

DĚJINY VÝZKUMU POPULÁRNÍ HUDBY V ČESKÝCH ZEMÍCH A MAĎARSKU: SOUVISLOSTI, PARALELY, VZÁJEMNÉ VZTAHY (1918–1998)

Jan Blüml – Ádám Ignác

I. Úvod

Předložená studie se zabývá dějinami teoretické reflexe populární hudby v českých zemích¹ a Maďarsku rámcově v období 1918–1998. Primárně řeší proces formování a vzájemné vztahy české a maďarské vědy o populární hudbě, k jejíž institucionalizaci v obou zemích došlo pod záštitou marxistické muzikologie a v druhém případě rovněž marxistické (hudební) sociologie v padesátých a šedesátých letech 20. století. Hlavní pozornost je v tomto smyslu věnovaná aktivitám, které se koncentrovaly kolem muzikologických ústavů lokálních akademií věd a jejich klíčových reprezentantů.

Hned v úvodu je třeba vymezit některé pojmy, které se v průběhu textu objevují zvláště často. V prvním případě jde o termín „muzikologie populární hudby“. Tu chápeme jako specifickou (sub)disciplínu, která se zformovala právě v kontextu socialistických států a která předcházela institucionalizaci zkoumání populární hudby na Západě v podobě založení Mezinárodní asociace

* Odborný článek vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky v rámci grantu GA ČR 21-16304S „Vývoj zkoumání populární hudby v českých zemích v kontextu středoevropské kultury a politiky od roku 1945“. Za kritické poznámky k textu a pomoc s heuristikou autoři děkují prof. Peteru Wickemu, prof. Yvettě Kajanové a doc. Lubomíru Tyllnerovi.

1 České země byly v letech 1918–1992 součástí státního útvaru Československo. Uvědomujeme si důležitou roli slovenského prostředí při zprostředkovávání česko-maďarských vztahů a na patřičných místech o této roli referujeme. Z koncepčních důvodů však zaměřujeme pozornost primárně na prostředí české, respektive na prostor českých zemí. Výhradně česko-maďarské hudební vztahy jako specifické a autonomní téma již dříve řešili například Jitka BRABCOVÁ – Jiří FUKAČ: *Typologie česko-maďarských hudebních vztahů a stav současného bádání*. In: Československo-maďarské vztahy v hudbě. Karel Steinmetz (ed.), Ostrava: KKS, 1982, s. 45–62. K výzkumu dějin muzikologie populární hudby s akcentem na slovenské prostředí viz Yvetta KAJANOVÁ: *Rock, Pop and Jazz Research Development in the Former Czechoslovak Socialist Republic and Present-Day Slovakia*. In: *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Jan Blüml, Yvetta Kajanová, Rüdiger Ritter (eds.), Berlin: Peter Lang, 2019, s. 31–48.

pro studium populární hudby (International Association for the Study of Popular Music, IASPM) v roce 1981 zhruba o dvacet let. Muzikologie populární hudby se od pozdější západní koncepce „Popular Music Studies“ neodlišovala pouze původem a dobou vzniku, ale také metodologií, tematickými akcenty a celkovou perspektivou: jestliže v prvním případě hrála ústřední roli právě muzikologie a estetika, v druhém případě to byla především kulturální studia. O paralelní existenci a odlišnostech mezi „Popular Music Studies“ a takzvanou „Popular Musicology“ lze od devadesátých let minulého století hovořit také v kontextu západní anglofonní vědy.² Existenci specializované muzikologické disciplíny zaměřené na výzkum populární hudby čeští badatelé teoreticky zdůvodnili již na začátku sedmdesátých let (v Maďarsku se podobná metareflexe oboru nikdy nerozvinula);³ o deset let později byla uvedena disciplína zařazena do české oborové systematiky pod názvem „Teorie a dějiny nonartificiální hudby“.⁴ Ačkoliv jde o identické problémové pole, už z důvodu srozumitelnosti na mezinárodním poli volíme pojem „muzikologie populární hudby“.

Úkolem předloženého textu není řešení terminologicko-pojmových otázek (v podobě definic konkrétních stylově-žánrových typů apod.), které samy o sobě tvořily významnou část debat české i maďarské muzikologie před rokem 1989. Bližší vymezení nicméně vyžaduje samotný pojem „populární hudba“, který ve zkoumaných diskurzích představoval ústřední problém. Pojmy jako „jazz“, „lehká hudba“, „taneční hudba“, „zábavná hudba“, „populární hudba“ apod. procházely v českých zemích i Maďarsku (stejně jako v jiných zemích Západu i Východu) složitým vývojem: jejich význam se proměňoval a usazoval s každou novou generací posluchačů, publicistů i teoretiků, to vše na pozadí jazykových specifik daného regionu, obecného vývoje populární hudby i kulturní politiky. Například v českých zemích se s termínem „populární hudba“ setkáme už ve třicátých letech, kdy označoval méně závažné a široce přijímané žánry blízké vážné hudbě.⁵ V šedesátých letech stejný pojem fungoval již jako synonymum termínu „pop music“ (přejímaného z angličtiny) a reprezentoval hudební projevy blízké tomu, co bychom dnes označili jako pop nebo rock. V Maďarsku se termín „populární hudba“ (maďarsky „populáris zene“) objevil až v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy rovněž splýval s pojmem „pop music“ (maďarsky „popzene“), zejména v pop-rockové publicistice.

V období šedesátých až osmdesátých let termín „populární hudba“ procházel rovněž vývojem v rámci teoretické diskuse, kdy docházelo k jeho postupné stabilizaci jako nadřazené kategorie zastřešující rozsáhlou množinu

2 Srov. Derek B. SCOTT (ed.): *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Burlington: Ashgate, 2009, s. 1–21. Dále Roy SHUKER: *Popular Music: Key Concepts*. London: Routledge, 2005, s. 181–183.

3 Srov. Josef KOTEK – Ivan POLEDŇÁK: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína*. Hudební věda II (1974), č. 4, s. 335–355.

4 Srov. Vladimír LÉBL – Ivan POLEDŇÁK a kol.: *Hudební věda*. Praha: SPN, 1988, s. 823–853.

5 Srov. Anna PATZAKOVÁ: *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal, 1935.

hudebních jevů existujících vedle hudebního folkloru a vážné hudby.⁶ Tuto oblast (v českých zemích také označovanou jako nonartificiální hudba, jak bude vysvětleno dále v textu) podle českých teoretiků charakterizovaly následující rysy: a) typově standardizovaný základ tvorby, b) zeslabený význam skladebné jedinečnosti díla, a naopak zvýraznění podílu interpretace, c) spontaneita vnímání a spotřeby, d) silné a bezprostřední zastoupení sociálních a psychických funkcí, e) široká (a zároveň třídně, skupinově, generačně apod. zcela konkretizovaná) společenská konzumní základna, f) zbožní charakter převážné části produkce populární hudby a tím i její podřizování se běžným ekonomickým mechanismům a zákonitostem, zvláště zákonu nabídky a poptávky. Tyto a další rysy podle českých teoretiků vedly k vydělení dané oblasti z ostatní hudby a od 19. století vytvářely předpoklady pro její relativní vývojovou svébytnost.⁷

Mluvíme-li v souvislosti s českými zeměmi a Maďarskem o muzikologii *populární hudby*, pak máme na mysli systematický výzkum stylově-žánrového pole definovaného výše uvedeným způsobem. V českých zemích dané pole nejlépe konkretizuje knižní syntéza Josefa Kotka *Dějiny české populární hudby a zpěvu* (dílo, které nemá v Maďarsku protějšek, jak bude dále diskutováno), jež ve dvou dílech sleduje vývoj české populární hudby od první poloviny 19. století do roku 1918, poté v období 1918–1968: v prvním případě autor systematicky rozebírá hudební fenomény a žánry, jakými jsou kramářské písně, společenské písně českého národního obrození, dechové a vojenské kapely, dělnické písně, kabaretní písně nebo operety; v druhém dílu se Kotek vedle lidovky, trampských písní, muzikálů, estrádní hudby či masových písní zaměřuje na jazz, swing, rock, country a další spřízněné oblasti.⁸ K uvedenému výčtu dodejme, že čeští teoretikové často rozlišovali mezi starší evropskou „tradiční populární hudbou“ a „moderní populární hudbou“ (někdy také označovanou synonymem „hudba jazzového okruhu“) ovlivněnou importovaným afroamerickým hudebním folklorem.⁹ Oba pojmy používáme také v této studii. Význam druhé uvedené oblasti jako předmětu vědeckého zkoumání od šedesátých let 20. století, respektive od doby, kdy došlo k ustavení muzikologie populární hudby na

6 Srov. Josef KOTEK: *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton, 1990.

7 Antonín MATZNER – Ivan POLEDŇÁK – Igor WASSERBERGER (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (věcná část). Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 293. Definice Richarda Middletona a Petera Manuela z roku 2001 se se starším českým výkladem v základních rysech včetně historického vymezení shoduje, když autoři tvrdí, že: „Even if ‚popular‘ music is hard to define, and even if forms of popular music, in some sense of the term, can be found in most parts of the world over a lengthy historical period, in practice its most common references are to types of music characteristic of ‚modern‘ and ‚modernizing‘ societies – in Europe and North America from about 1800 [...]“. Richard MIDDLETON – Peter MANUEL: *Popular Music*. In: Grove Music Online, 2001. Dostupné na <https://www.oxfordmusiconline.com>.

8 Josef KOTEK: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1, 2*. Praha: Academia, 1994, 1998.

9 Srov. Ivan POLEDŇÁK: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

české i maďarské akademii věd, rapidně vzrůstal, zejména v důsledku silícího vlivu populární hudby angloamerického původu po druhé světové válce.

