Musicologica Olomucensia 31 – June 2020

Recepce progresivního rocku v časopisu *Rolling Stone* v letech 1969–1979[1]

Jan Borek

Progresivní rock – styl rockové hudby typický pro okruh především britských umělců tvořících především mezi lety 1969–1979[2] – 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 témbrově kontrastních pasážích.[3] V sedmdesátých letech se těšil masivnímu komerčnímu úspěchu, vrchním pozicím na žebříčcích nahrávek a výnosům z celosvětových turné,[4] čímž se stal něčím bezprecedentním: „populární avantgardou".[5] Vedle těchto zásluh se

1 Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2019_006), Ke specifikům české hudební kultury v 19. až 21. století.

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

3 K atributům viz např. Chris Atton, „Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines", *Popular Music* 20, č. 1 (2001): 29–30 či Anderton, „A many-headed beast", 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), 796.

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 Kevin Holm-Hudson, (ed.) *Progressive Rock Reconsidered* (New York: Routledge, 2002), 9.

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

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 artificiální tradici, 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 artificiální hudbě obecně chápané 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]

---

6 Atton, „Living in the Past?", 29.

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

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

9 John Sheinbaum, „Progressive Rock and the Inversion of Musical Values", in *Progressive Rock Reconsidered*, ed. K. Holm-Hudson (New York: Routledge, 2002), 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). Paul Nelson, „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, sti-mulation 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 hudbě[12] 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 nesnadné 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 ze-

---

[10] Jay Keister – Jeremy L. Smith, „Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock", *Popular Music* 27, č. 3 (2008): 449.

[11] Bill Martin, *Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Bjork* (Chicago: Open Court, 2002), 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." Peter Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Přel. Rachel Fogg (Cambridge University Press, 1990), 142. Viz též Aleš Opekar, „Hodnotová orientace v rockové hudbě I", *Opus musicum* 21, č. 4 (1989): 109–110.

[14] Keir Keightley, „Reconsidering rock", in *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. S. Frith. W. Straw & J. Street (Cambridge University Press, 2001), 131.

jména srozumitelnost, spontaneita, všeobecný esprit revolty, společenská kritika a postoj zaměřený proti establishmentu či konzervativnímu způsobu života[15] – 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 mozkem."[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] Americký filosof Bill Martin tento negativní kritický přístup vůči progresivnímu rocku označuje jako *blues orthodoxy*.[20] 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 1968–1977 „temným obdobím",než přišlo punkové hnutí, které opět nastolilo především zmiňovanou autenticitu. [21] 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.[22] Podobným případem je i dodnes přetrvávající neochota

---

15 Wicke, *Rock Music*, 44.

16 Pojmem autenticity v kontextu progresivního rocku se zevrubně zabývá John Sheinbaum, „Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity", *Current Musicology*, č. 85 (2008), 29–51. K obecnější otázce autenticity v populární hudbě viz Hugh Barker – Yuval Taylor, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music* (W. W. Norton & Co., 2007); dále také Keightley, „Reconsidering rock", 109–142 či Richard Watermeyer, *The Carnival of Youth: The Dramaturgy of the Sixties Counterculture* (Disertační práce. Cardiff University, 2008), 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", 112.

18 Piero Scaruffi, *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", 24, 26.

20 Martin, *Listening to the Future*, 22–23.

21 Vybrané autory zastávající tento pohled jmenují Keister – Smith, „Musical Ambition, Cultural Accredi-tation and the Nasty Side of Progressive Rock", 448, pozn. 26; dále též Jan Blüml, *Progresivní rock* (Togga, 2017), 24–25.

22 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.)

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.[23]

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.[24] Cílem je zprostředkovat charakter dobové recepce umělců 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.

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 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.

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

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).

[23] 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).

