komerční, avšak bez snížení jakýchkoli uměleckých požadavků. Živé vystoupení skupiny pak popisuje jako „stejně dobré jako na nahrávce – či spíše naopak.“⁵⁵⁸

Jon Tiven ve své recenzi *All Together Now* (1972) též jmenuje Argenta „králem Hammondových varhan“ se vždy „vkusnou a dobře promyšlenou hrou;“ spíše než ke Keithu Emersonovi jej ovšem přirovnává ke Stevu Winwoodovi (*Traffic*). Samotné album označuje za jedno z nejlepších alb toho roku.⁵⁵⁹

Ben Gerson v recenzi alba *Nexus* (1974) označuje Argent za progresivní skupinu šedesátých let, nikoli však sedmdesátých. Tento „přechod“ do nové dekády podle něho nečinili a stále operují především ve „víceméně tradičním popovém rámci.“ Ačkoli se Argent dle Gersona snaží držet krok s výrazně experimentálnějšími skupinami 70. let, tedy především Yes a Emerson, Lake & Palmer, výsledky podle něho nedosahují úrovně této tvorby. Hlavním problémem této skupiny jsou podle něho „přestřelené“ ambice skupiny ve formě zmíněné snahy rovnat se předním progresivním umělcům té doby.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Moran, Tim. „Argent“. *Records*. RS 65, 3. 9. 1970, s. 44.

⁵⁵⁸ Everett, Todd. „Ring of Hands“. *Records*. RS 85, 24. 6. 1971, s. 46, 48. Everett zde vyjadřuje, že jsou to spíše nahrávky Argent, které zní stejně kvalitně jako jejich živá provedení. Naráží tak na primární postavení živé (tedy bytostně proměnlivé) interpretace rockové hudby oproti přístupu umělé hudby, progresivního rocku či – do jisté míry – popu, v němž je „etalonem“ právě předobraz ve formě neměnného notového zápisu či studiové nahrávky. Viz kupř. Opekar, Aleš. „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“. *Opus musicum*. 1989, roč. 21, č. 4, s. 105–106.

⁵⁵⁹ Tiven, Jon. „All Together Now“. *Records*. RS 113, 20. 7. 1972, s. 49.

⁵⁶⁰ Gerson, Ben. „Nexus“. *Records*. RS 164, 4. 7. 1974, s. 52.

Electric Light Orchestra

Tato skupina byla v 70. letech chápána jako představitel progresivního rocku především díky své inovativní instrumentaci využívající smyčcový ansámbl v kontextu rockové skupiny. Artificiální tendence se v jejich tvorbě obecně projevují spíše témbrově, tedy díky relativně vyváženému zapojení smyčcového ansámblu, než kompozičně – v tomto ohledu se omezují spíše na povrchní imitace běžných melodických a harmonických postupů. Jejich recepce v *Rolling Stone* v průběhu sledovaného období vykazovala proměnlivou, spíše však sestupnou tendenci: od relativně kladného přijetí raných nahrávek s charakteristickým aranžmá postaveným na typickém instrumentálním obsazení přešla postupem času v kritiku „sterility“ a „komerčnosti“ jejich tvorby. Mnozí komentátoři dále zmiňovali především zjevné kompoziční a aranžérské inspirace ve tvorbě the Beatles.

Debutové album *Electric Light Orchestra* (1972) je dle Bena Gersona velmi surové a komerční, zejména kvůli doslova „primitivní“ úrovni hry na smyčcové nástroje (i na poměry rocku) a nedostatečně propracovaná aranžmá. V tomto ohledu jej označuje za příliš ambiciózní projekt, jehož realizace nedosahuje záměrům jejich konceptu. Přesto však podle Gersona jde o „solidní popové album.“⁵⁶¹

James Isaacs shrnuje kompoziční i interpretační stránku druhého alba *Electric Light Orchestra II* (1973) jako „žert – a pokud ne, něco je špatně“. Implicitně kritizuje prvoplánový způsob zpracování materiálu artificiální hudby a „amatérské“ provedení zejména ze strany orchestrálních hudebníků. Recenzi uzavírá latinskou verzí pořekadla „i mistr se někdy utne“, směřovanou na adresu lídra skupiny Jeffa Lynnea.⁵⁶²

Gordon Fletcher ve své recenzi koncertu v kanadské Ottawě chválí skupinu za rovnocennější integraci témat a nástrojů artificiální hudby v rámci rockové hudby než „pouhé náznaky klasických linií“ skupin Yes či Focus. Vidět a slyšet tradiční smyčcové nástroje na zvukově na roveň s rockovou sestavou označuje za unikátní zážitek. Přesto se podle něho tato „novota“ rychle vyčerpává a stává se nudnou a předvídatelnou. Zejména ve srovnání s podobně stylově zaměřenou skupinou New York Rock & Roll Ensemble uvádí, že se limity možností konceptu Electric Light Orchestra stávají zřejmými a opakování jejich jediného konceptu tak dle Fletchera záhy přechází v klišé.⁵⁶³

Greg Shaw v recenzi alba *On the Third Day* (1973) zmiňuje především zjednou inspiraci „bílým“ albem *The Beatles* (the Beatles, 1968). Singly – zejména „Showdown“, „Ma-

⁵⁶¹ Gerson, Ben. „Electric Light Orchestra“. *Records*. RS 115, 17. 8. 1972, s. 54.

⁵⁶² Isaacs, James. „Electric Light Orchestra II“. *Records*. RS 144, 27. 9. 1973, s. 95.

⁵⁶³ Fletcher, Gordon. „Electric Light Orchestra“. *Performance*. RS 150, 20. 12. 1973, s. 88.

Ma-Ma Belle“ – pak označuje za kvalitnější než „klasičtější“ skladby. Kritizuje zejména přílišnou vážnost textů skupiny a vzájemnou nesoudržnost skladeb na tomto albu.⁵⁶⁴

Jako triumf skupiny a jejich dosud nejsilnější a nejrozmanitější nahrávku označuje Ken Barnes album *Eldorado* (1974). Vyzdvihuje zde „rozumně tlumenou“ a účinnou orchestrální sekci i koncept alba, který se úspěšně vyhýbá excesu.⁵⁶⁵ *Rolling Stone* pak *Eldorado* v roce 2015 umístil na 43. pozici žebíčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.

Podobně kladně hodnotí i Charley Walters nahrávku *Face the Music* (1975). Chválí především kvalitnější propojení klasických nástrojů a rockového kompozičního přístupu v novém, odvážnějším stylu. Toto album pak chápe jako ukázkový příklad „složitého, ambiciózního a ‚uměleckého‘ rocku, který ovšem stále zůstává rockem“.⁵⁶⁶

Kritický pohled na Electric Light Orchestra jako skupinu bez vlastní hudební identity nabízí John Swenson ve své recenzi koncertu skupiny v newyorské Madison Square Garden. Jejich „náhražka klasické hudby“ podle něho přímo vychází z produkčního řešení the Beatles a jejich producenta George Martina. Výsledek obohacený o kytarové motivy převzaté od Chucka Berryho však dle Swensona odkazuje spíše k the Moody Blues. Samotnou hudbu skupiny tak popisuje jako „nic víc než pěnu“ – technicky přiměřeně kvalitní, ovšem cynicky odprezentovanou.⁵⁶⁷

Jako sebevykrádání chápe Alan Niester album *A New World Record* (1976). Postrádá zde zejména vývoj a snahu experimentovat. Tato nahrávka je tak podle něho prakticky stejná jako předchozí dvě. Implicitně pak naznačuje, že jde spíše o nekonfliktní komerční hudbu, byť adekvátně složenou a kvalitně provedenou.⁵⁶⁸

V podobném, avšak otevřeněji kritickém duchu hovoří Billy Altman o „naprosto nezajímavé a úděsně sterilní“ nahrávce *Out of the Blue* (1977). Dvojalbum bohaté na odkazy k tvorbě the Beatles, Beach Boys či Bee Gees popisuje jako pečlivě zpracované, avšak postrádající jakoukoli emoci. Toto album tak charakterizuje jako „dokonale prázdnou, nijakou rockovou muzak“.⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ Shaw, Greg. „On the Third Day“. *Records*. RS 153, 31. 1. 1974, s. 51.

⁵⁶⁵ Barnes, Ken. „Eldorado“. *Records*. RS 177, 2. 1. 1975, s. 51.

⁵⁶⁶ Walters, Charley. „Face the Music“. *Records*. RS 203, 1. 1. 1976, s. 55–56.

⁵⁶⁷ Swenson, John. „Electric Light Orchestra/Steve Hillage“. *Performance*. RS 236, 7. 4. 1977, s. 92.

⁵⁶⁸ Niester, Alan. „A New World Record“. *Records*. RS 228, 16. 12. 1976, s. 82, 85.

⁵⁶⁹ Altman, Billy. „Out of the Blue“. *Records*. RS 256, 12. 1. 1978, s. 58–59. K definici pojmu muzak viz Dorůžka, Lubomír. „Muzak“. In A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věčná*. Praha: Supraphon, 1983, s. 286.

Kansas

Nejúspěšnější album této americké skupiny *Leftoverture* (1976), obsahující populární singl „Carry On My Wayward Son“ a osmiminutovou progresivně rockovou suitu „Maggnum Opus“, bylo v USA certifikováno čtyřnásobně platinovým a umístilo se mimo jiné na 32. místě žebříčku *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*.⁵⁷⁰ Alan Niester jej v *Rolling Stone* hodnotí pozitivně, jako jejich dosud nejlepší nahrávku; jejich tvorbu však spíše než k představitelům symfonického progresivního rocku přirovnává k tvorbě amerických skupin Boston a Styx.⁵⁷¹

John Swenson ve své recenzi *Point of Know Return* (1977) sice uvádí stylovou příbuznost tvorby Kansas s hudbou Yes a Genesis, poukazuje však na důležitý rozdíl: členové [Kansas] jsou běžní středozápadané namísto „nepřístupných britských popových hvězd“, což je dle Swensona důvodem rostoucího úspěchu této americké skupiny. Přesto kritizuje zjevnou derivativnost jejich tvorby a nedostatečnou úroveň zpracování jejich inspirací britskou progresivně rockovou tvorbou – tyto se podle něho místy stávají „bledou a směšnou“ imitací. Své hodnocení nahrávky uzavírá neutrálně, s jistým negativním podtónem: „celé je to znepokojující – mám pocit, že nejsme v rock and rollu“.⁵⁷²

V pozdější recenzi alba *Monolith* (1979) již originalitu jejich hudby zpochybňuje otevřeněji, když ji označuje za pouhou americkou verzi Moody Blues a Emerson, Lake & Palmer – tedy navenek „seriózní“ hudbu, která ovšem podle něho odmítá přirozenou expresivitu rockové hudby a nahrazuje ji bombastičností. Kritizuje nadměrnou zvukovou produkci skladeb, slabé texty a celkový nedostatek skromnosti této skupiny.⁵⁷³

Patrick Snyder ve svém článku o Kansas charakterizuje jejich hudbu jako „baroque rock“ v tradici King Crimson, Yes a Electric Light Orchestra. Vybrané pasáže prý navíc zní, jako by byly přímo převzaté od Genesis, King Crimson, Gentle Giant, Jethro Tull či Emerson, Lake & Palmer – ač to členové skupiny tamtéž explicitně odmítají. Přístup této skupiny k hudbě charakterizuje takto: „Jejich hybnou silou je přesnost, nikoli emoce.“⁵⁷⁴

O rozpolceném kritickém přijetí skupiny pak v *Rolling Stone* píše Jon Pareles. Kansas jsou podle něho pro kritiku dokonalým cílem: „jsou příliš jemní pro rockery v nálevnách, příliš prostoduší pro zatvrzelé progresivisty, příliš okázalí pro většinu dospělých a příliš odvození pro kritiky“.⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ Dostupné na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019) či v příloze této práce.

⁵⁷¹ Niester, Alan. „Leftoverture“. *Records*. RS 231, 27. 1. 1977, s. 70.

⁵⁷² Swenson, John. „Point of Know Return“. *Records*. RS 256, 12. 1. 1978, s. 61.

⁵⁷³ Swenson, John. „Monolith“. *Records*. RS 299, 6. 9. 1979, s. 56, 58.

⁵⁷⁴ Snyder, Patrick. „Kansas tells how to get a record deal“. RS 234, 10. 3. 1977, s. 26.

⁵⁷⁵ Pareles, Jon. „Kansas: cornfed and cosmic“. RS 298, 23. 8. 1979, s. 9, 22.

Pavlov's Dog

Ken Barnes ve své stručné recenzi alba *Pampered Menial* (1975) kritizuje vysoko položený hlas Davida Surkampa, který podle něho může být potenciálně nepřekonatelnou překážkou pozitivního zážitku z nahrávky obsahující „dobře zahrané, atraktivní, melodické písně, občas příliš kýčovité, avšak se silným rockovým základem“.⁵⁷⁶

Queen

Britská skupina Queen se vyznačovala vysoce eklektickým stylem, otevřeně čerpajícím z široké řady inspirací včetně jazzu, umělé hudby i tvorby symfonického progresivního rocku. Gordon Fletcher o této skupině již na základě jejich prvního alba *Queen* (1973) hovoří jako o „nových Led Zeppelin“ a prvním důležitým představiteli nadcházející nové vlny anglického rocku. Jejich tvorbu, „stavějící vedle sebe strukturovanou rozvážnost a maniakální zběsilost“, pak přímo srovnává s nejlepšími momenty nahrávek *Who's Next* (1971) a *Quadrophenia* (1973) skupiny the Who či *Yessongs* (1973) skupiny Yes. Vzhledem k vysoké úrovni interpretačních schopností všech členů skupiny Fletcher předpovídá, že mají potenciál se stát vlivným jménem rockové hudby.⁵⁷⁷

Ken Barnes se ke tvorbě skupiny staví zdrženlivěji; jde podle něho o talentovanou skupinu, avšak s „nerozumně vybranými“ inspiračními vlivy. Na albu *Queen II* (1974) podle něho nedostačujícím způsobem imitují styl Genesis a zároveň přebírají „ty nejvíce itirující elementy“ tvorby Yes. Skupině tak vytýká především „histrionské vokály, nesouvislou a nemyslnou kompoziční složitost a nouzi o melodie“. Přímočařejší druhou stranu desky hodnotí lépe, ovšem celkově toto album označuje za „zmítající se a bohužel neoriginální záležitost“.⁵⁷⁸

Bud Scoppa v případě Queen naopak vyzdvihuje inteligentní způsob integrace široké palety rozličných inspirací a zvukových efektů včetně propracovaných vokálních aranžmá v kontextu běžné rockové sestavy. Sofistikovaný, vykalkulovaný styl třetího alba *Sheer Heart Attack* (1974) však podle něho nedosahuje kvalit debutu a nevykazuje ani žádné jiné znaky vývoje. Přesto se dle Scopy jedná o obdivuhodné album s kvalitní, „lesklou“ zvukovou produkcí.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Barnes, Ken. „Pampered Menial“. *Records*. RS 187, 22. 5. 1975, s. 70.

⁵⁷⁷ Fletcher, Gordon. „Queen“. *Records*. RS 149, 6. 12. 1973, s. 76–77.

⁵⁷⁸ Barnes, Ken. „Queen II“. *Records*. RS 163, 20. 6. 1974, s. 84.

⁵⁷⁹ Scoppa, Bud. „Psychedelics' Embellished Relics“. *Records*. RS 186, 8. 5. 1975, s. 60.