S hranicemi hudebních žánrů úzce souvisí rovněž pojetí vědeckých disciplín, které se těmito žánry zabývaly a které si tyto žánry pro své účely definovaly. Zde platí, že muzikologie populární hudby zejména ve své rané fázi částečně navazovala na hudební folkloristiku, což se ještě na počátku šedesátých let projevovalo sklonem k tvorbě písňových edic, sběru a katalogizaci „šlágrů“ apod. Záhy však podobné přístupy ustoupily modernějším koncepcím, jakými byly historické analýzy konkrétních stylově-žánrových typů, zkoumání mechanismů fungování hudebního průmyslu ve vztahu k populární hudbě, sociologicky založené rozbory hudební recepce apod. Tyto přístupy se již z velké části týkaly moderní populární hudby (jazzu, rocku, popu a dalších podobných žánrů v dnešním slova smyslu).

Komentář zasluhuje také samotný potenciál srovnání vybraných středoevropských zemí, které z hlediska populárně hudební historie jako takové pojí dlouhodobé vazby, počínaje vlivem československých jazzových antologií na maďarské publikum v šedesátých letech¹⁰ až po kult maďarského rocku v Československu v sedmdesátých letech nebo cesty československých fanoušků za koncerty světových populárně hudebních hvězd do Budapešti o deset let později. Historie tohoto typu nebyla dosud vědecky zpracována ani z české,¹¹ ani z maďarské strany, a podobné je to také s tématem teoretické reflexe populární hudby. Česko-maďarské hudební vztahy se v minulosti nicméně staly předmětem několika studií, které sice nazíraly problematiku převážně z pozice vážné hudby, které ale současně definovaly některé společné rysy obou hudebních kultur na obecné úrovni. Ve vztahu k našemu tématu stojí za pozornost především komplexní rozbor česko-maďarských hudebních vztahů od českých muzikologů Jitky Brabcové a Jiřího Fukače. Ti ve své studii hovoří o projevech výrazné paralelity obou kultur, které se podobným způsobem vymezovaly vůči svému okolí, přijímaly obdobné podněty a analogicky reagovaly na určité hudebně vývojové situace. Autoři z perspektivy počátku osmdesátých let dále zmiňují fakt, že „kromě Polska bychom v českém okolí stěží našli hudební kulturu typologicky tak blízkou naší hudební kultuře, jako je právě hudební kultura maďarská.“¹²

Každá z uvedených národních tradic ovšem vycházela z odlišných historických kořenů. Ty byly na počátku 20. století definovány mimo jiné statusem „vítězné“ a „poražené“ země po první světové válce, s čímž pochopitelně souvisela řada politických, socioekonomických a jiných důsledků. Pozdější

10 Vojtěch HUEBR: *Dunaj není Mississippi*. Melodie 18 (1980), č. 6, s. 176.

11 Tématu se dotkla Barbara Bothová v konferenčním příspěvku „Locomotiv GT versus Balaton – pop music v Maďarsku v 70.–80. letech“ na konferenci Underground a Československo 1981–1986 pořádané Ústavem pro studium totalitních režimů 21. října 2021 v Praze.

12 FUKAČ – BRABCOVÁ 1982, s. 60 (viz pozn. 1).

příslušnost českých zemí i Maďarska k socialistickému východnímu bloku, podléhajícímu unifikujícím sovětským tendencím, hlubší a historicky podmíněné charakteristiky eliminovala pouze částečně. Je zřejmé, že uvedené okolnosti zakládají velmi dobrou možnost blíže definovat nejobecnější předpoklady rozvoje výzkumu populární hudby, což je také jedním z hlavních cílů předloženého textu.

Pojednání o české a maďarské muzikologii populární hudby je strukturováno na základě obecných historických milníků, jaké reprezentují zejména nástupy komunistických vlád k moci v roce 1948. Zde ale připomeňme, že samotné diskurzy o populární hudbě ostré historické a politické zlomy často překračovaly.¹³ Z tohoto důvodu text zohledňuje rovněž generační hledisko, přičemž konkrétně rozlišuje mezi třemi generacemi teoretiků: 1) průkopníky, kteří se narodili rámcově kolem roku 1900 a kteří významným způsobem ovlivňovali diskurz třicátých až padesátých let, což se týkalo primárně českých zemí; 2) badatelé, kteří se narodili v meziválečné době a kteří svoji kariéru spojili právě s muzikologií populární hudby šedesátých až osmdesátých let, jak v českých zemích, tak v Maďarsku; 3) žáky druhé generace teoretiků, kteří se narodili v padesátých letech a kteří byli svědky doznívání muzikologie populární hudby v obou zemích v postkomunistické éře devadesátých let.

S ohledem na uvedené časové vymezení studie řeší otázku, do jaké míry byla muzikologie populární hudby v českých zemích a Maďarsku přímým produktem takzvané východoevropské či marxistické muzikologie, k jejímž oficiálně deklarovaným cílům patřil obrat ke zkoumání hudební kultury „dneška“, stejně jako apel k výzkumu takzvaných masových žánrů (včetně jejich estetických, ekonomických, sociálních a jiných kontextů, jejich dialektické vazby k dalším segmentům hudebního univerza apod.).¹⁴ V této souvislosti dodejme, že marxistickou muzikologii jako takovou chápeme minimálně na dvou úrovních: v prvním případě jako souhrnné označení pro daný obor v rámci socialistických zemí (respektive jako protipól tehdy takzvané buržoazní muzikologie); v druhém případě jde o marxistickou muzikologii ve smyslu aplikace konkrétní metodologie, která dějiny hudby zkoumá primárně optikou konfliktů společenských tříd. V tomto smyslu platí, že nositelé výzkumu populární hudby v obou zemích byli jen zčásti ortodoxními marxisty (dlouhodobých zastánců marxistické vědecké perspektivy byla v obou muzikologických komunitách ve skutečnosti menšina, byť jejich hlas na oficiálních fórech mnohdy vynikal). Většina badatelů naopak využívala tradiční historiografické a jiné metody bez výraznějších stop ideologie.

13 Srov. Gábor GYÁNI: *Valóban korszakhatár 1945?* [Je rok 1945 skutečně počátkem nové éry?]. *Levéltári Közlemények* 86 (2015), č. 1–2, s. 5–13.

14 János MARÓTHY – Dénes ZOLTAI – József UJFALUSSY: *Utak és válaszutak a mai marxista zenetudományban* [Cesty a rozcestí v současné marxistické muzikologii]. *Magyar Zene* 6 (1965), č. 6, s. 563–576.

Hypotézu o vztahu marxistické muzikologie a brzké institucionalizace výzkumu populární hudby v socialistických zemích podporuje úvaha Jiřího Fukače a Ivana Poledňáka o obecných příčinách dlouhodobé bagatelizace a nezájmu o daný předmět ze strany mezinárodní akademické obce; těch mělo být celkem pět, přičemž relevantní pro naše témata jsou zvláště první tři uvedené příčiny: 1) třídní rozdělení společnosti, jež zaměřovalo třídně determinovanou teorii či vědu k hudbě tak či onak spjaté především s vládnoucí třídou; 2) malá citlivost muzikologického poznání vůči distinktivním, diferenciacním a polarizačním trendům hudby v důsledku malé dialektičnosti tohoto poznání; 3) neschopnost teorie celostně pochopit smysl hudby pro člověka a tudíž redukce pohledů na takovou hudbu, jež záměrně potlačuje svou konkretizovanou funkčnost v lidském bytí a tenduje k umělecké autonomii; 4) povaha dochovaných hudebních pramenů, jež zvýrazňují písemně fixované hudební projevy, tedy projevy patřící k pólu „vysokého umění“ či „umělecké hudby“; 5) tradici-onalistická setrvačnost společenskovědních oborů, zejména pak duchovědně orientovaných, k nimž po dlouhou dobu patřila právě i muzikologie.¹⁵

Následující text je rozdělen do dvou rozsáhlejších bloků: v tom prvním jsou samostatně rozebírána česká a maďarská východiska výzkumu populární hudby po roce 1918 a ustavení české a maďarské muzikologie populární hudby po roce 1948; v druhém bloku jsou podrobněji diskutovány poválečné kontakty české a maďarské akademické komunity s cílem identifikovat charakter vzájemných vztahů a spolupráce a jeho prostřednictvím pochopit role obou národních škol na mapě středoevropského výzkumu populární hudby druhé poloviny 20. století.

2. Vývoj zkoumání populární hudby v českých zemích a v Maďarsku

Teoretická reflexe populární hudby v českých zemích po roce 1918

Teoretická reflexe populární hudby v českých zemích po roce 1918 měla minimálně dvě východiska. To první spočívalo ve zkoumání lidových písní, městského hudebního folkloru a forem blízkých středoevropské tradiční populární hudbě, to druhé bylo zakotveno v poznávání moderní populární hudby importované ze Západu, která se v prvních desetiletích 20. století souhrnně označovala jako „jazz“. Obě linie se od meziválečné doby vzájemně prolínaly, sdílely své nositele a doplňovaly se v celospolečenských diskusích.