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

z roku 1969 je obecně chápáno jako stěžejní dílo a de facto první nahrávka symfonického progresivního rocku.[25] Album *The Wall* se pak stalo kultovním 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 (Montréal 2017). 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. Předmětem výzkumu se stalo celkem 35 umělců (sólových interpretů i hudebních skupin), z nichž 19 (54 %) spadá pod níže popsanou kategorii symfonického progresivního rocku. Hlavním materiálem výzkumu bylo 134 recenzí hudebních nahrávek a 17 kritik koncertních vystoupení. Doplňujícím a komparativním materiálem byly četné články, reklamní oznámení, rozhovory, aktuality a další příspěvky v rámci *Rolling Stone*; tyto ovšem obvykle nepřinášely přímé informace o charakteru recepce dotyčných umělců, napomohly však při ilustraci kontextu a obecné charakterizace diskurzu typického pro dané periodikum ve sledovaném období.

Tvorbu spadající pod širší okruh progresivního rocku zastoupenou mezi lety 1969–1979 na stránkách *Rolling Stone* pro účely tohoto výzkumu rozděluji do čtyř podskupin, které rozlišuji na základě převažujících stylových charakteristik. Toto rozdělení včetně názvosloví vychází z autoritativního rozlišení interpretů progresivního rocku zpracovaného Edwardem Macanem, které kombinuji s kategorizací aplikovanou v rámci internetové databáze Prog Archives.[26]

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.[27] V případě této studie 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

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

[26] Macan, *Rocking the Classics*, 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.progarchives.com/Progressive-rock.asp#genre (cit. 16. 10. 2019).

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

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.[28] 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.

Názvem **progresivní crossover**[29] 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.[30] 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

[28] 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*, 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*, 23. Tento termín stejným způsobem užívá také Doyle Greene, *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966–1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era* (Jefferson: McFarland & Co., 2016), 182.

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

[30] 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).

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*.[31] 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**[32] 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 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 nezařazuji.[33]

Časopis *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 – americkou i světovou politiku a veřejná témata doby. Především v 60. a 70. letech pak reprezentoval specifickou

[31] K pojmu *album-oriented rock* viz David Buckley, „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 *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, eds. P. Romanowski, H. George-Warren & J. Pareles (Fireside, 1995), 29. K pojmu *symphonic pop* viz Macan, *Rocking the Classics*, 187.

[32] Alternativním označením mohou být příp. termíny „progresivní jazz rock" či „symphonic jazz rock", viz heslo „Bohemia" in Dag Erik Asbjørnsen, *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 Mahavishnu Orchestra aj., kteří již obvykle nespadají do okruhu progresivního rocku ve zde pojednávaném užším chápání tohoto pojmu.

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

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.

Ač se 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.[34] 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 skutečnosti šlo o stejně fragmentovanou skupinu, jakou je běžná populace.[35] V podobném duchu – tedy jako „kulturní evoluci spíše než politickou revoluci" – hodnotí přínos tohoto vnitřně různorodého mládežnického hnutí i jeho tehdejší kolega Flippo.[36] Spíše než na uskutečnění záměrů kontrakultury se tak *Rolling Stone* – společně s dalšími tehdejšími hudebními periodiky – podílel především na vytvoření a upevnění „dominantní rockové ideologie"[37] včetně formulování kánonu „respektovaných umělců" rockové hudby, který je dodnes tradován nejen v obecném povědomí, nýbrž i v akademické sféře.[38] Jejím účelem bylo upevnění a legitimizace role rockové hudby jako soběstačné formy odlišné od ostatní populární hudby (zejména „komerčního" popu), ustavením výběrové komunity hudebníků a posluchačů se společným vkusem.[39]

---

[34] „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." Jann Wenner, „A Letter from the Editor: On the Occasion of Our Fourth Anniversary Issue", *RS* 95, 11. 11. 1971, s 34.

[35] Viz Jann Wenner, „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*, 81.

[36] Flippo, *Rock journalism and Rolling Stone*, 32.

[37] Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock* (London: Constable, 1983), 169.

[38] 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*, 22–26; Kembrew McLeod, „★: A Critique of Rock Criticism in North America", *Popular Music* 20, č. 1 (2001): 58 či Keister – Smith, „Musical Ambition", 449.

