

Estetika singer-songwriters: k otázce autenticity přednesu a výrazu zejména s ohledem na ženské představitelky daného stylově-žánrového typu

Veronika Nováková

Pojem *singer-songwriters* zastřešuje umělce-písníkáře, jež si svůj repertoár sami skládají (hudbu i texty) a veřejně interpretují. Zároveň reprezentuje specifický stylově-žánrový typ, který vykrystalizoval do své nejznámější podoby (v rámci specifického sociálního kontextu angloamerické kultury šedesátých let¹) na přelomu 60. a 70. let skrze osobnosti, jako jsou Bob Dylan, Neil Young, John Lennon, Paul Simon a mnoho dalších.² Podobně jako jiné stylově-žánrové typy moderní populární hudby, také *singer-songwriters* lze definovat na základě více kritérií: z hudebního hlediska bychom mohli hovořit o komorním zvukovém charakteru s vyšší účastí akustických nástrojů, omezenou rolí bicích, nižší hlasitostí atp. – tedy v jistém smyslu jako o opozici rodících se stylů jako hard rock či progressive rock. Z obsahového hlediska lze zmínit důraz na „názor“, ať už v rovině politické či sociálně kritické, s odezdnávajícími revolučními šedesátými lety však mnohem častěji v rovině nepolitické osobní výpovědi. Počátky stylově-žánrového typu *singer-songwriters* bývají spojovány se specifickým publikem, respektive s univerzitními studenty a vůbec intelektuálně založenými posluchači, dále s aktivisty apod. – v tomto směru se o *singer-songwriters* někdy hovoří jako o hnutí (*movement*).³

S ohledem na zaměření této studie je nezbytné nahlédnout na *singer-songwriters* rovněž z psychosociálního hlediska – tvorba písníkářů programově

¹ Jan Blüml, *Progresivní rock: světová a československá scéna ve vybraných reflexích* (Praha: Togga, 2017), 61–98. Dále Jan Blüml, „On the Issue of Progressive Rock and the Paradox of Popular Serious Art,“ *Czech and Slovak Journal of Humanities* 7, no. 2 (2017): 6–17; Jan Blüml, „Specifika nástupu tzv. progresivního rocku na československou hudební scénu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let,“ in *Jaro '68 a nástup normalizace. Československo v letech 1968–1971*, ed. Jiří Svoboda (Praha: ÚSTR, 2017), 30–42.

² V širším smyslu bychom mohli kořeny *singer-songwriters* hledat například už u reprezentantů amerického folkového revivalu čtyřicátých let; v literatuře se setkáváme s odkazy na středověké pěvce, trubadúry apod.

³ Srov. John Covach, *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History* (W. W. Norton & Company, 2006).

usiluje o civilní, neafektované a neokázalé vystupování, důležitá je rovnocenná a demokratická vazba mezi zpěvákem a publikem (na rozdíl od rocku či popu s hierarchickým pojetím nedostižné „hvězdy“ a jejího obdivovatele-fanouška). Oblast singer-songwriters byla jedním z prvních okruhů moderní populární hudby, v níž se začaly významně prosazovat ženy-autorky, což podle řady odborníků souviselo právě se specifickým „komorním“ (citovým, introvertním, privátním apod.) nastavením žánru, způsobem, jakým se stavěl k otázkám sexuality, jakým formoval „životní styl“ apod.;⁴ daný žánr v tomto směru nejenom odrážel tradiční genderové role minulosti, postupem času ale velmi dobře ukazoval i jejich transformace pod vlivem silných feministických tendencí.

S ohledem na výše uvedené teze je zjevné, že diskuze o ústřední estetické kategorii populární hudby, totiž o „autenticitě“, bude koncentrována do značné míry právě u singer-songwriters. Cílem následujícího textu je představit diskuzi o „autenticitě“ s ohledem na světové písničkářské hnutí, zejména pak jeho vrcholné ženské představitelky (především první fáze přelomu šedesátých a sedmdesátých let). Teoretické pojednání doplňují modelové analýzy vybraných hudebních i mimohudebních (textových, tanečních atp.) prvků, jež konstituují to, co hudební kritika označuje za „autentický výraz“ – to, co tradičně chápe jako klíčové kritérium hudební/umělecké kvality (krásy, hodnoty atp.) a na čem posléze staví kánon populární a rockové hudby.⁵

Singer-songwriters v kontextu diskuze o autenticitě

Nejprve ale nahlédneme na otázku autenticity z obecnějšího hlediska. Z českých teoretiků populární hudby se jí dotkl například Ivan Poledňák v knize *Hudba jako problém estetiky* z roku 2006. Přestože Poledňákova monografie termín přímo neužívá, autor pracuje s konceptem „pravdy v umění“. Tu lze navzdory mnoha úskalím pokládat za samozřejmou podmínku umění a ztotožňovat se silou jeho působení.⁶ Poledňák odvozuje autenticitu z její příslušnosti k estetickému krásnu, stěžejní kategorii v umění. Podle Poledňáka se krása dokáže zhmotnit v umění dvěma způsoby – explicitním (vnějším) a implicitním (vnitřním). Zatímco explicitní krása odkazuje k hezkému námětu nebo kultivovanému tónu, o implicitní rovině krásy Poledňák říká: „Dílo pocítujeme jako krásné (jako krásu) přesto, že v jeho výstavbě je použita řada prvků, které bychom v samostatnosti takto zdaleka

⁴ Srov. Simon Frith a Angela McRobbie, „Rock and Sexuality,“ *Screen Education* 29, (1978): 3–19.

⁵ Zde dodejme, že v širším pojetí (které reprezentuje například výše uvedená kniha Johna Covache) jsou singer-songwriters součástí rockové hudby; na přelomu šedesátých a sedmdesát došlo k širší stratifikaci rocku, přičemž některé vyhraněné stylově-žánrové podoblasti nabývaly v jistém smyslu opoziční charakter.

⁶ Ivan Poledňák, *Hudba jako problém estetiky* (Praha: Karolinum, 2006), 87.

neoznačili.⁴⁷ Implicitní krása je důvodem, proč lze přízvisko *krásné* užít na umění, které se „nevyhýbá ani stinným či odvráceným stránkám života a světa.“⁴⁸ Ukrývá její hlubší rozměr – opravdovost. Tento druhý způsob, v němž hloubka díla plyne z autentického čili pravdivého zachycení skutečnosti, je z pohledu autora považován za důležitější.