Průkopníci zkoumání populární hudby v českých zemích většinou reprezentovali jiné obory, než byla hudební věda. Často šlo o osobnosti s blízkým

¹⁵ Jiří FUKAČ – Ivan POLEDŇÁK: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělecké a nonumělecké. Hudební věda 14 (1977), č. 4, s. 317.*

vztahem k literatuře (literární teorii a publicistice) nebo o praktické hudebníky. Pokud zde registrujeme stopu badatelů s vazbou k muzikologii, pak je to prostřednictvím hudební folkloristiky, která měla v českých zemích dlouhou tradici a institucionální zázemí. To sahalo až do roku 1905, kdy byly v souvislosti s projektem *Lidová píseň v Rakousku* ustaveny výbory pro vědecké zpracování lidové písně v Čechách a na Moravě, jejichž čelnými představiteli se stali zakladatelé české univerzitní muzikologie Otakar Hostinský (1847–1910) a Zdeněk Nejedlý (1878–1962). Ambicí projektu byl sběr veškeré lidové písně a lidové hudby, přičemž podle Hostinského nebyly vyloučeny ani umělé písně a skladby znárodnělé, „pokud totiž přispívají k poznání povahy a vkusu lidu.“¹⁶ Po druhé světové válce se k Hostinskému a Nejedlému hlásili i samotní zakladatelé muzikologie populární hudby – v prvním případě v souvislosti s rozšiřováním pole hudební folkloristiky¹⁷ a úvahami o společenských funkcích umění,¹⁸ v případě druhém s odkazy na Nejedlého zkoumání obrozenecké písně 19. století a dějin husitského zpěvu.¹⁹

Institucionalizace výzkumu lidové hudby pokračovala také po první světové válce, konkrétně v roce 1919 zřízením Státního ústavu pro lidovou píseň, s jehož činností byla mimo jiné spojena jména literárního teoretika Bedřicha Václavka (1897–1943) a muzikologa Roberta Smetana (1904–1988). Společná práce obou badatelů („na vysoké systematické a metodologické úrovni“²⁰) jednak „objevila“ městský hudební folklor jako legitimní předmět zkoumání (dosud upozadovaný prioritním zájmem o folklor vesnický), jednak ukázala možnosti jeho komplexního rozboru z hlediska textu, hudby i interpretace. V tomto smyslu se pozdější muzikologie populární hudby odkazovala zejména k Václavkově a Smetanově edici *České písně kramářské*²¹ a dále k edici *Český národní zpěvník*²² s analýzou nejoblíbenějších písní městské společnosti první poloviny 19. století. Připomínán byl také význam Václavkova teoretického spisu *Písemnictví a lidová tradice*,²³ v němž autor provedl zevrubnou kritiku teorie Hanse Naumanna o takzvaných pokleslých kulturních hodnotách a kde konstatoval samostatný tvůrčí přínos lidové písně, její svébytné sociální funkce a dialektickou vazbu s hudbou umělou – a takto podle Josefa Kotka a Ivana Poledňáka otevřel „teoretická východiska pro pozdější badatelský přístup k nonartificiální hudbě vůbec.“²⁴

16 Otakar HOSTINSKÝ: *Lidová píseň v Rakousku*, Český lid 16 (1907), č. 4, s. 162.

17 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 301 (viz pozn. 7).

18 Dušan HAVLÍČEK: *O novou českou taneční hudbu*. Praha: SČS, 1959, s. 104.

19 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 301 a 310 (viz pozn. 7).

20 Tamtéž, s. 301.

21 Robert SMETANA – Bedřich VÁCLAVEK: *České písně kramářské*. Praha: Fr. Borový, 1937.

22 Robert SMETANA – Bedřich VÁCLAVEK: *Český národní zpěvník*. Praha: Melantrich, 1940.

23 Bedřich VÁCLAVEK: *Písemnictví a lidová tradice*. Olomouc: Index, 1938.

24 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 301–302 (viz pozn. 7).

Jazzu čeští meziváleční muzikologové pozornost nevěnovali. Fakt, že například Zdeněk Nejedlý daný žánr stěží registroval ještě na konci čtyřicátých let, potvrzuje komentář Emanuela Uggé k situaci po nástupu komunistické strany k moci: „Konečně je zajímavé, že minimálně Nejedlý nebyl zásadně tak nepřátelský vůči jazzu. Usmíval se jen nad jazzem a trochu ironicky se ptával, zda je to ‚kvíkání‘ hudbou, ale mávnul rukou a celkem se smířil s tím, že se jazz provozuje.“²⁵ Příznačná je také anketa uspořádaná časopisem *Přehled rozhlasu* z roku 1933, v níž se zástupci různých profesí včetně reprezentantů významných dobových vědeckých a uměleckých institucí vyjadřovali k otázce dopadu jazzu. Prezident České akademie věd a umění, skladatel a pedagog Josef Bohuslav Foerster tehdy odpověděl: „Velectěný pane redaktore, lituji, že Vám ve věci ankety o jazzu nemohu dát žádnou odpověď, nemám k němu vůbec poměru.“²⁶ Větší přehled o aktuálním dění na poli moderní populární hudby podle uvedené ankety měli nejenom představitelé rozhlasu, divadel či zábavních podniků, ale také Foerstroví věkově blízký univerzitní profesor a literární historik Václav Tille. Ten byl také na rozdíl od svého kolegy schopen k danému tématu podat solidní názor, když tvrdil: „Považuji jazz, jak jsem jej slyšel hrát v Americe, za nový hudební útvar vhodný i pro Evropu, který ruší sice její hudební tradici, ale může se stát podkladem nové tvořivosti.“²⁷

Zejména v třicátých letech byla diskuse o populární hudbě podněcována rozvojem rozhlasového vysílání, které bylo v Československu ustaveno jako jedno z prvních v Evropě na jaře roku 1923 (více než dva roky před zahájením vysílání maďarského rozhlasu v prosinci 1925); dodejme, že to byl právě rozhlas, který pro mnohé teoretiky a jiné pozorovatele objevil „nové auditorium, čítající statisíce a miliony členů nejrůznějších sociálních tříd a kulturních vrstev, jejichž sespolečenštění se uskutečňuje v pomyslném prostoru, v éteru.“²⁸ Desetiletou existenci rozhlasu v českých zemích shrnul rozsáhlý spis muzikoložky Anny Patzakové z roku 1935²⁹ a o tři roky později věnoval sociologii daného média článek folklorista a muzikolog Karel Vetterl.³⁰ Z diskuse o rozhlasu vzešla také stať klavíristy, skladatele, organizátora a publicisty Josefa Stanislava (1897–1971) s názvem *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících* (1939),³¹ kterou Kotek s Poledňákem později označili za „první pokus o globální (nikoliv tedy jen historický) pohled na nonartificiální hudbu, na vztah této hudby k hudbě artificiální, na její estetická východiska i sociální – provozovatelské

25 Uggého dopis z 3. května 1950 jazzovému fanouškovi L. Pospíšilovi. Archiv J. Blümla.

26 Josef KOTEK: *Kronika české synkopy 1 (1903–1931)*. Praha: Supraphon, 1975, s. 135.

27 Tamtéž, s. 135.

28 Karel VETTERL: *K sociologii hudebního rozhlasu*. *Musikologie 1* (1938), č. 1, s. 27.

29 PATZAKOVÁ 1935 (viz pozn. 5).

30 VETTERL 1938, s. 27–44 (viz pozn. 28).

31 Přetištěno v Josef STANISLAV: *Kritiky a stati*. Praha: SČS, 1957, s. 33–52.

a posluchačské – zázemí“.³² Článek reagoval na sérii anket předcházejících let, jejichž obsah napovídají už samotné jejich názvy: „Hudba lehká a vážná“ (Tempo, 1936), „Tak co máme zpívat?“ (Přítomnost, 1936), „Národní píseň a šlágr“ (Tempo, 1937). Stanislav ve své studii akcentoval nutnost vědeckého zkoumání daného žánru a současně se vymezoval proti elitářskému pojetí hudby jako výhradně hudby vážné, tak jak to v jedné z diskusí formuloval například V. E. Babka: „Problém tak zv. lehké hudby není problémem hudby, ani skladatelů, protože lehká hudba vlastně není hudbou a ti skladatelé jen nějakým omylem jsou zváni skladateli. Je-li tu nějaká souvislost, je jen vnějšková a spočívá v tom, že t. zv. skladatelé používají při skládání t. zv. lehké hudby náhodou not, takže při prvním hrubém pohledu můžeme lehkovážně míti za to, že jsme v oblasti hudby.“³³

Jak už bylo naznačeno, reflexe moderní populární hudby byla v českých zemích původně svázána především s literárními kruhy. Například první zmínky o fenoménech spojených s jazzem přinesl do českého prostředí už v roce 1903 básník Otakar Theer;³⁴ umělci kolem vlivného pražského kabaretu Červená sedma byli poprvé informováni o existenci „nové synkopované hudby“ západní Evropy novinářem a spisovatelem Eduardem Bassem.³⁵ Úzké vztahy k jazzu je možné sledovat zejména u představitelů specifického českého literárního směru dvacátých let označovaného jako poetismus, kam patřil i první domácí teoretik moderní populární hudby, skladatel, dramatik, režisér a publicista Emil František Burian (1904–1959). Hovoříme-li o teoretické reflexi jazzu, primární pozornost zasluhuje jeho stejnojmenná kniha z roku 1928,³⁶ která podle Dorůžky a Poledňáka ve své „zalykové kritice i apologetice“ představovala právě jeden z pozdních, ale zato „pozoruhodných dokumentů českého poválečného poetismu.“³⁷

Dodejme, že právě polovina dvacátých let byla obdobím, kdy začaly vznikat vůbec první významnější teoretické spisy o jazzu v celosvětovém kontextu: v rámci Evropy, která byla v tomto smyslu v dané době před Spojenými státy,³⁸ lze zmínit publikaci *Das Jazzbuch* (1926)³⁹ německého muzikologa, žáka Hugo Riemanna a Arnolda Scheringa, Alfreda Baresela (1893–1984), dále knihu *Le Jazz* (1926)⁴⁰ francouzského muzikologa André Schaeffnera a hudebního kri-

32 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 302 (viz pozn. 7).