Kris Nicholson v recenzi alba *A Night at the Opera* (1975) vyzdvihuje především výrazné dynamické průběhy a nezvyklé efekty včetně rozšířené instrumentace, které skupina ve své tvorbě využívá. Právě výběr veskrze neobvyklých efektů a rozšířené instrumentace chápe jako unikát této skupiny. Zpracování vokálních partů, harmonií a referencí pak označuje za nejlepší od dob alba *Ring of Hands* (1971) skupiny Argent. Zajímavostí je, že v této recenzi není nijak zmíněna proslulá skladba „Bohemian Rhapsody“.⁵⁸⁰

Dave Marsh ve své recenzi alba *A Day at the Races* (1976) označuje Queen za nejméně experimentální skupinu širšího okruhu tehdejšího progresivního rocku. Důvodem jsou dle Marše jejich „nestydaté komerční ambice“ a neinovativní směs postupů a inspirací převzatých od Beach Boys, Led Zeppelin, Yes, the Beatles či umělé hudby. Zmiňuje též „ucházející“ hlas Freddieho Mercuryho a místy zajímavý, avšak zjevně odvozený styl kytaristy Briana Maye čerpající z typických postupů Jimmyho Page, Jeffa Becka a Erica Claptona. Skupině ovšem předpovídá dlouhodobý komerční úspěch.⁵⁸¹

Bart Testa ve své recenzi alba *News of the World* (1977) přistupuje k tvorbě Queen především z pozice politologa: jejich tvorbu charakterizuje jako „komplikovanou hudbu složenou z úlomků nostalgické touhy po britském impériu“. Hlavní snahou skupiny rozumí „útok na umělecké nepřátele“ skupiny či „etablování vize nového řádu“, zejména ve skladbách „We Are the Champions“ či „We Will Rock You“. Druhou zmíněnou skladbu pak otevřeně přirovnává k náladě politického sjezdu ve filmu Leni Riefenstahl. Interpretaci stránku skupiny hodnotí negativně: s výjimkou Freddieho Mercuryho označuje skupinu – především na živých vystoupeních – za „skutečně primitivní“. Testa toto album explicitně nehodnotí, naráží ovšem na „chladnost“ a komerční tendence Queen.⁵⁸²

Reflexe koncertů Queen se shodují v tom, že jejich tvorba funguje na studiových nahrávkách výrazně lépe než během živých vystoupení, především dynamicky a interpretačně. Paul Nelson negativně hodnotí jistou bezradnost vystoupení,⁵⁸³ zatímco Daisann McLane popisuje koncert Queen jako efektní, ovšem nakonec povrchní záležitost. Živé interpretační výkony skupiny pak podle ní nedosahují úrovně jejich studiové tvorby. Zejména bubeník Roger Taylor a baskytarista John Deacon označuje doslova za nejhorší rytmickou sekci rock and rollu.⁵⁸⁴ Problém – a zároveň zásadní překážku skutečného úspěchu – skupiny vidí Flippo v jejich nerozhodnosti, tedy stylové nevyhraněnosti. Vystoupení pak označuje za spoustu velké – a především neškodné – zábavy, tedy

⁵⁸⁰ Nicholson, Kris. „A Night at the Opera“. *Records*. RS 210, 8. 4. 1976, s. 76–77.

⁵⁸¹ Marsh, Dave. „Rock's Icy Edge“. *Records*. RS 233, 24. 2. 1977, s. 59–62.

⁵⁸² Testa, Bart. „News of the World“. *Records*. RS 258, 9. 2. 1978, s. 96.

⁵⁸³ Nelson, Paul. „Queen: Pomp without Circumstance“. *Performance*. RS 185, 24. 4. 1975, s. 78.

⁵⁸⁴ McLane, Daisann. „Queen's disrobing“. *Performance*. RS 283, 25. 1. 1979, s. 115.

bez jakéhokoli pocitu nebezpečí obvykle spojovaného s rockem.⁵⁸⁵ Podobně hodnotí David Fricke i živé album *Live Killers* (1979): bez studiových technik jsou „jen další náhražkou Led Zeppelin, kombinující lacinou klasickou parodii s energií heavy metalu“.⁵⁸⁶

Album *Jazz* (1978) hodnotí Dave Marsh výrazně kritičtěji než *A Day at the Races* (1976). V textu s nadpisem „První skutečně fašistická rocková skupina“ napadá již název alba jako nepravdivý: Queen podle něho „nemají dostatek schopností k hraní jazzu“. Jejich tvorbu charakterizuje spíše jako „nezáživný pastiš“. Členy skupiny označuje za „arogantní fracky“, kteří nejlépe ze všech dokáží pouze vyjadřovat pohrdání. Skladbu „We Will Rock You“ vzhledem k jejímu implicitnímu rozkazu doslova označuje za první skutečně fašistickou skladbu.⁵⁸⁷

Rare Bird

První album britské *Rare Bird* (1969) označil *Rolling Stone* jako „čistý odpad“ snažící se o nápodobu skupiny the Moody Blues.⁵⁸⁸ Třetí album *Epic Forest* (1972) pak hodnotí Alan Niester jako uspokojivý, avšak do jisté míry odvozený příklad běžné tvorby anglického „studio-rocku“. Vzhledem k relativně vysoké úrovni kompozice, aranžmá i interpretačních výkonů jej celkově popisuje jako „téměř dobré album od skupiny s velkým, dosud nerozvinutým potenciálem“.⁵⁸⁹

Supertramp

Z hlediska dopadu ve sféře progresivního rocku je nejúspěšnějším albem skupiny *Crime of the Century* (1974), které v roce 2015 RS zařadil na 27. místo svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*, v žebříčku nejlépe hodnocených alb databáze Prog Archives je pak aktuálně na 39. pozici.⁵⁹⁰ John Mendelsohn jej však v *Rolling Stone* hodnotí spíše

⁵⁸⁵ Flippo, Chet. „A night at Queen’s royal carnaval“. *Performance*. RS 257, 26. 1. 1978, s. 60.

⁵⁸⁶ Fricke, David. „Live Killers“. *Records*. RS 299, 6. 9. 1979, s. 58.

⁵⁸⁷ Marsh, Dave. „Queen’s arrogance, contempt“. *Records*. RS 284, 8. 2. 1979, s. 58.

⁵⁸⁸ „Rejects“. *Records*, RS 64, 6. 8. 1970, s. 36.

⁵⁸⁹ Niester, Alan. „Epic Forest“. *Records*. RS 141, 16. 8. 1973, s. 52.

⁵⁹⁰ Dostupné online na <http://progarchives.com/top-prog-albums.asp>, resp. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 4. 11. 2019) či v příloze této práce.

zdrženlivě: instrumentální a vokální výkony označuje za chvalitebné, délku skladeb však navrhuje zkonenzovat spíše ke dvěma a půl minutám – oproti stávajícím pěti – a zaměřit se na melodiku. Kritizuje pak především „nepůvabné a nepřiliš provokativní“ texty.⁵⁹¹

Billy Altman v pozdější recenzi alba *Crisis? What Crisis?* (1975) zpětně popisuje *Crime of the Century* jako překvapivý hit roku 1975. Jako krizi doslova chápe nutnost „prokousávat se oběma stranami této desky“. Ve své stručné recenzi příliš nehodnotí, pouze – podobně jako Mendelsohn výše – poukazuje na přílišnou délku jejich skladeb (pohybující se okolo pěti až šesti minut).⁵⁹²

Nejprodávanější, čtyřnásobně platinové album Supertramp *Breakfast in America* (1979) již vykazuje výrazně méně experimentální, popový styl. Stephen Holden jej popisuje jako britský klávesový art-rock, který se pohybuje mezi symfonickými tendencemi a tradiční rockovou hudbou. Zatímco dřívější tvorbu skupiny hodnotí jako příliš zatíženou vlivy progresivního rocku, skladby na tomto albu líčí jako neobyčejně melodické, soudržně strukturované a výborně odehrané. Populární singl „The Logical Song“, který se na americké hitparádě umístil na šesté pozici, chválí jako malé mistrovské dílo. Supertramp tak označuje mimo jiné za nejlépe znějící art-rockovou skupinu té doby.⁵⁹³

⁵⁹¹ Mendelsohn, John. „Crime of the Century“. *Records*. RS 184, 10. 4. 1975, s. 68.

⁵⁹² Altman, Billy. „Crisis? What Crisis?“. *Records*. RS 205, 29. 1. 1976, s. 46.

⁵⁹³ Holden, Stephen. „Breakfast in America“. *Records*. RS 293, 14. 6. 1979, s. 98–99.

IV. Progresivní jazzová fúze

Interprety jazzové fúze hodnotil *Rolling Stone* ve sledovaném období veskrze kladně, zejména s ohledem na vysokou kvalitu jejich interpretačních výkonů; kritika témat obsahu textů vzhledem ke spíše instrumentální povaze tvorby těchto skupin pak obvykle absentovala.

Nadšeně byla hodnocena především tvorba Soft Machine – slovy Boba Palmera zavedli v rockové hudbě „nové standardy kompoziční a instrumentální *excellence*.“⁵⁹⁴ Skupina If byla naopak (na základě pouhých dvou recenzí) podle všeho chápána spíše jako průměrný představitel jazz-rocku. Je však třeba doplnit, že oba recenzenti hodnotící tvorbu této skupiny (Lester Bangs a Ken Barnes) byli známí svým otevřeně negativním postojem vůči progresivnímu rocku. Skupina Traffic byla místy lehce kritizována pro nevýraznou zvukovou produkci a kompoziční (či spíše aranžérské) nedostatky, avšak interpretační výkony jednotlivých členů byly též obvykle hodnoceny vysoce pozitivně.

If

Lester Bangs ve své velmi stručné recenzi alba *If 2* (1970) hodnotí členy skupiny jako výtečné hudebníky, avšak jejich hudbu jako „chabou.“ Kritizuje též jejich přílišné zaměření na sólové instrumentální pasáže na úkor melodických a vokálních částí.⁵⁹⁵ Ken Barnes pak v recenzi *Not Just Another Bunch of Pretty Faces* (1974) paušálně napadá celý stylově-žánrový okruh jazz-rocku jako vyčerpaný, doslova „zparchantělý“ hybrid neschopný uspokojit příznivce jazzu ani rocku; tato „rozvláčná“ nahrávka je pak podle něj zcela „zbytečná.“ Doporučuje ji tak pouze příznivcům „hlasitých žesťů, instrumentálního exhibicionismu a volných improvizací.“⁵⁹⁶ Je však otázkou, do jaké míry se do této takřka zničující kritiky promítají Barnesovy estetické preference, obvykle zaměřené proti typickým znakům progresivního rocku.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Palmer, Bob. „Fourth“. *Records*. RS 90, 2. 9. 1971, s. 46.

⁵⁹⁵ Bangs, Lester. „Chicago III, Sisyphus, If 2“. *Records*. RS 78, 18. 3. 1971, s. 40.

⁵⁹⁶ Barnes, Ken. „Not Just Another Bunch of Pretty Faces“. *Records*. RS 166, 1. 8. 1974, s. 52.

⁵⁹⁷ Viz kap. „Vybrání kritici časopisu *Rolling Stone* v kontextu recepce progresivního rocku“.

Soft Machine

Third (1970), třetí nahrávka významného představitele tzv. canterburské scény, je zároveň završením jejich odklonu od raného progresivního stylu směrem k jazz-rocku. Integrace jazzu podle všeho tvorbě skupiny výrazným způsobem prospěla – Ed Ward toto album označuje za „dar z nebes“ a dosud nejlepší nahrávku skupiny. Sound tohoto alba charakterizuje jako „Traffic s klasickým vzděláním, ... [a] modálním myšlením na způsob Johna Coltrana.“ Veskrze pozitivní recenzi Ward uzavírá poukazem na to, že členové Soft Machine „mají neuvěřitelné možnosti naučit rockové hudebníky, o čem tato hudba může být.“⁵⁹⁸ *Rolling Stone* pak v roce 2015 toto album umístil na 40. pozici svého žebříčku *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*. Bob Palmer též přiznává, že si *Third* velmi oblíbil. Čtvrtou nahrávku *Fourth* (1971) pak zmiňuje jako další rozvoj originality a invence jejich tvorby. Hudbu Soft Machine vyzdvihuje především na základě její „neoposlouchatelnosti“.

Ačkoli Soft Machine ještě nepřekonali své inspirace (a kdo může překonat Coltranea či Cecila Taylora?), již způsobili převrat v rozšířené rockové instrumentálce ... a udělili rockovým hudebníkům nové standardy kompoziční a instrumentální dokonalosti.⁵⁹⁹

Ken Emerson ve své recenzi alba *Seven* (1973) popisuje tvorbu této skupiny doslova jako antitezi okázalosti ztělesněné především Mahavishnu Orchestra. Základními aspekty hudby Soft Machine jsou pak podle něho „tlumená elegance a lahodná, neochvějná přesnost“ a „vybraný vkus“. Místo povrchního efektu tak Soft Machine staví na jemnosti, umírněnosti a „klidné inteligenci“, která poukazuje na vyprázdněnost mnohých „více vzrušujících“ alb jiných hudebníků. Podobně jako Alan Niester v recenzi alba *King Crimson Larks' Tongues in Aspic* (1973)⁶⁰⁰ i zde Emerson hovoří o nutné trpělivosti při snaze o plné pochopení hloubky jejich tvorby.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Ward, Ed. „Third“. *Records*. RS 74, 7. 1. 1971, s. 48.

⁵⁹⁹ Palmer, „Fourth“, s. 46.

⁶⁰⁰ Niester, Alan. „Larks' Tongues in Aspic“. *Records*. RS 142, 30. 8. 1973, s. 82.

⁶⁰¹ Emerson, Ken. „Seven“. *Records*. RS 157, 28. 3. 1974, s. 50.

Traffic

Skupina Traffic, jejíž sound integroval vlivy psychedelického, progresivního a jazzového stylu, byla Jonem Carrollem v *Rolling Stone* v roce 1970 označena za jednu z nejlepších rock and rollových skupin té doby.⁶⁰² Všechna čtyři studiová alba, která byla v *Rolling Stone* v tomto období hodnocena, se umístila v první desítce americké hitparády.

Carroll také v následujícím čísle recenzoval album *John Barleycorn Must Die* (1970). Přes pozitivní hodnocení kompoziční stránky, instrumentálních výkonů i zvukové produkce uvádí, že jej zklamalo právě onou „prázdnou“ dokonalostí zvukového řešení. Jako virtuózní pak označuje flétnovou hru Chrise Wooda i klavírní a vokální výkon Steva Winwooda. Texty Jima Capaldiho též označuje za téměř dokonalé. Své spíše negativní hodnocení tak přikládá vlastnímu vysokému očekávání od tvorby Traffic.⁶⁰³

David Lubin označuje Traffic za jednu z nejlepších živých skupin a jejich studiovou tvorbu včetně *The Low Spark of High-Heeled Boys* (1971) za jednu z vůbec nejlépe nahaných alb. Stejně jako každé předchozí album skupiny hodnotí i toto mimořádně pozitivně – vysoce chválí mimořádně pečlivé zvukové zpracování, interpretační výkony Steva Winwooda i titulní skladbu alba.⁶⁰⁴

John Romasco hodnotí album *Shootout at the Fantasy Factory* (1973) ambivalentně: zmiňuje doslova nevzrušenou, potlačenou zvukovou produkci. Album by podle něho vylepšila vyšší míra zvukové i kompoziční variace a koncentrovanější zpracování skladeb. Kritizuje též texty postrádající jasný význam. Vzhledem k přiměřeně kvalitním interpretačním výkonům i kompoziční stránce přesto album celkově označuje za dobré.⁶⁰⁵

Jim Miller postrádá na živém albu *On the Road* (1973) někdejší „vizionářský elán“ skupiny. Jednotlivé skladby popisuje jako příliš dlouhé a vleklé, instrumentální výkony označuje za nesoustředěné, letargické a celkově průměrné – navíc v chudém aranžmá. Traffic podle Millera doslova zlenivěli. Album *On the Road* tak hodnotí jako zbytečné.⁶⁰⁶

Podobné výhrady především vůči „nesoustředěnému“ vokálnímu výkonu Steva Winwooda vyjadřuje i Ken Emerson v recenzi alba *When the Eagle Flies* (1974). Kritizuje též slabá aranžmá skladeb, která mají za výsledek celkově ponurý sound alba. Chválí však odklon od dlouhých improvizčních pasáží ve prospěch stručnějších skladeb. Toto „nevyvážené“ album přesto otevřeně doporučuje.⁶⁰⁷

⁶⁰² Carroll, Jon. „Traffic, Continued“. *RS* 64, 6. 8. 1970, s. 26–27.