Vztáhneme-li uvedenou skutečnost na předmět našeho zájmu, implicitní rozměr krásy ilustruje například autobiografická píseň *Me and a Gun* (*Little Earthquakes*, 1991) americké písničkářky Tori Amos. Zpěvačka se jejím prostřednictvím vyrovnává s traumatickým zážitkem z mládí, kdy jako jedenadvacetiletá čelila pokusu o znásilnění. *Me and a Gun* je monologem ženy, jež se stane obětí násilníka a v mysli se jí honí temné myšlenky života i jeho konce. Autenticita bezvýhodně situace je posílena tím, že zpěvačka píseň obvykle interpretuje *a capella*. Navzdory zobrazení silně negativní zkušenosti může dílo fungovat ve spojení s krásnem. Těžištěm estetického působení se zde stává především implicitní složka vycházející z námětu, spíše než forma a zpěvná melodie, které odkazují „pouze“ na krásu povrc hovou. Dílo v tomto smyslu komunikuje zejména pravdivým obsahem jako nejvyšším atributem krásna, respektive autenticitou.

Ve zmíněné publikaci Poledňák navazuje na pojetí subjekt-objektového vztahu, již dříve formulované Janem Mukařovským. S ohledem na definici fenoménu autorů-písničkářů v tomto směru dodejme, že plně autenticity nemůže dosáhnout umělec nikdy sám, nýbrž pouze tváří v tvář svému publiku. Autenticita je vždy otázkou „vztahování se“; kulminuje směrem od uměleckého výrazu k posluchačské základně. Význam reakce publika připomíná britský profesor hudby na Leeds College of Music Andrew West, který na otázku, zda je „songwriting“ vědou, odpovídá: „But I think what people respond to is authenticity. Does the person singing the song, and the people who wrote it, really mean it? The public is extremely good at discerning the honest songs from the dishonest.“⁴⁹ Odezva je tedy jakýmsi přirozeným testem autenticity, po němž lze výsledek považovat za směřodatný a objektivní.

Teorii „autentického vyjádření“ nejenom v souvislosti s fenoménem písničkářů, ale populární a rockovou hudbou obecně se důkladněji zabýval jeden ze zakladatelů rockové muzikologie Allan F. Moore. V knize *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*¹⁰ z roku 2012 autor rozšiřuje koncept

⁴⁷ Ibid., 85.

⁴⁸ Ibid., 86.

⁴⁹ „The Art of Songwriting with Professor Andrew West,“ *M-magazine*. Dostupné z: <http://www.m-magazine.co.uk/features/interviews/the-art-of-songwriting-with-professor-andrew-west/>. [cit. 7. 11. 2016].

¹⁰ Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012).

o pojem persony (fiktivní, umělecký subjekt), *environment* (hudební doprovod) a přesvědčení, že autenticita je spíše „připsána“ než „vepsána“. Z toho důvodu autenticitu vztahuje primárně k člověku a kultuře: „Authenticity is a quality of selves and of cultures; and they construct each other. [...] It is people who express; both listeners and musicians find themselves represented in music, but it is not ‘music’ that is active, intentional, in expressing or representing – music is medium, not agent.“¹¹ V rámci rozboru autentického vyjádření rozlišuje autor následující tripartitu: *first person authenticity*, *second person authenticity* a *third person authenticity*. U authenticity první osoby stojí v popředí autorova zkušenost či zážitek – Moore upřesňuje slovy „je to jako být mnou“ a uvádí za příklad píseň *Solitary Man* od Johnny Cashe. Píseň s autenticitou druhé osoby vysílá publiku zprávu „je to jako být vámi“; Moore ji demonstuje u písně *Dry Your Eyes Mate* od The Streets. Píseň nepatří hudebně k nejzajímavějším, ale nabízí publiku rovinu spoluprozívání nebo odstupu; střídají se v ní dvě roviny – ich-forma a er-forma. Třetí typ představující pozici „je to jako být jí/jím/jimi“ se obecně vztahuje k revivalům – příkladem může být *Sparky's Dream* od The Byrds v pojetí Teenage Fanclub.

V roce 2007 vyšla jedna z prvních monografií přímo zaměřených na otázku authenticity v populární hudbě *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*.¹² Autory kolekce vybraných historických případů k danému tématu byli publicisté Yuval Taylor a Hugh Barker. Výběr portrétů, mezi nimiž nechybí Kurt Cobain, John Hurt či Elvis Presley, již sám o sobě leccos vypovídá o tom, co je vlastně ve slovníku pozorovatelů populární hudby autenticitou míněno. V úvodu publikace autoři rozlišují autenticitu reprezentační, kulturní a personální. Reprezentačním typem je myšlena hudba (vystoupení či nahrávka) reprezentující sama sebe (tento typ popírají umělé hudebně průmyslové projekty popových seskupení na způsob Milli Vanilli). O kulturní autenticitě se uvažuje, reprezentuje-li hudba kulturní tradici, například *Stagger Lee*, starší afroamerická píseň v podání černošského zpěváka a kytaristy Johna Hurta. Personální autenticita se uplatňuje, jestliže hudba reflektuje svého tvůrce – příkladem je *Coal Miner's Daughter* od Loretty Lynn. Produkci singer-songwriters v různých historických a regionálních kontextech charakterizuje právě kombinace všech tří uvedených typů.

Pohled na problematiku authenticity z pohledu samotného písničkáře v českém prostředí nejlépe ukazuje text Vladimíra Mertý z knihy *Zpívaná poezie*.¹³ K definici authenticity jako původnosti a opravdovosti autor přidává další

¹¹ Moore, *Song Means*, 269–270.

¹² Hugh Barker a Yuval Taylor, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music* (W. W. Norton & Company, 2007).