33 STANISLAV 1957, s. 37 (viz pozn. 31).

34 KOTEK 1975, s. 9 (viz pozn. 26).

35 Lubomír DORŮŽKA – Ivan POLEDŇÁK: *Československý jazz: minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967, s. 15.

36 Emil František BURIAN: *Jazz*. Praha: Aventinum, 1928.

37 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 26 (viz pozn. 35).

38 Alan P. MERRIAM: *A Short Bibliography of Jazz*. Notes 10 (1953), č. 2, s. 202.

39 Alfred BARESEL: *Das Jazzbuch*. Berlin: Jul. Heinr. Zimmermann, 1926.

40 André SCHAEFFNER – André COEUROY: *Le Jazz*. Paris: Éditions Claude Aveline, 1926.

tika André Coeuroye, případně knihu dalšího Němce Paula Bernharda *Jazz: Eine Musikalische Zeitfrage* (1927);⁴¹ ve Spojených státech představovala první rozsáhlejší pojednání o jazzu kniha rozhlasové moderátorky Mary Margaret McBride a bandlídra Paula Whitemana *Jazz* (1926).⁴² Burianova kniha byla jedním z nejrozsáhlejších dobových spisů na dané téma. Stála na hranici popularizace, propedeutické literatury i odborného textu a oborově se pohybovala napříč oblastmi hudební estetiky, hudební analýzy, nauky o instrumentaci, nauky o hudebních formách, organologie a hudební etnografie. Autor v ní citoval výše zmíněné zahraniční autory stejně jako domácí teoretiky, jakými byli Hostinský nebo Janáček. Podle Krzysztofa Karpinského se publikace prodávala také v Polsku,⁴³ kde první původní ucelenější spis o jazzu vznikl překvapivě až v padesátých letech; konkrétně šlo o knihu Leopolda Tyrmanda *U brzegów jazzu*.⁴⁴

Reflexi moderní populární hudby během meziválečného období ovlivňovaly jednak vnější politické a ekonomické okolnosti, jednak vnitřní zákonitosti hudebních dějin, které přinášely stále hlubší žánrovou diferenciaci, například ve smyslu rozlišování jazzu a nespecifikované „lehké hudby“, následně pak také vysvětlování těchto rozdílů na základě hlubších historických analýz. Takové pojetí se v českých zemích začalo pomalu uplatňovat od počátku třicátých let, přičemž Burianova kniha byla de facto „tečkou za epochou prvního okouzlení.“⁴⁵ Uvedený vývoj charakterizovali Dorůžka s Poledňákem tak, že zatímco první evropské práce o jazzu včetně té Burianovy trpěly nedostatkem konkrétních informací o folklorních kořenech jazzu a vycházely až z pozdějších evropských odvozenin původních zdrojů (například podle Buriana měli být „králi jazzu“ George Gershwin, Paul Whiteman a Rudolf Friml), epocha třicátých a čtyřicátých let naopak soustředila pozornost na „původní černošskou oblast, již se snažila velmi důsledně očistit od bělošských vlivů.“⁴⁶

Právě folkloristický přístup s důrazem na raný jazz charakterizoval pojetí zakladatele české jazzové publicistiky Emanuela Uggé (1900–1970).⁴⁷ Ten se zapojil do hudebního dění po svých studiích německé literatury a hudební teorie v Německu v první polovině dvacátých let. Poté rozvíjel bohatou osvětovou činnost, která zahrnovala sběr desek, překladatelství, vydávání tiskovin,

41 Paul BERNHARD: *Jazz: Eine Musikalische Zeitfrage*. Frankfurt am Main: Eisenbletter u. Naumann, 1927.

42 Mary Margaret MCBRIDE – Paul WHITEMAN: *Jazz*. New York: J. H. Sears, 1926.

43 Krzysztof KARPINSKI: *Był jazz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014, s. 135–136.

44 Leopold TYRMAND: *U brzegów jazzu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957.

45 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 43 (viz pozn. 35).

46 Tamtéž, s. 11.

47 K podobným přístupům v rámci dobové západoevropské publicistiky srov. Laurent CUGNY: *Jazz in France 1917–1929: The Missing Object of the Reception*. In: *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism*. Yvetta Kajanová, Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter (eds.), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, s. 43–58.

přednášky, redigování českých vydání cizích desek apod. Po roce 1929 Uggé publikoval nejenom doma, ale také v prestižních zahraničních časopisech, jakými byly *Esquire*, *Gramophone*, *Melody Maker*, *Ebony*, *Music-Magazine international du jazz*, a navazoval kontakty s významnými představiteli západní jazzové publicistiky.⁴⁸ Uvedené aktivity se staly rovněž základem prvního pokusu o institucionalizaci mimoakademického zkoumání jazzu v českých zemích na klubové bázi, konkrétně v podobě celostátní organizace Gramoklub. Ten oficiálně fungoval od roku 1935 až do okupace a na krátkou dobu byl ještě obnoven po druhé světové válce. Dodejme, že od předních členů Gramoklubu vzešel návrh na zřízení specializované státní jazzové školy, knihovny a diskotéky, který jeho autoři v roce 1945 zaslali ministru školství a národní osvěty Zdeňku Nejedlému; k realizaci návrhu (podle Dorůžky a Poledňáka „značně utopistického“) však nikdy nedošlo.⁴⁹ Osobnosti z okruhu Gramoklubu stály rovněž na počátku rozvoje poválečné jazzové publicistiky. Její kořeny lze spatřit v samizdatu šířeném během okupace i bezprostředně po ní s názvem *Okružní korespondence*, na niž navázal *Členský zpravodaj Gramoklubu*, který záhy vystřídal profesionální měsíčník *Jazz* vycházející pod Uggého vedením v letech 1947 a 1948.

Uvedení průkopníci české meziválečné teoretické reflexe populární hudby sdíleli několik významných rysů. Obecně šlo o stejnou generační zkušenost lidí narozených okolo roku 1900, kteří podléhali vlivu osobností typu Zdeňka Nejedlého, idejím meziválečné avantgardy (*Devětsil*, *poetismus*, *sdržení pro soudobou hudbu* *Přítomnost* apod.), veřejným diskusím o nových fenoménech jazzu, rozhlasu a městské hudební kultury vůbec, kteří byli ale současně konfrontováni s politickou a hospodářskou krizí třicátých let. V tomto smyslu byl pro většinu uvedených osobností typický příklon k levicové politice, konkrétně ke *Komunistické straně Československa* a *marxistické estetice*, která se programově zajímala o kulturu periferních společenských skupin a tříd. Uvedené rysy se týkaly v první řadě *Bedřicha Václavka*, jednoho z nejvýznamnějších představitelů české levicové kulturní fronty, který se začal systematicky zajímat o svět chudých vrstev už během první světové války;⁵⁰ současně marxisty, kterému splyvala „literární věda s organizací kultury, kulturní politikou a politickou kulturou“.⁵¹ Podobné to bylo u *Josefa Stanislava*, vůdčí postavy proletářské kultury v oblasti hudby, který na počátku třicátých let opustil původní avantgardní východiska a zaměřil se plně na práci v *Hudební sekci Svazu dělnických divadelních ochotníků českých (DDOČ)*, kde psal masové písně, dirigoval amatérské dělnické soubory a hrál na har-

48 Zbyněk MÁCHA – Ivan POLEDŇÁK: *Uggé, Emanuel*. In: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3088 [cit. 20. 1. 2022].

49 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 194, 224 (viz pozn. 35).

50 Miloslav PETRUSEK: *Václavek, Bedřich*. In: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/V%C3%A1clavek_Bed%C5%99ich [cit. 20. 1. 2022].

51 Tamtéž.

moniku (jako „absolvent mistrovské školy!“⁵²). V mnohém podobný vývoj charakterizoval také E. F. Buriana, jehož poměr k moderní populární hudbě se změnil rovněž v přelomové době raných třicátých let, jak sám potvrdil v roce 1933: „Vydal-li jsem tenkrát tlustospis úctyhodného formátu *pro jazz vůbec*, musil bych teď vydat několik takových foliantů na pokračování *proti jazzu, tak jak se dnes s nevkusem provozuje*.“⁵³ Současně Burian hovořil o písni periferie, která je obzvlášť kouzelná, „slyšíme-li ji s harmonikou někde na trávě za tovární zdí.“⁵⁴ Ke komunistické straně se hlásil také Emanuel Uggé, který marxistické hledisko uplatňoval přímo v jazzu s cílem odlišit autentické a folklorně založené formy daného žánru od jejich zkomercializovaných podob: „Hot jazz byl Uggého ústřední pojem a problém, který charakterizoval v řadě svých článků; chápal hot jazz jako lidovou hudbu s určitou sociální funkcí a značným uměleckým významem. Dále pak Uggé vždy dovozoval, že hot jazz není módní hříčkou znuděné buržoazie, ale jediným opravdovým a nezkorumpovaným jazzem, že je hudebním projevem utlačené a k odporu se zdvíhající černé rasy [...]“⁵⁵

Dalším společným jmenovatelem uvedených osobností byl jejich vliv po roce 1948. Ačkoliv Václavek během druhé světové války zemřel, jako zakladatel marxistické kritiky a estetiky se stal po nástupu komunistické strany k moci kultovní figurou. Jeho odkaz ve vztahu k teorii lidové hudby byl po roce 1948 soustavně připomínán Robertem Smetanou, který pracoval na vydávání Václavkových děl a domýšlení jeho koncepcí,⁵⁶ čemuž sloužila pravidelná uměnovědná konference pořádaná Univerzitou Palackého Václavkova Olomouc (1960–1988). Josef Stanislav byl typickou osobností propojující meziválečnou dobu s rekonstrukcí hudebního života po druhé světové válce a potom s nástupem komunistické strany k moci po roce 1948. Jeho vliv lze spatřit v rovině organizační, ideologické i vědecké, přičemž v posledním případě jde zvláště o soustavnou pozornost masovým žánrům, která přímo ovlivňovala pozdější výzkumníky populární hudby, jakými byli Dušan Havlíček (1923–2018), Vladimír Karbusický (1925–2002) nebo Zbyněk Mácha (1928–2007). E. F. Burian se jako umělec i publicista po roce 1948 zcela přiklonil k socialistickému realismu a rozšířil své působení rovněž do vrcholných politických funkcí. Emanuel Uggé byl po roce 1948 sice sám perzekuován,⁵⁷ okruh jeho původních spolupracovníků a žáků v čele s Lubomírem Dorůžkou (1924–2013) však zásadně poznamenal

52 STANISLAV 1957, s. 8 (viz pozn. 31).

53 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 27 (viz pozn. 35).