⁶⁰³ Carroll, Jon. „John Barleycorn Must Die, Alone Together“. *Records*. *RS* 65, 3. 9. 1970, s. 42.

⁶⁰⁴ Lubin, David. „The Low Spark of High-Heeled Boys“. *Records*. *RS* 100, 20. 1. 1972, s. 48–49.

⁶⁰⁵ Romasco, John. „Shootout at the Fantasy Factory“. *Records*. *RS* 130, 15. 3. 1973, s. 51.

⁶⁰⁶ Miller, Jim. „On the Road“. *Records*. *RS* 151, 3. 1. 1974, s. 62.

⁶⁰⁷ Emerson, Ken. „When the Eagle Flies“. *Records*. *RS* 173, 7. 11. 1974, s. 62.

Soupis recenzí nahrávek progresivního rocku v *Rolling Stone* 1969–1979

RS č.	Datum	Název alba	Autor	Styl
34	31. 5. 1969	Procol Harum – <i>A Salty Dog</i>	John Mendelsohn	II
35	14. 6. 1969	The Nice – <i>Ars Longa Vita Brevis</i>	John Mendelsohn	II
48	13. 12. 1969	Jethro Tull – <i>Stand Up</i>	Ben Gerson	I
49	27. 12. 1969	King Crimson – <i>In the Court of the Crimson King</i>	John Morthland	I
51	7. 2. 1970	Yes – <i>Yes</i>	Lester Bangs	I
58	14. 5. 1970	Renaissance – <i>Renaissance</i>	Lester Bangs	I
64	6. 8. 1970	Jethro Tull – <i>Benefit</i>	Jack Shadoian	I
-	-	Rare Bird – <i>Rare Bird</i>	-	III
65	3. 9. 1970	Traffic – <i>John Barleycorn Must Die</i>	Jon Carroll	IV
-	-	Procol Harum – <i>Home</i>	Gary von Tersch	II
-	-	Argent – <i>Argent</i>	Tim Moran	III
70	12. 11. 1970	King Crimson – <i>In the Wake of Poseidon</i>	Ed Ward	I
-	-	The Moody Blues – <i>A Question of Balance</i>	John Mendelsohn	II
72	2. 12. 1970	Pink Floyd – <i>Atom Heart Mother</i>	Alec Dubro	II
-	-	The Nice – <i>Five Bridges</i>	David Lubin	II
74	7. 1. 1971	Soft Machine – <i>Third</i>	Ed Ward	IV
78	18. 3. 1971	If – <i>If 2</i>	Lester Bangs	IV
80	15. 4. 1971	Emerson, Lake & Palmer – <i>Emerson, Lake & Palmer</i>	Loyd Grossman	I
84	10. 6. 1971	Procol Harum – <i>Broken Barricades</i>	Mike Saunders & Melissa Mills	II
85	24. 6. 1971	Argent – <i>Ring of Hands</i>	Todd Everett	III
87	22. 7. 1971	Jethro Tull – <i>Aqualung</i>	Ben Gerson	I
-	-	Yes – <i>The Yes Album</i>	John Koegel	I
89	19. 8. 1971	Emerson, Lake & Palmer – <i>Tarkus</i>	David Lubin	I
90	2. 9. 1971	Soft Machine – <i>Fourth</i>	Bob Palmer	IV
91	16. 9. 1971	The Moody Blues – <i>Every Good Boy Deserves Favour</i>	Stu Werbin	II
99	6. 1. 1972	Pink Floyd – <i>Meddle</i>	Jean-Charles Costa	II
100	20. 1. 1972	Traffic – <i>The Low Spark of High-Heeled Boys</i>	David Lubin	IV
103	2. 3. 1972	Emerson, Lake & Palmer – <i>Pictures at an Exhibition</i>	Lester Bangs	I
-	-	King Crimson – <i>Islands</i>	Lester Bangs	I
104	16. 3. 1972	Yes – <i>Fragile</i>	Richard Cromelin	I
110	8. 6. 1972	Procol Harum – <i>Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra</i>	Richard Cromelin	II
111	22. 6. 1972	Jethro Tull – <i>Thick as a Brick</i>	Ben Gerson	I
113	20. 7. 1972	Argent – <i>All Together Now</i>	Jon Tiven	III
115	17. 8. 1972	Electric Light Orchestra – <i>Electric Light Orchestra</i>	Ben Gerson	III

120	26. 10. 1972	Genesis – <i>Nursery Cryme</i>	Richard Cromelin	I
121	9. 11. 1972	Yes – <i>Close to the Edge</i>	Richard Cromelin	I
126	18. 1. 1973	The Moody Blues – <i>Seventh Sojourn</i>	Steve Ditlea	II
128	15. 2. 1973	Jethro Tull – <i>Living in the Past</i>	Gordon Fletcher	I
134	10. 5. 1973	Procol Harum – <i>Grand Hotel</i>	Bud Scoppa	II
135	24. 5. 1973	Pink Floyd – <i>The Dark Side of the Moon</i>	Loyd Grossman	II
136	7. 6. 1973	Yes – <i>Yessongs</i>	Jon Tiven	I
137	21. 6. 1973	Focus – <i>Focus III</i>	Paul Gambaccini	I
-	-	Rick Wakeman – <i>The Six Wives of Henry VIII</i>	Steve Apple	I
141	16. 8. 1973	Rare Bird – <i>Epic Forest</i>	Alan Niester	III
142	30. 8. 1973	Jethro Tull – <i>A Passion Play</i>	Stephen Holden	I
-	-	King Crimson – <i>Larks' Tongues in Aspic</i>	Alan Niester	I
144	27. 9. 1973	Electric Light Orchestra – <i>Electric Light Orchestra II</i>	James Isaacs	III
147	8. 11. 1973	Mike Oldfield – <i>Tubular Bells</i>	Paul Gambaccini	I
148	22. 11. 1973	10cc – <i>10cc</i>	Greg Shaw	III
149	6. 12. 1973	Queen – <i>Queen</i>	Gordon Fletcher	III
-	-	Premiata Forneria Marconi – <i>Photos of Ghosts</i>	Paul Gambaccini	I
151	3. 1. 1974	Traffic – <i>On the Road</i>	Jim Miller	IV
153	31. 1. 1974	Emerson, Lake & Palmer – <i>Brain Salad Surgery</i>	Gordon Fletcher	I
-	-	Focus – <i>Live at the Rainbow</i>	Gordon Fletcher	I
-	-	Electric Light Orchestra – <i>On the Third Day</i>	Greg Shaw	III
156	14. 3. 1974	Genesis – <i>Selling England by the Pound</i>	Paul Gambaccini	I
157	28. 3. 1974	Yes – <i>Tales from Topographic Oceans</i>	Gordon Fletcher	I
-	-	Soft Machine - <i>Seven</i>	Ken Emerson	IV
162	6. 6. 1974	King Crimson – <i>Starless and Bible Black</i>	Gordon Fletcher	I
-	-	Caravan – <i>For Girls Who Grow Plump in the Night</i>	Alan Niester	I
163	20. 6. 1974	Procol Harum – <i>Exotic Birds and Fruit</i>	Alan Niester	II
-	-	Queen – <i>Queen II</i>	Ken Barnes	III
164	4. 7. 1974	Argent – <i>Nexus</i>	Ben Gerson	III
166	1. 8. 1974	If – <i>Not Just Another Bunch of Pretty Faces</i>	Ken Barnes	IV
-	-	Genesis – <i>Genesis Live</i>	Gordon Fletcher	I
-	-	Genesis – <i>Trespass</i>	Gordon Fletcher	I
169	12. 9. 1974	Rick Wakeman – <i>Journey to the Centre of the Earth</i>	Dave Marsh	I
-	-	10cc – <i>Sheet Music</i>	Charley Walters	III
170	26. 9. 1974	Premiata Forneria Marconi – <i>The World Became the World</i>	Dave Marsh	I
172	24. 10. 1974	Mike Oldfield – <i>Hergest Ridge</i>	Bob Palmer	I
173	7. 11. 1974	Traffic – <i>When the Eagle Flies</i>	Ken Emerson	IV
176	19. 12. 1974	Jethro Tull – <i>War Child</i>	Jim Miller	I
177	2. 1. 1975	Triumvirat – <i>Illusions on a Double Dimple</i>	Gordon Fletcher	I
-	-	Electric Light Orchestra – <i>Eldorado</i>	Ken Barnes	III

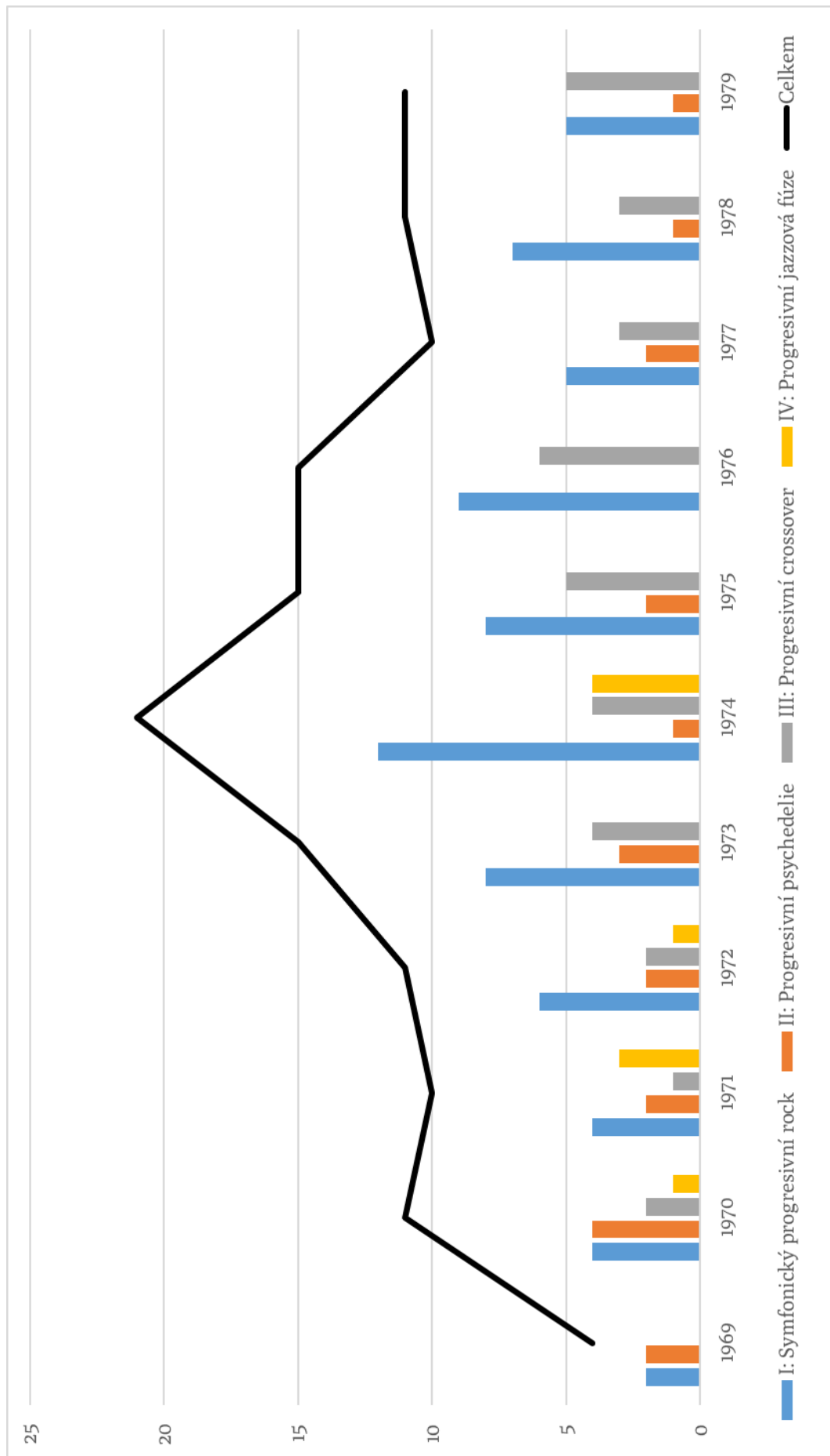
183	27. 3. 1975	Premiata Forneria Marconi – <i>Cook</i>	Ken Barnes	I
184	10. 4. 1975	Supertramp – <i>Crime of the Century</i>	John Mendelsohn	III
186	8. 5. 1975	Queen – <i>Sheer Heart Attack</i>	Bud Scoppa	III
187	22. 5. 1975	Pavlov's Dog – <i>Pampered Menial</i>	Ken Barnes	III
189	19. 6. 1975	Rick Wakeman – <i>The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table</i>	Ed Ward	I
-	-	Yes – <i>Relayer</i>	Ken Barnes	I
-	-	Yes – <i>Yesterdays</i>	Ken Barnes	I
-	-	10cc – <i>The Original Soundtrack</i>	Ken Barnes	III
192	31. 7. 1975	King Crimson – <i>USA</i>	Charley Walters	I
197	9. 10. 1975	Procol Harum – <i>Procol's Ninth</i>	Bud Scoppa	II
198	23. 10. 1975	Focus – <i>Mother Focus</i>	Jean-Charles Costa	I
199	6. 11. 1975	Pink Floyd – <i>Wish You Were Here</i>	Ben Edmonds	II
-	-	Jethro Tull – <i>Minstrel in the Gallery</i>	Jean-Charles Costa	I
203	1. 1. 1976	Electric Light Orchestra – <i>Face the Music</i>	Charley Walters	III
205	29. 1. 1976	Supertramp – <i>Crisis? What Crisis?</i>	Billy Altman	III
208	11. 3. 1976	Steve Howe – <i>Beginnings</i>	Charley Walters	I
209	25. 3. 1976	Chris Squire – <i>Fish Out of Water</i>	Alan Niester	I
-	-	10cc – <i>How Dare You</i>	Simon Frith	III
210	8. 4. 1976	Queen – <i>A Night at the Opera</i>	Kris Nicholson	III
212	6. 5. 1976	Starcastle – <i>Starcastle</i>	Alan Niester	I
213	20. 5. 1976	Genesis – <i>A Trick of the Tail</i>	Kris Nicholson	I
218	29. 7. 1976	Rick Wakeman – <i>No Earthly Connection</i>	Alan Niester	I
-	-	Gentle Giant – <i>Interview</i>	Kris Nicholson	I
220	26. 8. 1976	Jethro Tull – <i>Too Old to Rock 'n' Roll; Too Young to Die!</i>	David McGee	I
222	23. 9. 1976	The Alan Parsons Project – <i>Tales of Mystery and Imagination</i>	Billy Altman	III
223	7. 10. 1976	Jon Anderson – <i>Olias of Sunhollow</i>	Alan Niester	I
-	-	Premiata Forneria Marconi – <i>Chocolate Kings</i>	David McGee	I
228	16. 12. 1976	Electric Light Orchestra – <i>A New World Record</i>	Alan Niester	III
231	27. 1. 1977	Kansas – <i>Leftoverure</i>	Alan Niester	III
233	24. 2. 1977	Genesis – <i>Wind & Wuthering</i>	Dave Marsh	I
-	-	Starcastle – <i>Fountains of Light</i>	Dave Marsh	I
-	-	Queen – <i>A Day at the Races</i>	Dave Marsh	III
235	24. 3. 1977	Pink Floyd – <i>Animals</i>	Frank Rose	II
240	2. 6. 1977	Emerson, Lake & Palmer – <i>Works, Volume 1</i>	Charley Walters	I
241	16. 6. 1977	Procol Harum – <i>Something Magic</i>	Alan Niester	II
246	25. 8. 1977	Premiata Forneria Marconi – <i>Jet Lag</i>	Charley Walters	I
247	8. 9. 1977	Yes – <i>Going for the One</i>	John Swenson	I
250	20. 10. 1977	The Alan Parsons Project – <i>I Robot</i>	Joe Fernbacher	III
256	12. 1. 1978	Kansas – <i>Point of Know Return</i>	John Swenson	III
257	26. 1. 1978	Genesis – <i>Seconds Out</i>	John Milward	I