¹³ Vladimír Merta, *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982–1984* (Praha: Panton, 1990).

charakteristiky blízké tvorbě singer-songwriters. Autenticita je podle Merty ztělesněním „ryzího životního prožitku, vyjádřeného bezprostřední životní výpovědí, obsahující zkušenost doby.“¹⁴ Je fakt, že písne singer-songwriters jsou převážně autobiografické a aktuální; Joan Baez, Bob Dylan, Carly Simon, James Taylor či Carole King ve svých písňových textech často vyjadřují osobní vztah k okolnímu světu. Již zmiňovaný problém subjekt-objektové relace. Svými úvahami inspiruje Merta k tomu, že autenticita se pojí se dvěma klíčovými pojmy: 1) s individualismem jakožto apelem na uměleckou osobitost, 2) pospolitostí. Hranice obou kategorií jsou flexibilní – přílišný akcent může vést v prvním případě k přehnanému pozérství, exhibicionismu a snaze odlišovat se za každou cenu, v případě druhém pak k pseudoautentické touze „být in“. V tomto smyslu dříve citovaní Barker a Taylor připomínají významný fenomén, jenž písničkářské hnutí doprovázel od samotných počátků v šedesátých letech (zejména ale pak v letech sedmdesátých), totiž skutečnost, kdy vzrůstající požadavky na „pravdivost“ umělce učinily z autenticity módní trend. Přístup, kdy umělec přesvědčuje své publikum o tom, že i celebrita je jen člověk, dobře ilustruje například pozdější představitelka RnB Jennifer Lopez, když v jednom z textů zpívá „Don't be fooled by the rocks that I got – I'm just Jenny from the block.“¹⁵ Je zřejmé, že metoda záměrného přesvědčování není tou správnou cestou k autenticitě, nýbrž vede spíše k její simulaci.

Vrátíme-li se do konstitutivní fáze hnutí singer-songwriters sedmdesátých let, rozdíl mezi autenticitou a jejím popřením můžeme spatřit v tvorbě Johna Lennona, jehož vliv na pozdější generaci písničkářů lze sotva přecenit – vysoká emotivita a duševní hloubka jeho skladeb ovlivnila začínající hnutí singer-songwriters stejně jako skromnější instrumentace podpořila zálibu v akustickém zvuku a pozdější módě vystupování „unplugged“. Lennonova sólová dráha se ovšem (alespoň v první fázi) velkou měrou opírala o silnou potřebu reflektovat období rozpadu The Beatles, dále o zkušenosti z terapie a hledání traumat z dětství. V důsledku toho vznikaly skladby, které posluchačům zčásti odpíraly možnost spoluprožívání – zpěvák v nich urážel své bývalé spoluhráče (*How Do You Sleep, Gimme Some Truth*) nebo se vyrovnával s předčasnou smrtí matky (*Mother, Julia*). V uvedených silně autobiografických písních přílišná osobní angažovanost zne-možňovala významové či symbolické sdílení s posluchači. Loajální přístup a nadhled si Lennon naopak zachoval například v *Give Peace a Chance* nebo *Imagine*, jejíž trvalá popularita bývá vysvětlována právě obecnou sdělností: „Imagine is able to rise above the particular political movement and be applied in different

¹⁴ Merta, *Zpívaná poezie*, 11.

¹⁵ Barker a Taylor, *Faking It*, XI.

ways because it is abstract and speaks in riddles and questions rather than in bald statements. [...] it could be applied to any listener.¹⁶

Singer-songwriters jsou až na výjimky (melodické koloratury Joni Mitchell, folkový i operní repertoár Joan Baez) často zpěváci, jež neoplyvají „velkým hlasem“, rozsahem nebo dokonalou technikou. Autenticita ovšem nesouvisí s virtuozitou ani bezchybností. Podle Merty: „Člověk může být sebelepší muzikant, vybroušený technik, poctivý skladatel i textař – ale přesto na něj nepůjdete. Chybí mu to hlavní – váš pocit, že právě zde, teď, vás, oslovuje něco jedinečné, neopakovatelné, nezcizitelné, riskující vše nebo nic.“¹⁷ Při poslechu autobiografických písní hraje stěžejní roli právě síla pravdivých emocí nebo chceme-li znovu – autenticita: „We start to hear songs as pages from the singer's diary rather than seeing the singer as an actor playing a role or as a simple entertainer. As a result, we start to prize honesty and become more fascinated by the real personalities of emotionally powerful artists.“¹⁸

Analýza hudebního projevu z hlediska autenticity – případová studie

Cílem následujícího textu, respektive analýzy je na vybraných reprezentativních příkladech demonstrovat to, co Merta, ale i další výše citovaní autoři pojmenovávají autenticitou a jejím opakem, tedy „reprodukcí, sebeobelháváním, předstíráním, napodobením a klišé.“¹⁹

Za příklad autentického vystoupení jsme zvolili záznam živého provedení písně Carole King *I Feel the Earth*²⁰ z roku 1971, kterou doplňuje kapelové aranžmá. Volba jedné z nejvýznamnějších amerických autorek singer-songwriters nebyla náhodná – King na přelomu padesátých a šedesátých let působila jako profesionální skladatelka pop music v rámci instituce Brill Building a teprve pod vlivem estetiky akcelerované v průběhu šesté dekády umělci typu Boba Dylana či The Beatles se přiklonila k ideálu interpretace vlastního repertoáru (respektive k ideálu trojjednosti autora, interpreta a zpěváka). Proměna uměleckých rolí Carole King v rámci dobového hudebního průmyslu obecně nabízí významný prostor pro srovnání a interpretaci nástupu hnutí singer-songwriters.

V případě uvedené písně se písničkářka na nástroj nedoprovází sama (obvykle hraje na klavír), ale pouze zpívá, což jí umožňuje svobodný pohyb s mikrofonom a dovoluje bez jakéhokoliv omezení vyjádřit svoji bezprostřednost a živelnost.

¹⁶ Ibid., 198.

¹⁷ Merta, *Zpívaná poezie*.

¹⁸ Barker a Taylor, *Faking It*.

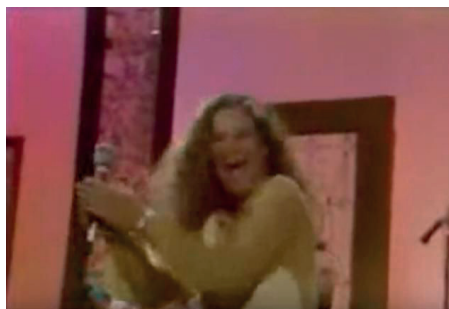
¹⁹ Merta, *Zpívaná poezie*, 11.

