



## STUDIE

ROZBOR TEMATIKY PÍSNÍ ČESKOSLOVENSKÉHO POPU LET 1962–1990  
S PŘIHLÉDNUTÍM K PROBLÉMOVÉ KATEGORII „NORMALIZAČNÍ POP“<sup>1</sup>

Jan Blüml

Thematic Analysis of Czechoslovak Pop Songs of 1962–1990 Period with a Special Attention to the Problem Category of “Normalization Pop”

**Abstract:** The study examines Czechoslovak pop from the 1960s to the 1980s on the basis of representative hit production. It looks at the characteristic features of the genre in its various historical phases and decades, paying more attention to pop of the crucial period of the advent of the so-called normalization period. The new findings are confronted with the established stereotypes of how the topic is viewed in the post-1989 era.

**Keywords:** Czechoslovakia – popular music – lyrics – analysis – normalization – communism – post-communism

**Contact:** Mgr. Jan Blüml, Ph.D., Katedra muzikologie FF UP Olomouc, Univerzitní 3, 779 00 Olomouc, e-mail: jan.bluml@upol.cz

## Úvod

Předkládaná studie se primárně zaměřuje na vývoj tematiky písňových textů československého popu šedesátých až osmdesátých let na základě analýzy reprezentativního korpusu v podobě série kompilačních alb s názvem *Album Supraphonu*. Jejím hlavním cílem je ukázat obsahové charakteristiky popových textů, ať už jde o jejich proměny na zvolené časové ose, nebo naopak neměnnost, typičnost a obecnou povahu žánru jako takového.<sup>2</sup> Vedle tematiky písňových textů se studie sekundárně dotýká širších hudebněhistorických souvislostí československého popu, jeho autorského záze-  
mí apod. Studie současně reaguje na diskusi o takzvaném normalizačním popu, která v českém prostředí probíhá od devadesátých let a která československému popu mnohdy právě prostřednictvím účelově vybíraných písňových textů přisuzuje primární politickou funkci, čímž jeho historickou úlohu značně zjednodušuje. Tato skutečnost, která má dnes dopad na formování obecných dějin tuzemské populární hudby, bude předmětem polemiky s cílem rozšířit uvažování o vybraném žánru i mimo politický rozměr.

## Pojem „normalizační pop“

Normalizační pop jako pejorativní pojem a implicitně negativně hodnotící kategorie je produktem prvního porevolučního desetiletí, kdy zpěváci šedesátých až osmdesátých let prodělali přechod od naprostého mediálního vyloučení bezprostředně po roce 1989 (jako údajně „*symboly bývalého režimu*“<sup>3</sup>) až po masivní comeback v druhé polovině dekády díky novým soukromým médiím (televize Nova, Rádio Impuls apod.), která z podstaty svého komerčního zacílení vyšla vstříc společenské poptávce. Právě „znovuobjevená“ popularita osobností a tvorby popu předchozích desetiletí vyvolala masivní odpor části kulturní veřejnosti hraničící s morální panikou, která mírou negace daného žánru nemá v našich hudebních dějinách poslední doby obdobu; paradoxně jistou analogii lze nalézt – a hovoříme nyní výhradně o typu dikce – v sedmdesátých letech v rétorice režimu ve vztahu k rocku.

Kritika normalizačního popu se od svého počátku nesla v duchu zásadního zpochybňování morálních i uměleckých hodnot nositelů daného žánru, které mnohdy přecházelo do

<sup>1</sup> Tato studie je výsledkem badatelské činnosti podporované Grantovou agenturou České republiky v rámci grantu GA ČR P410/20-24091S „Překrásný nový svět: mládež, hudba a třída v českém postsocialismu“.

<sup>2</sup> Otázky, do jaké míry jsou popové (i jiné) písňové texty relevantní ve smyslu přenosu konkrétních myšlenek, témat či politických programů, jakým způsobem je jejich význam přetvářen a relativizován ve vztahu k hudebnímu doprovodu, specifickému nastavení posluchačů konkrétních historických období a zkušeností i politickému systému, v jehož rámci se odehrávají, stojí mimo zaměření této studie. Totéž se týká literárního rozboru a hodnocení umělecké úrovně textů. Blíže k těmto otázkám viz například Simon FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge 1996.

<sup>3</sup> Josef VLČEK, *Formát vysílání rozhlasových stanic a jeho proměny v ČR, 1999*. Dostupné na <http://archiv.rtrv.cz/zprava1999/b5.html> [cit. 1. 10. 2021].

hrubých osobních invektiv. Představitelé československého popu měli podle vybraných novinářů celostátních médií reprezentovat „kulturní pedofiliu“<sup>4</sup>, „veksláckou demenci“<sup>5</sup>, „otupělost“<sup>6</sup>, „z pomyslných hrobů vylézající roztodivné pokleslosti“<sup>7</sup>, „nechutné zjevy tančící na obrazovkách televizorů“<sup>8</sup>, „mafii“<sup>9</sup>, „zombies, nemrtvé/neživé, rozpadající se bytosti s nulovou inteligencí“<sup>10</sup> apod. K dehonestování československého popu byly často využívány hlasy autorit, byť pro oblast populární hudby nekompetentní, jak to ukazuje komentář matematika a filozofa Antonína Kosíka zpochybňující základní hudební předpoklady nejvýznamnějšího československého zpěváka Karla Gotta: „*Je to přirozené, že v soubyznysu se drží ti osvědčení – nejhorší z nejhorších. Kvalita zpěvu nehraje žádnou roli (ostatně Karel Gott nebyl nikdy schopen ani průměrně intonovat či držet rytmus) [...] To, co rozhoduje v soubyznysu a tedy i v pop music, je umění být debilní.*“<sup>11</sup> S oblibou byl citován komentář spisovatele Milana Kundery o Gottovi jako idiotovi hudby.<sup>12</sup>

Normalizační pop byl velmi často v různých souvislostech spojován s ideologií komunismu. Na tomto základě Adam Drda dokonce zformuloval hypotézu o korelaci oblíbenosti normalizačního popu s oblibou komunistické strany, přičemž reagoval na dosud nejvyšší volební zisk komunistické strany po roce 1989 ve sněmovních volbách v roce 2002:<sup>13</sup> „*Společným jmenovatelem oživené normalizační pop-kultury a hlavního proudu polistopadové tvorby vracející se do komunistického období je ‚banalizace totalitního režimu‘. [...] klademe si otázku, jak populární kultura a zábavní průmysl koresponduje s relativně vysokou podporou a stále větší společenskou přijatelností KSČM, či zda jí dokonce nepomáhá.*“<sup>14</sup> Sestupný trend preferencí komunistické strany v příštích letech a naopak stabilní obliba zpěváků doby normalizace ovšem danou hypotézu vyvrátily. K politizaci normalizačního popu ve smyslu znovuotevírání otázky kriminální minulosti bývalého režimu a oportunistu zástupců tehdejší oficiální scény dodnes pravidelně dochází v souvislosti s nominacemi představitelů daného žánru do rad veřejnoprávních médií (Jan Krůta), dále s jejich kandidaturami do politických funkcí (Petr Hannig), s pietou za zemřelého (Karel Gott) nebo s udílením prezidentských a jiných ocenění (Michal David).

Podíváme-li se blíže na kritiky normalizačního popu, zjistíme, že většinou vycházejí ze společného základu, jímž

je rockismus a antikomunismus, což jsou kategorie, které v českém prostředí sdílely řadu shodných prvků; například v podobě přeceňování aktivistických, opozičních a protirežimních funkcí hudby, které pop na rozdíl od rocku ze své podstaty nemá, tudíž se a priori jeví jako bezcenný a bezcharakterní; jak tvrdí Kelefa Sanneh: „*Rockism means idolizing the authentic old legend (or underground hero) while mocking the latest pop star; lionizing punk while barely tolerating disco.*“<sup>15</sup> Z jednostranné kritiky normalizačního popu, která se nedokáže odpoutat od politického výkladu hudby, vyplývá, že její nositelé, často příznivci experimentálních, „alternativních“, „nezávislých“ a jiných podobných rockových forem, většinou neznají povahu popu, tak jak se historicky formoval v zahraničí i u nás; z podstaty svých odlišných uměleckých zájmů ani znát nemohou, neboť takovou hudbu neposlouchají, nemají s ní autentickou uměleckou zkušenost, nedokážou v jejím kontextu rozlišovat, a nezbývá jim tak nic jiného než stavět své závěry výhradně na symbolech a mimohudebních asociacích. Takové závěry mívají často účelovou povahu, ať už ve snaze propagovat konkurenční žánr (rock, underground), nebo ideologii (antikomunismus).

Kategorie normalizačního popu včetně všech výše uvedených významových odstínů a atributů se postupně zafixovala v širším kolektivním vědomí a jako terminus technicus zlehka proniká do odborné literatury.<sup>16</sup> Současně se stává předmětem výchovných retrospektivních pohledů na tuzemské dějiny populární hudby. Tím je především cyklus Českého rozhlasu Vltava od publicisty Pavla Klusáka s příznačným názvem *Podivný showbyznys: Propaganda, agitace a absurdita v české pop-music 70. a 80. let* (2018),<sup>17</sup> který v sobě velmi dobře shrnuje kritický diskurz, jenž se u nás v posledních třiceti letech kolem československého popu doby komunismu zkoncentroval.

Klusákův obraz dějin československého popu je definován výhradně politicky. V tomto smyslu publicista odděluje údajně autentickou hudbu šedesátých let vznikající z vnitřní chuti a opírající se o blíže nespecifikovaný „důvod“ a „smysl“ a naopak hudbu natvrdo konstruovanou pro vnější účel let sedmdesátých a osmdesátých, jejímiž skutečnými producenty se stali zástupci moci.<sup>18</sup> Pojem normalizační pop, tak jak jej Klusák používá, zastřešuje různé fenomény mimoumělecké i umělecké povahy. V prvním případě jde zejména

<sup>4</sup> Michal JANATA, Homunkulus Michael, Český týdeník, 30. 8. 1996.

<sup>5</sup> Ondřej ŠTINDL, Proč si české publikum opět žádá hvězdy normalizační pop-music?, Lidové noviny, 19. 9. 1998.

<sup>6</sup> Ondřej ŠTINDL, Dozvuky blbých písniček z blbé doby, Lidové noviny, 6. 9. 1999.

<sup>7</sup> Adam DRDA, Proč si české publikum opět žádá hvězdy normalizační pop-music?, Lidové noviny, 19. 9. 1998.

<sup>8</sup> Josef PROKEŠ, Estetická výstavba české folkové písně v 60. a 80. letech 20. století, Brno 2003, s. 156.

<sup>9</sup> Marek ŠVEHLA, Mafie Heleny Vondráčkové: průmysl zábavy stojí na prohnitých základech, Respekt 13, 2002, č. 33, s. 13.

<sup>10</sup> Petr CÍFKA, Zombie filmy útočí, Respekt 15, 2004, č. 24, s. 21.

<sup>11</sup> Normalizační pop music očima Kománkové, Chauna, Rybové a Kosíka, Respekt 13, 2002, č. 33, s. 15.

<sup>12</sup> Milan KUNDERA, Jestli je pravda, že dějiny hudby skončily, Lidové noviny, 14. 7. 1999 (citace z Knihy smíchu a zapomnění, Toronto 1981).

<sup>13</sup> Daniel KUNŠTÁT, Veřejná podpora KSČM po roce 1989: historická východiska, politické a sociální souvislosti, perspektivy, Naše společnost 2, 2004, č. 1, s. 20–25.

<sup>14</sup> Adam DRDA, Kdo ve stínu čeká na moc: čeští komunisté po listopadu 1989, Litomyšl 2006, s. 151. Pozoruhodnou historickou analogií je zde fakt, že samotný normalizační režim na přelomu šedesátých a sedmdesátých let viděl v popu podobný politický potenciál: „*V krizových letech značná část zábavní hudby působila dokonce jako aktivní nástroj kontrarevoluce...*“. Antonín MATZNER – Ivan POLEDŇÁK – Igor WASSERBERGER (eds.), Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, věcná část, Praha 1980, s. 273.

<sup>15</sup> „*Rockismus znamená zbožňovat autentickou dávnou legendu (nebo undergroundového hrdinu) a zároveň se vysmívat nejnovější popové hvězdě; zbožňovat punk a zároveň neuznávat disco.*“ Kelefa SANNEH, The Rap against Rockism, The New York Times, 31. 10. 2004.

<sup>16</sup> Petr A. BÍLEK, K práci i oddechu: Znakový systém normalizační pop music, in: Petr A. BÍLEK – Blanka ČINÁTLOVÁ (eds.), Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace, Příbram 2010, s. 57–75.

<sup>17</sup> Dostupné na <https://cutt.ly/ecmrEt6> [cit. 4. 4. 2021].

<sup>18</sup> Tamtéž, díl 1.

o etiku tvůrců (často se hovoří o jejich kolaboraci a oportunistu), v případě druhém o písně samotné, které z důvodu přerušení kontaktu se západní populární hudbou po okupaci roku 1968 údajně utíkaly k domácí lidové hudbě, operetě, staropražskému městskému folkloru, vzpomínkám na generálně starší písně nebo ke klasice italského bel canto. Podstata normalizačního popu je ovšem nesena hlavně tematikou písňových textů. Obraz normalizačního popu podle Klusáka v tomto smyslu vyčerpává dvojitý typ repertoáru. V prvním případě jde o písně explicitně politické, které pojednávají o válce, míru, vojně, barikádách, historických reáliích, úspěších a zásluhách Sovětského svazu (*Angara* 1973, *Mám chut' žít* 1974, *Samovar* 1974, *Slovo mír* 1975); dále o hrdinných agentech Státní bezpečnosti (*Dopis Svobodné Evropě* 1976), příslušnicích Veřejné bezpečnosti (*367 in memoriam* 1980), budovatelských úspěších československého komunistického režimu, jeho reprezentativních akcí typu spartakiád apod. (*Metro, dobrý den* 1974, *Pozdrav sjezdu* 1976, *Poupata* 1984). V případě druhém jde o texty implicitně politické, respektive účelové písně o lásce, radosti a mládí, které mají svojí bezobsažností odvádět od aktuálních problémů doby (*Náš dům zní smíchem* 1972, *Každá trampota má svou mez* 1980 apod.).

Následující analýza porovná, do jaké míry tematika písňových textů československého popu obsažená na reprezentativních kompilacích *Alba Supraphonu* odpovídá Klusákově pojetí; jinak řečeno, do jaké míry je polarizace „autentických“ šedesátých let a „propagandistických“ let sedmdesátých a osmdesátých skutečně hlavní charakteristikou československého popu sledovaného období a do jaké míry jde naopak o pseudospecifikum odrážející pohled devadesátých let, který spíše než vážné hudebněhistorické ambice reprezentuje politický náboj radikálního odmítnutí předlistopadové komunistické minulosti se všemi jejími viditelnými fenomény.

