

Macek, Petr

Populární hudba a jazz v české poválečné hudební publicistice

Musicologica Brunensia. 2012, vol. 47, iss. 2, pp. [65]-71

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125889>

Access Date: 27. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR MACEK (BRNO)

POPULÁRNÍ HUDBA A JAZZ V ČESKÉ POVÁLEČNÉ HUDEBNÍ PUBLICISTICE

I.

Předkládaná studie se pokouší o jazykovou analýzu proměn vnímání oblasti populární hudby a jazzu, které probíhaly v závislosti na českém společensko-politickém vývoji po roce 1948, a to na vybraných příkladech publikovaných v dobovém hudebním tisku ve vymezeném časovém úseku. Je sledován vývoj často frekventovaných a pro dobovou komunikaci příznačných pojmů a termínů, zejména pak evoluční pohyb jimi vyjadřovaných názorových stanovisek.

Z nevelkého počtu periodik sledované doby jsme jako základní materiál vybrali dva listy: časopis Tempo, vycházející po válečné pauze znovu od ledna roku 1946 do prázdnin roku 1948 (ročník XVIII – 1946 až XX – 1947/48) a časopis Hudební rozhledy, vycházející od října 1948 (kontinuálně až do současnosti).

II.

Pokusíme se nyní o rekonstrukci dobových obsahů textů o jazzu a populární hudbě a učiníme tak ve světle analyzovaných vzorků hudební publicistiky.

Jazzová hudba nestála stranou zájmu časopisu Tempo. V meziválečném období představovala silnou inovaci a byla přijímána českou uměleckou avantgardou (i levicovou) jako obrozující dynamický podnět. V XIX. ročníku tohoto časopisu nacházíme rozsáhlé šestnáctistránkové pojednání Jana Rychlíka *Jazz*, zabývající se historií a teorií jazzu na vysoké a poučené úrovni (Tempo XIX, 1947–48, s. 71 ad.). Zcela jiný postoj zaujímá už k jazzu František Sehnal, který za necelý rok po Rychlíkově studii ve svém článku *Teorie rytmu na materialistickém základě* v Hudebních rozhledech píše:

„A ještě jeden úkol nás čeká, úkol rovněž časový: postaviti tuto vědeckou rytmickou teorii proti primitivnímu jazzu, který je na náš národní kmen očkovan z cizí ratolesti a který nám přináší bastardní plody, kazí nám hudební myšlení naší mládeže a v konečných důsledcích také p o l i t i c k y odvádí její myšlení na světovou stranu, v jejichž zemích stěží načerpá sil k cestě za so-

cialismem. /.../ Necht' se Západ vrací k černošskému primitivismu, ve kterém nachází prostředek k uspávání mas, k potlačování třídního boje. My si tento druh umění v období zostřeného třídního boje nemůžeme dovolit, my m u s í m e proti jazzu bojovat z důvodů ideologických, pro jeho ideovou podstatu a účín, který má na naše masy a především na mládež.“ (Hudební rozhledy I/4, prosinec 1948, s. 73 – 76).

Analýzu tzv. vážné a tzv. lehké hudby provedl II. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků v Praze, jehož provolání Tempo otisklo (Tempo XX/9–10, červenec/září 1948, s. 288):

„...Hudba a hudební život naší doby prožívají hlubokou krizi. Tato krize je charakterisována hlavně ostrým protikladem a rozporem tak zvané vážné a tak zvané lehké hudby. /.../ Tzv. lehká hudba propadá vždy více plachosti, nivelisaci a standardisaci a stává se v některých zemích zbožím, předmětem zmonopolizovaného kulturního průmyslu. /.../ ...Tzv. lehká hudba vychází výlučně z primitivní melodie a zcela přitom zanedbává všechny ostatní hudební složky. Východiskem jsou jí nejvulgárnější, nejkorumpovanější, nejstandardisovanější hudební formule, jak se to zejména jeví v americké zábavné hudbě.“

Výraz „populární hudba“ nebyl pro předchozí desetiletí nikterak typický: spíše se hovořilo o hudbě lehké, zábavné a taneční, konkrétně stylově pak samozřejmě též o jazzu. Zajímavým úkazem je proto v československé časopisecké hudební publicistice již samotné vynošení tvaru „populární hudba“, zejména když ze sovětské terminologie začal být k nám importován termín „estrádní hudba“.