²⁰ Carole King (Live) – *I Feel the Earth Move*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ho-Huxpa4h48&list=RDhoHuxpa4h48#t=34>.

Z jejího postoje i výrazu lze usoudit, že se nejedná o projev křehké ženskosti, nýbrž nespoutané energie, která číší z nekoordinovaných spontánních pohybů (ve smyslu pohybového polycentrismu odvozeného z „prožívání“ rockové rytmiky) i zvoleného výraziva, v němž se protíná několik emočních rovin. Zatímco slova „Earth move“ frázuje ostře a odděleně, slovo „baby“ zpívá s jemnocitem a slabším tónem drženým na dechu, přičemž opakující se „all over“ vygraduje od šepotu až do fortissima. King sebevědomě pendluje mezi jednotlivými hráči a v závěru skladby si lze všimnout velmi dobré synchronizace mezi ní a bubeníkem. Závěrečné stopky, jejichž posloupnost určuje King svými gesty, upevňují její pozici bandleadera, který „naviguje“ bicí sekci.

Příkladem spojeným s ne-autenticitou a imitací může být skladba *Be My Baby* v podání ženského amerického tria The Ronettes; skladba, která vznikla v hudební instituci Brill Building, kde působila i King. Zde připomeňme, že odborné texty studující otázky odlišných postojů k sexualitě u mužů a žen v populární hudbě mnohdy uvádějí právě The Ronettes a další dívčí skupiny (*girl groups*) šedesátých let jako příklad reprezentující ženskou estetiku. Výraz, který hlavní zpěvačka Ronnie Spector propůjčuje „be my baby“ a afektovanému „ohhs“, bývá charakterizován jako něžně agresivní, z čehož někteří usuzují na dominantní ženskou úlohu v písni. Při zohlednění záznamu, historického kontextu skladby i jejího obsahu je ovšem na snaze zaujmout opačné stanovisko, neboť výsledný produkt zdůrazňuje spíše naivitu, sentiment a silně romantizující pojetí milostných vztahů. Obě pohlaví se zde zdají být zkreslena: zatímco žena je v písni mateřsky starostlivá a zbožňující („be my little baby“; „I'll make you happy, baby, just wait and see“; „I will adore you 'til eternity“), mužská role je v písni pasivní a bez názoru. Dívčí trio navíc tvoří pouze interpretky, jelikož *Be My Baby* byla vytvořena trojicí producentů Philem Spectorem, Jeffem Barrym a Ellie Greenwich. Na záznamu z roku 1965²¹ zpívá sólistka v obklopení dalších členek a současně vokalistek The Ronettes. Píseň má líbivou a lehce zapamatovatelnou melodii a její produkce připomíná spíše estrádní vystoupení – trojice elegantně vypadajících žen má stejné oblečení, uhlazenou vizáž a maximálně koordinované a úsporné pohyby.

²¹ The Ronettes – *Be My Baby* – Live[HQ]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jrV-bawRPO7I>.



Obr. 1–4: Carole King²²

²² Ilustrativní fotografie jsou přejaty z videa dostupného na youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=hoHuxpa4h48>



Obr. 5–8: The Ronettes²³

²³ Ilustrativní fotografie jsou přejaty z videa dostupného na [youtube.com https://www.youtube.com/watch?v=jrVba-wRPO7I](https://www.youtube.com/watch?v=jrVba-wRPO7I)

Fakt, že The Ronettes nereprezentovaly skutečnou, ale uměle vytvořenou ženskou osobnost, potvrzuje také Sheily Whiteley: „Offering ‚Be My Baby‘ as reflective of a female sexual response is problematic, however. What we hear is not the direct experience of sexually liberated women; rather, it is at least partly the conception of a young white male expressed through the voices of young women who were dominated both professionally and personally.“²⁴

Vztah autenticity ke konkrétním žánrům naznačuje studie Michaela Strandta²⁵, v níž se autor věnuje publiku country a indie. Dochází k závěru, že autenticita je souborem hodnot, jejichž konkretizace se liší v závislosti na žánru a vyvstává s reflexí jeho posluchačů. Hodnoty tvořící jádro autenticity singer-songwriters jsou takřka totožné s těmi, které oceňují příznivci country hudby – vyprávění (*storytelling*), přemostění do reality a reprezentace idejí. Shrnutí autora studie, jakým způsobem se představitelé country vztahují k publiku, by šlo velmi dobře aplikovat také na singer-songwriters: [they] „connect with fans whose experiences they share and also represent. This imagined intimacy works according to the same process that allows fans to ‚relate to‘ songs. Authentic musicians are ‚one of us‘, the songs are about ‚our reality‘.“²⁶ Jak uvádí již výše uvedená citace, realita se u singer-songwriters odráží tím, že písničkáři obvykle reprezentují své vrstevníky. Judy Kutulas v souvislosti s písničkářkou Carly Simon popisuje pouto mezi písničkářem a posluchačem jako umocněné „by the performer’s ordinari-ness. Simon and other singer-songwriters offered a resonant ‚espoused reality‘ that the audience could use to ‚construct meaning‘. Listeners appreciated that they could ‚hear reality in singer-songwriters’ tunes. This was a narrower but no less substantial version of authenticity for the all-important white, middle-class record buyer.“²⁷

V souvislosti s Carole King užívá Kutulas označení *peer* – v překladu znamenající vrstevník či současník. V porovnání s rockery, tíhnoucími primárně k exhibicionistickému způsobu prezentace, nehledají singer-songwriters pózy, nýbrž pravdivou skutečnost. O Carole King se dá říci, že v porovnání s divčím triem je na podiu daleko více uvolněná a svá. Vrátime-li se k Mertovi, individualismus a pocit sounáležitosti se právě u King zdají být ve vyváženém poměru.

²⁴ Sheila Whiteley, *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity* (London: Routledge, 2000), 13.

²⁵ Michael Strand, „Authenticity as a Form of Worth,“ *Journal for Cultural Research* 18, no. 1 (2014): 60–77.