### *Album Supraphonu – zkoumaný korpus*

Zkoumaný žánr chápeme v souladu s definicí Davida Temperleyho, který tvrdí, že zatímco rock klade v první řadě důraz na dlouhohrající desky (LP), termín pop v praxi referuje především o umělcích, kteří dosahují úspěchů na poli prodeje singlů (SP).<sup>19</sup> V tomto smyslu jako základní materiál k analýze používáme sérii kompilačních alb, kterou pod názvem *Album Supraphonu* (AS) v období šedesátých až osmdesátých let každoročně vydávalo monopolní státní vydavatelství Supraphon a která přinášela výběr zkrácených verzí komerčně nejúspěšnějších singlů poslední doby v podání českých a slovenských zpěváků. Nazírání na otázku normalizačního popu prostřednictvím takto definovaného korpusu automaticky zabraňuje účelovým dezinterpretacím mnohdy odvozovaným z úzkého a subjektivně podmíněného výběru zkoumaných písní, současně dovoluje zachytit pop – slovy Simona Fritha „*a slippery concept*“<sup>20</sup> – v celé jeho stylové šíři, která se proměňuje podle aktuálních trendů.

K analýze bylo vybráno celkem osm *Alb Supraphonu* vydaných (a v jednom případě realizovaných pouze koncertně) v rozpětí čtyř až pěti let: 1962, 1966, 1970, 1974, 1978, 1982, 1986, 1991. Uvedené desky většinou obsahují kombinaci nahrávek dokončených v roce před vydáním a v roce vydání; trend ztráty aktuálnosti sledujeme především v sedmdesátých letech, kdy se na kompilaci z roku 1974 objevují skladby dokončené v letech 1972–1974, na desce z roku 1978 písně dokončené v rozmezí 1974–1978. Specifické je poslední *Album Supraphonu* z roku 1991, které vedle repertoáru z let 1988–1990 obsahuje také několik starších písní z konce šedesátých let od zpěváků zakázaných během normalizace (Kubišová, Matuška, Přenosilová), které se ale z politických i jiných důvodů (globální revival šedesátých let) v dané době skutečně staly hity.

Písně prezentované na vybraných *Albech Supraphonu* pocházejí v drtivé většině z produkce stejnojmenného vydavatelství, pouze výjimečně zde narazíme na nahrávky Československé televize nebo Československého rozhlasu (vydané ovšem následně na supraphonském singlu). Kompilace ze šedesátých let obsahují také nahrávky bratislavské pobočky Supraphonu, které od roku 1971 převzala nově zřízená slovenská firma Opus;<sup>21</sup> obecně platí, že federalizace Československa v roce 1969, potažmo federalizace československého hudebního průmyslu v podobě zřízení uvedeného slovenského vydavatelství, ovlivnila i koncepci projektu *Alba Supraphonu*, který se od sedmdesátých let soustředil již výhradně na český pop (byť i zde najdeme supraphonské singly, na nichž zní slovenština, například v písni *Zvonky štěstí*).

Každá z vybraných kompilací obsahuje zhruba 30 až 40 písní, celkem od 270 skladatelů, 165 textařů a 235 zpěváků a zpěvaček. Pod jednotlivými písněmi je často uvedeno více tvůrců (zejména pokud jde o skladatele); někteří tvůrci se na jednotlivých deskách opakují. S výjimkou kategorie zpěváků mezi protagonisty československého popu dominují muži. K proporcí tvůrců ještě doplníme, že počet skladatelů vždy převažoval nad textaři, kteří neměli konkurenci v autorech ze zahraničí, což přispívalo k upevnění pozice těch nejtalentovanějších z nich (Zdeněk Borovec). Dlouhodobý vliv měli ale i někteří skladatelé, například Bohuslav Ondráček (1932–1998), potom pochopitelně zpěváci jako Karel Gott (1939–2019), Waldemar Matuška (1932–2009), Eva Pilarová (1939–2020), Helena Vondráčková (1947) nebo Hana Zagorová (1946).

Předmětem analýzy bylo celkem 271 vokálně-instrumentálních písní; vyloučeny byly ryze instrumentální skladby (jazz, pop-jazz apod.), jejichž zastoupení v československém popu od padesátých let rapidně klesalo. Do zkoumaného vzorku rovněž nebyly zahrnuty cizí skladby interpretované cizojazyčně zahraničními zpěváky, které se v případě zkoumaného korpusu objevily pouze na albu z roku 1962. Termín *Album Supraphonu* bude z úsporných důvodů někdy zkracován jako „AS“. Pokud je vedle názvu písně a roku jejího vydání uvedena zkratka „AS“, jde

<sup>19</sup> David TEMPERLEY, *The Musical Language of Rock*, Oxford 2018, s. 7.

<sup>20</sup> „*fluidní koncept*“ Simon FRITH, *Pop Music*, in: Simon FRITH – Will STRAW – John STREET (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge 2001, s. 94.

<sup>21</sup> Blíže k Opusu viz Nikoleta BARTOŠOVÁ, *Hudobné vydavatelstvo Opus: História a vplyv komunizmu na vydavateľskú činnosť v rokoch 1971–1991*, bakalářská práce, Filosofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2016.



o vydání v rámci kompilace, které se ale může lišit od roku zveřejnění na samostatném singlu; pokud zkratka „AS“ chybí, datace se vztahuje k původnímu vydání na singlu.

## Metodologie

Předložená analýza částečně vychází z výzkumu, který u nás provedl Československý rozhlas v roce 1977. Autoři Jaroslav Košťál a Jiří Bezděk tehdy realizovali obsahovou analýzu (první svého druhu u nás) zaměřenou na korpus českých a slovenských populárních písní (celkem 466 titulů) vysílaných v době od 1. do 31. srpna 1977 na rozhlasové stanici Hvězda.<sup>22</sup> Konkrétně z uvedeného výzkumu přejímáme základní tři kritéria pro klasifikaci písňových textů; kritéria, která byla primárně definována pro pop doby normalizace včetně potenciálního politického působení, současně kritéria, jejichž univerzální pojetí nevyklučuje ani využití pro pop jiného období i provenience:

- 1) způsob vyjádření textu:
  - a) lyrický (cílem je vyvolat hlubší citovou odezvu)
  - b) epický (posluchači se líčí, vypráví určitý děj)
  - c) komický (cílem je vzbudit komický účinek)
  - d) patetický (cílem je vzbudit pocit mimořádnosti)
- 2) tematika:
  - a) vztahy k lidem obecně (přátelství, mezinárodní vztahy, mír, válka)
  - b) vztahy a city mezi jedinci (láska, přátelství, vztahy v rodině a mezi generacemi)
  - c) osobní vnitřní pocity (radost, smutek, přání, sny)
  - d) obecné lidské hodnoty a pojmy (štěstí, osud, domov)
  - e) příroda (přírodní fenomény a zákonitosti)
  - f) civilizace (moderní doba, její atributy a fenomény – životní styl, ekologie, popkultura, sport, hobby, technika, městské prostředí)
  - g) nostalgická tematika (vyličení nálady a dobového ovzduší, vztah k předkům a minulým epochám)
  - h) fantastické náměty (smyšlené děje pohádkového rázu)
- 3) záměr textu:
  - a) kritický postoj (poukazuje na záporné jevy, stránky skutečnosti)
  - b) kladně hodnotící (kladný postoj k některé skutečnosti)
  - c) oslavný postoj (vyšší stupeň kladně hodnotícího postoje, který vyjadřuje jevu, události či osobě uznání nebo vyzdvihuje zásluhy)
  - d) neutrální (text nezaujímá *vyhrané stanovisko*, sděluje pouze určitý děj nebo pocit)
  - e) protikladný (zřetelné postavení kladných a záporných jevů proti sobě, zobrazení protikladů bez zjevné volby jedné ze stránek)
  - f) normativní (po zhodnocení jevu, děje či osoby a po zobrazení chování, norma nebo ideál jako východisko)

K obsahové analýze je dále využíván software Sketch Engine – program pro správu korpusů a analýzu textu vyvinutý společností Lexical Computing Limited v roce 2003.<sup>23</sup> Využívána byla především funkce Wordlist – Frequency List, jejímž prostřednictvím byly kvantifikovány použité výrazy v rámci jednotlivých slovních druhů. Následně byly zkoumány další vazby a kontexty častých výrazů. Vedle uvedených metod se článek opírá o tradiční pramennou analýzu (zejména dobový tisk, archivní prameny i rozhovory s pamětníky) a v minimální míře také o hudební analýzu.

## Výsledky obsahové analýzy a jejich interpretace

Pokud jde o způsob vyjádření, vybraná *Alba Supraphonu* charakterizuje převaha lyrických textů (celkem 50,2 %), což je obecně pro pop typické; na druhém místě jsou texty epické (celkem 28,8 %). Opakující se nárůsty epických textů na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a potom v letech osmdesátých lze vztáhnout k rostoucí popularitě country a dalších spřízněných žánrů s typickými sklony k vyprávění příběhů (srov. úspěchy Nadi Urbánkové a její skupiny Country Beat Jiřího Brabce, country desky Karla Gotta, návštěvy českých zpěváků v americkém Nashvillu, vliv Porty apod.). Pozoruhodnou množinou jsou texty komické (celkem 16,6 %), které mají silné zastoupení především v šedesátých letech, potom ještě na začátku let sedmdesátých, jejichž četnost ale v následujícím období výrazně klesá. Tato kategorie z velké části souvisí s tvorbou Jiřího Suchého pro divadlo Semafor, potom s tvorbou osobností, které ze Semaforu, potažmo jiných divadel malých forem přímo vycházely, například v podání Františka Ringo Čecha.

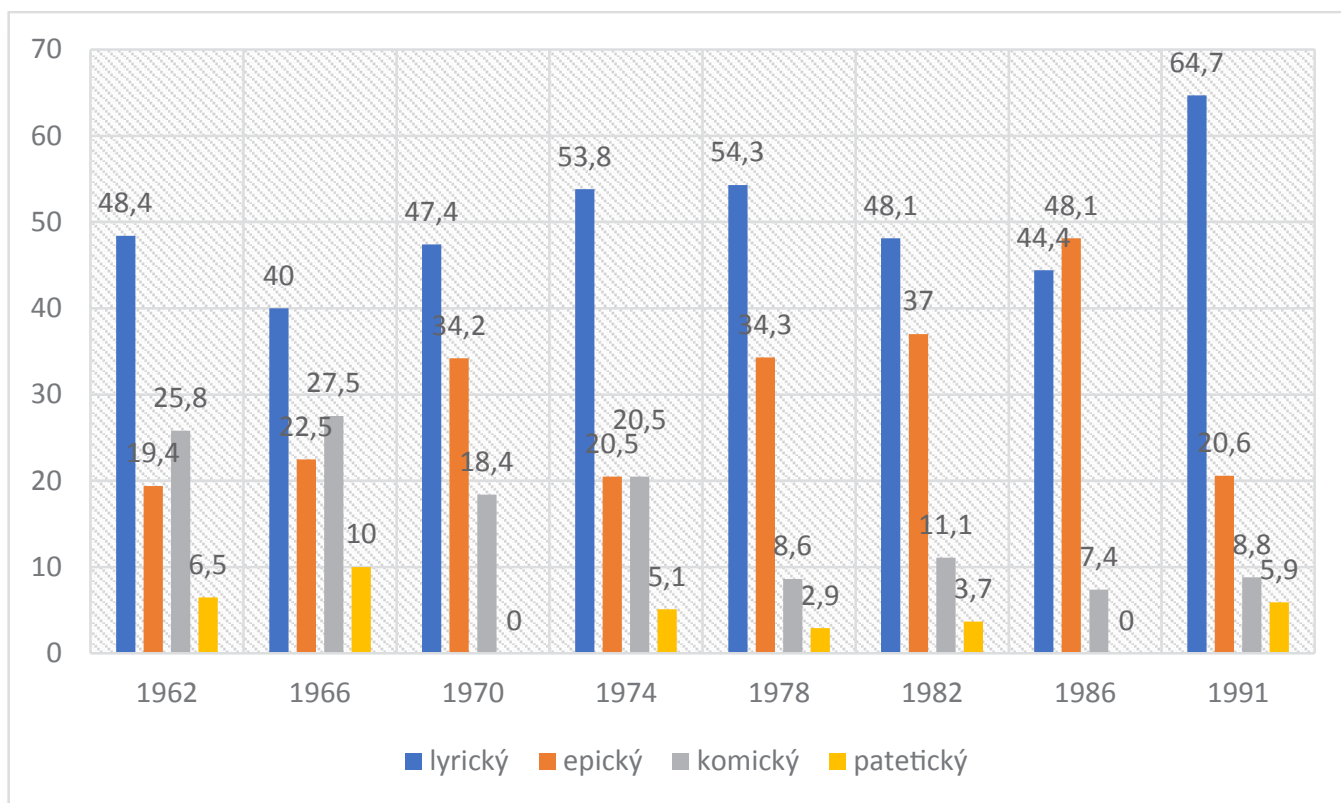
Počet textů patetických je velmi nízký s významnějším zastoupením v šedesátých letech (celkem 4,4 %). Ještě v první polovině sedmdesátých let se ovšem setkáme s texty, které patos orchestrálního popu konce předcházejícího desetiletí rozvíjely. Některé z nich vybízejí k politické interpretaci, explicitní politikum ve smyslu propagace komunistické strany ale samy o sobě nenesou. Pozoruhodné je v tomto směru srovnání skladby Zdeňka Marata a textaře Zdeňka Borovce *Přejdi Jordán* (dokončené v listopadu 1968 a vydané na *Albu Supraphonu* v roce 1969) s písní stejného skladatele tentokrát s textem Vladimíra Poštulky *Tou dálkou* (dokončenou v dubnu 1973 a vydanou na *Albu Supraphonu* v roce 1974). Ta první, jež rozvíjí biblický motiv útěku přes řeku Jordán, se po nástupu normalizace stala předmětem cenzury jako potenciální symbolická výzva k emigraci a je dnes zafixována jako jedna z hlavních „revolučních“ pookupačních písní. Druhá píseň naopak vzbuzuje otázku účelové propagace socialismu. Přes odchylky v perspektivě výpovědi (útěk do soukromí vs. expanze do světa, individuální prospěch vs. prospěch kolektivní apod.) obě skladby vykazují pozoruhodné shody v hudbě i v základním textovém motivu:

### *Přejdi Jordán*

Snad tam na břehu druhém zas rozoráš pluhem  
tu step a sklidiš svůj chléb.

<sup>22</sup> Jaroslav KOŠTÁL – Jiří BEZDĚK, Zpráva o obsahové analýze českých a slovenských textů populárních písní pro mládež na stanici Hvězda, Praha 1978.

<sup>23</sup> <https://www.sketchengine.eu/>. Software byl využíván v době přípravy této studie, respektive v období ledna až dubna 2021.



Graf 1. Způsoby vyjádření textu v písních vybraných Alb Supraphonu z let 1962–1991 (%).

#### *Tou dálkou*

Tou dálkou, tou dálkou, jít a dávat zrno brázdám vonícím,  
 tou dálkou, tou dálkou jít dát chléb všem strádajícím.