Bez ohledu na tyto terminologické problémy byla ovšem po únoru 1948 problematika populární hudby na pořadu dne:

především se cítilo, že se věc dotýká širokých lidových vrstev a že jde o hudbu, která na masy působí a jejímž prostřednictvím by se dalo masově působit i mocensko-ideologicky,

dále byl negativně pocíťován západní, ba americký původ většiny produkce receptivně úspěšné moderní populární hudby, takže tato produkce se stala předmětem ostré kritiky a jedním z rysů pro vykreslení sugestivního obrazu nepřítel, konečně pak se považovalo za aktuální úkol aplikovat ve sféře této hudební sféry ideologizované estetické normativní požadavky „univerzálně socialistické“ platnosti.

Uvedme několik dobově příznačných citátů:

Emanuel Ugge: *Hraješ-li jazz, nemůžeš lhát* (Hudební rozhledy I/4, únor 1949, s. 103):

„Téměř po tři desetiletí byla světu pod názvem jazzu vnučována hudba, která ve skutečnosti jazzem nebyla. Světový, kapitalistický řízený hudební průmysl klamal vědomě svět, předkládaje mu padělek za hotovou věc, umělý výrobek za tvorbu. Slovo jazz bylo reklamní vějíčkou a alibistickým pláстикem velkorysého, leč cílevědomého podvodu.“

Hudební průmysl kořistil ze sériově vyráběných a rafinovaně nalícených skladatelských zmetků a svými ryze kapitalistickými methodami trustů, obchodních sítí a zájmových koncernů kontroloval celý hudební život od velkovýroby šlágrů až po sedadlo v kině, nebo až po knoflík rozhlasového přijímače. Jeho kýčářské, napomádované výrobky, plné lživé sentimentality, měly otupit vnímavost nejširších vrstev, měly je uspat falešnými iluzemi a odvést tak jejich pozornost od skutečnosti. Tento záměrně vyráběný a masově rozšiřovaný padělek byl vnučen svět

pomocí chytrácké reklamy a obratných distribučních a obchodních method jako spotřební hudba milionů. /.../ Naopak pravý neworleánský jazz [poznámka autora] je protikladem seriové a mechanicky vyráběné, bezduché, úpadkové buržoasní komerční hudby a nabývá tak významu přímého protestu proti vykořisťovatelskému, nemorálnímu a neodpovědnému systému hudebního průmyslu, jenž umělce znásilňuje a zotročuje. Tím nabývá též revolučního smyslu, jehož cílem je vymanění lidové tvůrčí síly z područí kapitalismu. /.../ Proto musíme zejména dnes paralyzovat neblahý vliv pokřivené a většinou bezcenné komerční hudby. Proto je třeba seznamovat naše široké vrstvy s ryzími formami, proto se i my musíme připojit ke zdravé jazzové obrodě.“

Zdenko Nováček: *K otázkám populárnej hudby* (Hudební rozhledy III/3, listopad 1950, s. 7):

„...i v hudbe populárnej z minulých desaťročí sú klady. Tieto môžu v dnešnej populárnej hudbe najst' svoje miesto v spojitosti so zdravou kompozičnou technikou vyrastajúcou zo správnych náhľadov na poslanie populárnej hudby v dnešnej spoločnosti. /.../ Nová populárna hudba vznikne až potom, keď sa bude opierať o domácu ľudovú melodiku a rytmiku, hudobno-barevné čítanie ľudu.../.../ Uvedomujeme si, že populárna hudba bude prameniť z iných zdrojov ako skorej. Zatiaľ čo úkolom kapitalistickej spoločnosti bolo sotrieť národný charakter, úkolom dnešnej populárnej hudby bude tento charakter posilňovať.“