-	-	Rick Wakeman – <i>Rick Wakeman's Criminal Record</i>	Alan Niester	I
258	9. 2. 1978	Queen – <i>News of the World</i>	Bart Testa	III
259	23. 2. 1978	Emerson, Lake & Palmer – <i>Works, Volume 2</i>	Michael Bloom	I
271	10. 8. 1978	Genesis – <i>...And Then There Were Three...</i>	Michael Bloom	I
-	-	The Alan Parsons Project – <i>Pyramid</i>	Stephen Holden	III
272	24. 8. 1978	U.K. – <i>U.K.</i>	Michael Bloom	I
273	7. 9. 1978	The Moody Blues – <i>Octave</i>	Stephen Holden	II
274	21. 9. 1978	Jethro Tull – <i>Heavy Horses</i>	Michael Bloom	I
281/2	28. 12. 1978 – 11. 1. 1979	Jethro Tull – <i>Bursting Out</i>	Michael Bloom	I
284	8. 2. 1979	Queen – <i>Jazz</i>	Dave Marsh	III
286	8. 3. 1979	Emerson, Lake & Palmer – <i>Love Beach</i>	Michael Bloom	I
287	22. 3. 1979	Rush – <i>Hemispheres</i>	Michael Bloom	I
288	5. 4. 1979	Gentle Giant – <i>Giant for a Day!</i>	Michael Bloom	I
291	17. 5. 1979	U.K. – <i>Danger Money</i>	Jean-Charles Costa	I
293	14. 6. 1979	Supertramp – <i>Breakfast in America</i>	Stephen Holden	III
298	23. 8. 1979	Renaissance – <i>Azure d'Or</i>	Michael Bloom	I
299	6. 9. 1979	Kansas – <i>Monolith</i>	John Swenson	III
-	-	Queen – <i>Live Killers</i>	David Fricke	III
306	13. 12. 1979	The Alan Parsons Project – <i>Eve</i>	Stephen Holden	III
310	7. 2. 1980	Pink Floyd – <i>The Wall</i>	Kurt Loder	II

Tabulka zastoupení recenzí nahrávek progresivního rocku v *Rolling Stone* (dle data vydání)

	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
I: Symfonický progresivní rock	2	4	4	6	8	12	8	9	5	7	5
II: Progresivní psychedelie	2	4	2	2	3	1	2	0	2	1	1
III: Progresivní crossover	0	2	1	2	4	4	5	6	3	3	5
IV: Progresivní jazzová fúze	0	1	3	1	0	4	0	0	0	0	0
Celkem (134)	4	11	10	11	15	21	15	15	10	11	11

Graf zastoupení recenzí nahrávek progresivního rocku v *Rolling Stone*



Reklamní propagace progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone*

Jedním z faktorů, které je možné ve spojitosti s dobovým přístupem k progresivnímu rocku sledovat, je reklamní pokrytí tvorby tohoto stylu ze strany hudebních vydavatelství. V rámci sledovaného rozsahu (tedy *Rolling Stone* č. 44–316) tedy lze i na základě zastoupení reklamních oznámení ilustrovat specifické trendy v průběhu času.

Reklamy měly v *Rolling Stone* ve sledovaném období několik typických formátů – nejčastěji pokrývala celou stranu, půl strany (vodorovně či svisle) či čtvrt strany. V některých případech se též objevovaly další možnosti dělení strany či vícestránkové reklamy. Reprodukce vybraných celostránkových reklam jsou uvedeny v příloze této práce.

V rámci zde přiloženého grafu uvádím počty reklam jednotlivých umělců dle klasifikace definované v úvodu této práce. Jde o absolutní hodnoty v průběhu jednotlivých let. Nereflektuji zde tak například poměr vůči reklamám ostatních umělců či prostoru poskytnutého komerčnímu obsahu v rámci rozsahu časopisu *Rolling Stone*. Uvádím též pouze oznámení týkající se konkrétních jednotlivých umělců, nikoli katalogy vydavatelství či oznámení výrobců hudebních nástrojů zobrazující progresivně rockové umělce (např. Moog, s nímž spolupracoval Keith Emerson). V naprosté většině případů jde o reklamy na nadcházející alba a americká turné. Jednotlivá oznámení počítám bez ohledu na jejich konkrétní formát. Stejně oznámení otištěné vícekrát započítávám pouze jednou, zatímco různé varianty motivu nebo přidanou informaci například ve formě itineráře amerického turné či citací dobové kritiky chápu jako rozdílná oznámení.

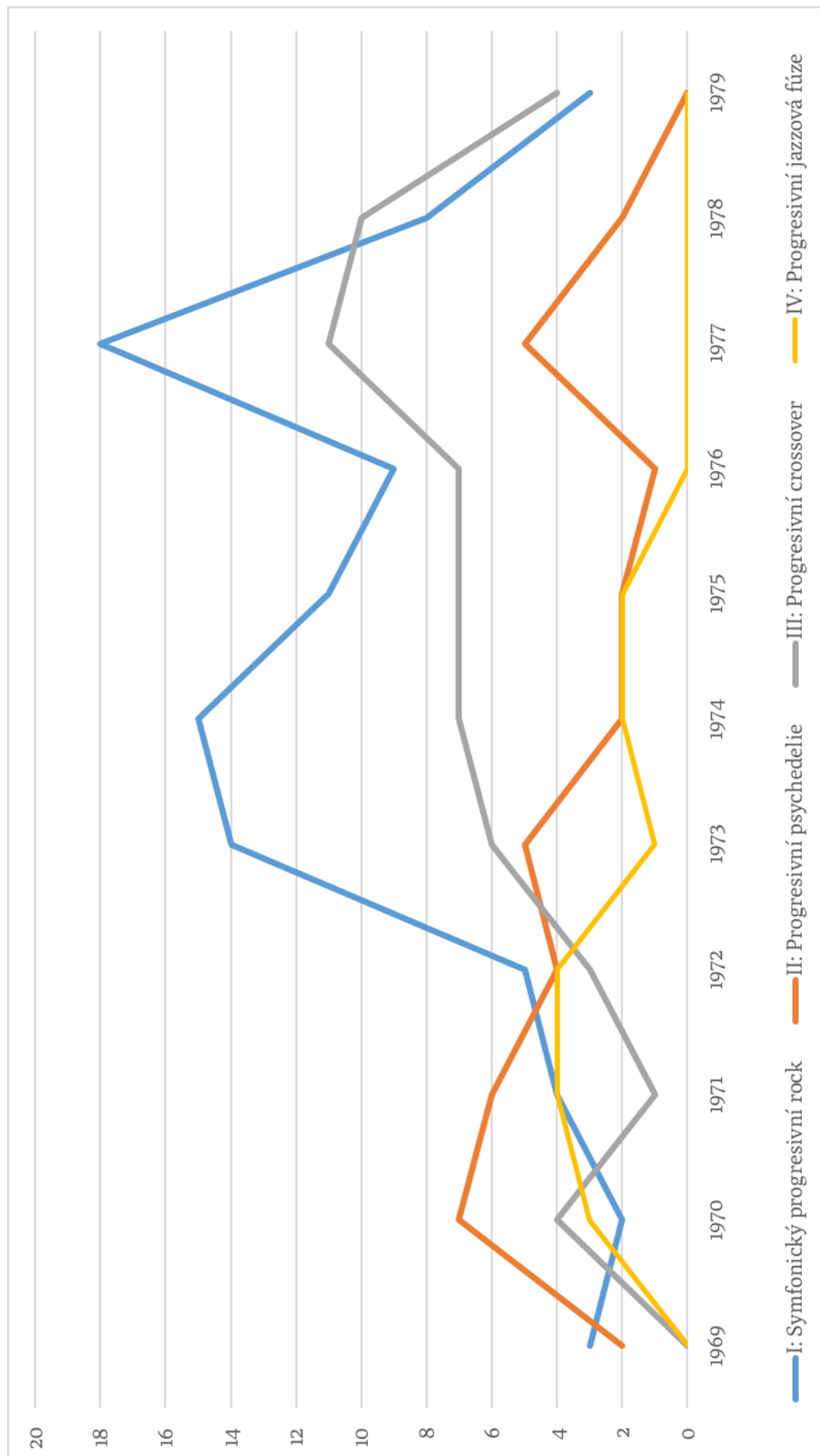
Patrným trendem tohoto grafu je pak zejména výrazný nárůst reklamního zastoupení progresivně rockových umělců v rámci tří ze čtyř sledovaných stylových okruhů v roce 1977 – tedy v roce, v němž dle komentátorů došlo k úpadku tohoto stylu a v němž zároveň vrcholila tvorba punku. Komparaci s reklamním pokrytím punku v *Rolling Stone* lze pak shrnout ve zjištění, že ve sledované dekádě zde bylo otištěno pouze jediné oznámení o tvorbě tomto stylu.⁶⁰⁸

⁶⁰⁸ Jde o reklamu na album *Rocket to Russia* (1977) skupiny Ramones v RS 253, 1. 12. 1977, s. 29.

Tabulka reklamního zastoupení progresivního rocku v *Rolling Stone*

	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
I: Symfonický progresivní rock	3	2	4	5	14	15	11	9	18	8	3
II: Progresivní psychedelie	2	7	6	4	5	2	2	1	5	2	0
III: Progresivní crossover	0	4	1	3	6	7	7	7	11	10	4
IV: Progresivní jazzová fúze	0	3	4	4	1	2	2	0	0	0	0

Graf reklamního zastoupení progresivního rocku v *Rolling Stone*



Závěr

Cílem této práce bylo zpřesnění obrazu dobové recepce progresivního rocku za účelem zpřesnění a případné korekce zažitého narativu o historickém přijetí tohoto stylu popsáního především v úvodní kapitole.

Na základě pramenné analýzy směřující k uchopení fenoménu progresivního rocku v kontextu kritického diskurzu časopisu *Rolling Stone* bylo možné popsat specifickou dobovou recepci tohoto především britského stylového okruhu a konfrontovat ji se zmíněným narativem o jeho negativním kritickém přijetí v USA. Fenomén progresivního rocku byl v rámci časopisu *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979 jasně identifikován a reflektován, ačkoli byl v té době nazýván spíše termínem *art-rock*. Jeho typické kompoziční a interpretační rysy pak byly komentovány s ohledem na zjevné směřování k vyšší míře uměleckosti, vymykající se běžné praxi rockové hudby. Byly však též kritizovány prizmatem hodnotového nastavení rockové kritiky 60. a 70. let, vycházejícího především ze specifického sociologického zakotvení této tvorby.

Přes jistou názorovou heterogenitu danou relativně velkým množstvím recenzentů hodnotících jednotlivé nahrávky dotyčných umělců jsou základní trendy recepce progresivního rocku v rámci časopisu *Rolling Stone* v 70. letech zřejmé. Prakticky bez výjimky byla pozitivně hodnocena zejména interpretační úroveň tohoto stylu a instrumentální schopnosti zúčastněných hudebníků. Ve vybraných případech byla též pozitivně hodnocena kompoziční stránka, s ohledem na propracovaná aranžmá, využití dynamických možností hudby, integraci nových nástrojů a studiových technik či nezvyklá formální řešení skladeb.

Negativní kritika se zaměřovala spíše na obecné tvůrčí a estetické znaky progresivního rocku, zejména tendence ke komplikovaným textům, „přehnané pompéznosti“, teatralnosti a „domyšlivého“, elitářského přístupu hudebníků či odtrženosti od tradičního komunitního charakteru rockové hudby ústící v „chladný, rezervovaný“ přístup hudebníků především v rámci živých vystoupení. Vybraní komentátoři pak spíše než samotnou hudbu silně kritizovali přístup dotyčných hudebníků k vlastní tvorbě, údajně popírající některé ze základních aspektů rockové hudby. Šlo zejména o nárůst uměleckých tendencí na úkor zábavového charakteru rockové hudby či nadřazování instrumentální techniky nad zábavovou funkci rockové hudby – nikoli však sociopolitický obsah. Je však třeba opět připomenout, že místy mimořádně silný společenský komentář v textech progresivně rockových umělců, zejména Genesis, Jethro Tull či Pink Floyd, nechyběl. Zde se ovšem ukazuje další specifikum americké recepce, která se v mnohých případech (včetně

výše zmíněných) zcela neztotožnila s kritikou relevantní především pro britský historický a kulturní kontext.

Na rozdíl od zažitého diskurzu rockové kritiky 80. a 90. let, který nastiňují v úvodní kapitole, tak nebyl progresivní rock univerzálně odmítán jako jednoznačně „přehnaný“ styl hudebního excesu ani přehlížen jako marginální odnož rockové hudby. Svoji roli v tomto sehrál především fakt, že tento stylově-žánrový typ přímo vyšel z předchozí psychedelické tradice – a „britské invaze“ – 60. let 20. století, všeobecně chápáné jako vrcholná tvůrčí éra rockové hudby. Ve své době byl důležitým nadnárodním fenoménem, který byl i na stránkách amerického periodika *Rolling Stone* jednoznačně brán v potaz. Bez ohledu na hodnocení jejich tvorby byli vybraní interpreti progresivního rocku chápáni jako přední umělci tehdejší populární hudby (zejména Jethro Tull, Pink Floyd, Yes či Emerson, Lake & Palmer), především se zmíněným ohledem na jejich interpretační schopnosti. Zmínky o „excesech“ progresivně rockové tvorby se obvykle vztahovaly na dílčí nahrávky či tvůrčí období jednotlivých interpretů; na celou sféru progresivního rocku je ojedinele vztahovali spíše jednotliví autoři. Na základě analýzy dostupných pramenů a kritik v rámci *Rolling Stone* bylo zároveň možné charakterizovat přístupy vybraných autorů k obecným otázkám hudební kritiky i širšímu okruhu progresivního rocku a v některých případech též formulovat jejich pravděpodobné hudební preference.

Narativ tzv. punkového diskurzu se tedy při pohledu na toto americké periodikum ukazuje – alespoň v kulturním kontextu Spojených států – jako spíše retrospektivní pohled, zpětně obhajující typická hodnotová nastavení „dominantní rockové ideologie“. Pozoruhodným faktem je v tomto ohledu zejména pozitivní přijetí části tvorby a nápadný nárůst zastoupení reklamních oznámení umělců okruhu progresivního rocku v *Rolling Stone* okolo roku 1977 – tedy ve stejném roce, kteří mnozí komentátoři označují za vrcholné období punku a zároveň konec „éry“ progresivního rocku.

Vzhledem k velkému množství materiálu, týkajícího se tohoto stylového okruhu v průběhu deseti let, a jeho hlubokému sepětí s celou řadou dalších doprovodných fenoménů uměleckého, historického, sociopolitického i ekonomického charakteru nebylo v rámci očekávaného rozsahu této práce – ani jejího tematického zaměření – možné předložit zcela kompletní obraz pozice progresivního rocku v širších kontextech rockové a populární hudby, se zřetelem na specifické problémy rockové kritiky i typických definičních jevů daného stylu včetně komparace těchto problémů s širší sférou populární kultury ve Spojených státech. Tato souhrnná ilustrace přijetí progresivního rocku v časopisu *Rolling Stone* v období největší tvůrčí a veřejné relevance tohoto stylového okruhu je tak částečným pohledem na komplexní fenomén, propojující vedle široké řady hudebních inspirací i mnohé aspekty umělecké, sociální a politické praxe.

Širší možnosti komparace kritického diskurzu časopisu *Rolling Stone* se nabízejí především s dalšími dobovými periodiky americkými (např. *Creem*, *Crawdaddy!* či *The Village Voice*) a britskými (zejm. *Melody Maker* či *New Musical Express*). Zde je možné vzájemně srovnat rozdíly mezi přístupem amerických a anglických, potažmo evropských autorů s ohledem na jejich rozdílná kulturní východiska. Tuto komparaci však znesnadňuje především v České republice relativní nedostupnost archivních zdrojů, alespoň v porovnání s důkladným zpracováním komerčně dostupného elektronického archivu *Rolling Stone*. Samostatnou kapitolou je pak komparace s dobovým přijetím ve specifickém kulturně politickém prostředí komunistického Československa.