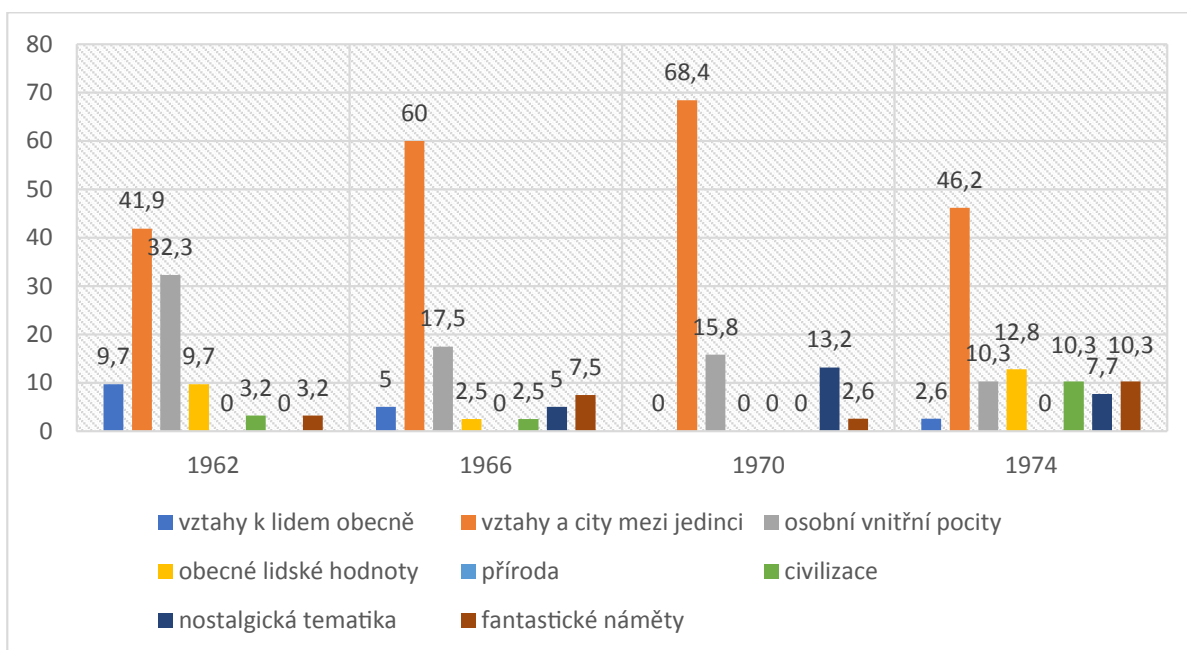
Z hlediska tematiky vybraná alba charakterizuje převaha osobně a mezilidsky zaměřených textů, přičemž obsah písní se nejvíce dotýká vztahů a citů mezi jedinci (celkem 49,8 %), což je opět pro pop všeobecně typické. Zde připomeňme, že k nejčastějším podstatným jménům na zkoumaných deskách patří slovo „láska“. Tato kategorie se většinou objevuje v souvislosti s konkrétními vztahy heterosexuálních párů, ať už z mužské, či ženské perspektivy; láska je ale také prezentována jako obecný lidský pojem: láska jako dar, láska, která přináší útěchu, která léčí, povznáší život, dává mu smysl, současně ale může být zdrojem smutku, nepohody apod. Objevují se i kontexty lásky k věcem, sportu či hudbě. Dominantní postavení tematiky lásky na vybraných *Albach Supraphonu* koresponduje s výsledky citovaného výzkumu Československého rozhlasu z roku 1977, který mimo jiné konstatuje, že vysokou míru přitažlivosti dané tematiky potvrzují nedávné průzkumy, v nichž třetina osob mezi 12 a 34 léty staví tuto oblast mezi tři nejdůležitější témata, jimiž by se měly zabývat pořady pro mládež.<sup>24</sup> Shoda výzkumu prezentovaného v této studii s výzkumem z druhé poloviny sedmdesátých let spočívá také v zjištěné převaze více či méně romantizované „všední lásky“ s absencí explicitních sexuálních narážek; v rámci zkoumaných desek se tento přístup objevuje výjimečně až na konci osmdesátých let (AS 1991: *Noční proud*), přičemž k sexualizaci českého popu v pravém slova smyslu dochází až

v devadesátých letech už zcela mimo *Alba Supraphonu* (*Černí andělé* 1991, *Láska je láska* 1992). Na vybraných kompilacích vývoj ztvárnění daného tématu postupuje od idealistických představ „lásky nebeské“ v šedesátých letech (AS 1962: *Ach, ta láska nebeská*: „je jak něžné pohlazení, které život v štěstí změní / ach, ta láska nebeská“) až po realistické obrazy „lásky z pasáže“ v letech osmdesátých (AS 1986: *Největší z nálezu a ztrát*: „Vozíme se po schodech, / líbáme se v podchodech, jdem dál svou pasáží.“).

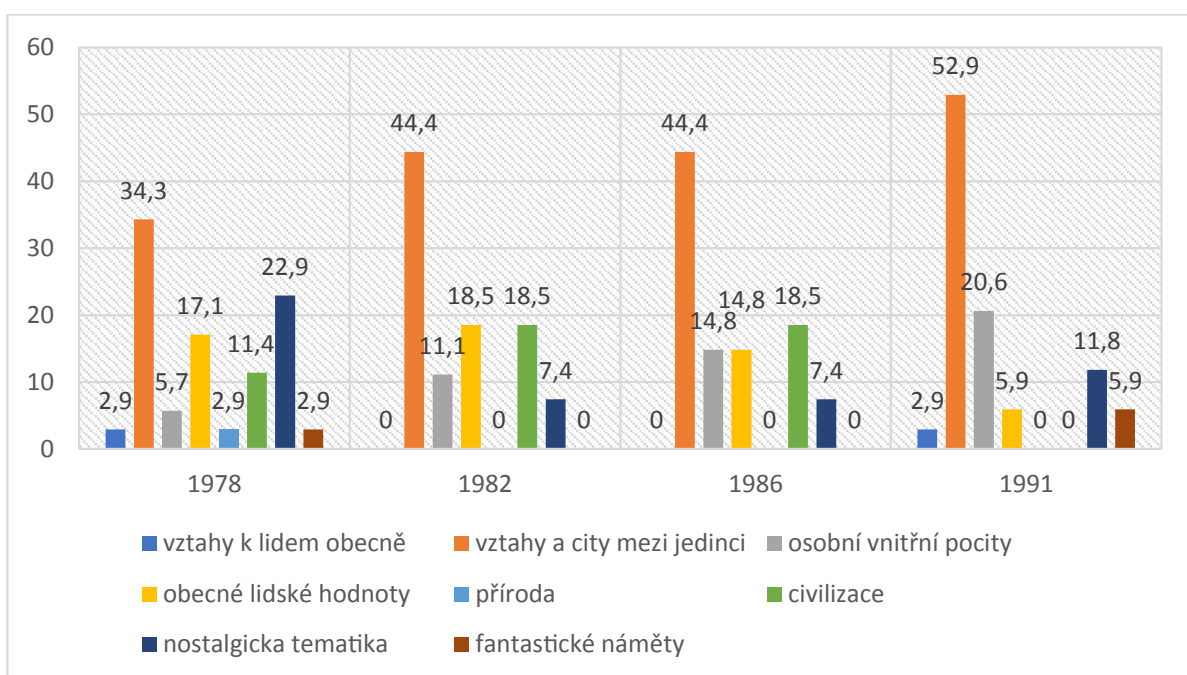
S frekventovaným pojmem „láska“ do značné míry souvisí popularita dívčích jmen jako klíčového textového motivu písní, což je rovněž fenomén blízký popu jako takovému už od dob jeho počátků v 19. století (*Oh! Susanna* apod.). V případě Československa lze v tomto směru zmínit jeden z největších poválečných hitů, *Píseň pro Kristýnku*, skladatele Zdeňka Petra a textaře Vladimíra Dvořáka, kterou muzikolog Josef Kotek na základě prodejnosti zařadil do „Československé Top Twenty 1949–1966“.<sup>25</sup> Móda dívčích jmen jako ústředního motivu textů popových písní na začátku šedesátých let zasáhla i tvorbu divadla Semafor, což dokazuje mimo jiné *Písnička pro Zuzanu* zařazená na první *Album Supraphonu*; kompilace z roku 1966 obsahuje písně *Dáša*, *Karolína*, *Josefína* a daný motiv najdeme i v písni *Den žen* s verši: „v hlavě zmatek mám jen / ze všech holčičích jmen“. Uvedený trend vrcholil na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a zahrnoval často i jména cizokrajná (AS 1970: *Bludička Julie*, *Oh, Ruby*, *nechtěj mi lásku brát*, *Tvá malá Jane*, *Santa Lucia*, *Belinda*, *Oh, lady Mary*, *Matylda*). Částečně se tato záliba vrátila v úvodu následující dekády s mimořádným

<sup>24</sup> J. KOŠTÁL – J. BEZDĚK, Zpráva, s. 26.

<sup>25</sup> Josef KOTEK, Československá Top Twenty 1949–1966, *Melodie* 7, 1969, č. 6, s. 171.



**Graf 2a.** Tematika textů písní vybraných Alb Supraphonu z let 1962–1974 (%).



**Graf 2b.** Tematika textů písní vybraných Alb Supraphonu z let 1978–1991 (%).

úspěchem písně *Holky z naší školky* (1982)<sup>26</sup> od skladatele Karla Vágnera a s textem Pavla Žáka, založené přímo na enumeraci dívčích jmen, tentokrát ovšem ryze českých: „Majdalena, Apolenka s Veronikou / a taky Věrka, Zdeňka, Majka, Lenka s Monikou / no jasně Klára, Ančí, Bára, Mančí už nevím čím, / to všechno byly holky z naší školky senzační.“

V porovnání se vztahy a city mezi jedinci jsou další mezilidsky orientované kategorie zastoupeny výrazně méně: okruh osobních vnitřních pocitů (celkem 15,9 %), tematika obecných lidských hodnot (celkem 9,6 %) a tematika vztahů

k lidem obecně (celkem 3 %). Posledně uvedená kategorie s potenciálem politického působení má nejvyšší zastoupení na počátku šedesátých let a souvisí se stále živými válečnými reminiscencemi. Typickými příklady jsou dvě skladby z prvního koncertního *Alba Supraphonu* z podzimu roku 1962: *Plakátová balada* (s textem Milana Nápravníka) a *Tulipán* (s textem Jiřího Suchého). Přes poněkud odlišnou poetiku hudby i textu jde v obou případech o protiválečné šansony normativního typu, respektive s texty doporučujícími konkrétní ideál jako východisko.

<sup>26</sup> Srov. Xaver LIVE s hostem: Karel Vágner, <https://cutt.ly/scmu7na> [cit. 4. 4. 2021].

### Plakátová balada

Když ráno přišly děti a začaly si hrát,  
nabily dětské flinty, lehly si za ten drát, trefily pána do spánku.  
Na plotě visí plakát, na plakátě je pán,  
je bledý jako papír a krev mu teče z ran, krůpěje rudých korálků.  
Nechod'te si lidé hrát tam za ten plot tam za ten drát,  
budete si hrát na válku.

### Tulipán

Proč nechal jsem tulipán pod obrazem, proč?  
Proč jsem ho radši nepostavil na zem, proč?!  
Když výstřel padne, voják se kácí,  
tulipán vadne, barva se ztrácí,  
i kytka pozná, že bitva hrozná životu nesvědčí.  
A proto tvrdím, že když kvůli pánům  
se lidi začnou mezi sebou prát,  
neprospívá to ale vůbec tulipánům  
a nezlobte se, já mám kytky rád.

Normativní texty, které se ve vyšším počtu později objevují pouze na kompilaci z roku 1978, mají již zcela nepolitický ráz (*Co děláš, to dělej rád*). Odkazy na válku a mír se v následujících letech objevují jen velmi zřídka (AS 1966: *Pošli to dál*, AS 1970: *Oh, Ruby, nechtěj mi lásku brát*, AS 1974: *Cesty*) a popu osmdesátých let už je podobná tematika naprosto cizí. Geopolitika a mezinárodní vztahy jsou v rámci korpusu zastoupeny zcela výjimečně, a pokud ano, pak rovněž v rámci prvního *Alba Supraphonu*, jak to dokumentuje skladba s latinskoamerickými rytmy *Kuba, Si* zachycující probíhající karibskou krizi:

Tetičko Ameriko co ty, co ty říkáš na novoty,  
svět ti přestal čistit boty a žije si jako ty.  
Už vyšel z módy bodrý bača, národy to nejsou ovce,  
svět už není dětská káča – ča ča ča,  
co točí se, jak kdo chce.  
Kuba Si, Yannke No, ne, lid neprodá svou kůži lacino,  
Yankee No, Kuba Si, at' se blýská na časy.

Uvedená skladba Karla „Harryho“ Macourka s textem Pavla Kohouta fúzovala sólisty Souboru Julia Fučíka s jazzmany Tanečního orchestru Československého rozhlasu a odrážela prvotní pokus tvůrců *Alba Supraphonu* propojit existující tradice popu, jazzu a masových písní. Životaschopnost v dané době a v daném formátu ovšem prokázal pouze první uvedený žánr, který definoval koncepci *Alb Supraphonu* pro příštích třicet let.

Vztahy k předmětnému, tedy přírodnímu a společenskému či civilizačnímu okolí jsou ve srovnání s mezilidskými vztahy zastoupeny mnohem méně. Písně, které by se tematicky zaměřovaly na přírodu (nepočítáme písně, v nichž příroda tvoří pouze kulisu milostným situacím, ani texty ekologického zaměření), ve sledovaném vzorku téměř chybějí (celkem 0,4 %). Výrazněji je zastoupena civilizační tematika (celkem 7,4 %). V letech šedesátých je v tomto smyslu ojedinelou skladbou proslulý *Pozdrav Astronautovi* (AS

1962) v podání Gustava Broma a jeho orchestru oslavující aktuální úspěch vesmírné mise majora Gagarina. Poté daný segment registrujeme stále častěji od druhé poloviny let sedmdesátých. Příznačná je apoteóza moderního města s pomocí hudebních metafor v písni interpretované Karlem Göttem *Nádherný chór* (AS 1978) – převzaté skladbě *Beautiful Noise* amerického písničkáře Neil Diamonda z roku 1976, jejíž původní text česká verze parafrázovala:

### Nádherný chór

Jaký nádherný chór,  
slyším od rána znít,  
akord skládek a sond,  
hukot vzdálených tříd.  
Je to nádherný chór,  
rámus z dílen i aut,  
dětská hřiště i vlak,  
zní tu prostě jen tak,  
místo varhan a flaut.