²⁶ Ibid., 64–65.

²⁷ Judy Kutulas, „That’s the Way I’ve Always Heard It Should Be: Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships,“ *The Journal of American History* 97, no. 3 (2010): 686.

Výraz interpretace jako zdroj autenticity

Jako jeden z klíčových rysů populární, respektive rockové hudby (kam řadíme i hnutí singer-songwriters) bývá připomínán skladebně–interpretační charakter, a to zvláště v konfrontaci s ryze kompozičními typy hudby, jakým je například vážná hudba klasicko–romantické éry. V tomto smyslu odbornou i publicistickou diskuzi o autenticitě populární hudby úzce a frekventovaně doprovází připomínky pojmů jako „výraz“, „interpretace“, „performance“ apod. V následujícím textu se pokusíme rozvést zmíněné kategorie, přiblížit jejich význam a provázanost, to vše v souvislosti s žánrem singer-songwriters.

Podívejme se nejprve na zmíněnou skladebně–interpretační povahu, a to prostřednictvím tezí Aleše Opekar publikovaných v klíčové studii *Hodnotová orientace v rockové hudbě* v roce 1989. Autor tvrdí, že: „Prvek umělecké svébytnosti v hudbě rockové je hodnocen více v živém podání, přednesu, uchopení, interpretaci než v samotné hudebně–textové struktuře.“²⁸ K hlubšímu pochopení hudebně–textové struktury je zapotřebí notový zápis, z jakého vycházejí skladatelé, dirigenti a hráči. U populární hudby je stěžejním pramenem nahrávka. Populární hudbu provází fascinace konkrétním zpěvákem, jehož hlas i výraz může navíc kdykoliv připomenout nahrávka a její opakovaný poslech. Lze opět citovat Opekar: „Charakter svébytného díla, jako specifického konkrétního výsledku tvůrčí činnosti, může tu být vázán jedině na zvukovou konzervu, tedy na realizovaný dotažený výrobek, na němž již nelze nic měnit. Např. gramofonová deska, firemní kazeta i demokazeta, videokazeta.“²⁹ Převzaný song (*cover verze*) „originálu“ tak nabývá formu „pouhé“ imitace.³⁰ Tento výklad podporuje i druhá Opekarova teze o tom, že: „Splynutí tvůrce a interpreta v jedné osobě je v rockové hudbě přirozeným a příznačným jevem. Rockoví tvůrci mluví sami za sebe, je nepřipustné, aby jakožto interpreti předávali sdělení jiného.“³¹

Jestliže byla v souvislosti s vnímáním představitelů populární hudby zmíněna „fascinace konkrétním zpěvákem“, podívejme se blíže na to, z čeho onen vztah vychází, konkrétně na „výraz“. Z pohledu psychologie se uvedeným slovem myslí vnější, exteriorizované vyjádření emoce či emocí, jejichž dějištěm je lidské nitro.³² O výrazu lze pojetnat v následujících bodech:

²⁸ Aleš Opekar, „Hodnotová orientace v rockové hudbě I. (Charakteristické rysy rockové hudby),“ *Opus Musicum* 21, nos. 4–5 (1989): 105.

²⁹ Ibid., 106.

³⁰ Jsme si vědomi toho, že význam *cover verze* může překračovat „pouhou“ imitaci, a to ve smyslu reformulace původního díla s cílem pocty, parodie atp.

³¹ Opekar, „Hodnotová orientace“, 105. Dále viz Blüml, *Progresivní rock*, 61–98.

³² Poledňák, *Hudba jako problém estetiky* (Praha: Karolinum, 2006), 188.

1. Výraz lze považovat za synonymum emoce nebo lépe řečeno za vnějšího zastupitele emoce. Výraz tváře je prodlouženou emocí – radost je prodloužena do úsměvu nebo zloba do pokřiveného obočí. Stejně je to podle Poledňáka s hudebním výrazem, který nelze chápat jako zachycení emoce v její komplexnosti a procesualnosti, spíše je výraz jejím prodloužením. Je příliš zjednodušující myslet, že hudba je bezprostředním výrazem emoce, kterou právě prožívá autor. Může být, avšak ve většině případů jde o konstrukci modelu emočního dění – „hudební tvůrce v namáhavé práci vytváří hudbu, jež má či může fungovat jakožto hudební model emoce (či emocí), jejich charakteru, dynamiky.“³³ Do autobiografických písní singer-songwriters se přirozeně promítají vlastní pocity, nemusí však jít o emoce prožívané v dané chvíli. Umělec spíše čerpá „z hlubin svých prožitků, zážitků, zkušeností vůbec.“³⁴

2. Výraz má schopnost přiblížit emocionální obsah, pravděpodobně o to lépe, jedná-li se o vokální hudbu. Poledňák tady připomíná, že jedním z hlavních nositelů výrazu je lidská řeč, jinými slovy jazykově zvukový projev. Výrazovost písně (lidové i umělé) se váže k projevu lidského hlasu, který vystupuje nad instrumentální doprovod. Poledňák závěrem uvádí shrnující myšlenku o dějinách hudby: „dějinně úspěšnější typy hudby byly a jsou spjaty se slovem,“³⁵ nicméně ji bohužel dále nerozvádí. Dodává, že emocionální obsah je jen jednou rovinou obsahovosti a nemusí být nutně vyčerpán jen úvahami o výrazu, který je obecně slaběji přítomný nejen v klasicistní, programní, ale všeobecně instrumentální hudbě. Výraz je pouze jen jeden ze způsobů, kterými hudba komunikuje emocionalitu. Její smysl ve vokální hudbě a zejména písňovém žánru je však viditelnější také proto, že píseň je považována za „jeden z nejbohatších a nejvýznamnějších projevů lidského citového života a umelecké hudobní tvorivosti.“³⁶ Roy Shuker uvádí emocionalitu v souvislosti s rozdílnými přístupy tradiční historické muzikologie (*traditional musicology*) a takzvané populární muzikologie (*popular musicology*): tradiční muzikologie potlačuje sociální kontext, zatímco se soustředí na notový záznam a harmonicko-melodickou strukturu. Populární vyzdvihuje úlohu interpretace a působení na lidské emoce a tělo.³⁷ V neposlední řadě je výraz cestou, jak se vžít do hudby – neodvíjí se od umělce jako spíše od emočního stavu vnímatele, připomíná Poledňák. Apercipient si sám může svým emočním stavem přizpůsobit náladotvornost hudby. Podle Poledňáka je několik variant,

³³ Ibid., 190.