Dušan Havlíček: *A nechť jiskry létají* (Hudební rozhledy IX/23, listopad 1956, s. 976–979):

„...Jazzová hudba, která se u nás rozšířila ve své zdeformované a zdegradované komerční podobě v souvislosti s přílivem moderních společenských tanců, je v podstatě našemu národnímu hudebnímu projevu vzdálena... Z toho však nelze vyvozovat absolutní odmítnutí všeho, co jazz s sebou přináší a naopak je nutno přiznat, že lze leccos z přínosu černošského jazzu přizpůsobit našim potřebám – a také se tak již stalo.

Je třeba otevřeně říci, že nebojujeme proti jazzu, proti dechovce, proti zábavnosti a poutavosti, proti pestrosti a osobité výraznosti. Boj povedeme proti nevkusu, proti komerčnosti, proti nezdravé sentimentálnosti, proti antimelodičnosti, bezobsažnosti, falešnosti citu, proti řemeslnému diletanství...“

Dezider Kardoš: *V jedné frontě s lidem* (Hudební rozhledy XII/14, červenec 1959, s. 576):

„...Dále je třeba jasně zdůraznit, že na úseku tzv. konzumní hudby, myslím tu na hudbu zábavnou a estrádní, na hudbu k tanci, ještě stále více méně přešlapujeme na místě, spokojujeme se s dobrým průměrem a nepostupujeme cílevědomě dopředu. Naši mládeži jsme dlužni takovou hudbu k tanci, která by srhávala novým duchem, melodií, rytmem naší doby. Naši choreografové a taneční mistři nevytvořili tance, které by odpovídaly naší etice, byly v souladu s povahou našeho lidu a nekopírovaly západní úpadkové taneční formy...“

Vidíme, že se tu v různých chvílích odehrávají pokusy zachránit z jazzu, co se dá, poukazem na to, že jsme byli konfrontováni spíše s jeho komerčními kapitalistickými deriváty, navíc dobovou frazeologií probleskuje snaha zachovat populární hudbě její „populární“ funkce, tj. všelidovou odezvu. Samozřejmě má být tento proces společensko-ideově kontrolovatelný. To ovšem bylo zejména po odeznění stalinské éry prakticky nemožné. Populární hudba, funkčně spjatá s potřebami širokých a diferencovaných skupin populace, si automaticky vybo-

jovává značnou míru autonomie. Ideologická a normativně estetická kritéria typu „realistický – lidový – národní – tradiční“ se tu dala aplikovat či vnutit hůře, než jak tomu bylo v případě tzv. hudby vážné. A zdá se, že ti autoři, kteří problematice více rozuměli (např. Dušan Havlíček) tuto skutečnost přece jen brali na vědomí, i když své vývody halili do dobové frazeologie. Naproti tomu třeba Kardošova slova z roku 1959 demonstrují absolutní nekompetentnost i velmi prominentních skladatelů vážné hudby v těchto otázkách. Přes mocné tlaky, jimž byla moderní populární hudba v 50. letech v Československu vystavena, představovala tedy přece jen jistou svébytně se chovající oblast (a z hlediska příslušné terminologie i relativně svébytné sémiotické pole), což poznamenává i charakter hudebně publicistických časopiseckých výpovědí. Symptodem této svébytnosti je pak i rychlé zformování okruhu publicistů, kteří se od přelomu let 1959–60 soustředili na platformě nového sborníku Taneční hudba a jazz.

III.

Pokusíme se nyní diachronně exponovaný textový materiál jistým způsobem „synchronizovat“, tj. systémově uspořádat a takto vyložit.