Zhruba od druhé poloviny sedmdesátých let československý pop opouští tendenci k obecnostem i jisté časoprostorové vytrženosti (nálady, pocity, neurčitá atmosféra romantiky dalekých krajů a přírodních scenérií, nespécifikovaný historismus apod.) a tíhne více ke konkrétní popisnosti současnosti, zejména ve spojení s životním stylem mládeže a většinové společnosti (AS 1986: *Dívka*: „Ve škole jí celá třída / jako vždycky napovídá, / když se koukne na svou známku, / tak má málem na kahánku, / za chvíli však dýchá lehce, / už se vidí v diskotéce“; *Letní kluci*: „Léto barvy sváží, / letní kluci stojí před pasáží“; *Největší z nálezů a ztrát*: „Jezdím s tebou tramvají / a v automatu s tebou jím“; *Pojď, dáme řeč*: „Potkal jsem ho po letech v hospodě U Cíle“; AS 1991: *Sláva jsou bály!*: „Z Burdy vobšlehla jsem střih, / tohle mít nebude žádná z nich [...] vzadu zip mi zapni, podej mi blůzu, / hlavně říkej pořád všem, že je z Tůzu.“ Uvedený trend lze rovněž pozorovat v souvislosti s pojmem „čas“, který patří vůbec k nejméně frekventovanějším podstatným jmenům v celém korpusu: zatímco *Píseň o čase* z prvního *Alba Supraphonu* nabízí obecně filozofující pojetí času jako běžce, který se nikdy nezastaví a jehož je třeba si vážit v existenciálním smyslu (neboť „pozdě shání hodináře, / nedohoní v potu tváře, / kdo zmešká svůj čas“), skladba *Svět je velký Babilón* z alba z roku 1974 už chápe nedostatek času civilizačně: „Člověka to řádně vyplaší, / že je dneska čas vlastně zboží nejdražší.“

Okruh civilizačních témat nepracuje pouze s popisováním moderních vymožeností, nýbrž také s kriticky zabarvenými reflexemi. Stejně jako se na přelomu padesátých a šedesátých let do populární hudby promítala otázka bytové krize<sup>27</sup> (*Dáme si do bytu* 1958, *Já nemám byt* 1964), v první polovině sedmdesátých let se často objevovaly písně o ekologii, často s vazbou k oblasti vodohospodářství (*Děšť loukám* 1973). Popularita ekologických témat měla více zdrojů: na jedné straně odrážela rostoucí povědomí o nutnosti ochrany přírody, které od konce šedesátých let pronikalo do „angažovaného“ písničkářství na mezinárodní úrovni, na druhé straně čerpala ze stále zřetelněji pocíťované

<sup>27</sup> Srov. Jakub RÁKOSNÍK – Matěj SPURNÝ – Jiří ŠTAIF, Milníky moderních českých dějin: krize konsenzu a legitimacy v letech 1848–1989, Praha 2018, s. 264.



ekologické krize v tuzemsku.<sup>28</sup> Tu těsně po roce 1989 shrnula analýza Ministerstva životního prostředí ČR, která právě v letech 1961–1970 spatřovala první signály vážného narušení ekologické rovnováhy, a to například v souvislosti s lesy v Krušných horách<sup>29</sup> nebo v podobě prudkého zhoršování čistoty vod.<sup>30</sup> Uvědomování si existence palčivých ekologických problémů československou veřejností před rokem 1989 potvrzuje i bezprostřední porevoluční průzkum veřejného mínění, v němž pět ze šesti dotázaných občanů České republiky na začátku roku 1990 v odpovědi na otázku „Co považujete za nejdůležitější problém, kterým by se měla zabývat vláda?“ uvedlo právě nutnost zlepšení životního prostředí; problémy dostupnosti zboží, bytů, zdravotní péče apod. byly podle respondentů méně naléhavé.<sup>31</sup>

V rámci zkoumaného korpusu registrujeme poukazování na zhoršování stavu životního prostředí zhruba od poloviny sedmdesátých let, jak to ilustruje píseň *Ptám se vás, lidé* (AS 1974, „Zdalo se mi, jako by mě proklál dýkou, / když jsem v předsíni se potkal s modrou štikou, / řekla s pláčem, že se v řekách plavat nedá“). K citované skladbě interpretované Karlem Zichem dodejme, že byla pravděpodobně součástí Televizního klubu mladých odvysílaného 30. dubna 1974, respektive pořadu, který diváky seznamoval s repertoárem druhého ročníku festivalu politické písně v Sokolově. Převaha písní s ekologickými náměty v uvedeném pořadu se stala dokonce předmětem kritiky recenzenta *Rudého práva* Jiřího Strnada: „[...] ani výběr songů se nezdál v některých případech dostatečně promyšlený. I otázka životního prostředí bezesporu patří mezi angažovaná témata, ale v určitých momentech mohli mít televizní diváci dojem, že šlo o festival písně ekologické [...]“.<sup>32</sup> K dalším podobným skladbám v rámci korpusu patří *Dvacáté století* (AS 1978, „Nic se zpátky nevrací a nic nám neschází, / auta se táhnou ulicí a stromů ubývá“) nebo jeden z prvních hitů Michala Davida *Třetí galaxie* (AS 1982, „Věť, osud váš, pokud vím, dneska hodně zlý je, / váš starý svět spoustu let nikdo neumyje“).<sup>33</sup>

Vpád obrazů světa diskoték, peněz, tuzexového zboží a konzumního způsobu života v kontextu československého popu přirozeně vyvolával i reflexe, které takové hodnoty odmítaly: AS 1982: *Obyčejnej kluk* („Jsem obyčejnej kluk /

a volnej jako pták, / a je mi krásně fuk, / co máte za auták“), *Tady jsem* („duše nesnáší třpyt, není výkladní skříň“); AS 1991: *Motýlek* („Ještě víc do smutku je mi však teprv dnes, / když vím, kdo motýlka ve sbírce chová, / pán stejně blýskavý jak jeho Mercedes, / k vile ho připíchnul na hezká slova.“).

Segment fantastických námětů měl ve zkoumaném korpusu minimální zastoupení (celkem 4,4 %). Relativně vyšší frekvenci měly písňové texty zaměřené na minulost či s prvky nostalgie (celkem 9,6 %), které registrujeme především v letech sedmdesátých. Právě v souvislosti s nimi lze uvažovat o generačním nastavení československého popu, a to rovněž s přihlédnutím ke konkrétním administrativním krokům nastupující normalizace v podobě takzvaných re-kvalifikačních a dalších instrumentů regulujících zejména rock.<sup>34</sup> Relativně vyšším věkovým průměrem svých hlavních představitelů se vyznačovala už populární hudba v šedesátých letech, jak o tom v roce 1967 hovořil rockový kritik Jan Křtitel Sýkora: „To, že se u nás nemohou v dostatečné míře uplatnit mladí talentovaní zpěváci, skladatelé, hudebníci a pohřích i aranžéři, je – myslím – problém nejen jejich, ale celé naší pop music. Problém, který má částečně i jakýsi ‚generační podtext‘ a bude komplexně vyřešen teprve tehdy, až se budou moci plně uplatnit mladí publicisté, kritici, teoretici a všichni ti ostatní, kteří ač v pozadí, udržují ‚šlágrovou mašinérii‘ v pohybu, a dostane se jim rovnocenného postavení s jejich staršími a uznávanými kolegy.“<sup>35</sup>

Na vybraných *Albech Supraphonu* lze sledovat lehkou tendenci k omlazování v průběhu druhé poloviny šedesátých let, která se ale otáčí právě s nástupem let sedmdesátých, přičemž se do jisté míry potvrzuje teze publicisty Jiřího Černého o tom, „že vstup armád Varšavské smlouvy do Československa prodloužil spouště muzikantů, bigbandů, dirigentů, aranžérů jejich profesionální život, jejich slávu, jejich období plných příjmů nejméně o deset let.“<sup>36</sup> Nedostatečná personální obměna zejména ve smyslu uvolnění prostoru pro zástupce nastupující rockové generace, vyplývající z omezených možností několika hlavních hudebních monopolů (Československý rozhlas, Supraphon atp.), tak skutečně do určité míry na několik let zafixovala tradiční pojetí „pop music pro celou rodinu“,<sup>37</sup> jak je známe už z první poloviny dvacátého století.<sup>38</sup>

<sup>28</sup> Jak se dostal textař Zdeněk Rytíř k údajně tajnému materiálu o kritické ekologické situaci v Československu, popisuje v souvislosti s přípravou desky na téma ekologie *Prázdniny na Zemi* (1980) Petr Janda. Viz Seriál České televize Bigbít, natáčený v letech 1995–2000, díl 24.

<sup>29</sup> V tomto smyslu stojí za pozornost píseň *Krušné hory nejsou krušné* (1976) z festivalu Děčínská kotva.

<sup>30</sup> Bedřich MOLDAN (red.), *Životní prostředí České republiky: vývoj a stav do konce roku 1989*, Praha 1990, s. 9–10.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>32</sup> Jiří STRNAD, *Ztratil se obsah, Rudé právo*, 7. 5. 1974.

<sup>33</sup> Později zpíval podobně založený text také jiný zpěvák z okruhu skupiny Kroky Františka Janečka, Pavel Horňák, konkrétně v písni *Stárneme* z roku 1989 („Prý už je v ozonu díra, / slunce póly rozmrazí, / ale ty klidně se tváříš, / jako že nám nic nehrozí.“).

<sup>34</sup> Jan BLÜML, *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969–1989)*, in: Ivan POLEDŇÁK (ed.), *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007, s. 43–56.

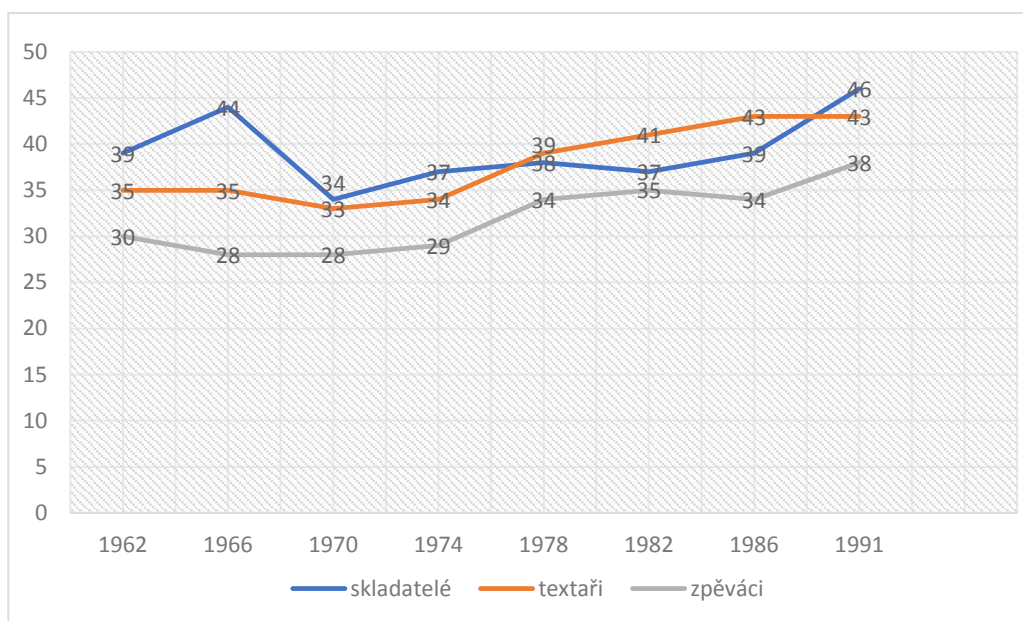
<sup>35</sup> Jan Křtitel SÝKORA, *Je u nás místo pro mladé talenty?*, *Melodie* 5, 1967, č. 10, s. 232.

<sup>36</sup> Seriál České televize Bigbít, díl 23.

<sup>37</sup> Srov. dokument České televize Michal David: *žít tak, jak se má* (2021), <https://cutt.ly/BcmgJIC> [cit. 4. 4. 2021].

<sup>38</sup> Srov. John COVACH, *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History*, New York 2012.