54 Tamtéž.

55 Tamtéž, s. 45.

56 Srov. Pavlína PŘIBILOVÁ: *Kritická korespondence Roberta Smetany s Bedřichem Václavkem*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, 2020.

57 Srov. Petr VIDOMUS: *Hudba revolučního smyslu: jazzový publicista Emanuel Uggé*. Hudební věda 59 (2022), č. 2, s. 246–314.

bádání o jazzu příštích let. Po roce 1948 v české hudební publicistice navíc stále silně rezonovalo Uggého folklorní a antikomerční pojetí jazzu jako pokrokové hudby utlačovaných Afroameričanů, které se v zjednodušené podobě stalo rovněž součástí oficiální doktríny socialistického realismu, tak jak ji na počátku padesátých let přinášel spis Antonína Sychry *Stranická hudební kritika, spoluvůrce nové hudby* (1951).⁵⁸

Teoretická reflexe populární hudby v Maďarsku po roce 1918

Teoretická reflexe populární hudby v meziválečném Maďarsku za tou českou zaostávala jak v rovině výzkumu městského hudebního folkloru, tak pokud šlo o fundovanou jazzovou žurnalistiku. Uvedená skutečnost zčásti vyplývala z obecné politické situace po první světové válce. Zatímco „vítězné“ Československo se zformovalo spojením českých zemí se Slovenskem a Podkarpatskou Rusí, Maďarsko jako „poražená země“ ztratilo velkou část svého území a populace.⁵⁹ Tento fakt v následujících letech způsoboval národní i mezinárodní tenze a pro Maďarsko znamenal rovněž ztrátu některých původních městských kulturních center i potenciálních vědeckých kapacit.

Zásadní událostí celoevropského významu byla vedle konce první světové války a pádu habsburské monarchie Říjnová revoluce v Rusku v roce 1917, po níž se velká část evropského obyvatelstva včetně části intelektuálních elit sociálně radikalizovala a která podnítila růst preferencí stranám politické levice včetně komunistických stran. V březnu 1919 proběhl pokus ustavit Maďarskou sovětskou republiku [Tanácsköztársaság], která byla ale záhy poražena.⁶⁰ Následně bylo v zemi na více než dvacet let⁶¹ ustaveno Maďarské království v čele s admirálem a regentem Miklósem Horthym.⁶² Prostředí konzervativní pravicové politiky autoritářského horthyovského režimu v důsledku nepříznivě ovlivňovalo možnost rozvíjení prvních marxisticky ukotvených reflexí (populární) hudby vycházejících z ideálu demokratizace hudební kultury. S nimi se v meziválečné době ve velké míře naopak setkáváme v Československu, kde se úspěšně profilovala socialistická politika,⁶³ z níž v roce 1921 vzešla Komunistická strana Československa jako politická síla s masovou podporou,⁶⁴ a kde

58 Antonín SYCHRA: *Stranická hudební kritika, spoluvůrce nové hudby*. Praha: Orbis, 1951, s. 109–110.

59 Ignác ROMSICS: *Magyarország története a XX. Században* [Historie Maďarska ve 20. století]. Budapest: Osiris, 1999, s. 139–147.

60 Péter APOR: *Az elképzelt köztársaság* [Vysněná republika]. Budapest: MTA BTK, 2014, s. 9–11.

61 Forma vlády byla oficiálně změněna na republiku až v roce 1946.

62 ROMSICS 1999, s. 149–268 (viz pozn. 59); Krisztián UNGVÁRY: *Horthy Miklós*. Budapest: Jaffa, 2020.

63 Jindřich DEJMEK a kol.: *Československo. Dějiny státu*. Praha: Nakladatelství Libri, 2018, s. 166.

64 Ladislav CABADA: *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2000, s. 66.

se marxistická kritika a estetika zformovala už během třicátých let. Činnost obdobných politických stran v Maďarsku byla buď utlumena, nebo přímo kriminalizována.

Současně s politikou určoval podobu teoretické reflexe populární hudby v obou státech socioekonomický kontext. Zatímco české země byly už na konci 19. století průmyslovým centrem Rakouska-Uherska, Maďarsko bylo převážně agrárním státem,⁶⁵ jehož podíl průmyslové výroby se začal tomu českému přibližovat až v šedesátých letech 20. století.⁶⁶ Proces industrializace logicky souvisel s urbanizací i s hlubší společenskou stratifikací, potažmo s rozvojem městského hudebního folkloru i jeho teoretické reflexe. Ekonomické faktory pochopitelně určovaly také podobu hudebního průmyslu a tedy i samotné populárně hudební scény, kterou v českých zemích intenzivněji zasáhla jazzová vlna přicházející ze Západu.

Vývoj teoretické reflexe populární hudby v Maďarsku podmiňovalo také nastavení lokální muzikologie. V tomto smyslu je třeba připomenout vliv skladatelů a tradičních folkloristů Bély Bartóka (1881–1945) a Zoltána Kodálye (1882–1967), kteří po první světové válce v Maďarsku nejintenzivněji formovali (akademický) diskurz o hudbě.⁶⁷ Oba podřídili celé své dílo kulturně vzdělávací koncepci, která namísto následování západní moderny usilovala o vytvoření jedinečné maďarské (hudební) moderny. V uvedené koncepci šlo na jedné straně o distribuci hodnot umělecké hudby širokým společenským vrstvám, na druhé straně o hledání zdroje, který by odpovídal potřebám většinové společnosti a z něhož by bylo možné vytvořit „vysokou kulturu pro masy“.⁶⁸ Tento zdroj našel Kodály zejména v maďarském vesnickém hudebním folkloru, o němž předpokládal, že je čistý a nezkažený. Formy městské populární kultury (včetně městského hudebního folkloru a jazzu) v tomto smyslu do Kodályova hudebně výchovného konceptu nezapadaly.

Maďarské hudební elity meziválečného období se problematiky populární hudby dotýkaly jen zřídka: například pod vlivem veřejné debaty o vztahu mezi

65 György KÖVÉR: *Iparosodás agrárországban. Magyarország gazdaságtörténete 1848–1914* [Industrializace v zemědělské zemi. Ekonomická historie 1848–1914]. Budapest: Gondolat, 1982.

66 Richard PRAŽÁK: *Má maďarská cesta*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 93.

67 Viz Melinda BERLÁSZ (ed.): *Kodály Zoltán és tanítványai* [Zoltán Kodály a jeho studenti]. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007; Anna DALOS: *Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző* [Zoltán Kodály, vědec a skladatel]. In: A Kodály Zoltán alkotói ösztöndíj [Zoltán Kodály skladba a muzikologie]. Anna Dalos – Tamás Várkonyi (eds.), Budapest: MANK, 2015, s. 15–24; Miklós HADAS: *A nemzet prófétája. Kísérlet Kodály pályájának szociológiai értelmezésére* [Národní buditel: eseje k sociologické interpretaci Kodályovy kariéry]. Szociológia 16 (1987), č. 4, s. 469–490.

68 Ádám IGNÁCZ – András RÁNKI: *Zoltán Kodály and the Hungarian Revolutions of 1918/1919*. Příspěvek na mezinárodní konferenci k 50. výročí úmrtí Zoltána Kodálye v roce 2017 (A National Master in International Context, Budapest, Institute of Musicology, HAS).

místní tradicí cikánské hudby⁶⁹ a konkurenčním jazzem,⁷⁰ který do země přicházel od poloviny dvacátých let. Bartók, Kodály a jejich žáci si většinou uvědomovali, že velká část maďarské společnosti nehraje ani neposlouchá lidovou hudbu a konzumuje spíše to, co nazývali „intermediální hudbou“ [köztes zene], respektive dobovou populární hudbu, zahrnující cikánskou hudbu, operetu, salonní hudbu i jazz. Z jejich písemností a rozhovorů⁷¹ je však také zřejmé, že nepovažovali všechny tyto žánry za stejně špatné: cikánskou hudbu zejména v její vesnické podobě hodnotili pozitivněji než jazz, jednak proto, že jim byla známější, jednak proto, že se jim zdála umělecky náročnější než nová západní populární hudba.