[39] McLeod, „★: A Critique of Rock Criticism in North America", 49; Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 67–68.

Kritici tak – ze své pozice „profesionálních fanoušků" – zároveň zastávali roli názorových vůdců a strážců, resp. zprostředkovatelů zmíněné ideologie.[40] Tato (ať už domnělá či reálná) moc nad veřejným diskurzem o rockové hudbě však sama byla především výsledkem snahy kritiků legitimizovat vlastní hlas skrze hudbu, do níž se dky komunitnímu aspektu vkládaly obrovské naděje.[41] Rocková kritika tedy byla jedinečnou generační záležitostí trvající 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.

Vývoj tvorby 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): Společně s přelomovým historiografickým komentářem Edwarda Macana tak pro účely této studie určuji jako počátek symfonického progresivního rocku debutové album skupiny King Crimson z roku 1969 *In the Court of the Crimson King*.[42] Právě v této době začíná svá první (případně první „progresivní") alba vydávat celá řada 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 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. 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

[40] V originále jde o termíny „opinion leaders" a „ideological gatekeepers", viz Frith, *Sound Effects*, 165.

[41] 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 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.

[42] Macan, *Rocking the Classics*, 23

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 nejpřínosnější období počáteční, tedy období, kdy ještě převažuje lidovost."[43]

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 nezřídka umisťovaly na předních příčkách britských i amerických hitparád. 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 dvacítce amerického žebříčku a výnosy z jejich tehdejších turné patřily k vůbec nejvyšším, srovnatelným s Rolling Stones či Led Zeppelin.[44] *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.[45] Kromě těchto úspěchů však dle komentátorů progresivní rocktéž postupně vyčerpal 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 o tomto albu již v první větě své recenze v *Rolling Stone* prohlásil, že „je

[43] Opekar, „Hodnotová orientace v rockové hudbě I", 112.

[44] Viz poznámku č. 4 na straně 161.

[45] 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).

příliš dlouhé“[46] – 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 „nejvyprázdněnější“ nahrávku skupiny. Dle Bruce Edera touto deskou Emerson, Lake & Palmer dokonce „dosáhli limitů veřejné tolerance.“[47] 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 „pseudouměleckým schematismem“ a „strukturně konvencializovaným monumentalismem“ alb typu *Tales from Topographic Oceans*, však podle všeho již začala publikum i kritiku „unavovat“.[48] „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?“[49]

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.[50]

---

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

47 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).

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

49 Hegarty – Halliwell, *Beyond and Before*, 82.

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

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" rocku[51] – tento trend je zřejmý především ve tvorbě skupin Procol Harum a Pink Floyd.

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 umisťuje 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: „Konec přišel rychle. V roce 1977 už tu byla nová generace posluchačů, … kterým šlo o zábavu ještě více než rokenrolovému obecenstvu raných 60. let, a neměli trpělivost na třicetiminutové prog-rockové suity nebo konceptuální alba na základě tolkienovských příběhů."[52]

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.[53] 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.[54]

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,

---

[51] 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. John Covach, „Progressive Rock, ‚Close to the Edge,' and the Boundaries of Style", in *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, eds. J. Covach & G. M. Boone (New York: Oxford University Press, 1997), 3 či Macan, *Rocking the Classics*, 21.

[52] Eder, „Art-Rock/Progressive Rock".

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

[54] 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).

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.[55]

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“.[56] Dobová recepce progresivního rocku v *Rolling Stone* však 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.

Reprezentaci progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone* sleduji v prvé 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

[55] Wicke, *Rock Music*, 123–124.
[56] Wicke, *Rock Music*, 135, 138.

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 zmiňuji pouze texty – respektive jejich relevantní pasáže – přinášející přímé informace o kritické recepci. 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.[57] 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. Ojediněle 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.[58]

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),[59] 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,[60] tedy Egg,

[57] 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.
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.

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

[59] 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.