Předkládaný pohled na přijetí žánru v průběhu 70. let je dále třeba doplnit o pozdější retrospektivní proměny v hodnocení tohoto stylového okruhu⁶⁰⁹ i jednotlivých alb „klasické éry“ progresivního rocku přibližně mezi lety 1969–1979. Zde lze zmínit například dobovou recenzi nejprodávanějšího alba Yes *90125* (1984) otištěnou v *Rolling Stone*, přezíravě hodnotící jejich předchozí tvorbu⁶¹⁰ či absenci progresivně rockových interpretů v přehledu nejdůležitějších umělců druhé poloviny 20. století sestaveného redakcí *Rolling Stone* v roce 2004.⁶¹¹

Dále se nabízí možnost srovnání s recepcí příbuzných stylů populární hudby, především jazz-rockové tvorby (případně jazzu), a hlubší analýza otázek týkajících se základních aspektů těchto stylově-žánrových typů, kupříkladu fenoménu virtuozity či uměleckosti v progresivním rocku a jazzu.⁶¹² Další, v této práci nereflektovanou, množinou je širší okruh umělců hard rocku vykazujících určité progresivní tendence na přelomu 60. a 70. let, zejména Atomic Rooster, Deep Purple, Led Zeppelin či Uriah Heep.

Hlubší analýza rozdílů mezi tvorbou britských (resp. evropských) a amerických umělců progresivního rocku též může osvětlit problematiku zažitého chápání tradičního

⁶⁰⁹ Zpětné hodnocení vybraných nahrávek redakcí RS zmiňují zejména ve spojitosti s žebříčkem *50 Greatest Prog Rock Albums of All Time* z roku 2015. Dostupné online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019) či v příloze této práce.

⁶¹⁰ Skupina je zde mimo jiné charakterizována jako „major annoyance in the waning days of the progressive-rock era of the early Seventies.“ Loder, Kurt. „1984 Record Guide“. RS 437/438, 20. 12. 1984, s. 116.

⁶¹¹ „The Immortals“. RS 946, 15. 4. 2004, s. 61–140. Vzhledem k diskusi o americkém punkovém diskurzu je příznačné, že jsou v tomto výčtu zastoupeni mj. the Ramones, Nirvana či Patti Smith.

⁶¹² Například do jaké míry se v rámci jazzové tvorby chápe akcent na virtuozitu jako neproblematický pozitivní aspekt, zatímco v rockové hudbě nikoli. Jedním ze základních východisek může v tomto ohledu být již v úvodu zmíněná otázka spontaneity: Recenze alba *Imaginary Voyage* (1976) jazzového houslisty Jeana-Luca Pontyho v RS hodnotí jeho hudbu jako složitostí srovnatelnou s tvorbou Yes a Genesis, avšak „mnohem uspokojivější díky jeho improvizacní spontaneitě.“ Viz Rozek, Michael. „Imaginary Voyage“. *Records*. RS 235, 24. 3. 1977, s. 74. Srv. též komparaci vybrané tvorby progresivního rocku a jazz-rocku: Covach, John. „Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock“. In W. Everett (ed.), *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays. Second Edition*. Routledge, 2008, s. 93–110.

teritoriálního původu progresivních tendencí v rockové hudbě již od dob Beatles a z nich vyplývající specifika přijetí americkou kritikou. Jde zejména o typické stylové znaky či otázku odtrženosti námětů této tvorby od obecných témat americké rockové tvorby. Charakteristické rysy národních tradic těchto zemí ve vztahu k rockové hudbě se i na základě výsledků této práce ukazují jako důležitý formativní vliv na estetické normy a kritéria hodnocení tvorby progresivního rocku. Tyto a další pohledy dále napomohou formulování syntetického pohledu na problematiku populární hudby 60. a 70. let především v kontextu politického vývoje ve Velké Británii a USA ve druhé polovině 20. století včetně generační obměny sledované v průběhu šesté a sedmé dekády.

Jednou z hlavních výzev této práce byla otázka klasifikace interpretů okruhu progresivního rocku. Pro přesnější uchopení, popis a analýzu tohoto fenoménu je třeba formulovat detailnější systém třídění především na základě stylových charakteristik. Jednoznačné zařazení interpretů vedle dosud nejasně vymezených hranic progresivního rocku v jeho užším i širším pojetí dále znesnadňuje i výrazná stylová proměna tvorby jednotlivých interpretů v průběhu času (včetně hlavních představitelů Pink Floyd, Jethro Tull, Yes či Genesis). Kompletní, odborně informovaná a zároveň neproblematicky definovaná klasifikace však dosud nebyla prezentována.⁶¹³ V tomto ohledu je třeba mít na paměti, že zde aplikovaná klasifikace byla vytvořena na základě konkrétního kontextu a cílů této práce, tedy za účelem ilustrace a komparace proměnlivých trendů reprezentace a recepce tvorby okruhu progresivního rocku v rámci časopisu *Rolling Stone* v průběhu 70. let minulého století.

⁶¹³ Aktuálně nejkomplexnější, avšak v dílčích ohledech (zejména s ohledem na reflexi proměn stylu v průběhu času) stále problematickou systematiku nabízí portál Prog Archives, viz <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp#genre> (cit. 19. 10. 2019).

Soupis pramenů a literatury

Archivní zdroje a prameny

Flippo, Chester W. *Rock journalism and Rolling Stone*. Diplomová práce. The University of Texas, Austin, 1974.

Rolling Stone Cover to Cover: The First 40 Years. (DVD). Bondi Digital Publishing, 2007.

The Rolling Stone Record Guide. D. Marsh & J. Swenson (eds.). Random House, 1979.

The New Rolling Stone Record Guide. D. Marsh & J. Swenson (eds.). Random House, 1983.

Seriálové publikace

Billboard (online), *Entertainment Weekly* (online), *The Independent* (online), *Melodie*

Výběr z diskografie

10cc, The Alan Parsons Project, Jon Anderson, Argent, Caravan, Electric Light Orchestra, Emerson, Lake & Palmer, Focus, Genesis, Gentle Giant, Steve Howe, If, Jethro Tull, Kansas, King Crimson, the Moody Blues, the Nice, Mike Oldfield, Pavlov's Dog, Pink Floyd, Premiata Forneria Marconi, Procol Harum, Queen, Rare Bird, Renaissance, Rush, Soft Machine, Chris Squire, Starcastle, Supertramp, Traffic, Triumvirat, U.K., Rick Wakeman, Yes

Internetové servery

Billboard Top 200 Albums Chart (<https://billboard.com/charts/billboard-200>)

Official Albums Chart Top 100 (<https://officialcharts.com/charts/albums-chart/>)

Prog Archives: Your Ultimate Prog Rock Resource (<http://www.progarchives.com>)

Progboard.com (<http://progboard.com>)

Prog Sphere (<http://prog-sphere.com>)

Progressive Music Planet (<http://progressivemusicplanet.com>)

Progressive Rock Central (<http://progressiverockcentral.com>)

Recording Industry Association of America (<https://riaa.com>)

Rock & Roll Hall of Fame (<https://www.rockhall.com>)

Rolling Stone - Music, Film, TV and Political News Coverage (<https://rollingstone.com>)

Kvalifikační práce

Blüml, Jan. *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*. Magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého, Olomouc, 2009.

Bowman, Durrell S. *Permanent Change: Rush, Musicians' Rock, and the Progressive Post-Counterculture*. Disertační práce. University of California, Los Angeles, 2003.

Nelson, Ashlee Amanda. *Personal frameworks and subjective truth: New Journalism and the 1972 U.S. presidential election*. Disertační práce. Victoria University of Wellington, 2017.

Watermeyer, Richard P. *The Carnival of Youth: The Dramaturgy of the Sixties Counterculture*. Disertační práce. Cardiff University, 2008.

Slovníky a encyklopedie

The Encyclopedia of Popular Music. 5th Concise Edition. C. Larkin (ed.). Omnibus Press, 2011.

Encyclopedia of the Blues. Volume 1: A–J. E. Komara (ed.). Routledge, 2006.

Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, I. Část věcná. A. Matzner, I. Poledňák & I. Wasserberger (eds.). Praha: Supraphon, 1983.

Grove Music Online (online).

Dostupné na <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

Prown, Pete – Newquist, Harvey P. *Legends of Rock Guitar: The Essential Reference of Rock's Greatest Guitarists*. Milwaukee: Hal Leonard, 1997.

The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll. P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (eds.). Fireside, 1995.

Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. Routledge, 2005.

Rozhovory

Brodsky, Greg. „Jon Anderson Interview? Yes, Indeed“. *Best Classic Bands* (online), 26. 3. 2019. Dostupné na <https://bestclassicbands.com/jon-anderson-interview-3-26-19/>

DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs.html>

DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs (Part 2 of 4)“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs2.html>

DeRogatis, Jim. „A Final Chat With Lester Bangs (Part 4 of 4)“. *Perfect Sound Forever* (online), listopad 1999. Dostupné na <http://furious.com/perfect/lesterbangs4.html>

Lapointe, Andrew. „From the Archives: Alan Niester (2002)“. *RockCritics.com* (online), 19. 7. 2013. Dostupné na <https://rockcritics.com/2013/07/19/from-the-archives-alan-niester-2002/>

Woods, Scott. „From the Archives: Lester Bangs (1980/2001)“. *RockCritics.com* (online), 22. 3. 2013. Dostupné na <https://rockcritics.com/2013/03/22/from-the-archives-lester-bangs-19802001/>

Další literatura

Adamczewski, Tymon. „Listening to images, reading the records: The inclusive experience in British progressive rock of the 1960s and 1970s“. *Nordic Journal of English Studies*. 2018, roč. 17, č. 1, s. 181–196.

Anderton, Chris. „A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre“. *Popular Music*. 2010, roč. 29, č. 3, s. 417–435.

Asbjørnsen, Dag Erik. *Scented Gardens of the Mind. A Guide to the Golden Era of Progressive Rock (1968–1980) in More Than 20 European Countries*. Wolverhampton: Borderline Productions, 2000.

Atton, Chris. „‘Living in the Past’?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines“. *Popular Music*. 2001, roč. 20, č. 1, s. 29–46.

Barker, Hugh – Taylor, Yuval. *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton & Co., 2007.

Blüml, Jan. *Progresivní rock*. Praha: Togga, 2017.

Burns, Robert G. H. *Experiencing Progressive Rock: A Listener's Companion*. Rowman & Littlefield, 2018.

Caughie, John (ed.) *Theories of Authorship*. Routledge, 1981.

Covach, John. „Progressive Rock, “Close to the Edge,” and the Boundaries of Style“. In J. Covach & G. M. Boone (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 3–31.

Covach, John. „Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock“. In W. Everett (ed.), *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays. Second Edition*. Routledge, 2008, s. 93–110.

Covach, John. „Analyzing Texture in Rock Music: Stratification, Coordination, Position, and Perspective“. In R. von Appen & A. Doehring (eds.), *Pop weiter denken: Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte, Beiträge zur Populärmusikforschung 44*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, s. 53–72.

- Covach, John. „Yes, the Psychedelic-Symphonic Cover, and ‘Every Little Thing’“. In C. Scotto, K. Smith & J. Brackett (eds.), *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. New York: Routledge, 2019, s. 277–290.
- Eder, Bruce. „Art-Rock/Progressive Rock“. *WorldSoundMusic* (online), 28. 12. 2012. Dostupné na <http://worldsoundmusic.blogspot.com/2012/12/art-rockprogressive-rock-by-bruce-eder.html>
- Frith, Simon. *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable, 1983.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Frith, Simon – Straw, Will – Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, 2001.
- Greene, Doyle. *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966–1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*. Jefferson: McFarland & Co., 2016.
- Hegarty, Paul – Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. Continuum, 2011.
- Heylin, Clinton (ed.). *The Penguin Book of Rock and Roll Writing*. New York: Viking, 1992.
- Holm-Hudson, Kevin (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002.
- Johnston, Lloyd D. – O’Malley, Patrick M. – Bachman, Jerald G. – Schulenberg, John E. – Miech, Richard A. *Monitoring the Future. National survey results on drug use, 1795-2013: Volume I, Secondary school students*. Ann Arbor: Institute for Social Research, The University of Michigan, 2014.
- Keister, Jay – Smith, Jeremy L. „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock“. *Popular Music*. 2008, roč. 27, č. 3, s. 433–455.
- Kotek, Josef. „Nonartificiální (populární) hudba a sociologické aspekty jejího osvojování“. In L. Zenkl & M. Chyba (eds.), *Hudební sociologie a hudební výchova*. Praha: Česká hudební společnost, 1982, s. 67–108.
- Landau, Jon. *It’s Too Late to Stop Now: A Rock and Roll Journal*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1972.
- Lindaur, Vojtěch – Konrád, Ondřej. *Bigbít*. Praha: Torst, 2001.
- Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files*. Burlington: Collector’s Guide Publishing, 1998.
- Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press, 1997.

- Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. J. Morthland (ed.). New York: Anchor Books, 2003.
- Martin, Bill. *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*. Chicago: Open Court, 1996.
- Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock 1968–1978*. Chicago: Open Court, 1998.
- Martin, Bill. *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Bjork*. Chicago: Open Court, 2002.
- McDonald, Chris. *Rush: Rock Music and the Middle Class*. Indiana University Press, 2009.
- McLeod, Kembrew. „★: A Critique of Rock Criticism in North America“. *Popular Music*. 2001, roč. 20, č. 1, s. 47–60.
- Oldfield, Mike. *Z jiného světa*. Praha: Volvox Globator, 2008.
- Opekar, Aleš. „Hodnotová orientace v rockové hudbě I“. *Opus musicum*. 1989, roč. 21, č. 4, s. 105–115.
- Scaruffi, Piero. *History of Rock Music. Short Version*. (online), 2002. Dostupné na <http://www.scaruffi.com/history/short.html>
- Scaruffi, Piero. *A History of Rock Music: 1951–2000*. Lincoln: iUniverse, 2003.
- Sheinbaum, John. „Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity“. *Current Musicology*. 2008, č. 85, s. 29–51.
- Stump, Paul. *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*. Quartet Books, 1997.
- „Treatment for Stimulant Use Disorders“. *NCBI Bookshelf* (online), 2014. Dostupné na <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK64337/>
- Ward, Ed. *The History of Rock & Roll, Volume 2. 1964–1977: The Beatles, the Stones, and the Rise of Classic Rock*. New York: Flatiron Books, 2019.
- Welch, Chris. *Na samém kraji útesu: Příběh skupiny Yes*. Praha: Volvox Globator, 2009.
- Whiteley, Sheila. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. Routledge, 1992.
- Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Přel. Rachel Fogg. Cambridge University Press, 1990.
- Wicke, Peter (ed.). *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: Rock- und Popmusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2001.

Résumé

Tato práce přináší analýzu dobové recepce progresivního rocku v americkém populárně-kulturním periodiku *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979. Na základě detailního rozboru tohoto významného média populární kultury identifikuji důležité trendy recepce progresivního rocku ve specifickém kontextu americké rockové kritiky 70. let 20. století. Tato zjištění komparuji se zažitým narativem o dobovém kritickém přijetí tohoto stylu ve formě tzv. punkového diskurzu.

V této práci též přináším přehled historie časopisu *Rolling Stone* od jeho vzniku v roce 1967 až do konce 70. let. Díky dobovému svědectví někdejších redaktorů a přístupu ke kompletnímu digitalizovanému archivu *Rolling Stone* bylo možné charakterizovat strukturu, ideová východiska i proměny obsahového zaměření této klíčové platformy diskuse o populární kultuře v USA. Na základě příspěvků vybraných redaktorů tohoto periodika pak ilustruji některé typické přístupy a metody tehdejší generace rockové kritiky k hlavním otázkám hudební kritiky a rockové publicistiky.