Podobně se měnil vztah k jazzu. Proti Rychlíkově snaze o sofistickaci jazzové problematiky v *Tempu* je postavena studie Františka Sehnala v *Hudebních rozhledech*, který chce „materialistickou teorií rytmu“ vyvrátit teorii **primitivního jazzu**. Proti němu argumentuje Sehnal klíčovými slovy jako **očkování na náš národní kmen z cizí ratolesti – bastardní plody – politické odvádění** (na nepřátelskou stranu). Hovoří se dokonce o **černošském primitivismu** a jeho využití **k uspávání mas a k potlačování třídního boje**. Vidíme tedy, že „internacionalistické“ třídní argumenty jsou obratně kombinovány s apely na čistotu vlastní národní podstaty a že se dokonce bezděčně využije i argumentací s rasistickým podtextem. Samozřejmě takovéto hodnocení ostře kontrastovalo s reálnou expanzí a s vlivem jazzu na českou poválečnou kulturu, jakož i s projevy nesporné osobitosti tehdejší české jazzové produkce.

Sociologicky se pak konstatuje **krize** a poplatnost populární hudby **zmonopolizovanému (kapitalistickému) kulturnímu průmyslu**.

Relativně nové fenomény, jakkoliv spolutvořily českou hudbu meziválečného údobí, jsou tedy čím dál tím zřetelněji interpretovány jako cizí element, symptom kapitalistického světa a hodnoty hodné odmítnutí. Pokrok v umění přestává být ideovou směrnicí, neboť umění má sloužit pokroku ve smyslu utopické vize komunismu (spíše ovšem imperiálních sovětských snah). Česká hudební publicistika nedokázala přitom projevit větší míru imunity, neboť byla podvázána v protektorátní éře inovovanými představami o nutnosti bránit domácí tradiční jistoty.

Konečně si povšimněme, jak do dobového sémiotického pole vstupovala problematika populární hudby. Mimo pozornost totalitní ideologie samozřejmě tato produkce a její recepcce nemohla zůstat: jednak znamenala fenomén opravdu masový a již z toho důvodu hodný pozornosti mocenského systému, jednak se

prosazovala spontánně, takže tu vznikalo nebezpečí nekontrolovatelnosti. Navíc působila rušivě západní provenience většiny typů moderní populární hudby a v pozadí snad fungovala i zkušenost (v době února ještě čerstvá vzpomínka), že právě takto orientovaná hudba sehrávala přímo v českém prostředí za nacistické okupace roli jakéhosi symptomu vzdoru, odboje apod. Dnes ostatně víme, že po roce 1969 to byla právě moderní populární hudba, zejména nonkonformní rocková a folková písničková produkce, která se zcela vědomě takovéto úlohy protitotalitního ideového prostředku – zejména se zaměřením na mládež – ujala.