[60] „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,* 127–134 či definici Prog Archives (http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=12).

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 ansámbly Can a Amon Düül II, italské skupiny Le Orme a Banco Del Mutuo Soccorso či Henry Cow, vedoucí uskupení hnutí Rock in Opposition.[61] Chybí též reflexe rané a vrcholné fáze tvorby skupin Gentle 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).

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. Zde lze zmínit zejména zřejmě nejproslulejší a mimořádně vlivnou osobnost americké rockové kritiky, **Lestera Bangse** (1948–1982), který do *Rolling Stone* přispíval v letech 1969–1973 a 1978–1980 a který se zejména ve sféře progresivního rocku stal neblaze proslulým jménem, nejčastěji skloňovaným ve spojitosti s jeho kritickým postojem vůči tomuto stylu.[62] Přes svůj otevřeně negativní postoj vůči Emerson, Lake & Palmer, King Crimson, Renaissance či If stále oceňoval především jejich interpretační schopnosti. Pozitivně hodnotil tvorbu King Crimson a Soft Machine někdejší editor rubriky recenzí nahrávek **Ed Ward** (*1948), který v RS působil mezi lety 1968–1970 a 1975–1976.[63] Typické znaky „excesu" vrcholného progresivního rocku naopak ostře kritizoval Britský spisovatel, publicista, hudební producent a scénárista **Ken Barnes** (1933–2015), který přispíval do *Rolling Stone* v letech 1973–1975.[64] Pozitivněji hodnotil zejména kompozičně přehlednější tvorbu vybraných umělců progresivního crossoveru,

[61] 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).

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

[63] Ed Ward, „In the Wake of Poseidon". *Records*, *RS* 70, 12. 11. 1970, s. 37; Ed Ward, „Third". *Records*, *RS* 74, 7. 1. 1971, s. 48.

[64] Ken Barnes, „Relayer, Yesterdays". *Records*, *RS* 189, 19. 6. 1975, s. 63; „Cook". *Records*, *RS* 183, 27. 3. 1975, s. 54.

jmenovitě 10cc a Electric Light Orchestra. Barnes ovšem sám uvedl, že preferuje spíše „svěží", stručný, komerční pop.[65] **Richard Cromelin** (do *Rolling Stone* přispíval v letech 1971–1977) je ojedinělým případem autora, který kriticky přistupoval nejen k hodnocené hudbě, nýbrž i k samotnému diskurzu rockové kritiky. Na příkladu tvorby Yes upozorňoval, že „progresivní neznamená sterilní a složité nerovná se nepřístupné."[66] 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.[67] **Gordon Fletcher**, který do *Rolling Stone* přispíval mezi lety 1972–1976, obvykle kompaoval výkony 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, často vyzdvihoval zejména vysoké hudební kvality interpretů. Kanaďan **Alan Niester**, dle vlastních slov tehdejší „kanadský hlas *Rolling Stone*," přispíval do časopisu recenzemi nahrávek v letech 1971–1978, byl dle vlastních slov velkým fanouškem britského progresivního rocku, především Yes.[68] V letech 1978 a 1979 se důležitým recenzentem *Rolling Stone* zaměřeným na progresivně rockovou tvorbu stal **Michael Bloom**. 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

[65] Viz kupř. Ken Barnes, „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.

[66] Richard Cromelin, „Fragile", *Records*, *RS* 104, 16. 3. 1972, s. 56.

[67] „if there's a problem involved in placing or defining Yes' music it's a direct result of our establishing rigid criteria and admitting only that which qualifies, rather than expanding our own borders of perception." Cromelin, „Yes' liquid landscape: a heady mix of primordial past & glistening future". *Records*, *RS* 121, 9. 11. 1972, s. 166. Prakticky totožné vyjádření uvádí i Marsh, Dave. „Rock's Icy Edge". *Records*, *RS* 233, 24. 2. 1977, s. 59.