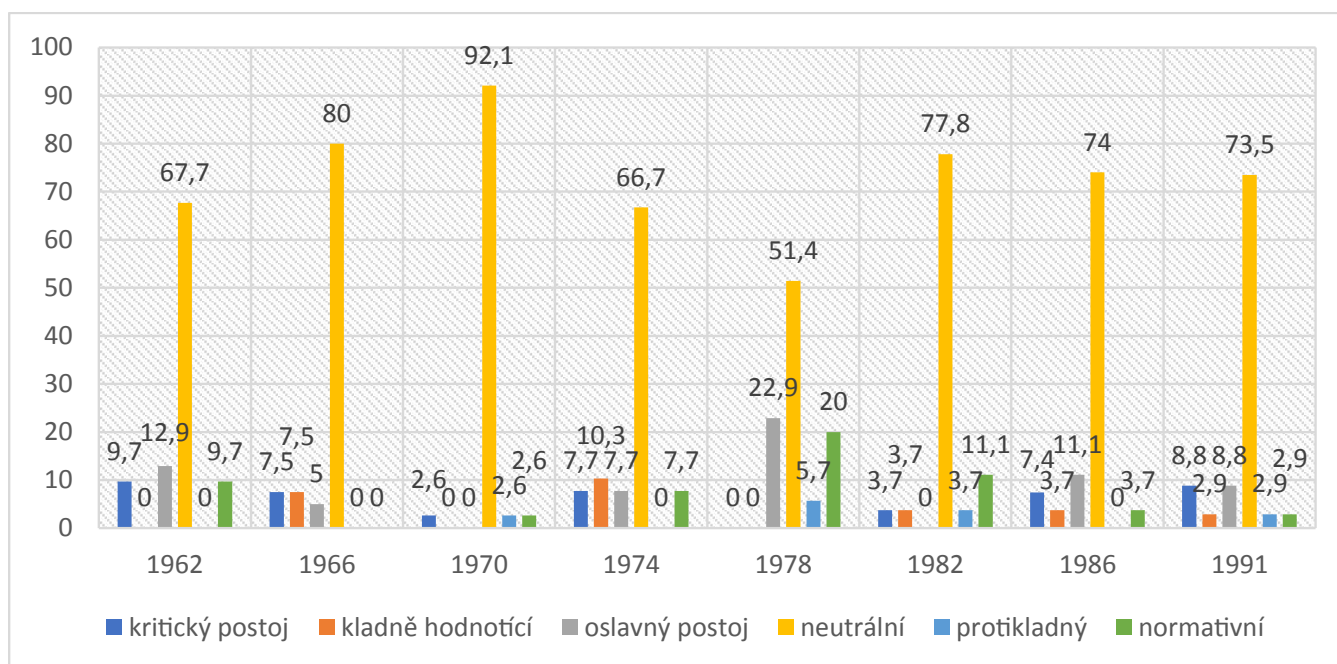


**Graf 3.** Věkový průměr tvůrců a interpretů vybraných Alb Supraphonu.

	<b>Skladatelé</b>	<b>Textaři</b>	<b>Zpěváci</b>
<b>1962</b>	Jiří Šlitr (5×), Vlastimil Hála (2×), Alfons Jindra (2×), Bedřich Nikodém (2×)	Jiří Suchý (5×), Vladimír Dvořák (3×), Vratislav Blažek (3×), Jiřina Fikejzová (2×), Miroslav Zikán (2×)	Waldemar Matuška (3×), Nicole Felix (3×), Yveta Simonová (3×), Helena Blehárová (2×), Judita Čefovská (2×), Fred Froberg (2×), Milan Chladil (2×), Zuzka Lonská (2×), Jiří Popper (2×), Mara del Rio (2×), Jiří Suchý (2×), Edita Štaubertová (2×), Jiří Vašíček (2×)
<b>1966</b>	Bohuslav Ondráček (3×), Richard M. Sherman (3×), Robert B. Sherman (3×), Jiří Šlitr (3×), Zdeněk Marat (2×), Jaromír Klempíř (2×)	Zdeněk Borovec (8×), Jan Schneider (6×), Ivo Fischer (4×), Vladimír Dvořák (3×), Jiří Suchý (3×)	Karel Gott (5×), Milan Chladil (4×) Václav Neckář (4×), Eva Pilarová (4×), Yveta Simonová (4×), Helena Vondráčková (4×), Waldemar Matuška (4×), Jaromír Mayer (3×), Marta Kubišová (2×), Jiří Suchý (2×)
<b>1970</b>	Jindřich Brabec (3×), Karel Svoboda (3×), John Fogerty (2×)	Zdeněk Borovec (7×), Ivo Fischer (5×), Jiří Štaidl (3×), Eduard Krečmar (2×), Vladimír Poštulka (2×), Ivan Úradníček (2×)	Karel Gott (3×), Milan Chladil (3×) Waldemar Matuška (3×), Eva Pilarová (3×), Karel Hála (2×), Jaromír Mayer (2×), Václav Neckář (2×), Yveta Simonová (2×)
<b>1974</b>	Bohuslav Ondráček (5×), Zdeněk Marat (2×)	Vladimír Poštulka (5×), Zdeněk Borovec (4×), Miroslav Černý (4×), František Ringo Čech (2×), Jiřina Fikejzová (2×), Eduard Krečmar (2×), Jan Krůta (2×), Michael Prostějovský (2×), Pavel Žák (2×)	Karel Gott (2×), Waldemar Matuška (2×), Eva Pilarová (2×), Petr Spálený (2×), Nad'a Urbánková (2×), Helena Vondráčková (2×), Jitka Zelenková (2×)
<b>1978</b>	Chuck Jackson (2×), Pavel Krejča (2×), Otakar Petřina (2×), Ladislav Štaidl (2×)	Zdeněk Borovec (6×), Miroslav Černý (6×), Jiřina Fikejzová (3×), Michael Prostějovský (3×), František Ringo Čech (2×), Ivo Fischer (2×), Zdeněk Rytíř (2×)	Karel Gott (3×), Waldemar Matuška (2×), Václav Neckář (2×), Věra Špinarová (2×), Hana Zagorová (2×)
<b>1982</b>	<i>každý skladatel pouze jednou</i>	Zdeněk Borovec (4×), Zdeněk Rytíř (4×), Vladimír Poštulka (2×), Michael Prostějovský (2×), Pavel Žák (2×)	Karel Gott (2×), Jiří Korn (2×) Helena Vondráčková (2×), Hana Zagorová (2×)
<b>1986</b>	František Janeček (2×)	Zdeněk Rytíř (4×), Michal Bukovič (3×), Eduard Pergner (3×), Zdeněk Borovec (2×), Vladimír Čort (2×), Pavel Kopta (2×), Jan Vyčítal (2×)	Karel Gott (2×), Hana Zagorová (2×)
<b>1991</b>	Jindřich Parma (3×), Karel Svoboda (3×), Bohuslav Ondráček (2×), Karel Vágner (2×), Jiří Zmožek (2×)	Michal Bukovič (4×), Pavel Cmíral (2×), Miroslav Černý (2×), Jana Rolincová-Hádlová (2×), Jaroslav Machek (2×), Zdeněk Rytíř (2×), Karel Šíp (2×)	<i>každý zpěvák pouze jednou</i>

**Tabulka 1.** Tvůrci a interpreti československé pop music, jejichž písně se na vybraných Albech Supraphonu objevují více než jednou (absolutní počet v závorce).<sup>1</sup>

<sup>39</sup> Berme v potaz, že tabulku ovlivňují politické zákazy (Marta Kubišová), emigrace (Jan Schneider) i předčasná úmrtí (Jiří Šlitr, Jiří Štaidl).



**Graf 4.** Záměr textu, respektive postoj k tématu sdělení v textech písní vybraných Alb Supraphonu z let 1962–1991 (%).

Zvyšující se věk zavedených reprezentantů československého popu včetně textařů, mezi nimiž i v sedmdesátých letech dominovali zakladatelé české poválečné textařské školy jako Zdeněk Borovec (1932–2001), nebyl pochopitelně jediným důvodem existence nostalgických textů, nýbrž stejně jako v případě jiných pojednávaných skutečností zde měly vliv i okolnosti vnější. Pro ilustraci lze zmínit domácí kult osobností francouzského šansonu přetrvávající už ze šedesátých let; konkrétně pak nostalgickou píseň Charlese Aznavoura (1924–2018) *Yesterday, When I Was Young* (1964/1970), jejíž text pro Karla Gotta úzce parafrázoval právě Borovec, s názvem *Když jsem já byl tenkrát kluk* (1971).

Nostalgická tematika částečně souvisela také s dalším typickým okruhem sedmdesátých let, kterým byla rodinná problematika. Ta v některých případech přesahuje k závažnějším společenským otázkám, například k SOS vesničkářům (AS 1974: *Dobře, že tě mámo mám*); jindy jsou děti pojednávány jako tmel rodiny (AS 1974: *Táta, máma a syn*), fungují jako zdroj radosti (AS 1974: *Nedělní ráno*, AS 1982: *Spím v obilí*), ale také jako prostředek navrácení se do dětství a nalézání ztraceného štěstí, nebo jako připomínka plynutí času (AS 1974: *Jdou děti, jdou*, AS 1978: *Bylo to nádherné, dětmi být, Taky jsem se narodil bos*). Akcent na rodinu je dnes většinou spojován právě s konzervativní normalizační politikou a jejím důrazem na „funkci rodiny v socialistické společnosti“, která byla deklarována na pozadí problémů s rostoucí rozvodovostí, kdy například v roce 1977 připadalo na 100 sňatků 27,3 rozvodu, přičemž každoročně se rozvodovost dotýkala více než dvaceti tisíc nezletilých dětí.<sup>40</sup> Jednostranný kulturně politický výklad tematiky tohoto druhu na druhou stranu rozporují autoři, jakým je Petr Janda, jeden z nejúspěšnějších skladatelů českého rocku a popu, který ji

spojoval také s obecným trendem hledání závažnějších témat v éře rostoucího vlivu písničkářů (ve smyslu fenoménu singer-songwriters) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.<sup>41</sup> Obě uvedené tendence se ve vztahu k československému popu po určitý čas doplňovaly.

Vedle způsobu vyjádření textu a tematiky byl třetím sledovaným parametrem analýzy záměr textu. Zde zcela jasně dominuje neutrální postoj (celkem 73,1 %), typický pro popový žánr jako takový ve všech historických fázích. Další kategorie, které byly již předjíhány v souvislosti s tematickými segmenty válečných, ekologických i jiných písní, jsou zastoupeny výrazně méně: kritický postoj (celkem 5,9 %), kladně hodnotící (celkem 3,7 %), oslavný postoj (celkem 8,5 %), protikladný (celkem 1,8 %), normativní (celkem 7 %). Ke kategorii kritického postoje dodejme, že texty, které by zpochybňovaly československý politický režim jako takový, ve zkoumaném vzorku zcela chybějí; zejména v šedesátých letech občas registrujeme pouze jemné hříčky s dobově exponovanými termíny: AS 1966: *Super-anti-contra-multi-extra-unikátní* („Super-anti-contra-multi-extra-unikátní / tohle strašné slovo není vůbec protistátní“), *Modré džínsy* („protože kultu její osobnosti propadne / a odolati je prý dosti nesnadné“).

V souvislosti se záměrem textu připomeňme ještě celkovou proporcí mezi výrazy s pozitivními či optimistickými konotacemi a pojmy s konotacemi negativními či pesimistickými. Výsledky analýzy ukázaly převahu pojmů první uvedené kategorie po celé sledované období; takto zabarvená slova tvořila na každé sledované desce zhruba 22 %; zastoupení pojmů s negativními konotacemi se pohybovalo okolo 7 %. Dodejme, že vedle již pojednaných pojmů „lásky“ a „čas“ patřily k dalším frekventovaným podstatným jménům výrazy jako „den“, „svět“, „sen“; v kategorii

<sup>40</sup> Jaroslava BAUEROVÁ, Vznik a vývoj rodiny a její funkce v socialistické společnosti, *Sociologický časopis* 15, 1979, č. 3/4, s. 269.

<sup>41</sup> Petr JANDA, *Olympic* 50, Praha 2012, s. 67.

přídavných jmen to byla slova jako „mladý“, „krásný“, „hezký“, „dobrý“. Za pozornost stojí i vysoká frekvence osobního zájmena „já“, definujícího osobu mluvčího stejně jako subjektivní povahu sdělovaných obsahů.

S převažujícím pozitivním charakterem československého popu, respektive s výše uvedenými pojmy souvisí i konkrétní tematické okruhy. Ten nejtypičtější je definován sebereferenčním principem, kdy velká část písňových textů po celé sledované období v různých souvislostech pojednává o hudbě, hudebních stylech, zpívání, hraní, tancování a jiných spřízněných aktivitách (AS 1962: *Chtěl bych mít kapelu*, AS 1974: *Všichni budete zpívat*, AS 1978: *Do-re-mi-la*, AS 1982: *Diskohrátky*, AS 1986: *Zvonky štěstí*). Samotné slovo „píseň“ patří vůbec k nejčastějším podstatným jménům zkoumaného vzorku. Fenomény spojené s hudbou často fungují jako rekvizity příběhů bez zvláštních přídavných významů, jako je to v písni *Těšení* (AS 1986: „jen tak, magneták / přehrává hit, už měl by tu být“). Podobné je to s metaforami: „je po dešti a kosové si štěstím pletou noty“ (AS 1962: *Je po dešti*). Frekventovanou kategorií jsou písně, které oslavují hudbu jako takovou: typické je vyznání z náklonnosti ke konkrétnímu žánru či tanci (AS 1962: *Babičko, nauč mě charleston*, AS 1974: *Tango s cizí dámou*, AS 1978: *Já mám ráda boogie*, AS 1982: *Diskohrátky*, AS 1986: *Lítat nad zemí*). Zkoumaný korpus obsahuje také texty, které oslavují hudbu jako univerzální lidskou hodnotu:

*Muzika* (AS 1986)

Jdou vojska s písní do bitev,  
zní pochod, kolem teče krev,  
a jiná píseň říká přísně:  
„už toho všeho bylo dost!“  
Kdo umí děti uspávat,  
kdo říká něžně, mám tě rád,  
kdo pomůže ti vždycky z tísně,  
kdo spojí lidi jako most?  
No přece písně!

K hudebním fenoménům se v drtivé většině vážou pozitivní asociace, jako život, životní optimismus, radost, šťastná budoucnost, léto, volný čas, dovolená, domov nebo mládež. Převážný pozitivní a optimistický ráz československého popu mnohdy podporovala také přítomnost tematiky zvířat z velké části vycházející z tvorby Jiřího Suchého pro divadlo Semafor už v počátcích šedesátých let (*Kočka na okně*, *Malé kotě*, *Opilá bílá myška*, *Potkal jsem jelena*, *Šantánová myš*, *Sluníčko* apod.). Na zkoumaných deskách se zvířata pravidelně objevují většinou v komických situacích, občas v kontextu milostné lyriky nebo v obrazech světa dětí (šedesátá léta: *Tuhle rundu platím já*: „A jedna malá treska, moc milá a moc hezká...“ apod.; sedmdesátá léta: *Proč básně píše vám*: „Venku se stmívá, papoušek zívá, verše píše vám...“ apod.; osmdesátá léta: *Chtěl bych být medvídkem*: „Chtěl bych být medvídkem a z výkladní skříně koukat se ven...“ apod.).

\* \* \*

Podívejme se nyní na obsahovou stránku vybraného korpusu ještě z jiného pohledu. Kategorii, která umožňuje přehlednout specifika československého popu zkoumaného období rovněž s ohledem na vývoj státní kulturní politiky, je pojem „prostředí“ ve smyslu původu inspiračních zdrojů, geografie zobrazovaných lokalit, jazykového prostředí apod. Ze srovnávací studie pěti sociologických výzkumů hudebních preferencí realizovaných v letech 1947, 1963, 1965/1966, 1969 a 1973 od Josefa Kotka víme, že během šedesátých let panovala pozoruhodná rovnováha v míře popularity mezi tradiční a moderní populární hudbou (na úrovni 60 % kladných postojů).<sup>42</sup> Z hlediska konkrétních žánrů šlo tedy o vyrovnanou popularitu mezi dechovkou, lidovkou a jejich modernizovanými deriváty na straně jedné a dobovou písňovou produkcí ovlivněnou jazzem a novými tanečními prvky na straně druhé. Kombinací a juxtapozic tradičních i moderních forem populární hudby často využívali mimo jiné hlavní autoři divadla Semafor, což dokládá skladba *Ty jsi švarná* (AS 1966: „Ty jsi švarná, já jsem švarný, já jsem švarný, já jsem švarný, / jaký jsme to krásný pár, jaký jsme to krásný pár“) ve stylu fúze české lidové písně a dixielandu.

Ještě v roce 1970 se mezi komerčně nejúspěšnější písně *Alba Supraphonu* dostala slovenská lidová píseň v orchestrální úpravě *Červené jablčko*, na dalších zkoumaných deskách ze sedmdesátých a osmdesátých let už ale odrazy tuzemského folkloru nenajdeme, navzdory normalizačním deklaracím o návratu k domácím zdrojům. Narazíme zde nicméně na folklor cizokrajný, jehož obliba u nás vrcholila v druhé polovině šedesátých let, respektive na přelomu šesté a sedmé dekády. S módou westernové tematiky už od dob vydání překladů *Americké lidové poezie* (1961) editora Lubomíra Dorůžky do československé populární hudby přicházely americké lidové písně s obrazy cowboyů, pastvin, nahánění stád, whisky, pistolníků, Texasu a postav se jmény Jimmy, Danny, Jack apod. (AS 1966: *Muži z Ria*, AS 1970: *Houpavá*). Ty byly záhy jak hudebně, tak textově adaptovány také českými autory (AS 1966: *Hříbě*, *Hou a hou*). Exotiku Západu a dalších cizích krajů ve stejné době doplňovaly anglické písně pijácké a námořnické s marinami, přístavem v Liverpoolu, Šanghaji nebo velkou louží (AS 1966: *Tuhle rundu platím já*), s nimiž za našimi hranicemi slavil mimořádné úspěchy rakouský zpěvák Freddy Quinn, u nás Waldemar Matuška.

Převzaté lidové písně na přelomu šedesátých a sedmdesátých let přinášely také obrazy konkrétních lokalit, měst a států – tak je tomu v případě italské písně *Santa Lucia* (AS 1970): „Krásná je Neapol, krásná, když svítá, / písní svých mandolín ze snů tě vítá“, ale i americké tradiční melodie s civilizačně pojatým českým textem *Mexiko* (AS 1974): „Kde tvé klidné časy Mexiko teď jsou, / turistů jsou statisíce pod tvou oblohou, / pryč jsou háje, zvalená je zem, / z pyramid klidně kámen jen si každý vem.“ Stejně jako řada popových skladatelů v šedesátých letech používala v hudbě typické frygické motivy, kulturní realie spojené se Španělskem pronikaly také do textů, často právě v organickém spojení s hudebními exotismy. Příkladem je hit Karla Mareše *Oliver Twist* (AS 1962), jinak postavený na známé literární

<sup>42</sup> Josef KOTEK, *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie k současnosti*, Praha 1990, s. 397–400.

aluzi: „Takový muž na Zemi už není / jenom v knihách nebo v dívčím snění, / přirovnám ho směle bez prodlení / k toremům španělským.“

Texty, jež pojednávají o kulturách cizích zemí, měly v drtivé většině apolitický ráz, často pracovaly s humorem a ironií, reflektovaly ale také nenaplněnou touhu dotýcnou zemi navštívit – především z důvodu náročnosti takové cesty nebo kvůli jiným závazkům. Takové příklady najdeme na kompilaci z roku 1966:

#### *Suvenýry z Tokia*

Na obrázku usmívá se gejša,  
v malé dlani malý tranzistor,  
daleko je Tokio, to to to Tokio,  
a já je tak málo znám.