³⁴ Poledňák, *Hudba jako problém estetiky*, 190.

³⁵ Ibid., 189.

³⁶ Jozef Laborecký, *Hudobný terminologický slovník* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997), 173.

³⁷ Roy Shuker, *Popular Music. The Key Concepts* (New York: Routledge, 2005), 182.

například a) podle svého emočního naladění může posluchač ovlivnit výběr písně a intenzitu jejího prožívání; b) je zároveň limitován svou schopností emocionálního prožitku (např. empatie); c) posluchačovo nitro může být větším zdrojem emocionality než konkrétní hudba, na kterou promítá své vlastní emoce, které v dané hudbě nejsou objektivně nebo jen slabě přítomny.

Nelze pochybovat o tom, že by měl být výraz podstatnou složkou textové analýzy. Například britský rockový kritik Simon Frith zdůrazňuje soustředit se více na způsob, jakým zpěvák „vypráví“, než na obsah konkrétní výpovědi. Souvisí to patrně se vztahem času v umění, který je v hudbě odlišný od básnického umění. Píseň je časovým uměním – čas je nadřazenou entitou, v níž plynou slova, a proto závisí na tom, jak tento čas zpěvák vyplní. K dispozici má nejenom výrazovou, ale i sdělovací funkci jazyka. V básni naopak čas slouží textu – čtenář se může při četbě kdykoliv vrátit k předchozímu verši. V této souvislosti stojí za to přiblížit termín „grain of the voice“, který podrobně rozpracoval francouzský literární kritik Roland Barthes. Uvedme problematiku dvěma reflexemi daného konceptu, a to v podání Briana Longhursta a Marka Strandta. Oba ve svých textech reagují na termín stejným způsobem – shodují se na tom, že před obsahem je oslovuje právě zrnitost hlasu či přirozená stavba hlasu:

Longhurst: „I would argue that Otis Redding's voice, especially on I've Been Loving You too Long, has this effect on me, which might have something to do with the content of the lyric, but has rather more to do with the effects of the ‚grain of the voice‘.“³⁸

Strandt: „Performer emotion and ‚grain of the voice‘ are a crucial part of credible stories that find clear referents. [...] for me, whether it be traditional, or contemporary, mainly it has to have a deep personal impact, tells a good story and is sung perfectly with emotional inflections to make that story real.“³⁹

„Zrnitost“ jako doslovný český překlad anglického „grain“ se nezdá být dostatečným vysvětlením. Interpretací několika definic bychom však mohli dospět k rekonstrukci českého ekvivalentu nebo hlavně k pochopení smyslu. Barthes charakterizuje pojem jako duální produkci jazyka s hudbou (*dual production of language and music*) a dodává: „The distinction is dramatic, the pauses, the checkings and releasings of breathe, occur like shudders of passion.“⁴⁰ Následuje i poetické vyjádření o triadické formě: „the body in the voice as it sings, the hand

³⁸ Brian Longhurst, *Popular Music & Society* (Cambridge: Polity Press, 1995), 173–174.

³⁹ Michael Strand, „Authenticity as a Form of Worth,“ 64.

⁴⁰ James Lashbrooke, „ROLAND BARTHES ‚The grain of the voice‘ and ‚plaisir and jouissance‘,“ in *Academia* [online]. Dostupné na http://www.academia.edu/9156871/Roland_Barthes_The_Grain_of_the_Voice_and_Plaisir_and_Jouissance. [cit. 20. 3. 2017].

as it writes, the limb as it performs.“⁴¹ Převzatá charakteristika definuje grain jako: „the deep breath between lyrics to connote emotion and the volume of the vocals that could suggest angst.“⁴² Pro Barthesa není důležité, že hlas slyšíme a cítíme, ale že vnímáme jeho materialitu, plynutí a vývoj v čase. S matérií vystává její aristotelský protiklad forma. Barthes chtěl možná svým konceptem naznačit, že materialita hlasu má pro posluchače větší váhu než forma. Význam slova jakoby nelze pocítit z toho, že je slovo „usazeno“ v harmonicko-melodické struktuře písně, která je podkresluje. Spíše nás oslovuje způsob, jak se slovem nakládá individuální hlas – jak je nasadí, kterou hlásku prodlouží a zdůrazní, jak zazpívá koncovku, proč nasadí vibrato, glis nebo trylek, kde zpomalí a podobně. Interpretace Barthesova konceptu také tvrdí, že „grain“ je při vystoupení objektivem do autorova aktuálního rozpoložení. V tomto místě je Barthesovi vyčítána přílišná objektivizace, jak shrnuje David Brackett, autor řady titulů o populární hudbě: „If this were true it would mean that a singer-songwriter could only write or sing sad songs when sad, happy songs when happy.“⁴³ Brackett naráží na tradiční, s odstupem času mnohdy zastaralé názory, že daná hudba reflektuje autorův aktuální emoční stav. Je možné se domnívat, že by souhlasil s Poledňákovou teorií o konstrukci emočního modelu. Umělec (nebo interpret) je schopen navodit příslušný „set emocí a stavu myslí“ pro každou píseň zvlášť – pro ilustraci lze uvést záznam živého vystoupení Tori Amos na jazzovém festivalu v Montreux (1995).⁴⁴ Zpěvačka v průběhu zařadila již zmiňovanou autobiografickou píseň *Me And a Gun* inspirovanou vlastním traumatickým zážitkem a vzápětí *Happy Phantoms*, plnou životní energie a entuziasmu – s přihlédnutím k romantické teorii o reflexi aktuálního emočního stavu umělce bychom zpěvačku museli označit za schizofrenní.