[68] Lapointe, „From the Archives: Alan Niester (2002)".

debutové album skupiny U.K. z roku 1978 jako „letošní naděje progresivní hudby" a vyzdvihoval potenciál skupiny Rush. Velmi pozitivně též hodnotil tvorbu Jethro Tull v letech 1977 a 1978. 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.

Obecně 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).[69]

Na základě analyzovaného materiálu 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.[70] 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.[71] V tomto ohledu

[69] 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/).

[70] 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.

[71] 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 vesměs 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.

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.[72]

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-interpreta. 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 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 chápaný 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

[72] 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 genuises. […] We play rock & roll. We don't do solos." Charles Young, „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." Paul Nelson, „The Sex Pistols drop the Big One", *RS* 259, 23. 2. 1978, s. 46–48.

v 60. a 70. letech označoval především specifický formát rozhlasového vysílání.[73] 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. 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 mistrovství, 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, klišé či sterilita. Tato množina významů obvykle míří ke snaze vyjádřit *přehnanost* 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.[74]

---

[73] 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), 29.

[74] 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, „Black Pearl Live!", *RS* 71, 26. 11. 1970, s. 38.

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 označena tvorba řady interpretů včetně Genesis (*Seconds Out*, 1977), Jona Andersona (*Olias of Sunhillow*, 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* otevřeně 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.[75] Podobně „nevhodný" přístup vůči publiku, avšak spíše ve smyslu opovržení, je vytýkán zejména Ianu Andersonovi (Jethro Tull).[76] Ačkoli jsou ve spojitosti s progresivním rockem tradičně zmiňovány tendence k teatrálnosti, 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 recenzi koncertu Emerson, Lake & Palmer, skupiny proslulé svými „excesivními", „bombastickými" vystoupeními, hodnotí jejich představení vysoce pozitivně, bez kritických zmínek o přehnanosti jejich produkce.[77]

---

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

[76] Ken Tucker, „Tull's antics: thick as kitsch", *Performance*, *RS* 235, 24. 3. 1977, s. 84.

[77] Viz Gordon Fletcher, „Emerson, Lake & Palmer", *Performance*, *RS* 151, 3. 1. 1974, s. 68.

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.[78] 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 vyprázdněnosti textů některých interpretů ovšem nemíří k žádnému konkrétnímu ideálu rockového protestsongu či vyjádření specifických sociálních realit – vznáší se v nich spíše obecný požadavek na srozumitelný text bez přehnaných uměleckých ambicí.

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 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.[79]

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

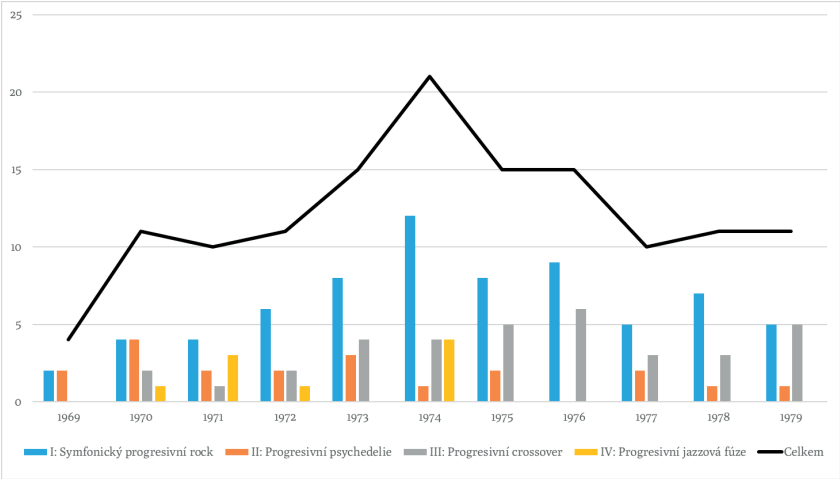
[78] Tento fakt kriticky reflektuje Dave Marsh, „Rock's Icy Edge", *Records*, *RS* 233, 24. 2. 1977, s. 61. „Nepřístupnost" britských progresivně rockových hudebníků též zmiňuje John Swenson ve vé recenzi alba *Point of Know Return* (1977) skupiny Kansas. Viz John Swenson, „Point of Know Return", *Records*, *RS* 256, 12. 1. 1978, s. 61.