Detailní popis recepce progresivního rocku v časopisu *Rolling Stone* ve sledovaném období zde předkládám ve formě systematického přehledu recenzí nahrávek, kritik koncertních vystoupení a dalšího tištěného materiálu. Tvorbu širšího okruhu progresivního rocku pak za účelem ilustrace dílčích specifik a rozdílných přístupů dále rozděluji do čtyř stylových podkategorií. Tato nová klasifikace, vycházející z autoritativních zdrojů, byla adaptována na specifický okruh umělců reflektovaných mezi lety 1969–1979 na stránkách *Rolling Stone* a pro jednotlivé skupiny nově navrhuje vlastní názvosloví.

Mezi nejvýraznější znaky recepce progresivního rocku v *Rolling Stone* patří vysoce pozitivní hodnocení interpretační stránky a instrumentálních dovedností zúčastněných hudebníků, ve vybraných případech též kompozice, aranžmá či vybrané aspekty zvukové produkce. Negativně pak byla hodnocena zejména literární stránka tvorby, postupná maximalizace struktur a obsáhlá orchestrální aranžmá. Na rozdíl od zažitého historického narativu však v rámci dobové kritiky časopisu *Rolling Stone* nenacházím zmínky o absenci společenské kritiky v textech ani přijetí punkového hnutí jako „vítané antiteze excesů progresivního rocku.“ Mimoto identifikuji zřetelný nárůst reklamního pokrytí tvorby progresivního rocku a jejího pozitivního přijetí okolo roku 1977, což se rozchází s mnohými dosavadními autoritativními periodizacemi dějin rockové hudby.

Summary

This thesis presents an analysis of contemporary critical reception of progressive rock in *Rolling Stone* magazine in the years 1969–1979. Based on extensive and detailed source analysis of this leading American popular culture periodical I identify notable trends and shifts in the critical reception of progressive rock within the specific context of 1970s American rock criticism. These findings are then compared with the common popular music history narrative in the form of the so-called punk discourse.

I also outline the history of *Rolling Stone* magazine since its inception in 1967 until the end of the 1970s. Based on contemporary testimony by former *Rolling Stone* staff and the access to the complete digitized archive of the magazine I describe the structure, ideological basis and subject matter of this pivotal American popular culture periodical. Furthermore, drawing from contributions by select representative voices of this magazine, I also introduce various approaches towards music criticism and rock journalism of the contemporary generation of rock critics.

A detailed account of contemporary critical reception of progressive rock in *Rolling Stone* magazine is presented in the form of a comprehensive summary of record reviews, concert reviews and other related sources contained therein. In addition, a new classification of progressive rock sub-styles is introduced for the purpose of demonstrating varying attitudes of contemporary critical reception toward various stylistic families of the broader progressive rock genre in the 1970s. Drawing from authoritative sources, it also proposes new Czech nomenclature.

Distinct characteristics of contemporary critical reception of progressive rock in *Rolling Stone* magazine include highly positive appraisal of superior instrumental skills of involved artists as well as certain qualities of composition, arrangement or sound production. On the other hand, lyrical form and content, gradual maximisation of musical forms and large-scale orchestral instrumentation is usually criticised negatively. In contrast to the common narrative, however, there is no mention of absence of social commentary and critique in progressive rock lyrics, nor acceptance of the punk movement as a “welcome antithesis to progressive rock excess” within contemporary *Rolling Stone*’s critical discourse. Moreover, a significant rise in progressive rock production, advertising and positive reception is identified around 1977, which strongly differs from a number of authoritative overviews of popular music history.

Zusammenfassung

Diese Arbeit präsentiert die Analyse der Rezeption des Progressiven Rock im amerikanischen popularkulturellen Periodikum *Rolling Stone* zwischen den Jahren 1969–1979. Anhand der Detaillierten Analyse dieses bedeutenden Mediums der Popularkultur identifiziere ich wichtige Trends der Rezeption des progressiven Rocks im spezifischen Kontext der Rockkritik der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Diese Ermittlungen vergleiche ich mit dem herkömmlichen Narrativ über das kritische Aufnehmen dieses Stils in Form des sogenannten Punkdiskurses.

In dieser Arbeit bringe ich auch die Geschichte der Zeitschrift *Rolling Stone* von der Gründung im Jahre 1967 bis zum Ende der siebziger Jahre. Dank der Zeugnisse der damaligen Redakteure und dem Zugang zum komplett digitalisierten Archiv des *Rolling Stone* war es möglich die Struktur, die ideellen Ausgangspunkte sowie die Verwandlungen des Inhalts dieser wichtigen Plattform der Diskussion über die Popularkultur in den USA zu charakterisieren. Anhand der Beiträge ausgewählter Redakteure dieser Zeitschrift illustriere ich einige typische Zugänge und Methoden der damaligen Generation der Rockkritik zu den wichtigsten Fragen der Musikkritik und Rockpublizistik.

Die detaillierte Beschreibung der Rezeption des progressiven Rock in der Zeitschrift *Rolling Stone* in dem beobachteten Zeitraum lege ich in Form einer systematischen Übersicht von Konzertrezensionen, Aufnahmen Rezensionen und weiterer gedruckten Materialien vor. Das Schaffen des weiteren Umfelds des progressiven Rocks teile ich zwecks der Illustration unterschiedlicher Zugriffe in 4 stilistische Unterkategorien ein. Diese neue Klassifizierung wurde auf das spezifische Umfeld von Künstlern, die zwischen den Jahren 1969–1979 auf Seiten der Zeitschrift *Rolling Stone* reflektiert wurden, angewandt, und schlägt für die einzelnen Gruppen eine neue Terminologie vor.

Unter die wichtigsten Merkmale der Rezeption des progressiven Rocks im *Rolling Stone* gehört die höchst positive Bewertung der Interpretation und der instrumentellen Fähigkeiten der teilnehmenden Musiker, in einigen Fällen ebenfalls die Komposition, das Arrangement oder ausgewählte Aspekte der Tonproduktion. Negativ beurteilt wurde vor allem die literarische Seite des Schaffens, die allmähliche Maximalisierung der Struktur und die Orchesterarrangements. Im Gegensatz zum eingepprägten historischen Narrativ finde ich jedoch im Rahmen der Kritik in der Zeitschrift *Rolling Stone* weder eine Erwähnung der Absenz der Gesellschaftskritik in den Texten, noch die Befürwortung der Punkbewegung als „willkommene Antithese der Exzesse des progressiven Rocks“.

Soupis příloh

Tištěné přílohy:

1. **Úvodní dopis šéfredaktora**
Rolling Stone č. 1, 9. 11. 1967, s. 2
2. **Recenze alba *Wish You Were Here* (Pink Floyd, 1975)**
Rolling Stone č. 199, 6. 11. 1975, s. 63
3. **Recenze alba *Animals* (Pink Floyd, 1977)**
Rolling Stone č. 235, 24. 3. 1977, s. 56
4. **Recenze alba *Going for the One* (Yes, 1977)**
Rolling Stone č. 247, 8. 9. 1977, s. 111
5. **Recenze koncertu Jethro Tull**
Rolling Stone č. 235, 24. 3. 1977, s. 84
6. **Titulní strana *Rolling Stone* č. 87**
22. 7. 1971 (Ian Anderson)
7. **Článek o skupině Emerson, Lake & Palmer**
Rolling Stone č. 243, 14. 7. 1977, s. 10
8. **Reklama: *Tarkus* (Emerson, Lake & Palmer, 1971)**
Rolling Stone č. 89, 19. 8. 1971, s. 15
9. **Reklama: *Three Friends* (Gentle Giant, 1972)**
Rolling Stone č. 118, 28. 9. 1972, s. 19
10. **Reklama: *Tubular Bells* (Mike Oldfield, 1973)**
Rolling Stone č. 148, 22. 11. 1973, s. 39
11. **Reklama: *Relayer* (Yes, 1974)**
Rolling Stone č. 178, 16. 1. 1975, s. 4
12. **Reklama: *Wind & Wuthering* (Genesis, 1976)**
Rolling Stone č. 231, 27. 1. 1977, s. 35
13. **Reklama: diskografie Emerson, Lake & Palmer**
Rolling Stone č. 254, 15. 12. 1977, s. 121
14. **Seznam *Rolling Stone* 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time**
15. **Seznam 50 nejlépe hodnocených progresivně rockových alb všech dob internetové databáze Prog Archives**

Příloha č. 1

Úvodní dopis šéfredaktora

Jann Wenner, *Rolling Stone* č. 1, 9. 11. 1967, s. 2

A Letter from the Editor

You're probably wondering what we are trying to do. It's hard to say: sort of a magazine and sort of a newspaper. The name of it is **ROLLING STONE**, which comes from an old saying: "A Rolling Stone gathers no moss." Muddy Waters used the name for a song he wrote; The Rolling Stones took their name from Muddy's song, and "Like A Rolling Stone" was the title of Bob Dylan's first rock and roll record.

We have begun a new publication reflecting what we see are the changes in rock and roll and the changes related to rock and roll. Because the trade papers have become so inaccurate and irrelevant, and because the fan magazines are an anachronism, fashioned in the mold of myth and nonsense, we hope that we have something here for the artists and the industry, and every person who "believes in the magic that can set you free."

ROLLING STONE is not just about music, but also about the things and attitudes that the music embraces. We've been working quite hard on it and we hope you can dig it. To describe it any further would be difficult without sounding like bullshit, and bullshit is like gathering moss.

—Jann Wenner

Příloha č. 2

Recenze alba *Wish You Were Here* (Pink Floyd, 1975)

Rolling Stone č. 199, 6. 11. 1975, s. 63

ROLLING STONE, NOVEMBER 6, 1975 63

RECORDS



The Trippers Trapped: Pink Floyd in a Hum Bag



Wish You Were Here
Pink Floyd
Columbia PC 33453

by Ben Edmonds

Without Pink Floyd we would not have the European sci-fi multitudes (Hawkwind, Can, Amon Duul II and all their little friends) to kick around. They were the first to explore the upper reaches of the chemical heavens, and their commercial and artistic superiority, if ever it was in doubt, was brutally confirmed by *Dark Side of the Moon*. That 1973 album has

now sold over 6,000,000 units worldwide—3,000,000 in the U.S. alone. Advance orders for their followup (two years in the making) topped 900,000, one of the largest advance figures in Columbia's history.

Talk has it that the waiting period was prolonged by the band's own paranoia. To release *anything* would commit them to a competition with their own past that they could not hope to win.

If so, their fears have been realized.

Excerpts from a KWST-FM Call-In Program:

Julie Foreman, 15, Burbank, California: "It's not good. It just drags on. If somebody had tried to copy 'Echoes' off 'Meddle,' it wouldn't sound the same. But I think anyone could redo this and make it sound better."

Le Roy Guilford, 23, Anaheim, California: "When I first bought it, I was really down on it. It's growing on me a little but

I still don't think it's Pink Floyd as Pink Floyd should be. It shows them as being bored with what they do."

By their own admission, Pink Floyd will never bring home any blue ribbons for their instrumental abilities. Their mastery of their tools peaks at competence. The illusion of complexity that caused their drooling legions to make wild claims of high-art accomplishment was actually nothing more than the skillful manipulation of elements so simple—the basic three chords everyone else uses—that any collection of bar backs could grind out a note-for-note reproduction without difficulty.

One of the things that made *DSOTM* so striking was that it showed them at full recognition of their limitations as musicians. In the past Pink Floyd has often conceptually outdistanced their minimal technical skills, but everything on that record seemed perfectly calcu-

lated never to cross the line. The combination of elementary but flawless playing and correspondingly tasteful studio effects created a kind of spacey mood music that suddenly made sense to people who couldn't have been persuaded to buy one of their previous albums at gunpoint. But most of the music on this album seems determined to picture Pink Floyd as just another conventional rock & roll band, ignoring their strengths of self-analysis in order to gain entry to an arena in which they aren't equipped to do battle.

The cardinal offender is David Gilmour, by most counts the most technically efficient, no-championship guitarist, he nonetheless had enough intelligent ideas to maintain the group's ultraimportant link to the bedrock demands of their mass audience. He oversteps his bounds in several places on *Wish You Were Here*, however, indulging in protracted solos that present him as just another

competent guitarist who thinks with his fingers instead of his head.

Gilmour plays a nice acoustic duet (with himself tracked through a radio) as an intro to the title tune, which has vaguely pleasant echoes of Loudon Wainwright in its stark approach. It's the most successful song on the album until the full band makes its grandly faceless entrance, at which point the number immediately nosedives to ho-hum level. After all the time they've devoted to molding their shortcomings into something uniquely workable as a band, Pink Floyd should know better than to turn around and imitate the transparent, traditional rock-band methodology to which they supposedly present an alternative.

Tim Devins, 19, Northridge, California: "Musically, I think they're a little less daring than they have been. I don't think this is a par excellence work, as the last one can be considered."

Back cover illustrated with the album. © 1975, Pink Floyd Music, Ltd. Grand Canyon photograph by DAVID MUEHCH.

Příloha č. 3

Recenze alba *Animals* (Pink Floyd, 1977)

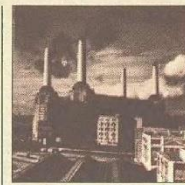
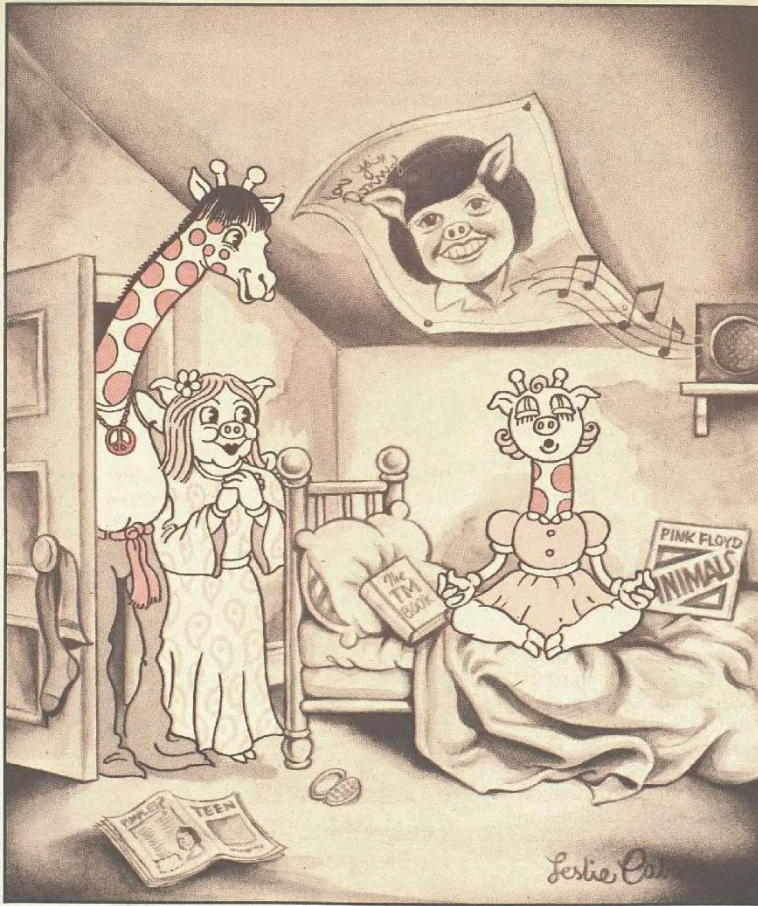
Rolling Stone č. 235, 24. 3. 1977, s. 56

56

ROLLING STONE, MARCH 24, 1977

RECORDS

Floyd's feckless fauna



Animals
Pink Floyd
Columbia JC 34474

By Frank Rose

FOR PINK FLOYD, space has always been the ultimate escape. It still is, but now definitions have shifted. The romance of outer space has been replaced by the horror of spacing out.