#### *Chtěl bych si vyjít*

Chtěl bych si vyjít jen tak po Paříži,  
hledat dámy zálezné,  
jelikož jiné závazky mě tíží,  
chodím s dětmi po Letné.

Významným tématem tuzemského popu byla rovněž oslava návratů „domů“, přičemž v šedesátých letech onou destinací nutně nemuselo být Československo (AS 1966: *Tulák se vrátil do San Francisca*). Písňe oslavující návrat do vlastní země nicméně vždy převažovaly; typický je v tomto směru repertoár Waldemara Matušky: *Už koníček pádí* (1967), *Má malá zem* (1969), *Patřím sem* (AS 1974).

Mluvíme-li o textech, které v různých souvislostech pojednávají o konkrétních zemích a regionech, dodejme, že v sedmdesátých letech se podobná sdělení obracela spíše do tuzemska: *Matylda* (AS 1970): „Na šumavský louce pod Kvildou / trhali jsme je tenkrát s Matyldou“; *Já tu zemi znám* (AS 1974): „[...] Křivoklát, Kost, Kratochvíle, Bučovice, Cuknštejn, Bezděz, Litomyšl, Ploskovice. / Já tu zemi znám, já rád tu zemi mám [...]“; *Hastrmane, tatrmane* (AS 1974): „Mokrě vlasy, šaty šité na míru / chodí starou Prahou mladý pán“; *Mám ráda žužu* (AS 1974): „Tam u karlínských tunelů / mě potkal přítel od Schnellů“ apod. Cizí destinace se objevují pouze výjimečně, jako je to v případě písňe *Mississippi* (AS 1978): „Mississippi jenom z knížek znám, / tak jak Mark Twain o ní psal.“ Na deskách z osmdesátých let konkrétní geografie chybí úplně, výrazněji se objevuje až na přelomu osmdesátých a devadesátých let: *Všechno bude fajn* (AS 1991): „Právě jsem se vrátil z Hollywoodu, / byl jsem tam s Frankiem zabít nudu“; *Miss Moskva* (AS 1991): „Já jediný a sám byl porotcem, / já Miss Moskvu zvolit měl“; *To tenkrát v čtyřicátom pátom* (AS 1991): „Mám v Plzni kámoše, už je to řada let, / vždycky rád slyším plzeňskéj dialekt / a když tam jedu čundrem, dám o sobě vědět.“

V roce 2007 publikoval Aleš Opekar článek o takzvaných makarónských písňích kombinujících v jediném textu více jazyků, přičemž tyto kombinace nesou v různém historickém, uměleckém i společenském kontextu rozličné funkce a významy. Ačkoliv daný fenomén sahá hluboko do historie, autor považuje makarónský princip výstavby textu

v určitých ohledech za relevantní rovněž pro českou moderní populární hudbu.<sup>43</sup>

Z hlediska obecného zastoupení jazyků je nejzajímavější první *Album Supraphonu* z roku 1962, na němž vystupovalo (nebo alespoň plánovalo vystoupit) několik zpěváků z ciziny s cizojazyčnými skladbami zčásti natočenými u Supraphonu. Šlo o Francouzku Nicole Felix s písňemi *Leçon de twist*, *Bist Du Einsam Heut' Nacht* (v originálu *Are You Lonesome Tonight?*) a *Oliver Twist* (německou verzí stejnojmenné české písňe), dále východoněmeckého zpěváka Freda Frohberga s písňemi *Singe von Liebe* a *You Are My Destiny* od Paula Anky a Italku Maru del Rio se skladbami *Ascoltami* a *Cachito* – v prvním případě šlo o píseň s italským textem, ve druhém případě s textem ve španělštině. K uvedenému zastoupení jazyků dodejme, že vliv německy mluvících zemí byl v české hudbě z historických i geografických důvodů vždy patrný; vazba na Francii podmíněná diplomatickými vztahy už v meziválečné době měla rovněž nezanedbatelný vliv – ať už šlo o inspirace na poli vážné hudby a jazzu ve dvacátých letech, nebo o kult francouzského šansonu, pařížské koncertní příležitosti apod. v letech šedesátých. Ruština se v československých popových textech objevuje zřídka, a pokud ano, tak často ve funkci parodie vázané na status jazyka jako povinného školního předmětu, jak je to vidět například v televizním zpracování muzikálu Bohuslava Ondráčka a Jana Schneidera *Gentleman* (1969).

Angličtina byla pro konzumenty poválečného středního proudu v Československu relativně vzdálená (nepočítáme-li specializovaný okruh jazzofilů nebo velmi úzkou základnu příznivců rock and rollu na konci padesátých let), tím spíše pak drobné textové vsuvky v jednom z největších hitů počátku šedesátých let z dílny Semaforu *Ach, ta láska nebeská* (AS 1962) musely poutat pozornost a vyvolávat dojem modernosti: „Bez ní život šťastný není, / oh no, nemůže být [...] Bez ní život šťastný není / you never know“.<sup>44</sup> Makarónský princip se výrazněji uplatnil na kompilaci z roku 1966 v česko-německém provedení židovské lidové písňe *Noc* (*Schön wie die Lawona*) na způsob moderního šansonu v podání Hany Hegerové. Náznaky vícejazyčnosti na stejné desce uslyšíme v úspěšné skladbě z prvního ročníku festivalu Bratislavská lyra *Oh, baby baby* („Oh, baby, baby, přijel bílej vůz, / oslíček Joe s rolničkou, jed' s ním“), ale také v písni *C'est la vie*, která v refrénech rozvíjí francouzskou frázi z titulu skladby.

Po nástupu normalizace na přelomu šedesátých a sedmdesátých let princip doplňování českých textů slovy, frázemi či verši v cizích jazycích – ať už za účelem exotického ozvláštňení, komiky, nebo s cílem podpořit mimohudební asociace týkající se textového sdělení – ustal, především pokud šlo o angličtinu. V tomto smyslu lze připomenout tezi z diskusního příspěvku na celostátním semináři SČSKU o populární hudbě v roce 1979 Zbyška Malého, který obhajoval posrpnový příklon k národnímu pojetí domácí hudby: „*Tady by bylo dobré se podívat [...] na období, kdy jsme v textech zcela nadbytečně přejímali prvky a obraty s naší jazykovou oblastí nesouvisející. Kolik textů před pár lety používalo obratu ‚ó baby‘ apod. Nejde o samu frekvenci těch*

<sup>43</sup> Aleš OPEKAR, Makarónské songs. Čeština versus cizí jazyky v české populární hudbě aneb Sbližování národů, in: Ivan POLEDŇÁK (ed.), Proměny hudby v měnícím se světě, Olomouc 2007, s. 157–178.

<sup>44</sup> Srov. J. KOTEK, Československá Top Twenty, s. 171.



slov, ale o to, že tyto prvky přešly snadno do obecného jazyka naší mládeže a to už není zanedbatelný společenský prvek. Jakoby nestačilo, že naše obecná řeč je plná germanismů, ještě ji „vyšperkujeme“ prvky anglosaskými!“<sup>45</sup> Vrátime-li se k sledovaným *Albům Supraphonu*, poslední skladbou tohoto druhu na několik příštích let je *Hej-hej, baby* (AS 1970).

Jak už ale bylo naznačeno, prvky vícejazyčnosti z československého popu v době normalizace úplně nezmizely, pouze se vrátily k původním románským jazykům, jak to ukazuje česko-španělská komická skladba *La batea* (AS 1974):

Mira la batea, como se menea  
como se menea la ba- la batea.  
[...]  
Tak asi dvacet kamarádů jsem si domů vzal,  
žena prala velký prádlo, já jsem se jí bál,  
[...]  
A že prádlo, všude vládlo,  
každej po svém mi tu píseň překládal.  
[...]  
La batea páлку znamená, se menea záda znamená.

Francouzština se objeví například ve skladbě *Chanson d'amour* (AS 1978), italština v písni *Já na bráchu blues* (AS 1982): „Haló platící diváci, tenhle song jsme přivezli až ze slunné Itálie, prego, uno, due, tre, quattro“. K angličtině se československá pop music vrátila až na konci osmdesátých let,<sup>46</sup> jak to slyšíme na nahrávce *Všechno bude fajn* (AS 1991):

Říkej oukej a všechno bude fajn  
Jseš můj darling a všechno bude fajn  
Keep your smiling a všechno bude fajn

Ještě zajímavější případ makarónského principu ukazuje píseň *Miss Moskva* (textařky Gabriely Osvaldové, AS 1991), která kombinací češtiny, ruštiny a angličtiny odráží střetávání kulturních vlivů v srdci Evropy kolem přelomového roku 1989:

Představte si krásek dva plné sály,  
to byste se taky jako já báli,  
girls, girls, girls, girls  
sweet and lovely girls.  
Paša, Máša, Duňa, Sáša i Tamara Lvovna,  
strojnyje i polnyje, nu vot kto budět Miss?  
Vysokije, srednije i maleňkovo rosta,  
ožidajem s nětěrpeniem vot kto budět Miss.

Ačkoliv se tato studie zaměřuje primárně na texty, v rámci výše uvedené diskuse je relevantní rovněž pohled na hudbu a její původ. Samotný vznik projektu *Album Supraphonu* na začátku šedesátých let doprovázely ambice podpory domácí populární hudby jako potenciálního exportního artiklu.<sup>47</sup> Úsilí o rozvoj domácí pop music – gramofonových závodů, tuzemských skladatelů, textařů a písní v národním jazyce – bylo současně spojené s obavou z nepřiměřené invaze dominantní anglofonní produkce. V tomto smyslu šlo o mezinárodní fenomén: například v roce 1966 se západněmečtí autoři a držitelé provozovacích práv obraceli na domácí rozhlasové stanice s výzvou, aby tyto vysíláním cizích hitů „neruinovaly německou domácí tvorbu.“<sup>48</sup> ve východním Německu o rok později proběhl výzkum mezi studenty z oboru hudební výchova na postupimském pedagogickém ústavu, v němž měli dotyční vyjmenovat svoje oblíbené taneční skladby – jen 14,8 % studentů uvedlo skladby domácích autorů, 38,5 % skladby západních autorů, kteří ve východním Německu oficiálně vydali desku nebo koncertovali, 46,7 % studentů potom skladby západních autorů, které nebyly v NDR nikdy oficiálně uvedeny.<sup>49</sup> Hegemonii angloamerické populární hudby v šedesátých letech řešily hudebně odborové, skladatelské a jiné organizace v Itálii, Francii a dalších zemích.

V důsledku těchto skutečností státy mimo anglofonní okruh zvažovaly regulaci hudebního vysílání pomocí kvót, které měly v socialistických zemích rovněž politický podtext:<sup>50</sup> právě ve východním Německu kvóty fungovaly už od roku 1958, kdy zákon povoloval 40 % veřejně prezentované produkce ze západních zemí, zbytek byl vyhrazen pro domácí skladatele a jiné socialistické země;<sup>51</sup> v Sovětském svazu bylo povoleno 65 % domácího repertoáru, 20 % z dalších socialistických zemí a pouze 15 % ze Západu.<sup>52</sup> V Československu potvrzuje podobné tendence materiál šéfredaktora Československého rozhlasu Jiřího Štilce, schválený v únoru 1971, který požaduje normu proporcí domácí a zahraniční hudby v rámci týdenního objemu ve výši 50 % domácí hudby, 25 % hudby socialistických zemí a maximálně 25 % hudby ostatních zemí.<sup>53</sup>

Jak už bylo dříve řečeno, s výjimkou první kompilace se na zkoumaných deskách neobjevují žádné skladby kompletně v cizím jazyce; dominuje čeština – skladby ve slovenštině (od slovenských autorů, případně přejaté s textem ve slovenštině) najdeme na deskách z let 1962, 1966 a 1970 většinou 3 až 4; v dalších letech slovenská produkce téměř chybí. Sílicí trend k přebírání zahraničních skladeb je patrný ve druhé polovině šedesátých let v kontextu liberalizačních tendencí s rostoucí otevřeností vůči západnímu kulturnímu průmyslu. Pozoruhodné je, že normalizační regulace návrat dominance domácí tvorby z počátku

<sup>45</sup> Zbyšek MALÝ, Problematika textu v současné české populární hudbě, *Opus musicum* 11, 1979, č. 10, s. 302.

<sup>46</sup> Zajímavým případem z doby normalizace je parodie na makarónské písně *I Love You Mädchen krásné* (nahráná v roce 1977) od F. R. Čecha.

<sup>47</sup> *Hudba pro radost* 2, 1963, č. 1, s. 2–7.

<sup>48</sup> *Importu až příliš*, *Melodie* 4, 1966, č. 1, s. 19.

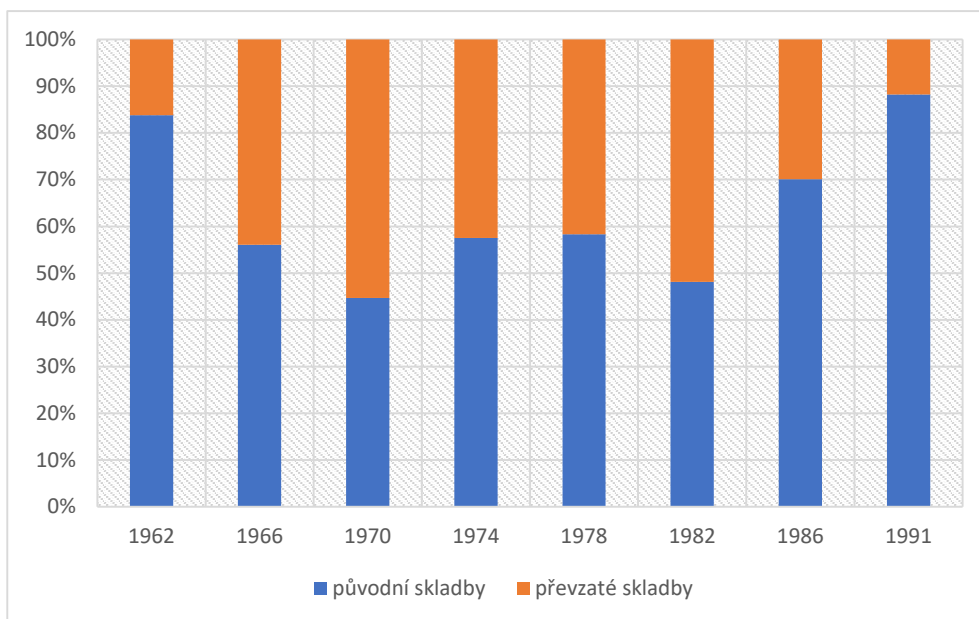
<sup>49</sup> Lubomír DORŮŽKA, *Populární hudba, priemysel, obchod, umenie*, Bratislava 1978, s. 11.