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

(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*.

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*

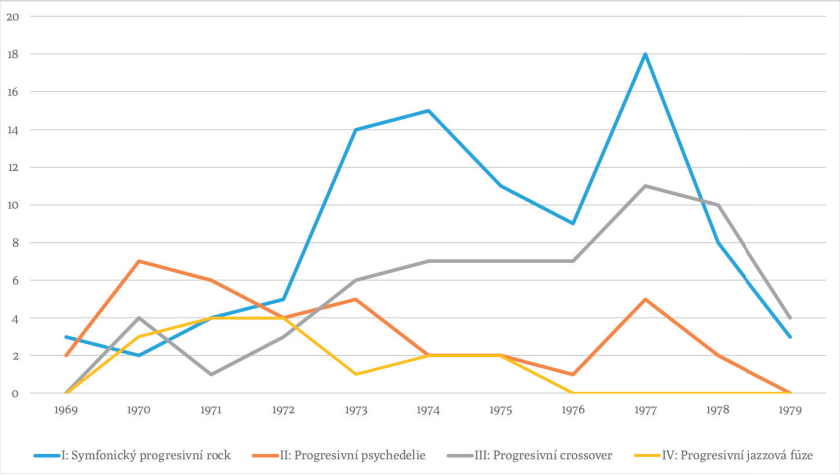
Reklamní propagace progresivního rocku na stránkách *Rolling Stone*

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 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 rámci zde přiloženého grafu uvádím počty reklam jednotlivých umělců dle klasifikace definované v úvodu této studie. 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 týkajících 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. Stejné 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 přiloženého 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.[80]

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*

Přes jistou názorovou heterogenitu danou relativně velkým množstvím recenzentů hodnotících jednotlivé nahrávky dotyčných umělců jsou tedy základní trendy recepce progresivního rocku v rámci časopisu *Rolling Stone* v 70. letech

[80] 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 – jde o reklamu na album *Rocket to Russia* (1977) skupiny Ramones v RS 253, 1. 12. 1977, s. 29.

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", teatrálnosti a „pretentious", elitářského přístupu hudebníků či odtrženosti od tradičního komunitního charakteru rockové hudby ústící v „cold", „aloof" 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 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 chápané 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 ojediněle 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.

Hlubší analýza rozdílů mezi tvorbou britských (resp. evropských) a amerických umělců progresivního rocku též může osvětlit problematiku zažitého chápání tradičního 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 tohoto bádání 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.

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

Abstract

This text presents an analysis of contemporary critical reception of progressive rock in *Rolling Stone* magazine in the years 1969–1979. The findings are subsequently compared with the common popular music history narrative in the form of the so-called punk discourse. 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, proposing also new Czech nomenclature.

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

Abstrakt

Tato studie představuje analýzu dobové recepce progresivního rocku v americkém populárně-kulturním periodiku *Rolling Stone* mezi lety 1969–1979. Popsané trendy recepce progresivního rocku ve specifickém kontextu americké rockové kritiky

70. let 20. století dále komparuje se zažitým narativem o dobovém kritickém přijetí tohoto stylu ve formě tzv. punkového diskurzu. Tvorba širšího okruhu progresivního rocku je zde za účelem ilustrace dílčích specifik a rozdílných přístupů rozdělena do čtyř stylových podkategorií, pro něž je navrženo nové názvosloví.

Keywords

progressive rock; *Rolling* Stone; popular music; popular culture; music criticism; rock criticism

Klíčová slova

progresivní rock; *Rolling Stone*; populární hudba; populární kultura; hudební kritika; rocková kritika

Jan Borek
Katedra muzikologie FF UP Olomouc
jan.bhu.borek@gmail.com