This shift has been coming for a while. There was *Dark Side of the Moon* and "Brain Damage," *Wish You Were Here* and the story of founding member Syd Barrett, the "Crazy Diamond." And now there's *Animals*, a visit to a cacophonous farm where what you have to watch for is pigs on the wing. *Animals* is a song suite that deals with subjects like loneliness, death and lies. "Have a good drown," they shout dolefully as you drop into the pit that is this album: "Have a good drown as you go down all alone/ Dragged down by the stone . . . stone . . . stone . . . stone . . . stone . . ." Thanks, pals, I'll try.

It's no use. Like all Floyd records, this one absorbs like a sponge, but you can still hear the gooey screams of listeners who put up a fight. What's the problem? For starters, the sax that warmed *Dark Side of the Moon* and *Wish You Were Here* has been replaced by a succession of David Gilmour guitar solos—thin, brittle and a sorry substitute indeed. The singing is more wooden than ever. The sound is more complex, but it lacks real depth; there's nothing to match the incredible intro to *Dark Side of the Moon*, for example, with its hypnotic chorus of cash regis-

ILLUSTRATION BY LESLIE CABARGA

Příloha č. 4

Recenze alba *Going for the One* (Yes, 1977)

Rolling Stone č. 247, 8. 9. 1977, s. 111

ROLLING STONE, SEPTEMBER 8, 1977 111

RECORDS



Yes finds a remedy for cosmic doldrums

Going for the One
Yes
Atlantic SD 19106

By John Swenson

ROCK & ROLL'S dependence on, and imaginative extension of, technology makes it a science-fiction medium by nature. Even Chuck Berry, whose images of transcendence—cars—were mechanical, was able to suggest an otherworldly dimension by idealizing his cruising machines into virtual rocket ships. "You Can't Catch Me" is a science-fiction hymn.

By the late Sixties, rock festivals had become explicit science-fiction landscapes, and groups began to produce program music for drug-inspired futurist fantasies. But it wasn't until the current decade that rock bands began to institutionalize sci-fi—the utopian idealism of such Sixties sci-fi masters as the Jefferson Airplane was replaced by the dispassionate technology of Led Zeppelin and Yes.

These bands saw themselves as component units of a record industry that had mutated its psychology and become a quasi-totalitarian science-fiction setting itself. Festivals were eliminated in favor of controlled indoor arena programs where virtuoso instrumental technique (Jimmy Page/Steve Howe, John Paul Jones/Rick Wakeman) and sci-fi-inspired fantasy lyrics (Robert Plant/Jon Anderson) became fundamentals. [*Cont. on 113*]

ILLUSTRATION BY ED SCARISBRICK

PERFORMANCE

Tull's antics: thick as kitsch

Jethro Tull
Radio City Music Hall
New York City
January 22nd, 1977

By Ken Tucker

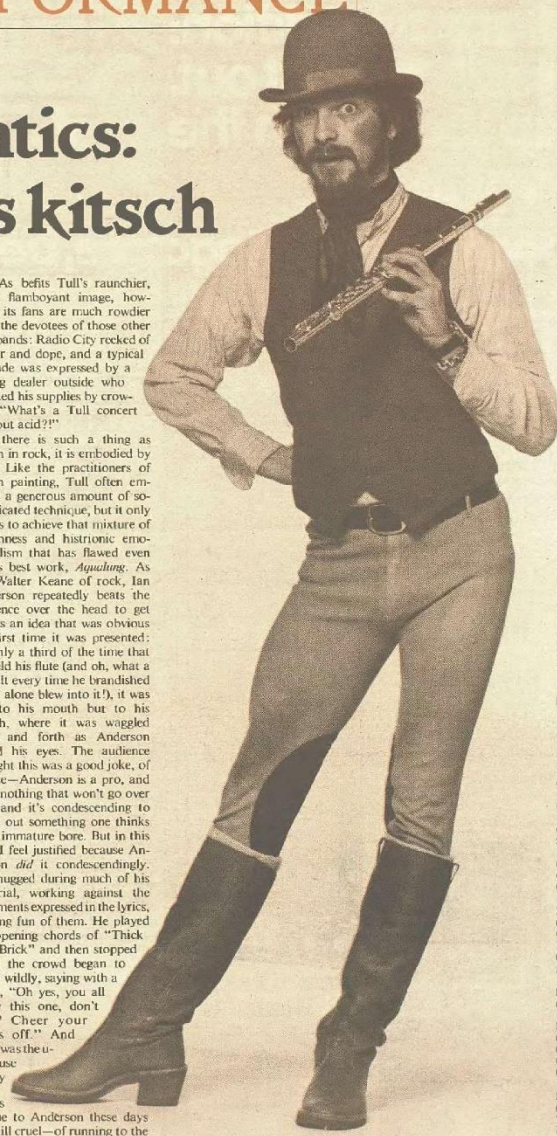
LET IT BE RECORDED that in the early days of 1977, thousands of young people squeezed themselves into Radio City Music Hall to enjoy, scream at, get zonked to Jethro Tull. Jethro Tull? You bet: as much as Ian Anderson et al. confound critics, they continue to delight and stir hero worship in their fans.

Anderson pranced onstage this night, in a tan suit and bright red derby, to a massive roar and standing ovation. He responded by smiling sarcastically and holding out his hat as if to beg spare change from the front-row seats. He and his five-person band then proceeded to play their biggest hits, with emphasis on *Aqualung*, *Thick as a Brick* and *A Passion Play*. Tull introduced a song from a forthcoming album, and performed only the title song from *Too Old to Rock and Roll: Too Young to Die!*, an all but open admission of their most recent album's comparative commercial bomb. "Here's one that didn't go over too well with the critics here," said Anderson by way of bitter introduction. The crowd stood on their seats when the song concluded.

Anderson works hard onstage, making the most of the fans' perpetual affection for Tull's familiar material. He dances and leaps and illustrates a lot of the music with expertly timed moves. And now that Jethro Tull is not the mammoth commercial proposition it once was, it is easier to see that Anderson's songwriting mixes an old English folk sound with a certain amount of English heavy-metal guitar styling to attract the same sort of audience as such middle-level groups as Renaissance and Genesis, audiences that congratulate themselves on their own good taste and discrimination on what they consider more complex, and therefore better, loud rock mu-

sic. As befis Tull's raunchier, more flamboyant image, however, its fans are much rowdier than the devotees of those other two bands: Radio City reeked of liquor and dope, and a typical attitude was expressed by a young dealer outside who hawked his supplies by crowing, "What's a Tull concert without acid?!"

If there is such a thing as kitsch in rock, it is embodied by Tull. Like the practitioners of kitsch painting, Tull often employs a generous amount of sophisticated technique, but it only serves to achieve that mixture of garishness and histrionic emotionalism that has flawed even Tull's best work, *Aqualung*. As the Walter Keane of rock, Ian Anderson repeatedly beats the audience over the head to get across an idea that was obvious the first time it was presented: roughly a third of the time that he held his flute (and oh, what a tumult every time he brandished it, let alone blew into it), it was not to his mouth but to his crotch, where it was wagged back and forth as Anderson rolled his eyes. The audience thought this was a good joke, of course—Anderson is a pro, and does nothing that won't go over big—and it's condescending to point out something one thinks is an immature bore. But in this case I feel justified because Anderson *did* it condescendingly. He mugged during much of his material, working against the sentiments expressed in the lyrics, making fun of them. He played the opening chords of "Thick as a Brick" and then stopped when the crowd began to cheer wildly, saying with a sneer, "Oh yes, you all know this one, don't you? Cheer your heads off." And there was the usual ruse: — b y n o means unique to Anderson these days but still cruel—of running to the edge of the stage, leaning over



Anderson: for the fans, a carefully choreographed contempt

and taunting the crowd to come forward, and when the mob does indeed come hurtling down, scampering back to safety while the ushers and bodyguards force them all back. This, I repeat, did nothing to lessen the crowd's enthusiasm and outright love for Anderson and his band, because, involved as they are in the music, they can identify with Anderson's defiant, fuck-you behavior rather than feel they are being made objects of it. I still think Anderson is contemptuous of that audience.

During the opening number, a Tull member in a kilt finished an organ solo by sticking his middle finger out at the fans' applause; assiduous choreographer of this tight, highly professional show that Ian Anderson is, you may be sure that he had approved that gesture. A guy in his late teens two rows in back of me kept saying, "What a fuckin' performance." It certainly was.

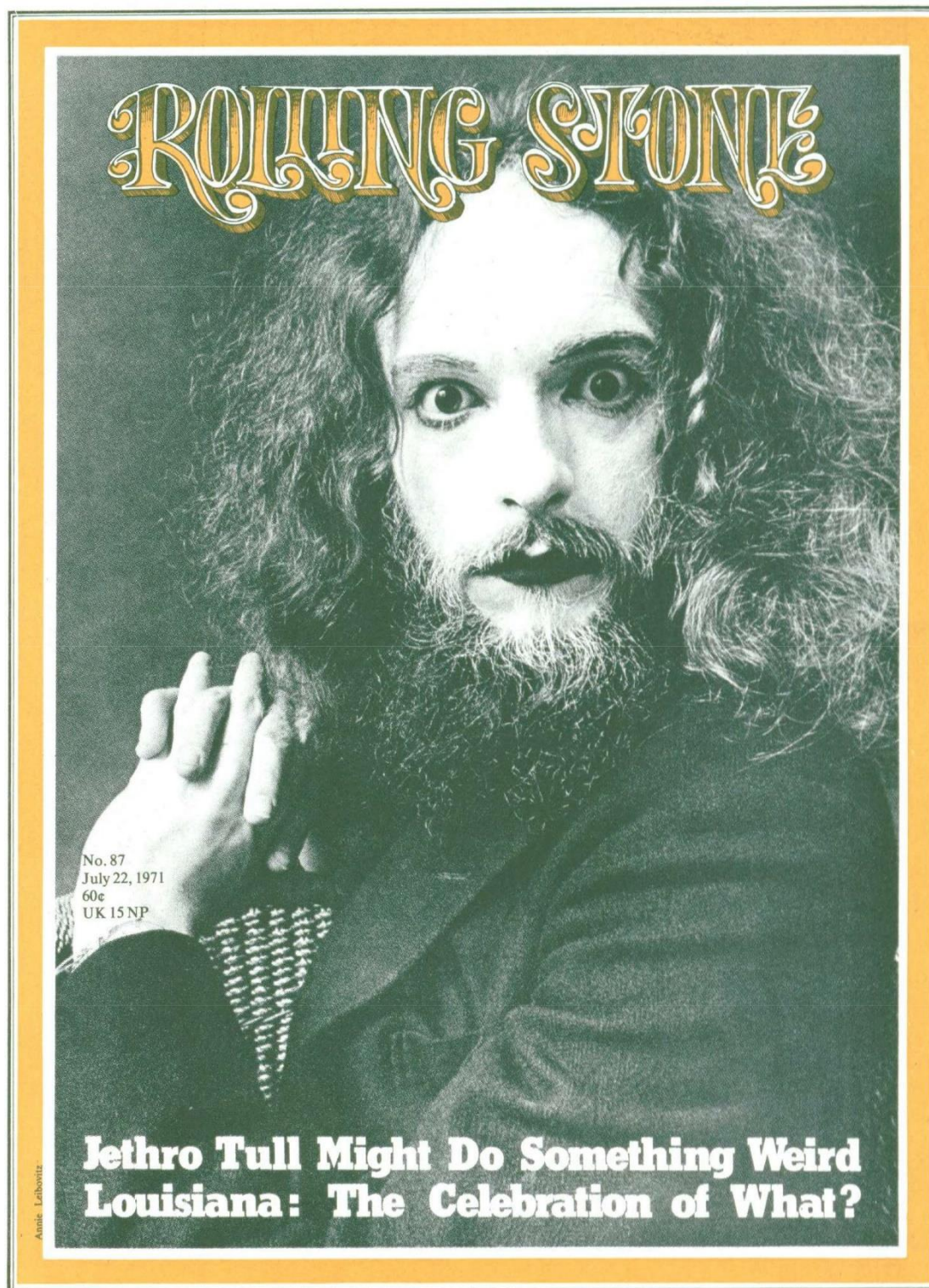
Calendar

- Eagles: Springfield, MA (3/14), Nassau, NY (3/15-16), NYC (3/18), Rochester, NY (3/19), Largo, MD (3/21-22), Richmond, VA (3/23).
- Fleetwood Mac: Oklahoma City, OK (3/9), Tulsa, OK (3/10), Little Rock, AR (3/11), Birmingham, AL (3/12), Athens, GA (3/13), Columbia, SC (3/15), Knoxville, TN (3/16), Richmond, VA (3/17), Norfolk, VA (3/18), Greensboro, NC (3/19), Philadelphia, PA (3/20), Hershey Park, PA (3/22), Syracuse, NY (3/23).
- Genesis: Philadelphia, PA (3/8), Baltimore, MD (3/9), Pittsburgh, PA (3/10), Nashville, TN (3/21), Atlanta, GA (3/13), New Orleans, LA (3/16), Houston, TX (3/17), Arlington, TX (3/18), Austin, TX (3/21), Los Angeles, CA (3/24).
- Jethro Tull: Denver, CO (3/8), Columbia, MO (3/10), Cincinnati, OH (3/11), Evanston, IL (3/12), St. Louis, MO (3/13), Nashville, TN (3/14), Evansville, IN (3/15), Louisville, KY (3/16), Chicago, IL (3/17), Peoria, IL (3/18), Columbus, OH (3/19), Detroit, MI (3/21-22), Richfield, OH (3/23).
- Bonnie Raitt: Clinton, NY (3/9), Burlington, VT (3/11), Keene, NH (3/12), Northampton, MA (3/13), Worcester, MA (3/16), Brunswick, ME (3/17), Rutherford, NJ (3/20).

Příloha č. 6

Titulní strana *Rolling Stone* č. 87

22. 7. 1971 (Ian Anderson)



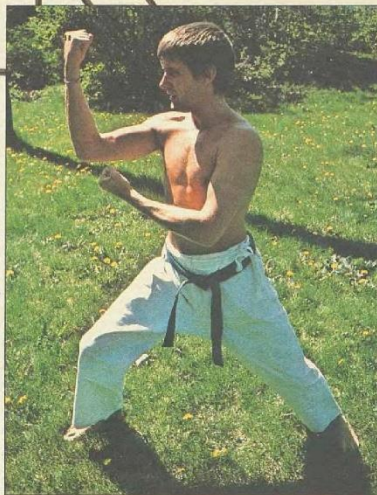
Příloha č. 7

Článek o skupině Emerson, Lake & Palmer

Rolling Stone č. 243, 14. 7. 1977, s. 10

ROLLING STONE, JULY 14, 1977

ROCK & ROLL

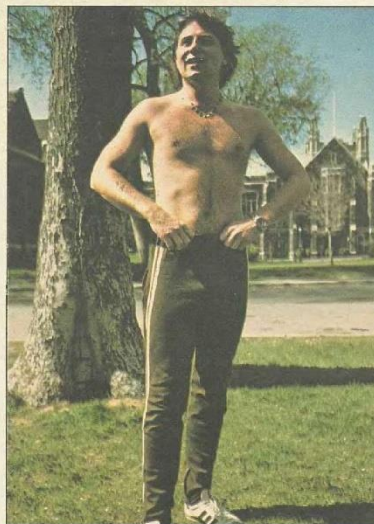
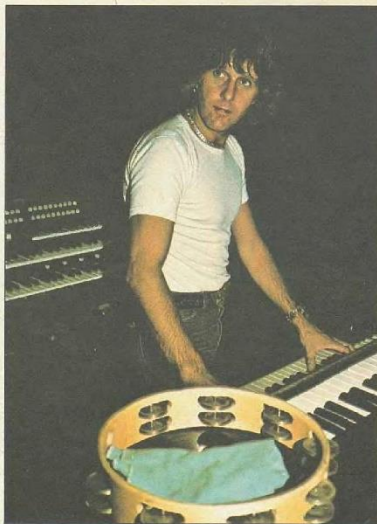


Emerson, Lake & Palmer go for broke

By Charles M. Young

The possibility of failure can't be accepted. But it can't be ignored. Your mind is dominated by the will to win; but at the same time you're haunted by the fear of failure. These are the conflicts that control everything you do.