Ke konci své kariéry Bartók spolupracoval s americkým klarinetistou a jazzovou hvězdou Benny Goodmanem a věnoval mu dokonce svou skladbu *Contrasts* (1938). Jako skladatel vážné hudby si však dovedl představit využití jazzu výhradně na kompoziční úrovni, a to ve smyslu integrace některých jeho dílčích elementů. Na jazzovou taneční hudbu, kterou slyšel ve dvacátých letech v Maďarsku, obecně nazíral s nedůvěrou jako na cizí element, a jak se vyjádřil v jednom rozhovoru v roce 1932, jako na hudbu, která „ztratila svůj původní svěží lidový charakter“ a stala se plytkou, nudnou hudbou, kterou Maďaři s bohatým vlastním hudebním folklorem nepotřebovali.⁷² Je pozoruhodné, že v podobném duchu komentoval jazz v polovině dvacátých let i český skladatel Bohuslav Martinů, jenž vyzdvihoval rytmus českých a slovenských lidových písní s tím, že jej není třeba nahrazovat „jazzbandem“.⁷³

69 V maďarské zábavné hudbě 19. a počátku 20. století zastávali cikánští hudebníci a kapely, interpretující především folklorně založenou hudbu (venkovského i městského typu), významné postavení; dokládá to činnost Svazu maďarských cikánských hudebníků [Magyar Cigányzenészek Országos Szövetsége] i periodika jako Časopis maďarských cikánských hudebníků [Magyar Czigányzenészek Lapja] nebo Maďarská cikánská hudba [Magyar Cigányzene]. Uvedená periodika patřila k prvním magazínům blízkým populární hudbě v Maďarsku. Srov. Tamás HAJNÁČSKY: *Magyar Cigányzenészek Lapja. Cigányzenész önszerveződé, érdekképviselet és közélet a két világháború között* [Časopis maďarských cikánských hudebníků. Sebeorganizace, reprezentace a veřejný život cikánských hudebníků mezi dvěma světovými válkami]. *Pro Minoritate* 29 (2019), č. 4, s. 123–136.

70 Kornél ZIPERNOVSZKY: „*Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni!*“: *A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát* [„Kdo vyhraje, jazz nebo cikánská hudba? Těžko soudit.“ Cikánští hudebníci a obrana maďarské národní hudby]. *Replika* 101–102 (2017), č. 1–2, s. 67–87.

71 Béla BARTÓK: *Cigányzene? Magyar zene?* [Cikánská hudba, nebo maďarská hudba?]. *Ethnographia* 42 (1931), č. 2, s. 49–62; Margit PRAHÁCS: *Cigányzene és magyar népzene* [Cikánská hudba a maďarská lidová hudba]. *Napkelet* 8 (1930), č. 1, s. 47–52; Pál JÁRDÁNYI: *Zenei ízlés, zenei műveltség* [Hudební vkus a hudební výchova]. *Forrás* 2 (1944), č. 7, s. 89–92; Pál JÁRDÁNYI: *Könnyű zene* [Lehká hudba]. *Szabad Szó* 49 (1947), č. 84, s. 8; Pál JÁRDÁNYI: *Népzene – műzene* [Lidová hudba vs. vážná hudba]. *Szabad Szó* 49 (1947), č. 112, s. 7; Mihály IRTZÉS: „*Ez nem az Én világom.*“ *Kodály a jazzről és a könnyű zenéről – szubjektíven és objektíven* [„Není to můj šálek čaje.“ Kodály o jazzu a lehké hudbě – subjektivně a objektivně]. In: *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig* [Kapitoly z historie maďarského jazzu do roku 1961]. Géza Gábor Simon (ed.), Budapest: Magyar Jazzkutatói Társaság, 2001, s. 87–89.

72 Citováno podle Attila RETKES: *Bartók Béla és a jazz* [Béla Bartók a jazz]. In: *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* [Studie z muzikologie na počest Györy Kroó]. Márta Papp (ed.), Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996, s. 228–237.

73 KOTEK 1975, s. 91 (viz pozn. 26).

Meziválečný vztah maďarské muzikologie k jazzu nejlépe shrnuje dílo Antala Molnára (1890–1983), Kodályova žáka, muzikologa, skladatele, cellisty a pedagoga na budapeštské Hudební akademii,⁷⁴ který na dané téma publikoval vůbec první maďarskou knihu, *Jazzband* (1928),⁷⁵ a to shodou okolností ve stejném roce, v jakém vyšla průkopnická kniha E. F. Buriana. Stejně jako český autor také Molnár svým dílem prokazoval přehled v aktuální zejména německojazyčné literatuře. Rozdíl byl ovšem v tom, že Burian v duchu českého literárního poetismu oslavoval jazz jako vymoženost moderní doby, zatímco Molnár svoji knihu uchopil jako varování před zhoubnými dopady americké populární hudby na evropské tradice; autor v tomto smyslu citoval mimo jiné známé zastánce „vysoké kultury“, jakými byli Spengler nebo Ortega y Gasset. Stejnou dikci nesla i druhá Molnárova kniha *A könnyű zene és társadalmi szerepe*,⁷⁶ stejně jako občasné práce jeho současníků, jakým byl Gábor Oldal,⁷⁷ který interpretoval jazz podobným způsobem. Ačkoliv Molnár po nástupu komunistické strany k moci v roce 1948⁷⁸ ztratil vliv a byl rehabilitován až v šedesátých letech, jeho kritika jazzu v mnohém souzněla se státní kulturní politikou let padesátých: konkrétně svým antiamerikanismem, voláním po ochraně tradiční kultury, požadavkem na regulaci populární hudby, vzdělávání „mas“ apod.⁷⁹

Uvedený diskurz v Maďarsku dlouhou dobu zcela dominoval. Výjimku představovaly zejména texty Sándora Jemnitze (1890–1963), skladatele, který se po absolvování Hudební akademie uplatnil na německé hudební scéně: nejprve jako student Maxe Regera a Arthura Nikische na konzervatoři v Lipsku, poté jako soukromý student Arnolda Schönberga v Berlíně a později jako přítel Theodora W. Adorna. Po návratu do vlasti v roce 1916 se Jemnitz proslavil především jako hudební kritik předního sociálnědemokratického listu *Népszava*.⁸⁰ V souvislosti s moderní populární hudbou stojí za zmínku jeho

74 Srov. József UJFALUSSY: *Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete* [Hudební estetika Antala Molnára]. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1999* [Studie z muzikologie 1999]. Márta Sz. Farkas (ed.), Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999, s. 305–310.

75 Antal MOLNÁR: *Jazzband*, Budapest: Dante, 1928.

76 Antal MOLNÁR: *A könnyű zene és társadalmi szerepe* [Lehká hudba a její společenská role]. Budapest: Sárkány, 1935.

77 Např. Gábor OLDAL: *Negyedszázados a jazz* [Čtvrt století jazzu]. *A Zene* 20 (1939), č. 12, s. 220–222.

78 Anna DALOS: *A samesz és a csodarabbi. Molnár Antal dokumentumok Hernádi Lajos hagyatékában* [Dokumenty Antala Molnára v majetku Lajos Hernádi]. In: http://www.parlando.hu/2021/2021-2/Dalos_Anna.pdf [cit. 20. 1. 2022].

79 Viz Ádám IGNÁCZ: *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon* [Hudba pro miliony. Populární hudba a muzikologie v socialistickém Maďarsku]. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, s. 79–88.

80 János BREUER: *Jemnitz Sándor, a lipcsei diák* [Sándor Jemnitz, student v Lipsku]. *Muzsika* 37 (1994), č. 7, s. 25–27; János BREUER: *Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolatai* [Vztahy Sándora Jemnitze s Arnoldem Schönbergem]. *Magyar Zene* 25 (1984), č. 1, s. 3–13; Vera LAMPERTH (ed.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* [Vybrané kritiky Sándora Jemnitze]. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

německojazyčný článek v jazzovém čísle⁸¹ časopisu *Musikblätter des Anbruch* z roku 1925 (vedle textů P. Stefana, D. Milhauda, L. Gruenberga a P. Grainberga), dále jeho text pro reprezentativní svazek *Magyar Muzsika Könyve*⁸² a recenze Bareselovy knihy, v níž se Jemnitz odvážil prohlásit, že „jazz vyjadřuje převládajícího ducha doby a dnešní světový názor stejně poctivě jako menuet nebo vídeňský valčík“.⁸³ Navíc si dokázal představit, že by jazz mohl inspirovat maďarský lid a maďarský folklor.⁸⁴ Pozoruhodný je také fakt, že Jemnitz reagoval na fenomén písní dělnického hnutí, který byl hudebními elitami dosud zcela opomíjený. Jemnitz v tomto smyslu rovněž podporoval Sdružení maďarských dělnických písňových souborů – nejenom jako člen výkonného výboru, ale také přednáškami o dějinách vážné hudby pro členy Sdružení nebo jako redaktor jeho časopisu *Munkások Dal- és Zeneközlönye*.⁸⁵

Serióznější přístupy k jazzu pochází až z krátkého období bezprostředně po druhé světové válce, kdy se do Maďarska začaly ve větším množství dostávat nahrávky ze Spojených států.⁸⁶ Tehdy se hudebníci jako Sándor Pál (1912–1989), skladatelé jako Rezső Kókai (1906–1962) nebo muzikologové typu mladého Jánose Maróthyho (1925–2001) začali zabývat lidovým původem daného žánru, jeho významem v dějinách hudby nebo jeho potenciálními souvislostmi s romantickou epochou 19. století.⁸⁷

Ustavení české muzikologie populární hudby po roce 1948

Zásadní úlohu v procesu institucionalizace výzkumu populární hudby v českých zemích sehrál Svaz československých skladatelů, ustavený na zakládajícím sjezdu ve dnech 14.–15. května 1949. Už v prosinci 1949 v rámci Svazu vznikla komise hudebních vědců a kritiků, která se od roku 1954 transformovala do sekce hudebních vědců a kritiků. Právě tato sekce s dlouhodobým předsedou, muzikologem a estetikem Antonínem Sychrou (1918–1969) v příš-

81 Sándor JEMNITZ: *Der Jazz als Form und Inhalt*. *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), č. 4, s. 188–196. V maďarštině Sándor JEMNITZ: *A jazz mint tartalom és forma*. *Crescendo* 2 (1928), č. 11–12, s. 8–16.