Ve studii *Grain of the Voice* porovnává Barthes dva operní pěvce a směřuje k závěru, že „grain“ nedefinuje technická preciznost ani síla jako spíše schopnost „jít po slovech“ a zhmotnit je s věrohodností. Hodnocení podrobil Dietricha Fischera-Dieskaua z Německa a Charlese Panzéry ze Švýcarska, kteří oba patří k lyrickým barytonům i světově uznávaným interpretům německého písňového žánru Lied. Barthes takto odkrývá své sympatie k Panzérovi: „With Fischer-Dieskau I seem only to hear the lungs, never the tongue, the glottis, the teeth, the mucous membranes, the nose. All of Panzera's art, on the contrary, was in the letters, not in the bellows [...]“⁴⁵

⁴¹ Ibid., 5.

⁴² Ibid., 5.

⁴³ Ibid., 5.

⁴⁴ Tori Amos, *Live at Montreux 1995* [audiovizuální záznam].

⁴⁵ Michael Szekeley, „Gesture, Pulsion, Grain: Barthes' Musical Semiology,“ *Contemporary Aesthetics*. 18. 12. 2006. Dostupné na <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article>.

Z názoru Barthese je možné vyvodit závěr, že věrohodně zazpíváný příběh je klíčem k tomu, jak zasáhnout nitro posluchače, a to často bez ohledu na jeho hudební gramotnost nebo i znalost cizích jazyků (píseň může oslovit i tehdy, když nerozumíme její řeči). Prostředkem oslovení nejsou slova, spíše *grain of the voice*. Jeho smysl zčásti podpírá i uzavírá následující Poledňákova myšlenka o schopnosti hudby (zde lidského hlasu) být nositelem emocionálního modelu: „Pro apercipienta je v tomto smyslu směrodatná kvalita dané hudby jakožto emocionálního modelu, tedy její schopnost být jako nositel (zdroj, podněcovatel) emocí rozpoznána, sledována, přenesena do nitra apercipienta hudby a tam nějak zpracována a zapracována.“⁴⁶

Analýza přednesu – případová studie

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

php?articleID=409. [cit. 20. 3. 2017].

⁴⁶ Poledňák, *Hudba jako problém estetiky*, 253.

určitý dynamický vývoj, který by odlišil významový průběh jednotlivých slok, ale také sloky od pomyslného vrcholu ve třetí části B. Jemnou hlasovou polohu užívá Owens jen v úvodu a závěru písně, kde procítěně vyslovuje „mine, love“, a „one, know, of“. Až na těchto pár míst zpívá Owens celou skladbu monotónním způsobem, čímž částečně podřívá daný příběh a připravuje posluchače o větší výrazovou pestrost svého hlasu.

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

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

Will You Love Me Tomorrow

1.

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

2.

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

3.

To/night/ with/ words / unspoken
You say that I'm the only *one*
But/ will/ my/ heart / be broken
When the night / *when the night* / meets the mor/ ning / sun / vokály

4.

I'd like to *know* / that your love / „shalalap tap“
Is love I can / be sure *of* / aaaaaaa
So tell me now / **and I won't ask again**
(na studiové nahrávce zní Owens mírně pod tónem)
Will you still love me / tomorrow

Instrumentální sloka

So tell me now / **and I won't ask again** (f)
Will you still love me / tomorrow
Will you still love me tomorrow
Will you still love me tomorrow
Will you still love me tomorrow

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

Will You Love Me Tomorrow

1.

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

2.

Is this a *lasting* (pp) / treasure (ff)
Or just a moment's (pp) / *pleasure* (forzíruje) (ff)
Can I believe / the magic of your sighs
Will you still love me / tomorrow / *vokály*

3.

Tonight with words / un/spoken / *vokály*
You say that I'm the only one (ff -> pp)
But will my heart / be broken / *oo no*
When the night / *when the night*/ meets the morning / *sun* / *vokály*

4.

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

Will you still *love* me tomorrow

Vysvětlivky:

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

Barthesova hudební sémiotika pracuje dále s rozlišeními *plaisir/ jouissance* a *genot pheno-song*. Terminologie kategorií písňového textu *pheno-song* a *geno-song* je přejata od lingvistky Julii Kristevy. Základním rozdílem modelů *pheno* a *geno*, že jazyk *pheno*-textu je prostředkem komunikace: má kompetenci sdělovat, označovat a vyjadřovat. Jazyk *geno*-textu je spíše proces a není lingvistický: „A process that articulates ephemeral or non-signifying structures.“⁴⁷ Podobné rozdíly existují v hudební sémiotice. *Pheno-song* může být popsán jako „everything in the performance which is in the service of communication, representation, expression, everything which it is customary to talk about.“⁴⁸ Vrátime-li se k pěvcům, u Fischer-Dieskaua vyzdvihuje Barthes kvality, které podle něj náleží k modelu *pheno*: dokonalé zvládnutí písňe po technické a formální stránce. Postrádá však kvality *geno*-písňe: „it becomes clear that, for Barthes, something is missing in this style of singing, something that, in a way, seems to neglect what Barthes would consider certain aspects of music – here, singing in particular – that make music what it is, so to speak.“⁴⁹ Barthes u operního pěvce současně postrádá vyprávění, náležející ke *geno* modelu: „Geno-song is the volume or materiality of the singing and speaking voice, the space where significations germinate from within language and it's very materiality; it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings)“⁵⁰; „it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language – not at what it says, but the voluptuousness of its sounds-signifiers [...]“⁵¹ Shrneme-li, *pheno-song* se pojí s technikou a *geno-song* s výrazem i materialitou hlasu (*grain*), které se podílejí na kvalitě plynutí slov v čase.

Text of plaisir (v anglickém překladu *pleasure*) a *text of jouissance* (*bliss*) jsou pojmenování pro dva způsoby působení textu, které připomínají explicitní a implicitní rozdílovost. Zárukou hlubšího prožívání je podle Barthesa i Longhursta právě typ *jouissance*: „In Barthes view, some singers go beyond the expressive level to produce the pleasures of *jouissance* in the audience. [...] Some singers therefore take us into particular forms of pleasure not through what they express in language and words, but through their physical effect on us.“⁵²

Rocková hudba (v tomto směru především ve vyšší hladině hlasitosti) je mimo jiné typická tím, že jedním z jejích atributů je fyzické působení na posluchače (mezi symptomy figuruje například zrychlený tep, bušení srdce atd.). Tvorba singer-songwriters naproti tomu směřuje spíše k intelektuálnímu „prožívání“.