—from *Liberace, an Autobiography*



NEW YORK

WERE RISKING everything we ever made and everything we're ever likely to make on this tour. I'm talking about our families, our possessions, everything we believe in. We'll have to sell our houses in England if it flops," pronounces Greg Lake, his sense of apocalypse unleashed by a couple of cognacs he's been sipping in Montreal's old quarter. "Either way it's a terrific story for you: great success or utter disaster."

A large number of journalists have flown up from the States to watch ELP's Montreal rehearsals and seem to have found, if not the end of the world, then something to reckon with: Emerson, Lake and Palmer touring with a full symphony orchestra (57 instruments, six-person choir and conductor)—rounded off by press-release arith—(Cont. on 12)

ELP works out: Carl Palmer at karate practice; Keith Emerson at the keyboards; Greg Lake after jogging

PHOTOGRAPH BY

PHOTOGRAPHS BY LANGDON CLAY

Příloha č. 8

Reklama: *Tarkus* (Emerson, Lake & Palmer, 1971)

Rolling Stone č. 89, 19. 8. 1971, s. 15

ROLLING STONE/AUGUST 19, 1971 PAGE 15

Emerson, Lake & Palmer TARKUS

On Cotillion Records & Tapes
(Tapes Distributed by Ampex)



Cotillion

Emerson, Lake & Palmer.....On Tour

July 17 Sports Arena, San Diego, Calif. 18 Berkeley Community Center, Berkeley, Calif. 19 Hollywood Bowl, Hollywood, Calif. 23 Agrodome, Vancouver, B.C., Canada 24 Paramount Theatre, Seattle, Wash. 25 Paramount Theatre, Portland, Ore. 30 Music Hall, Houston, Texas	31 Municipal Aud., San Antonio, Texas August 6, 7 Pirate's World Dania, Fla. 13 Place Des Nations, Montreal, Quebec 14 Convention Hall, Asbury Park, N.J. 20 Dayton, Ohio September 1 Gaelic Park, New York City
--	---

Příloha č. 10

Reklama: *Tubular Bells* (Mike Oldfield, 1973)

Rolling Stone č. 148, 22. 11. 1973, s. 39

ROLLING STONE / NOVEMBER 22, 1973 PAGE 39



**THIS IS THE BRITISH
ALBUM THAT HAS BEEN
CALLED A BREAK-THROUGH
IN THE FIELD OF ROCK.**

It is the first U.S. release on
Virgin Records & Tapes.



Distributed By Atlantic Records



Příloha č. 11

Reklama: *Relayer* (Yes, 1974)

Rolling Stone č. 178, 16. 1. 1975, s. 4

4

ROLLING STONE, JANUARY 16, 1975

*Snakes are coiled upon the granite.
Horsemen ride into the west.
Moons are rising on the planet
where the worst must suffer like
the rest.*


*Pears are ripe and peaches falling.
Suns are setting in the east.
Women wail, and men are calling
to the god that's in them, and to
the beast.*

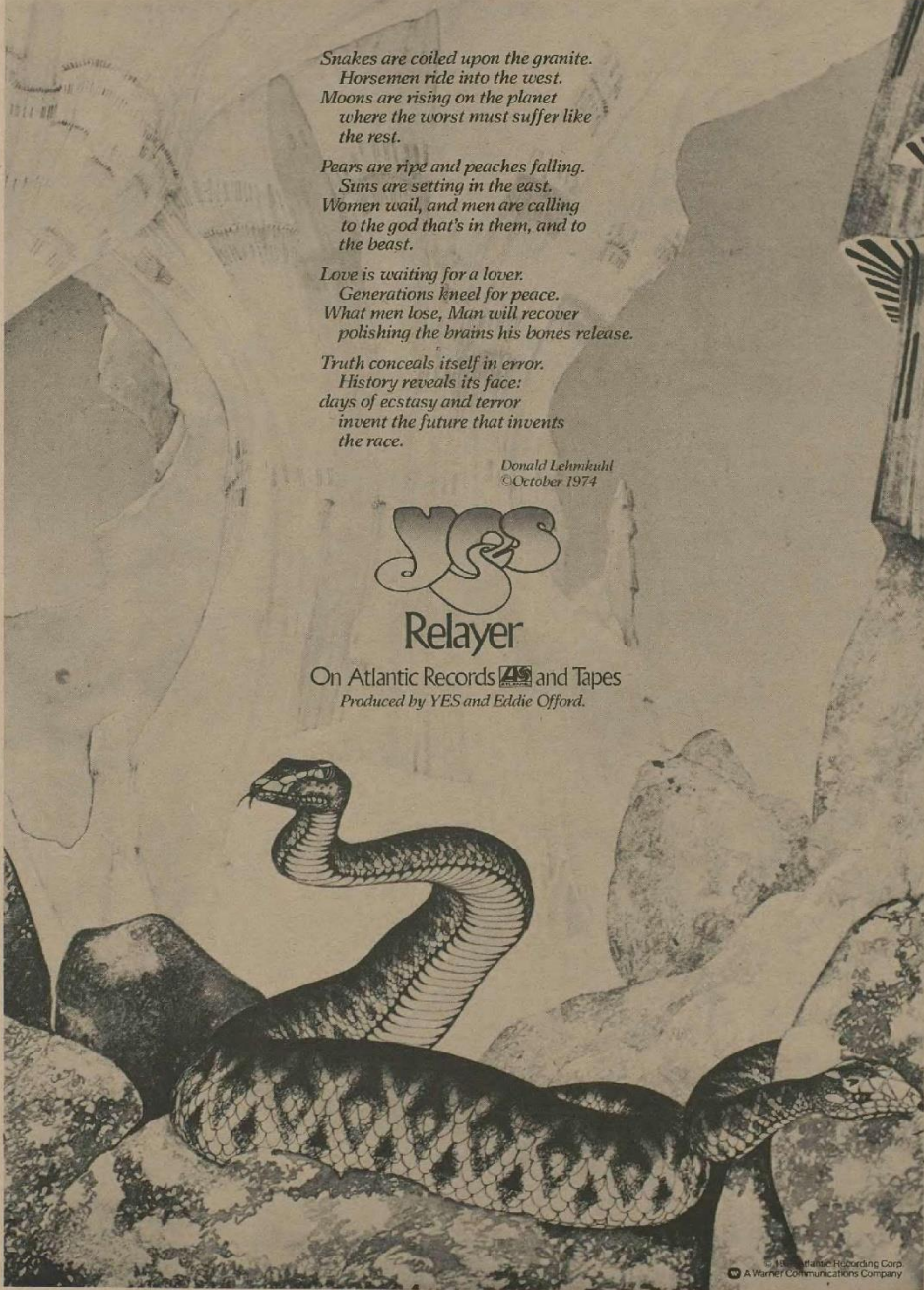
*Love is waiting for a lover.
Generations kneel for peace.
What men lose, Man will recover
polishing the brains his bones release.*

*Truth conceals itself in error.
History reveals its face:
days of ecstasy and terror
invent the future that invents
the race.*

Donald Lehmkuhl
©October 1974

YES
Relayer

On Atlantic Records  and Tapes
Produced by YES and Eddie Offord.



Atlantic Recording Corp.
A Warner Communications Company

Příloha č. 13

Reklama: diskografie Emerson, Lake & Palmer

Rolling Stone č. 254, 15. 12. 1977, s. 121

Emerson Lake and Palmer.
Works.

Pictures At An Exhibition

Brain Salad Surgery

Tarkus

Emerson Lake & Palmer

Works - Volume 1

Works - Volume 2

Emerson Lake & Palmer

Welcome Back, My Friends To The Snow That Never Ends, Ladies And Gentlemen Emerson Lake & Palmer

Including their newest album, Works, Volume 2.
On Atlantic Records and Tapes.

ATLANTIC

© 1977 Atlantic Recording Corp. A Warner Communications Co.

ROLLING STONE : No. 254

121

Příloha č. 14

Seznam *Rolling Stone 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time*

Rolling Stone, 17. 6. 2015

Dostupné online na <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/> (cit. 28. 9. 2019).

1. Pink Floyd – *The Dark Side of the Moon* (1973)
2. King Crimson – *In the Court of the Crimson King* (1969)
3. Rush – *Moving Pictures* (1981)
4. Pink Floyd – *Wish You Were Here* (1975)
5. Yes – *Close to the Edge* (1972)
6. Genesis – *Selling England by the Pound* (1973)
7. Jethro Tull – *Thick as a Brick* (1972)
8. Can – *Future Days* (1973)
9. Genesis – *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974)
10. Yes – *Fragile* (1971)
11. Rush – *Hemispheres* (1978)
12. Emerson, Lake & Palmer – *Brain Salad Surgery* (1973)
13. Pink Floyd – *Animals* (1977)
14. Genesis – *Foxtrot* (1972)
15. King Crimson – *Red* (1974)
16. Gentle Giant – *Octopus* (1972)
17. Mike Oldfield – *Tubular Bells* (1973)
18. Frank Zappa and the Mothers of Invention – *One Size Fits All* (1975)
19. Premiata Forneria Marconi – *Per un amico* (1972)
20. King Crimson – *Larks' Tongues in Aspic* (1973)
21. Camel – *Mirage* (1974)
22. Rush – *2112* (1976)
23. Tangerine Dream – *Phaedra* (1974)
24. Magma – *Mëkanik Dëstruktivë Kömmandöh* (1973)
25. The Mars Volta – *De-Loused in the Comatorium* (2003)
26. Van der Graaf Generator – *Pawn Hearts* (1971)
27. Supertramp – *Crime of the Century* (1974)
28. Opeth – *Blackwater Park* (2001)
29. Dream Theater – *Metropolis Pt. 2: Scenes from a Memory* (1999)
30. U.K. – *U.K.* (1978)
31. Renaissance – *Ashes Are Burning* (1973)
32. Kansas – *Leftoverture* (1976)
33. Tool – *Lateralus* (2001)
34. Caravan – *In the Land of Grey and Pink* (1971)
35. Banco Del Mutuo Soccorso – *Io Sono Nato Libero* (1973)
36. Harmonium – *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975)

37. Marillion – *Clutching at Straws* (1987)
38. Gong – *You* (1974)
39. Porcupine Tree – *Fear of a Blank Planet* (2007)
40. Soft Machine – *Third* (1970)
41. Amon Düül II – *Yeti* (1970)
42. Meshuggah – *Destroy Erase Improve* (1995)
43. Electric Light Orchestra – *Eldorado* (1974)
44. Strawbs – *Hero and Heroine* (1974)
45. Triumvirat – *Illusions on a Double Dimple* (1974)
46. Carmen – *Fandangos in Space* (1973)
47. Crack the Sky – *Crack the Sky* (1975)
48. FM – *Black Noise* (1977)
49. Ruins – *Hyderomastgroningem* (1995)
50. Happy the Man – *Happy the Man* (1977)

Příloha č. 15

Seznam 50 nejlépe hodnocených progresivně rockových alb všech dob internetové databáze Prog Archives

Dostupné online na <http://www.progarchives.com/top-prog-albums.asp> (cit. 29. 11. 2019).

Nastavení: všechny subžánry / všechny druhy nahrávek / všechny roky vydání / všechny země

1. Yes – *Close to the Edge* (1972)
2. Genesis – *Selling England by the Pound* (1973)
3. Pink Floyd – *Wish You Were Here* (1975)
4. King Crimson – *In the Court of the Crimson King* (1969)
5. Jethro Tull – *Thick as a Brick* (1972)
6. Genesis – *Foxtrot* (1972)
7. Pink Floyd – *The Dark Side of the Moon* (1973)
8. King Crimson – *Red* (1974)
9. Pink Floyd – *Animals* (1977)
10. Van der Graaf Generator – *Godbluff* (1975)
11. Yes – *Fragile* (1971)
12. King Crimson – *Larks' Tongues in Aspic* (1973)
13. Van der Graaf Generator – *Pawn Hearts* (1971)
14. Genesis – *Nursery Cryme* (1971)
15. Camel – *Mirage* (1974)
16. Premiata Forneria Marconi – *Per un amico* (1972)
17. Rush – *Moving Pictures* (1981)
18. Camel – *Moonmadness* (1976)
19. Yes – *Relayer* (1974)
20. Wobbler – *From Silence to Somewhere* (2017)
21. Änglagård – *Hybris* (1992)
22. Rush – *Hemispheres* (1978)
23. Banco Del Mutuo Soccorso – *Darwin!* (1972)
24. Jethro Tull – *Aqualung* (1971)
25. Banco Del Mutuo Soccorso – *Io Sono Nato Libero* (1973)
26. Harmonium – *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975)
27. Gentle Giant – *In a Glass House* (1973)
28. Frank Zappa – *Hot Rats* (1969)
29. Miles Davis – *Kind of Blue* (1959)
30. Rush – *A Farewell to Kings* (1977)
31. Premiata Forneria Marconi – *Storia di un minuto* (1972)
32. Mahavishnu Orchestra – *Birds of Fire* (1973)
33. Renaissance – *Scheherazade and Other Stories* (1975)
34. Van der Graaf Generator – *H to He, Who Am the Only One* (1970)
35. Genesis – *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974)
36. Frank Zappa – *The Grand Wazoo* (1972)

37. All Traps on Earth – *A Drop of Light* (2018)
38. Opeth – *Still Life* (1999)
39. Supertramp – *Crime of the Century* (1974)
40. Camel – *The Snow Goose* (1975)
41. Yes – *The Yes Album* (1971)
42. Gentle Giant – *The Power and the Glory* (1974)
43. Steven Wilson – *Hand. Cannot. Erase.* (2015)
44. Pink Floyd – *Meddle* (1971)
45. Mike Oldfield – *Ommadawn* (1975)
46. Dream Theater – *Metropolis Pt. 2: Scenes from a Memory* (1999)
47. Gentle Giant – *Octopus* (1972)
48. Frank Zappa and the Mothers of Invention – *One Size Fits All* (1975)
49. Museo Rosenbach – *Zarathustra* (1973)
50. Caravan – *In the Land of Grey and Pink* (1971)

Jméno a příjmení autora: Jan Borek

Název katedry a fakulty: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie

Název diplomové práce: Recepce progresivního rocku v časopisu *Rolling Stone* v letech 1969–1979

Diploma thesis title: Reception of Progressive Rock in *Rolling Stone* Magazine 1969–1979

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

Počet znaků: 460 960

Počet příloh: 15

Počet titulů použité literatury: 66

Klíčová slova: progresivní rock, *Rolling Stone*, populární hudba, populární kultura, Yes, Genesis, King Crimson, Jethro Tull, Pink Floyd

Anotace diplomové práce: Tato diplomová práce přináší analýzu recepce progresivního rocku v americkém časopisu *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979. Na základě pramenného výzkumu identifikuje důležité trendy a proměnu recepce důležitých interpretů tohoto hudebního stylu. Navrhuje též vlastní klasifikaci dílčích stylových okruhů progresivního rocku. Dále nastiňuje historii a charakteristiku časopisu *Rolling Stone*, předního média populární kultury a rockové kritiky v USA, a prezentuje důležité osobnosti americké rockové kritiky 70. let 20. století. Zjištěné poznatky pak komparuje s vybranými historickými narativy o dějinách populární hudby.

Keywords: progressive rock, *Rolling Stone*, popular music, popular culture, Yes, Genesis, King Crimson, Jethro Tull, Pink Floyd, 1970s

Diploma thesis annotation: This diploma thesis presents an examination of the critical reception of progressive rock in *Rolling Stone* magazine in the years 1969–1979. Based on thorough source analysis it identifies significant trends and shifts in the critical reception of important progressive rock artists during the surveyed epoch. It also proposes a new Czech-language classification of particular substyles of the progressive rock genre. Additionally it outlines the history and characteristics of *Rolling Stone* magazine, a leading popular culture and rock criticism periodical in the United States, presenting important figures of 1970s American rock criticism. The findings are subsequently compared with select narratives on popular music history.