<sup>50</sup> *Srov. diskusi o malevolentní a benevolentní strategii státní regulace hudby in Keith NEGUS, Popular Music in Theory: An Introduction*, Cambridge 1996, s. 209–215.

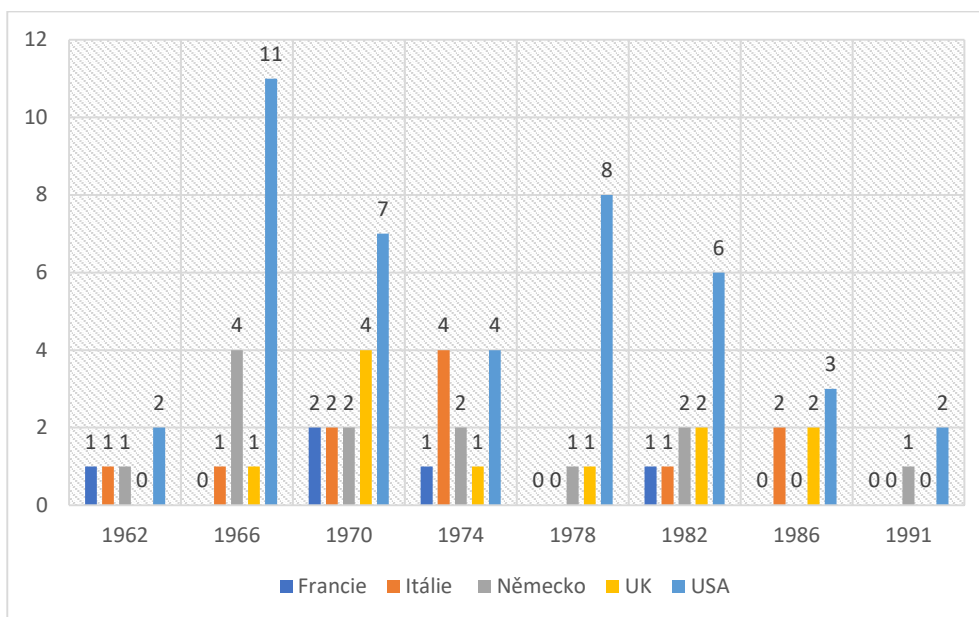
<sup>51</sup> Peter WICKE, *Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR – Kulturbürokratie*, in: Peter WICKE – Lothar MÜLLER (eds.), *Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente*, Berlin 1996, s. 20.

<sup>52</sup> Timothy W. RYBACK, *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, New York 1990, s. 150.

<sup>53</sup> Eva JEŠUTOVÁ a kol., *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, Praha 2003, s. 389.



**Graf 5a.** Poměr domácích a převzatých zahraničních písní na vybraných Albech Supraphonu (%).



**Graf 5b.** Zastoupení zahraničních skladeb podle provenience (absolutní počet) na vybraných Albech Supraphonu; uvedeny jsou pouze nejpočetněji zastoupené země.

šedesátých let nepřinesla a sedmdesátá léta v tomto smyslu rozvíjela odkaz předcházející dekády více, než by se mohlo podle oficiálních kulturně politických deklarací zdát. Prudce rostoucí příklon k tvorbě ze Spojených států nastupující normalizace sice lehce přibrzdila, přesto ale repertoár této provenience v rámci přebíraných písní dominoval i nadále. Procento popových skladeb převzatých ze socialistických zemí nikdy nebylo vysoké (ze Sovětského svazu to byly v celém korpusu pouze dvě skladby včetně jedné ruské lidové; z Polska tři skladby); jako alternativa k anglofonnímu repertoáru fungovaly spíše románské země, v československém popu frekventované už v padesátých letech. Tradiční

vazba s německy mluvícími zeměmi je zřejmá rovněž po celé sledované období. V rámci zkoumaného korpusu se nejvíce prosazovaly země jako Francie, Itálie, Německo, UK a USA; v menší míře (mnohdy pouze ojedinele) najdeme na kompilacích písně autorů ze zemí jako Argentina, Austrálie, Belgie, Jugoslávie, Kuba, Nizozemsko, Polsko, Rakousko, Řecko, Sovětský svaz/Rusko, Španělsko, Švédsko, Turecko, Trinidad a Tobago. Nárůst domácího repertoáru ve druhé polovině osmdesátých let souvisel z velké části se vstupem autorů z okruhu „tramp/folk/country“ (vliv Porty) a dříve ostrakizovaného rocku (vliv Rockfestů) do hlavního proudu.

## Závěr

Jak už bylo řečeno v úvodu, podle Pavla Klusáka i mnoha jiných kritiků charakterizuje dějiny československého popu šedesátých až osmdesátých let především zásadní zlom, k němuž došlo s nástupem normalizace, kdy se „autentická tvorba“ let šedesátých přerodila v tvorbu „konstruovanou pro vnější účel“ v duchu komunistické propagandy.<sup>54</sup> Uvedenou proměnu Klusák i jeho kolegové nejčastěji demonstrují právě prostřednictvím písňových textů. Smyslem tematické analýzy bylo vyhodnotit, zda je možné tuto charakteristiku skutečně přijmout jako hlavní definiční znak daného žánru v celé jeho šíři a dále s ní pracovat například při tvorbě souborných dějin české populární hudby, nebo zda se uvedený rys týká pouze užšího segmentu dobové produkce s tím, že důvody, proč dotyční kritikové akcentují právě politickou funkci, jsou spíše odrazem dobových tendencí spojených s odmítáním komunistické minulosti.

Vybraná *Alba Supraphonu* explicitní politické texty neobsahují, a to v celém zkoumaném období s výjimkou počátku šedesátých let, kde registrujeme dozvuk éry masových písní předchozí doby. Písně na vybraných kompilacích v naprosté většině zachovávají neutrální postoj, ať už v rámci lyriky, epiky, nebo komiky apod. Jinak řečeno, v žádném sledovaném roce československý pop nepřekračoval svůj definiční rámec pohodové, optimistické hudby zaměřené především na city a vztahy mezi jedinci.<sup>55</sup> Pokud jde o explicitní komunistickou propagandu reprezentovanou písněmi *Samovar* (1974) nebo *Dopis Svobodné Evropě* (1976), na jejichž základě kritikové normalizačního popu typicky demonstrují charakter popu dané doby jako celku, podobný repertoár se na *Albech Supraphonu* nevyskytuje; v tomto smyslu lze říci, že tento typ hudby nebyl populární, netvořil jádro tehdejšího hlavního proudu a fungoval spíše na okraji jako ryze účelová hudba (podobně jako dnes hudba reklamní) určená pro specifické události, festivaly sokolovského typu apod.

Ačkoliv vývoj československého popu probíhal na pozadí významných kulturně politických změn, vymezených liberalizačními tendencemi let šedesátých na straně jedné a normalizačními regulacemi a represemi na straně druhé, v samotné podstatě si žánr zachovával typické obsahové prvky neměnné po celé zkoumané období. Tematická shoda napříč sledovanými dekádami je pozoruhodná, což ilustruje například dominantní okruh mezilidských vztahů zasazených do prostředí tance, zábavy, populární hudby a oslavy mládí v níže uvedených písních, které vedle hudebního stylu (swing vs. Europop) dělí dvacet let od doby vydání:

*Až nám bude dvakrát tolik* (AS 1962)

Až nám bude dvakrát tolik, nežli je nám teď,  
budeme mít jiné zájmy, nejen o parket,  
ale dneska – jak by ne – hrozně rádi tančíme.  
[...]

Dnes jak zazní z dálky jen pár tónů,  
ča-ča či charlestonu – tančit jdem,  
jdem, jdem tančit – zvláště když nás k tomu,  
uvítá sólo na buben.

*Diskohrátky* (AS 1982)

Jé, dneska budou u nás v bytě hrátky s deskou,  
jo, přímo v bytě máme diskohrátky,  
může přijít každý, kdo má nějakou hezku,  
no jasně mládí, mládí – to je krátký.  
Protančíme stokrát bosky obývací,  
a budem koukat, jak nám svíčka ubývá,  
tak ahoj, ahoj, dneska večer budem se mít!

Podobné analogie bychom našli také v dalších frekventovaných tematických segmentech, jakým je fenomén léta, dovolené, rekreace a sportu (AS 1962 *Kanoe pro dva*, AS 1982 *Windsurfing*) nebo zábava v kulisách městské popkultury: AS 1962 *Náhodou* („Jdu takhle ulicí, za mnou dva mladíci, náhodou, / namířím do kina, zrovna se začíná, náhodou“) a AS 1982 *Město jako ponorka* („Oslovil jsem ji až u kina, / zrovna prima film tam začínal“).

Klusákův závěr o tom, že popové texty orientované na zábavu jsou specifickými normalizačními konstrukty, které mají publikum záměrně odvádět od kritiky komunistického režimu a činit je všestranně pasivním, v tomto smyslu nelze přijmout. Navíc jde zjevně o dikci rockismu, který v minulosti v různých podobách rozvíjel tradiční názory o popu jako „společenském anestetiku“ v duchu argumentace Theodora W. Adorna.<sup>56</sup>

Odhlédneme-li od samotných textů, optiku rockového fanouška v Klusákově rozhlasovém pořadu zmíněném v úvodu této studie prozrazuje nejenom důraz na autenticitu jako typický rockový koncept, jehož prostřednictvím se daný žánr historicky vymezoval právě vůči popu,<sup>57</sup> ale také volba komparativních ukázek, kdy pozitivní etapu šedesátých let v první řadě reprezentuje anglicky zpívající rocková skupina *The Matadors* (*Get Down from the Tree* 1968). Prizmatem rockové estetiky Klusák pohlíží například také na zpěváka Karla Gotta: ten je tím lepší, čím více se přibližuje rocku se všemi jeho typickými atributy, jakými jsou drive, exprese, rebelství, pohyb na scéně i v publiku nebo zpěv v angličtině, tak jak to ukazuje videozáznam interpretace písně *It Takes a Worried Man* z druhé poloviny šedesátých let: „[...] *je natřískáno, pot leje i ze stěn, Gott na pódium víc vbíhá, než přichází, a Karel Krautgartner diriguje dechovou sekci jako útočnou letku. Dobové publikum bylo spořádáné, ale někteří sedící se vymrštili a stojí, odvážlivci se nacpali pod pódium a některé dívky se snaží z balkónu přepadnout ke Karlovi. Všechno má soulový tah a zpívá se anglicky.*“<sup>58</sup> Gott doby normalizace je naopak prezentován jako interpret ruských lidových písní v originálním jazyce (*Stěnka Razin* 1974), případně popových hitů, jejichž účelem je vést posluchače k pasivitě v duchu poetiky „*všechno je v pořádku; přijmi*

<sup>54</sup> Podivný showbiznys, díl 1.

<sup>55</sup> Roy SHUKER, *Popular Music: The Key Concepts*, London 2005, s. 201.

<sup>56</sup> Srov. Richard LEPPERT, *Commentary*, in: Richard Leppert (ed.), *Essays on Music – Theodor W. Adorno*, London 2002, s. 327–372.

<sup>57</sup> Roy SHUKER, *Popular Music*, s. 17–18. Dále srov. Hugh BARKER – Yuval TAYLOR, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, London 2007.

<sup>58</sup> Podivný showbiznys, díl 1.





Obr. 1. Album Supraphonu 1966. Archiv Supraphonu a.s.

vše, ať je to cokoliv“<sup>59</sup> (*Je jaká je* 1975). Klusák akcentuje přechod z angličtiny do ruštiny také ze symbolických důvodů, fakt je ale ten, že československý pop byl vždy interpretován zejména v národním jazyce, což potvrzuje i předložená analýza.

Ve světle uvedených skutečností je zjevné, že Klusák do značné míry usiluje o politizaci fenoménů, které z podstaty politické nejsou; konkrétně jde například o komické texty v dětském duchu s tematikou zvířat Františka Ringo Čecha (*Žárlivý kakadu* 1972, *Ježek se má* 1972), jimiž se má vyznačovat první fáze normalizace, kdy autoři záměrně „navykali publikum na vyprázdňený obsah“.<sup>60</sup> Analýza ukazuje, že podobné texty charakterizovaly právě šedesátá léta a vycházely z části z dílny divadla Semafor (*Kočka na okně* 1962), kritiky normalizačního popu běžně uváděného jako kvalitativní protipól normalizačního úpadku. Vrcholící módní vlnu takzvané bubblegum music na přelomu šedesátých a sedmdesátých let na celé mezinárodní scéně, stejně jako dlouhodobě neměnnou poetiku F. R. Čecha, která se v osmdesátých letech prostřednictvím skupiny Pražský výběr mimo jiné promítla také do rockové nové vlny (*Zubatá* 1982), Klusák do své interpretace nezahrnuje.

Sklony politizovat československý pop, ať už v tom, či onom směru, se objevují také v souvislosti s hudbou šedesátých let. Ukazuje to například historie recepce písně *Rekvie*, s níž v roce 1967 zvítězila Eva Pilarová na festivalu Bratislavská lyra. Ačkoliv byla skladba natočená půl roku před vypuknutím procesu pražského jara a více než rok před okupací vojsky Varšavské smlouvy, do pozdějších politických událostí svým ponurým a militaristicky založeným textem výborně zapadla („Slepým obzorem, k nám plují lodě dešťů, páchnou olovem“). V tomto směru se na ni pohlíželo také



Obr. 2. Album Supraphonu 1982. Archiv Supraphonu a.s.

po roce 1989, kdy ji dramaturgové automaticky zařazovali na kompilace „revoluční“ populární hudby roku 1968, jakou je CD s příznačným názvem *Běž domů, Ivane!* (Supraphon 2008).

V této souvislosti také platí, že řada českých kritiků v jistém smyslu přijala jako normu hodnocení popu relativně úzký segment „angažovaných“ písní vzniklých rámcově v době okupace, respektive v letech 1967–1969. Požadavek politického odboje však popu – na rozdíl od rocku – nebyl nikdy vlastní a zmíněné písně, jak to ukazuje právě příklad *Rekvie*, v dané době z velké části reprezentovaly pouze krátkodobou módní vlnu podněcovanou nástupem protestní populární hudby přicházející ze západních zemí. Uvedený trend ilustruje výzkum Garyho Burnse, který zkoumal 191 nejúspěšnějších písní ve Spojených státech v letech 1963–1972 a který dospěl k závěru, že písně o lásce v celkovém vzorku tvořily 75 %, přičemž společenským otázkám se věnovalo pouhých 16 %. Burns dále tvrdil, že v mezidobí 1967–1969 vzrostlo zastoupení společenské tematiky na více než 30 %, ovšem ihned po změně společenské situace na začátku sedmdesátých let jejich počet poklesl a zvýšila se opět frekvence textů o lásce.<sup>61</sup> Také tato skutečnost naznačuje fakt, že to, co mnozí čeští kritikové považují za typický projev nástupu normalizace, může být ve skutečnosti odrazem nespécifických globálních trendů.