82 Sándor JEMNITZ: *A jazz*. In: *A magyar muzsika könyve* [Kniha maďarské hudby]. Imre Molnár (ed.), Budapest: Merkantil, 1936, s. 117–118.

83 Sándor JEMNITZ: *A jazz tankönyve* [Jazzová čítanka]. Népszava, 24. 11. 1926, s. 11.

84 Zajímavou paralelu k Jemnitzově interpretaci jazzu lze nalézt ve spisech Emila Harasztiho, hudebního kritika a muzikologa, který ve dvacátých letech 20. století emigroval do Francie. Viz např. Emil HARASZTI: *Cigányzene, parasztszene, hivatalos zene* [Cikánská hudba, selská (lidová) hudba, oficiální hudba]. *Budapesti Hírlap* 49 (1.–5. 1929), s. 1–3.

85 Sarolta KÖVÁGÓ: *A Magyarországi Munkásdalgyletek Szövetsége* [Svaz maďarské dělnické písňové asociace]. *Párttörténeti Közlemények* 30 (1984), č. 3, s. 136–163.

86 IGNÁZ 2020, s. 88–90.

87 Viz např. Sándor PÁL: *A jazz eredete* [Původ jazzu]. *Magyarok* 3 (1947), č. 10, s. 696; Rezső KÓKAI: *Jazz és népzene* [Jazz a lidová hudba]. *Magyarok* 3 (1947), č. 11, s. 752–754; János MARÓTHY: *Improvizáció és romantika* [Improvizace a romantismus]. *Zenei Szemle* 2 (1948), č. 7, s. 350–359.

tích letech představovala reprezentativní orgán československé hudební vědy,⁸⁸ a to v podstatě až do doby reorganizace Svazu pod vlivem nastupující normalizace v roce 1970.

Teoretikové z okruhu Svazu se v souladu s oficiálními úkoly marxistické muzikologie od počátku zaměřovali na klíčové otázky „dneška“, mezi které patřil i široký konglomerát otázek spojených s lidovou hudbou, lidovou tvořivostí, masovou hudební kulturou, potažmo populární hudbou. Během stalinské doby počátku padesátých let měly diskuse o podobných tématech silný ideologický ráz s akcentem na politickou funkci hudby a její východisko v domácí tradici;⁸⁹ od poloviny padesátých let lze nicméně registrovat ústup od ideologie ve prospěch objektivních vědeckých kritérií stejně jako postupnou rehabilitaci dříve odmítaných žánrů moderní populární hudby importovaných ze Západu.

Teoretická stanoviska k populární hudbě v rámci Svazu v první fázi formulovali zejména představitelé marxistického pojetí hudby třicátých let, jakým byl Josef Stanislav, který stál už v roce 1946 u založení Syndikátu českých skladatelů, na nějž Svaz bezprostředně navazoval. V květnu 1947 během I. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků pořádaného Syndikátem Stanislav prezentoval příspěvek o masových písních v širším kontextu dobové moderní populární hudby včetně zvukových ukázek českých lidových a dělnických pochodů, přičemž podobnému tématu se nikdo jiný z tehdejších hostů sjezdu nevěnoval.⁹⁰ Na konci roku 1948 Stanislav jako první diskutoval populární hudbu v rámci oficiální doktríny socialistického realismu v duchu A. A. Ždanova, kdy vyzdvihoval masovou píseň například proti „pesimismu“ prvorepublikových trampských písní nebo „kýčovitým komerčním šlágrům luxusu a zahálky“ tehdejší kapitalistické společnosti.⁹¹

Na podzim roku 1950 rozhodl Ústřední výbor Svazu o tom, že úkolem číslo jedna pro příští období bude tvorba nové populární hudby. Současně konstatoval nutnost překonání dosavadní „sektářské“ hranice mezi hudbou populární a vážnou. Nová populární hudba, k jejíž tvorbě byli profesionální skladatelé permanentně vyzýváni, měla být radostná, optimistická, krásná a zdravá ve smyslu Dunajevského *Pochodu veselých dětí* s českým parafrázovaným textem o tom, že: „Píseň nám pomáhá stavět a žít, jak přítel vede nás do boje vpřed.“⁹²

88 LÉBL – POLEDŇÁK 1988, s. 229 (viz pozn. 4).

89 K ideologickým otázkám mimo populární hudbu srov. Lenka KŘUPKOVÁ: „*Ideologically Progressive Art*“ Meets *Western Avant-Garde*. In: *The Tunes of Diplomatic Notes: Music and Diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century)*. Ivana Vesic, Vesna Sara Peno, Bostjan Udovic (eds.), Belgrade and Ljubljana: University of Ljubljana, 2020, s. 155–164; Lenka KŘUPKOVÁ: *Das Warschauer Fenster in die Neue Musik*. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Joachim Braun, Kevin C. Karnes, Helmut Loos, Eberhard Möller (eds.), Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2008, s. 290–301.

90 *Hudba národů*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1948, s. 6–7.

91 Josef STANISLAV: *Socialistický realismus a hudba*. *Hudební rozhledy* 1 (1948), č. 4, s. 69–71.

92 *Za nový rozkvet populární hudby*. *Hudební rozhledy* 2 (1950), č. 3, s. 4.

Problematika *písňe* se v příštích letech stala jedním z hlavních zájmů teoretiků Svazu československých skladatelů a svým způsobem otevřela dveře pozdějšímu systematickému zkoumání populární hudby v celé její šíři.

K hodnocení dosavadního úsilí došlo na celostátní konferenci s příznačným názvem „Píseň – pravda o životě“, kterou Svaz uspořádal v Praze ve dnech 9.–10. listopadu 1955. Společenský význam akce ilustrovala nejenom přítomnost zahraničních hostů z východního Německa a Rumunska, ale také zástupci Ústředního výboru Komunistické strany Československa, dále ministerstva kultury, ministerstva školství, ministerstva vnitra, Československého rozhlasu, Gramofonových závodů a mnoha dalších institucí. Základní pojetí fenoménu písňe definoval předkonferenční referát Vladimíra Hudce („Úloha písňe v českém hudebním vývoji“), potom tři hlavní konferenční výstupy Vladimíra Karbusického („O historickém příkladu dělnické písňe“), Zdeňka Sádeckého („O současné situaci v naší masové písni“) a Josefa Stanislava („O písni taneční a estrádní“).⁹³ Ačkoliv byl důraz stále ještě položen na témata prosazovaná dobovou kulturní politikou, vcelku již referáty odrážely snahu zachytit daný fenomén v širších souvislostech, což dokládá i Stanislavův pokus o klasifikaci aktuální scény z hlediska žánrů i jejich posluchačů.⁹⁴ Na uvedené referáty navázala bohatá diskuse, jíž se účastnili nejenom muzikologové, skladatelé a kritici, ale také textaři, představitelé školských institucí, učitelé, představitelé svazu mládeže, představitelé armády nebo vedoucí prodejen s literaturou a hudebninami. Proměnu diskurzu ve smyslu vyšší tolerance širšího spektra moderní populární hudby dokumentoval především příspěvek Karla „Harryho“ Macourka, který se zřetelně ohradil proti dřívějším ideologicky založeným tendencím odsuzovat jazz jako zdegenerovaný import ze Západu.⁹⁵

Svazová teoretická reflexe populární hudby během padesátých let podléhala nejenom aktuálním trendům kulturní politiky (v důsledku Stalinovy smrti v roce 1953 a odhalení kultu osobnosti v roce 1956), ale ruku v ruce také vývoji vkusu obyvatel, který zástupci dané instituce poznávali při osobních návštěvách československých krajů v diskusích s rozmanitými pracovními kolektivy. Ty mnohdy ukazovaly poněkud odlišnou realitu masového vkusu, než jaká byla oficiálními proklamacemi implikována, zejména pak ve vztahu k rostoucí popularitě moderní populární hudby a naopak ustupujícímu zájmu o tehdy protežované masové písňe. Výjezdy do krajů probíhaly v rámci přípravy na Sjezd socialistické kultury uskutečněný v červnu 1959, respektive na celostátní akci, během níž bylo uspořádáno 2 366 besed, na nichž vystoupilo 2 131 kulturních pracovníků z Prahy i z jednotlivých krajů a kterých se zúčastnilo téměř 230 000 lidí.⁹⁶ Ústřední výbor Komunistické strany Československa

93 *Konference SČS o písni*. Hudební rozhledy 8 (1955), č. 20, s. 992.

94 Dušan HAVLÍČEK: *A necht' i jiskry létají*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 23, s. 976.

95 *Píseň: pravda o životě*. Praha: SČS, 1956, s. 62.

96 *Sjezd socialistické kultury: sborník dokumentů*. Praha: Orbis, 1959, s. 7.

po projednání závěrů Sjezdu přijal 1. prosince 1959 usnesení, v němž na vývoj masové kultury reagoval apelem na prospěšnost zkoumání společenských funkcí a ideového zázemí uměleckých žánrů „určených pro zábavu a oddech pracujících“.⁹⁷ Ať už byly motivace režimu k výzkumu daného segmentu kultury jakékoliv, podobná usnesení otevírala prostor k zařazování masových žánrů včetně populární hudby do státního vědeckého plánu.