⁴⁷ Szekely, „Gesture.“

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Lashbrooke, „ROLAND BARTHES.“

⁵¹ Szekely, „Gesture.“

⁵² Longhurst, *Popular Music & Society*, 173.

Nehledě na rozlišení fyzického nebo intelektuálního působení, interpret jakéhokoliv žánru může u posluchače vyvolat také jiný fyzický efekt – husí kůže, která nám naskakuje, aniž to dokážeme ovlivnit, zpravidla z důvodu toho, že nás oslovuje něco osobitého – lze se opět domnívat, že se na tom podílí materialita hlasu a výraz, souhrnně osobitý způsob vyjadřování. Označíme-li lidský hlas za hudební znak sdělování, lze k závěru nastíněné sémiotiky konstatovat Poledňákovu myšlenku o prezentaci a reprezentaci v hudbě. Daný znak má schopnost nejen reprezentovat či zastupovat určité ideje, ale prezentovat také sám sebe a svou povahu: „Zavedení polarizační osy reprezentace–prezentace respektuje primární včlenění hudby do procesů mezilidské komunikace a tedy znakovou podstatu hudby, respektuje však i vysokou míru specifčnosti této komunikace a jejího znakového systému, totiž to, že na uživatele znaků nepůsobí jen významy zprostředkované těmito znaky, ale v míře nesrovnatelné s jinými druhy komunikace i kvality samotných těchto znaků.“⁵³

Závěr

Koncept (možno říci také „idea“, „mýtus“ či „konstrukt“) „autenticity“, prosazovaný rockovou hudební publicistikou od šedesátých let, byl vedle výše pojednaných aspektů spojován i s dalšími atributy – připomeňme například autenticitu v „originalitě“, která v souvislosti se singer-songwriters vynikala zvláště u Carole King – jedné z nejúspěšnějších umělekyní americké populární hudby vůbec.⁵⁴ Jak bylo řečeno v úvodu, bližší pochopení „autenticity“ jako klíčového kritéria hodnocení projevů populární hudby úzce souvisí s konstitucí kánonu dané hudební oblasti – kánonu, který se mimo jiné odráží (respektive je reprodukován) v žebříčcích nejvýznamnějších desek rockové historie publikovaných renomovanými hudebními časopisy, jakými jsou *Rolling Stone* nebo *New Musical Express*. Danému tématu se v poslední době věnoval například Jan Blüml, který ve své knize *Progresivní rock* ve snaze obhájit sledovaný hudební směr tradiční chápání dějin rocku problematizuje či relativizuje tezí, že: „Kánon dějin rockové hudby, který založila silná generace šedesátých let, trvá v mnoha ohledech i dnes, ideologizující momenty nevyjímaje (preference „autenticity“ osobnosti umělce před

⁵³ Ivan Poledňák, „Ke vztahu reprezentace a prezentace v hudebním sdělování,“ *Hudební věda*, č. 3 (1980): 202–210.

⁵⁴ Srov. Veronika Nováková, „Fenomén singer-songwriter: K jádru definice a estetiky se zaměřením na ženské písničkářství a tvorbu Carole King“ (Mgr. diplomová práce Katedry muzikologie FF UP Olomouc, 2017).

sofistikovaným kompozičním zpracováním apod.).⁵⁵ V tomto směru platí, že pochopení estetiky i sociokulturního zázemí singer-songwriters může širší interpretaci zákonitostí formování písemných dějin rockové hudby značně napomoci, zároveň také osvětlit genderová východiska rocku jako hudby definované mnohdy primárně prostřednictvím pohlaví a sexuality.

Príspevek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2017_038 (Teorie, dějiny a edice hudby 19. až 21. století). Dále za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2018_010 Hranice popularity v hudbě 19. až 21. století.

Aesthetics of Singer-Songwriters: To the Issue of Authenticity of Expression and Performance, especially with Respect to the Female Representatives of the Style-Genre Type in Question

Abstract

The study deals with the aesthetics of singer-songwriters, namely the aesthetic category of authenticity. The aim of the text is to introduce a discussion of “authenticity” with regard to the worldwide singer-songwriters movement, especially its top female representatives (namely Carole King from the first phase in the sixties and seventies). The theoretical treatise is complemented by model analyzes of selected musical and extra-musical (textual, dance, etc.) elements that constitute what music critics call “authentic expression” – what they traditionally understand as a key criterion of musical/artistic quality (beauty, value) and on what they eventually build the canon of popular and rock music history.

Estetika singer-songwriters: k otázce autenticity přednesu a výrazu zejména s ohledem na ženské představitelky daného stylově-žánrového typu

Abstrakt

Studie se zabývá estetikou singer-songwriters, konkrétně estetickou kategorií autenticity. Cílem textu je představit diskuzi o „autenticitě“ s ohledem na světové písničkářské hnutí, zejména jeho vrcholné ženské představitelky (především

⁵⁵ Blüml, *Progresivní rock*, 36–37. Dále srov. Jan Blüml, „K problematice estetiky a rockové identity v hudebním díle Franka Zappy,“ in *Fenomén Zappa*, ed. Vladimír Papoušek (Praha: Akropolis, 2016), 65–72. Rovněž Jan Blüml, „Art Rock: Definition of the Term with Regard to the Development of Czech Designating Practice,“ *Musicologica Olomucensia*, no. 11 (2010): 9–22.

Carole King z první fáze přelomu šedesátých a sedmdesátých let). Teoretické pojednání doplňují modelové analýzy vybraných hudebních i mimohudebních (textových, tanečních atp.) prvků, jež konstituují to, co hudební kritika označuje za „autentický výraz“ – to, co tradičně chápe jako klíčové kritérium hudební/umělecké kvality (krásy, hodnoty atp.) a na čem posléze staví kánon populární a rockové hudby.

Keywords

popular music; rock; singer-songwriters; Carole King; authenticity; expression; performance; feminism

Klíčová slova

populární hudba; rock; singer-songwriters; Carole King; autenticita; výraz; interpretace; feminismus

Veronika Nováková
Katedra muzikologie FF UP
Univerzitní 3
771 80 Olomouc, Česká republika
ver.novakova@centrum.cz