Mluvíme-li o globálních trendech, připomeňme také, že klíčová fáze dějin populární hudby přelomu šedesátých a sedmdesátých let byla v podobném duchu, jako se to dělo v českém prostředí, reflektována také v zahraničí, kde mnozí publicisté a historikové dlouhodobě odsuzovali hlavní proud sedmdesátých let pro ztrátu opravdovosti, komercializaci, obsahové vyprázdňení a uměleckou úpadkovost a stavěli jej

<sup>59</sup> Tamtéž, díl 2.

<sup>60</sup> Tamtéž, díl 1.

<sup>61</sup> Gary BURNS, Trends in Lyrics in the Annual Top Twenty Songs in the United States, 1963–1972, *Popular Music and Society* 9, 1983, č. 1, s. 29.



jako kvalitativní protipól ideově naplněné tvorbě šedesátých let.<sup>62</sup> Lze se tedy ptát, do jaké míry se do kritiky normalizačního popu vedle tuzemských kulturně politických souvislostí promítal samotný kult šedesátých let, který, jak je známo, obecně definoval kritéria posuzování populární hudby na mnoho příštích let nejenom v Československu.

Jak už bylo několikrát zmíněno, československý pop dnes bývá z velké části nazírán a hodnocen především prostřednictvím tematiky písňových textů a v tomto smyslu byla koncipována i tato studie. V jejím závěru uvedme alespoň stručně několik poznámek k hudbě samotné, které mohou naznačit její potenciální budoucí uchopení, jež v současném obrazu historie československé populární hudby zásadně chybí. Československý pop po celé zkoumané období vykazoval obecné vlastnosti typické pro daný žánr, jako je „veselý“ charakter s převahou durových tónin (ve všech zkoumaných letech na úrovni 80 až 90 %), s převahou 2/4 a 4/4 taktů (většinou na úrovni 90 %) a naopak minimálním zastoupením třídobého metra, které může asociovat starší formy zábavné hudby (valčík), dále s průměrnými tempy apod. Klusákova teze o tom, že s nástupem normalizace československý pop utíkal k lidové hudbě, staropražskému městskému folkloru, vzpomínkám na generačně starší písně nebo k operetě, byla v mnoha konkrétních případech jistě pravdivá (zejména v rámci dobové televizní zábavy), podle analýzy komerčně nejúspěšnějších písní na vybraných *Albech Supraphonu* ji ale nelze označit za hlavní charakteristický rys daného žánru – například odrazy tuzemského folkloru v československém popu registrujeme hlavně v šedesátých letech, pak se jeho přítomnost vytrácí; operetní nebo operní vlivy se v rámci zkoumaného korpusu nevyskytují vůbec.

Téměř každé ze zkoumaných alb obsahuje jak písně strukturálně předvídatelné (těch je většina), tak ale i písně zvláštní. Takovými byly na počátku šedesátých let prokomponované skladby *Dejte mi vodu*, *Pozdrav astronautovi*, *Plakátová balada* nebo *Tulipán*, jejichž hudební doprovod úzce koresponduje s textem. Od poloviny šedesátých let, kdy pop ztrácí vazbu na jazz a malá divadla, podobných písňových dramát ubývá, neznamená to ale, že bychom na deskách nenašli neotřelé skladatelské, aranžérské, produkční a interpretační pasáže; zmínit lze instrumentaci, harmonii i tónbr zpěvačky v písni *Malý princ* (AS 1974), promyšlenou kinetiku (half time/double time, shuffle) v písni *Meteor lásky* (AS 1982) nebo fúzi country a bigbandu v písni *To tenkrát v čtyřicátom pátom* (AS 1991), nahrané už ale bezprostředně po pádu režimu v lednu 1990 s citacemi swingových standardů ilustrujícími obsah textu.

Stejně jako texty československého popu před rokem 1989 doprovází zjednodušený výklad ve smyslu komunistické propagandy, u hudby je to předsudek umělecké úpadkovosti, přičemž i zde funguje ostré kvalitativní rozlišování šedesátých let od následného normalizačního dvacetiletí. Pozoruhodný je v tomto směru průzkum,<sup>63</sup> který vznikl současně s touto studií a který na základě slepého zvukového dotazníku shromáždil názory několika zahraničních



Obr. 3. Album Supraphonu 1991. Archiv Supraphonu a.s.

odborníků v oblasti popu (muzikologů, hudebních teoretiků a historiků) na vzorek třiceti písní rovnoměrně složených z repertoáru zkoumaných *Alb Supraphonu* z šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let. Písně byly posuzovány čtyřmi odborníky ze Spojených států, Finska a Maďarska, muži i ženami ve věkovém rozpětí zhruba 40–75 let, a to na škále 1–5 bodů, přičemž 5 bodů představovalo nejvyšší známku „excellent“. Přes očekávané individuální vkusové rozdíly výsledky naznačily obecnější skutečnosti: a) v celkovém součtu není patrný zásadní rozdíl mezi hodnocením hudby šedesátých let a doby normalizace (šedesátá léta: 62,5 %, sedmdesátá léta: 64,4 %, osmdesátá léta: 60 %), b) fakt, že produkce sedmdesátých let byla hodnocena mírně lépe než dekády sousední, se promítl také do stupnice nejlépe hodnocených písní: nejvyšší počet 16 bodů získala výše zmíněná skladba *Malý princ* (AS 1973), na druhém místě s 15 body se umístily: *Píseň labutí (Lebedinaja vernost')*, jediná skladba od sovětského skladatele v celém korpusu (AS 1978), a semaforový šanson *Zlá neděle* (AS 1963); na třetím místě se s 14 body umístily *V stínu kapradiny* (AS 1982) a *Meteor lásky* (AS 1982). K písním s nejnižším počtem bodů patřily *Vchází bez vyzvání* (AS 1991), *Ach, ta láska nebeská* (AS 1962) nebo *Potulný hráč* (AS 1978).

Zahraniční hodnotitelé měli možnost doplňovat i stručné analytické komentáře, které většinou ostře kontrastují s tím, jak se o dané hudbě v posledních třiceti letech hovoří v českých médiích. Zatímco například přispěvatel *Lidových novin* Jiří Peňás považuje píseň *Můj čas* (AS 1986) za „nesmírně vlezlý cajdák“,<sup>64</sup> jeden z hodnotitelů-hudebních teoretiků ze Spojených států dává písni 4 body a píše o ní: „Nice Rhodes keyboard, starts out like a nostalgic/sad romance song, another duet, minor key and dark sound, then sounds like

<sup>62</sup> John COVACH, *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock*, in: Mark SPICER (ed.), *Rock Music (The Library of Essays on Popular Music)*, Farnham 2011, s. 65–75.

<sup>63</sup> Provedený autorem této studie.

<sup>64</sup> Jiří PEŇÁS, *Příteli chvátej, SOS, kus retra dej nám dnes*, *Lidové noviny*, 10. 9. 2013.

a dance/club song, must be 1980s? Catchy chorus.“<sup>65</sup> Zatímco rockového zpěváka Michala Prokopa děsí, že ještě v roce 2017 Michala Davida poslouchají mladí lidé,<sup>66</sup> zahraniční hodnotitelé Davidovu píseň *Největší z nálezů a ztrát* (AS 1986) charakterizují jako „very catchy song with good melodic hooks and chord progressions“, „with professional arrangement“, „interesting energy“<sup>67</sup> apod. Dodejme, že melodickou invenci Michala Davida (jinak dobrého jazzového pianisty) oceňovala i respektovaná profesorka skladby na HAMU Ivana Loudová.<sup>68</sup>

Studii uzavíráme s tím, že její argumentace má ryze hudebněhistorický účel, přičemž usiluje o to rozpoznat, co je ve vztahu k československému popu šedesátých až osmdesátých let obecné, a co naopak specifické; potom také zjištěním, že typičnost populární hudby doby normalizace nemusí být vždy nutně definována pozitivně, respektive tím, co se hrálo, ale také negativně, tedy tím, co nikdy nemohlo zaznít.

### Audiovizuální dokumenty

- Seriál České televize Bigbit (1995–2000). Díly 23 a 24.  
 Dokument České televize Michal David: žít tak, jak se má (2021).  
 Seriál Českého rozhlasu Podivný showbyznys: Propaganda, agitace a absurdita v české pop-music 70. a 80. let (2018). Díl 1.  
 Internetový pořad na kanálu YouTube Xaver LIVE s hostem: Karel Vágner (2020).

### Literatura

- Hugh BARKER – Yuval TAYLOR, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, London 2007.  
 Nikoleta BARTOŠOVÁ, *Hudobné vydavatelství Opus: História a vplyv komunizmu na vydavateľskú činnosť v rokoch 1971–1991*, bakalárska práca, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2016.  
 Jaroslava BAUEROVÁ, *Vznik a vývoj rodiny a její funkce v socialistické společnosti*, Sociologický časopis 15, 1979, č. 3/4, s. 269.  
 Petr A. BÍLEK, *K práci i oddechu: Znakový systém normalizační pop music*, in: Petr A. BÍLEK – Blanka ČINÁTKOVÁ (eds.), *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*, Příbram 2010, s. 57–75.  
 Jan BLŮML, *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969–1989)*, in: Ivan POLEDŇÁK (ed.), *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007, s. 43–56.  
 Gary BURNS, *Trends in Lyrics in the Annual Top Twenty Songs in the United States, 1963–1972*, *Popular Music and Society* 9, 1983, č. 1, s. 25–39.  
 Petr CÍFKA, *Zombie filmy útočí*, *Respekt* 15, 2004, č. 24, s. 21.

- John COVACH, *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock*, in: Mark SPICER (ed.), *Rock Music (The Library of Essays on Popular Music)*, Farnham 2011, s. 65–75.  
 John COVACH, *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History*, New York 2012.  
 Lubomír DORUŽKA, *Populárna hudba, priemysel, obchod, umenie*, Bratislava 1978.  
 Adam DRDA, *Proč si české publikum opět žádá hvězdy normalizační pop-music?*, *Lidové noviny*, 19. 9. 1998.  
 Adam DRDA, *Kdo ve stínu čeká na moc: čeští komunisté po listopadu 1989*, Litomyšl 2006.  
 Simon FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge 1996.  
 Simon FRITH, *Pop Music*, in: Simon FRITH – Will STRAW – John STREET (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge 2001, s. 90–100.  
*Hudba pro radost 2*, 1963, č. 1, s. 2–7.  
*Importu až příliš*, *Melodie 4*, 1966, č. 1, s. 19.  
 Michal JANATA, *Homunkulus Michael*, *Český týdeník*, 30. 8. 1996.  
 Petr JANDA, *Olympic 50*, Praha 2012.  
 Eva JEŠUTOVÁ a kol., *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*, Praha 2003.  
 Antonín MATZNER – Ivan POLEDŇÁK – Igor WASSERBERGER (eds.), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, věcná část*, Praha 1980.  
 Jaroslav KOŠTÁL – Jiří BEZDĚK, *Zpráva o obsahové analýze českých a slovenských textů populárních písní pro mládež na stanici Hvězda*, Praha 1978.  
 Josef KOTEK, *Československá Top Twenty 1949–1966*, *Melodie 7*, 1969, č. 6, s. 171.  
 Josef KOTEK, *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie k současnosti*, Praha 1990.  
 Milan KUNDERA, *Jestli je pravda, že dějiny hudby skončily*, *Lidové noviny*, 14. 7. 1999.  
 Daniel KUNŠTÁT, *Veřejná podpora KSČM po roce 1989: historická východiska, politické a sociální souvislosti, perspektivy*, *Naše společnost 2*, 2004, č. 1, s. 20–25.  
 Richard LEPPERT, *Commentary*, in: Richard LEPPERT (ed.), *Essays on Music – Theodor W. Adorno*, London 2002, s. 327–372.  
 Zbyšek MALÝ, *Problematika textu v současné české populární hudbě*, *Opus musicum 11*, 1979, č. 10, s. 302.  
 Bedřich MOLDAN (red.), *Životní prostředí České republiky: vývoj a stav do konce roku 1989*, Praha 1990.  
 Keith NEGUS, *Popular Music in Theory: An Introduction*, Cambridge 1996.  
*Normalizační pop music očima Kománkové, Chauna, Rybové a Kosíka*, *Respekt 13*, 2002, č. 33, s. 15.  
 Aleš OPEKAR, *Makarónské songs. Čeština versus cizí jazyky v české populární hudbě aneb Sbližování národů*, in: Ivan Poledňák (ed.), *Proměny hudby v měnícím se světě*, Olomouc 2007, s. 157–178.

<sup>65</sup> „Pěkné Rhodes klávesy, začíná jako nostalgická/smutná romantická píseň, další duet, mollová tónina a temný zvuk, pak zní jako taneční/klubová píseň, z osmdesátých let let? Chytlavý refrén.“

<sup>66</sup> Padesát let ve službě, *Reflex 28*, 2017, č. 50, s. 50.

<sup>67</sup> „velmi chytlavá píseň s dobrými melodickými ‚háčky‘ a harmonickými postupy“, „s profesionálním aranžmá“, „dobrá energie“

<sup>68</sup> Vladimír POPELKA, *Můj život s hudbou*, Pelhřimov 2019, s. 308.

- Padesát let ve službě, Reflex 28, 2017, č. 50, s. 50.
- Jiří PEŇÁS, Příteli chvátej, SOS, kus retra dej nám dnes, Lidové noviny, 10. 9. 2013.
- Vladimír POPELKA, Můj život s hudbou, Pelhřimov 2019.
- Josef PROKEŠ, Estetická výstavba české folkové písně v 60. a 80. letech 20. století, Brno 2003.
- Jakub RÁKOSNÍK – Matěj SPURNÝ – Jiří Štaif, Milníky moderních českých dějin: krize konsenzu a legitimacy v letech 1848–1989, Praha 2018.
- Timothy W. RYBACK, Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union, New York 1990.
- Kelefa SANNEH, The Rap against Rockism, The New York Times, 31. 10. 2004.
- Roy SHUKER, Popular Music: The Key Concepts, London 2005.
- Jiří STRNAD, Ztratil se obsah, Rudé právo, 7. 5. 1974.
- Jan Křtitel SÝKORA, Je u nás místo pro mladé talenty?, Melodie 5, 1967, č. 10, s. 232.
- Ondřej ŠTINDL, Proč si české publikum opět žádá hvězdy normalizační pop-music?, Lidové noviny, 19. 9. 1998.
- Ondřej ŠTINDL, Dozvuky blbých písniček z blbé doby, Lidové noviny, 6. 9. 1999.
- Marek ŠVEHLA, Mafie Heleny Vondráčkové: průmysl zábavy stojí na prohnitých základech, Respekt 13, 2002, č. 33, s. 13.
- David TEMPERLEY, The Musical Language of Rock, Oxford 2018.
- Josef VLČEK, Formát vysílání rozhlasových stanic a jeho proměny v ČR, 1999. Dostupné na <http://archiv.rrtv.cz/zprava1999/b5.html> [cit. 1. 10. 2021].
- Peter WICKE, Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR – Kulturbürokratie, in: Peter WICKE – Lothar MÜLLER (eds.), Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente, Berlin 1996, s. 20–30.