Velmi příznačná je mluva Emanuela Ugge, českého průkopníka novodobé odborné jazzové publicistiky, který se kupodivu dostal ke slovu ještě v rané fázi vývoje Hudebních rozhledů. Autor se snaží hájit „pravý jazz“ proti jeho záměně s komerčními deriváty a neváhá tudíž z této záměny (a vlastně falzifikace) obvinít **světový, kapitalistický řízený hudební průmysl**. Tyto **kýčářské, napomádané výrobky měly otupit vnímavost nejširších vrstev, uspat je falešnými iluzemi a odvést jejich pozornost od skutečnosti**. Naproti tomu pravý jazz je **protestem proti vykořisťovatelskému, nemorálnímu a neodpovědnému hudebnímu průmyslu**, takže **nabývá revolučního smyslu**, jehož cílem je **vymanění lidové tvůrčí síly z područí kapitalismu**. Autor pak vyzývá hudební veřejnost, aby **bezcennou komerci paralyzovala** a naopak seznamovala lid **se zdravou jazzovou obrodou**. Nemůže být pochyb o tom, že Ugge takto hudbě, za niž se stavěl, a vlastně i sobě jako jejímu mluvčímu, proboujel právo na existenci i za nových společenských podmínek. Pokud šlo o takovýto kalkul, pak lze konstatovat, že nevyšel, neboť totalitní ideologii o podobné rozlišování nešlo (moment rozdělení západní populární hudby na „zdravou lidovou“ a „komerční“ se objeví až později a namnoze bude stejně zdůrazňován z obranářských důvodů). Pokud si korektní publicista Ugge vypůjčil něco z dobového slovníku kritiků západní kultury, pak tak sice učinil úspěšně, nicméně nepodařilo se mu zakrýt obranářský postoj k americkému autentickému jazzu. Nejzajímavější je ovšem to, že kritika kapitalistického hudebního průmyslu se velmi podobná názorům, které se již od 30. let vyhraňovaly v kulturně sociologické koncepci Theodora W. Adorna, který společně s Maxem Horkheimerem razil termín „kulturní průmysl“ a této instanci připisoval perverzní fúzi vážného a lehkého umění, vznik fetišového charakteru uměleckého díla, tzv. regresi sluchu v oblasti hudby atp. (viz T. W. Adorno – M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Leipzig ¹ 1947; T. W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1962; též M. Bek: *Vybrané problémy hudební sociologie*, Olomouc 1993, s. 74–81). Připusťme tedy, že se Ugge pohyboval v myšlenkovém okruhu a kulturně sémiotickém kódu levicově orientovaných kritiků dobového vztahu „kapitalismus – kultura“, z něhož si sice – zřejmě spíše nepřímou – ledacos vypůjčili i teoretikové nastupujícího ždanovismu, kteří ovšem i tento myšlenkový směr tzv. frankfurtské školy zavrhl jako něco, co je přinejmenším poplatné buržoazní ideologii.

Z dalších polemických textů, uveřejňovaných v Hudebních rozhledech od roku 1950, lze pak vyzorovat zejména tato zřetězení klíčových slov: – **nová** (socialistická) **populární hudba** vznikne ze zdrojů **domácí lidové melodiky a rytmi-**

ky ve spojení se **zdravou kompoziční technikou**, kdežto populární hudba světa **kapitalismu** tyto **národní rysy stírá**,

- vytvoření (socialistické) **populární hudby** je **úkol číslo 1**, tato hudba má být **radostná a povzbudivá** (místo národního rázu se zdůrazňuje **sovětský vzor**).

Nejprve se tedy stanoví estetická norma a následně se uvažuje o funkcích (v daném případě zjevně propagandistických, neboť od populární hudby se žádá, aby vyvoláváním radostných nálad a optimismu přispěla ke konformitě společnosti).

Od roku 1956 se znovu začíná rozlišovat **komerční zdegradovaná** (v podstatě importovaná taneční) **hudba a pravý jazz** (dokonce se uvažuje o tom, že by **černošské přínosy** se mohly přizpůsobit **našim potřebám**). Nežádá se také již radostný ráz nové tvorby, nýbrž její **zábavnost** a nehovoří se explicitně o západní provenienci pronikající cizí populární hudby, nýbrž o míře její estetické hodnoty.

I když prvotní nápor proti moderní populární hudbě byl mocný a zacílený jak proti její cizí provenienci, tak proti údajně a mnohdy i reálně nízké hodnotě „průmyslově produkované“ komerční produkce, bylo nutno právě vzhledem ke spontánnímu uplatňování této hudby, která do Československa stejně masově pronikala skrze cizí média, zaujmout k celé této problematice reálnější postoj. U poučenějších publicistů se zkrátka ideologická argumentace po roce 1956 z jejich projevů vytrácí a interpretace se vracejí zčásti tam, kde na prahu totalitní éry argumentoval Ugge, jehož slovník byl dokonce dobovou technologií pamfletu poznamenán daleko silněji nežli projevy druhé poloviny 50. let.

IV.

Pomocí naznačené metody jsme mohli vcelku nestranně a nezaujatě dokumentovat podstatné momenty vývoje hudební publicistiky a poukázat na okolnosti, pod jejichž vlivem se myšlení o jazzu a populární hudbě tehdy formovaly. Domníváme se, že tato studie alespoň formou dílčí sondy přispěla k obecným snahám o objektivní zhodnocení poválečné epochy.

Prameny a literatura:

Hudební rozhledy. Měsíčník skladatelů a hudebních vědců Československa. Praha, Svaz československých skladatelů, ročník I – XXII, 1948 – 1969.

Rytmus. Měsíčník pro soudobou hudbu. Praha, ročník X, 1945/46, ročník XI, 1947.

Tempo. Hudební měsíčník. Praha, Hudební matice Umělecké besedy, XVIII-XX, 1946–1948.

Dorůžka, Lubomír – Poledňák, Ivan: Československý jazz. Minulost a přítomnost. Praha – Bratislava 1967.

Doubřavová, Jarmila: Mýtus klíčových slov a citací. Estetika 25, 1988, č. 1, s. 8–12.

Fukač, Jiří: Pojmoslívi hudební komunikace. Brno 1991.

Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří – Macek, Petr (ed.): Slovník české hudební kultury. Praha 1997.

- Kapusta, Jan: K historicko-společenským podmínkám vzniku a rozvoje neartificiální hudby v Čechách. *Hudební věda* 27, 1990, č. 2, s. 160–171.
- Kotek, Josef: Česká zábavná taneční jazzová hudba v základních obrysech svého historického vývoje. *Taneční hudba a jazz, 1964–1965*, Praha 1965, s. 14–36.
- Kotek, Josef: Dějiny české populární hudby a zpěvu /1918–1968). Praha 1998.
- Macek, Petr: Die tschechische Musikpublizistik 1945–69 im Lichte der semantische Textanalyse. In: *Musicologica Brunensia*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 46 (1998), řada H32, s. 49–58.
- Macek, Petr: Modern Popular Music and the Issue of Popularity of Music. In: Prof. Jiří Fukač-Festschrift. Editor Stanislav Bohadlo. Náchod 1998, s. 84–90.
- Macek, Petr: Tschechische „Kulturwerte“ in der Musikpublizistik 1945–1969: eine semantische Reflexion. In: *Socialist Realism and Music*. Bek, Mikuláš–Chew, Geoffrey – Macek, Petr (ed.). Sborník z Mezinárodního hudebně vědného kolokvia 2001. Praha 2004, s. 262–270.
- Macek, Petr: Směleji a rozhodněji za českou hudbu. „Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky. Praha 2006.
- Poledňák, Ivan: Jazz v kontextu české hudební kultury 20. století. *Opus musicum*, 16, 1984, č. 8, s. 247–253).

SUMMARY

POPULAR MUSIC AND JAZZ IN THE POST-WAR CZECH MUSIC JOURNALISM

This treatise tries to analyse the changes of perception of the sphere of popular music and jazz. These changes took place in relation to the development of Czech society and politics after 1948. The analyse uses selected published examples from the music press in the specified period of time. The remarkable phenomenon to observe is the development of frequently used terms that are characteristic of the period, especially the gradual evolutionary fluctuation of views, attitudes and opinions expressed by these terms.

After the changes in society in 1948 when the Communist Party of Czechoslovakia took power, the problematics of popular music and jazz became a special matter of interest from the side of music media. First of all, there was the opinion, a right one by the way, that the given sphere touches huge masses of population and people can easily be influenced by it, thus the importance of popular music and jazz for the power and ideology in the light of their possible propaganda use. Further on, there was a negative feeling towards the „Western“ or even „American“ provenance of most of the production of successful modern popular music, so this production was soon heavily criticised and became one of the typical features in depiction of the vivid portrayal of the enemy. Last but not least, it was considered a topical task in this musical sphere to apply the ideologized aesthetic normative standards of „universal socialist“ validity.