Přelomovou událostí z hlediska akcelerace vědeckého zkoumání populární hudby v Československu se stala konference „O malých hudebních formách“⁹⁸ uspořádaná Svazem československých skladatelů ve dnech 24.–25. června 1961 v Banské Bystrici. Zúčastnilo se jí 61 skladatelů, hudebních vědců a kritiků, básníků a textařů a 33 zástupců ústředních hudebních institucí včetně rozhlasu a hudebních vydavatelství. Hlavní referát zevrubně analyzující veškeré složky tuzemské populární hudby od lidovky přes masové písně až po jazzem ovlivněnou taneční píseň zformulovali Alexej Fried, Dušan Havlíček a J. F. Fischer.⁹⁹ Inovace uvedeného setkání spočívala v několika vzájemně propojených rovinách: 1) diskuse jasně ukázala nutnost plurality pohledů na daný segment hudební kultury nejenom z hlediska specifik jednotlivých žánrů, ale také s ohledem na rovnoměrné uplatňování historických, estetických, sociologických, psychologických, ekonomických a jiných perspektiv, což byl už jenom krok k následnému rozpracování adekvátních muzikologických subdisciplín ve vztahu k populární hudbě; 2) diskuse položila důraz na vědecký a metodologicky podložený výzkum, který měl nahradit dříve dominantní ideologicky zbarvenou hudební kritiku; 3) v neposlední řadě šlo také o personální otázku v podobě nástupu nových badatelů zásadních pro muzikologický výzkum populární hudby následujících dekád. Novými tvářemi mezi zavedenou garniturou marxistických teoretiků v čele s Josefem Stanislavem a Dušanem Havlíčkem byli především Lubomír Dorůžka a Josef Kotek (1928–2009), které od kolegů-ideologů odlišovala jednak absence vlivu Zdeňka Nejedlého, jednak osobní zkušenost s perzekucemi po roce 1948.

Vedle konferencí byla důležitá také publikační činnost Svazu. Pomíne-li magazín *Hudební rozhledy* vycházející pravidelně od října 1948, který během padesátých let nejlépe odrážel vývoj teoretické reflexe masových hudebních žánrů se všemi specifiky a problémy, stojí za pozornost ediční řada *Knihnice Hudebních rozhledů*. Zde během padesátých let vedle konferenčních sborníků a monografií na různá témata vyšel výbor statí a kritik Josefa Stanislava, zejména pak ale dílo Dušana Havlíčka *O novou českou taneční hudbu: vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–1958*.¹⁰⁰ Havlíčkova práce sice ještě nesla stopy ideologicky zbarvené publicistiky předchozích let, na

97 *Pro zpěv a radost lidí*. Praha: SČS, 1962, s. 76.

98 *Malé formy – velká odpovědnost*. *Hudební rozhledy* 14 (1961), č. 14, s. 575.

99 *Pro zpěv a radost lidí*, s. 9–10.

100 HAVLÍČEK 1959 (viz pozn. 18).

druhou stranu již ale přinášela řadu inovativních vědeckých otázek: šlo například o analýzu dobové populární hudby ve vztahu k médiím, dále pokus o stylovou analýzu nebo návrh korpusové analýzy populárních písní s využitím kvantitativních metod. Vedle lidovky, masových písní a dalších žánrů autor věnoval relativně velký prostor diskusi o jazzu s odkazy na texty Buriana, Uggého, Finkelsteina, Feathera a dalších; dále se dotýkal otázek společenských funkcí hudby, psychologie posluchačů nebo prodejnosti desek.

Na přelomu padesátých a šedesátých let se téma populární hudby stalo natolik silné, že se jej přímo či nepřímo dotýkali také badatelé dnes všeobecně spojovaní s jinými odbornými zájmy, zejména ovšem marxističtí estetikové. Situaci ilustruje například první číslo vědecko-popularizační ročenky *Taneční hudba a jazz* z roku 1960, kde vedle Jana Rychlíka, Lubomíra Dorůžky, Ivana Poledňáka nebo Josefa Kotka o aktuálních otázkách žánru hovořil také Antonín Sychra.¹⁰¹ Stejný autor společně s Václavem Kučerou a Jaroslavem Jiránkem o problematice populární hudby diskutoval také během zmiňované konference v Banské Bystrici v roce 1961. Zde to byl ale především Jiránek, kdo volal po interdisciplinárním přístupu k populární hudbě s tím, že s estetikou již „nevystačíme, protože zde více než kdekoliv jinde je v sázce působení trhu, zbožních vztahů, a to jsou otázky přímo ekonomie a odtud zprostředkovaně i sociologie, psychologie atd. [...] Bylo by správné spojit se i s folkloristy, s těmi, kdo se zabývají výzkumem dělnické písně, kramářské písně, s historiky atd. a komplexně se pokusit dospět k hluboce vědeckému a všestrannému rozboru [...]“¹⁰² Přesně v tomto duchu byl nedlouho po konferenci zahájen výzkum populární hudby na Československé akademii věd v rámci nově zřízeného Ústavu pro hudební vědu právě pod Jiránkovým vedením. Činnost ústavu byla zpočátku rozdělena do tří oddělení: estetiky, teorie a historie; v oddělení historie fungovala také pracovní skupina (zpočátku dvoučlenná) pro výzkum populární hudby.

Ústav vznikl 1. února 1962 a úzce navazoval na činnost Kabinetu pro soudobou hudbu Svazu československých skladatelů¹⁰³ (včetně jeho „skupiny pro studium otázek zábavné a taneční hudby“¹⁰⁴), z něhož si také postupně převzal některé odborníky, stejně jako výzkumný plán zaměřený na katalogizaci zlidovělých písní, evidenci existujících písňových edic, šlágrové produkce a dalších zdrojů. V souladu s teorií marxistické muzikologie Ústav usiloval o celostní výzkum hudební kultury prostřednictvím široké škály muzikologických subdisciplín, případně i dalších spřízněných oborů. Tomu mělo sloužit také důsledné kolektivní pojetí badatelského procesu rovněž jako jeden z klíčových principů

101 Václav KUČERA: *Hlas naší kritiky: Profesor dr. Antonín Sychra*. In: *Taneční hudba jazz*, Praha: SNKLHU, 1960, s. 138–139.

102 *Pro zpěv a radost lidí*, s. 122.

103 Ivan POLEDŇÁK – Milan KUNA a kol.: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky 1962–1994*. Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR, 1994, s. 1.

104 Dušan HAVLÍČEK: *Zpráva o činnosti skupiny pro studium otázek zábavné a taneční hudby*. In: *Hudební věda* 3, Praha: Panton 1961, s. 170–171.

marxistické vědy. Základní zaměření pracoviště definoval projekt, který Ústavu přidělilo oddělení vědy a kultury Ústředního výboru Komunistické strany Československa a který cílil na zpracování dějin české hudby 20. století.¹⁰⁵ V souvislosti s ním v roce 1964 hovořil Jaroslav Jiránek o kvalitativně novém typu dělby práce, bez níž by nebylo možné řešit slohotvorné procesy ve vývoji hudebních žánrů, otázku filozofie české hudby 20. století nebo otázku vyjadřovacích a zobrazovacích prostředků v dílech českých skladatelů. Patřil sem ovšem i rozsáhlý okruh takzvaných masových žánrů, „bez jehož vědeckého poznání by otázka geneze naší socialistické hudební kultury byla chápána jednostranně.“¹⁰⁶ Právě celostním pojetím hudební kultury zahrnujícím všechny druhy a žánry, respektive „hudbu vážnou i zábavnou, tvorbu profesionální, poloprofesionální i amatérskou“¹⁰⁷ představoval Ústav pro hudební vědu na celé Československé akademii věd mezi dalšími uměnovědnými pracovišti unikum, což v jistém smyslu odráželo i specifické společenské postavení populární hudby v šedesátých letech.

Příprava zmíněného projektu probíhala koncepčně a vzhledem ke zkoumání populární hudby svým způsobem organizovala celé výzkumné pole dosud ne zcela koordinované a systematizované. Odborné materiály zde nepřipravovali pouze zaměstnanci akademického pracoviště, ale také řada externistů, jimž byly zadávány k vypracování dílčí studie a monografie, které měly následně v publikované i nepublikované formě sloužit jako podklady. Hlavní výzkumník v oblasti populární hudby, Josef Kotek, v roce 1965 přípravnou fázi personálně i tematicky konkretizoval:

„Začínáme tu stavět doslova od základů, neboť neexistuje ani materiálová dokumentace, ani není možno opřít se o nějaké dřívější systematictější práce. Zatím jsme vypracovali první osnovu nástinu dějinného vývoje, jejímž cílem je utřídění celé oblasti a snaha vnést do ní materiálový a chronologický přehled. Na základě tohoto předběžného utřídění jsme zadali řadu dílčích prací našim předním odborníkům, specializovaným na určité úseky (například historie českého jazzu – Ivan Poledňák, historie swingového období české hudby – Lubomír Dorůžka, kabaretní píseň a městský folklór – Vladimír Karbusický, dechová hudba – Robert Šálek, písničky malých scén po roce 1945 – Nina Dlouhá ad.). Rovněž se počítá se zpracováním otázek kolem stavovských a sociálních organizací hudebníků, problematiky autorského práva, otázek souvisejících s nakladatelským podnikáním, s kulturně společenskou funkcí rozhlasu apod.“¹⁰⁸

105 Jarmila PROCHÁZKOVÁ: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd*. In: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&task=record.record_detail&id=7804 [cit. 20. 1. 2022].

106 Hudební věda 1 (1964), č. 1, s. 3–4.

107 Věra DOLANSKÁ: *Lehká múza na půdě ČSAV*. Melodie 3 (1965), č. 3, s. 51.

108 Tamtéž, s. 51; dále Josef KOTEK: *Poodhalená minulost*. Melodie 4 (1966), č. 8–9, s. 177.

Finální dílo, respektive dvoudílné *Dějiny české hudební kultury* vydané v letech 1972 a 1981 mapovaly období 1890–1918 a 1918–1945,¹⁰⁹ přičemž šlo o první českou syntézu, která vedle vážné hudby zahrnovala také hudbu populární.

Ústav pro hudební vědu ve výše uvedeném smyslu institucionálně zaštil obě dosavadní dominantní badatelské tradice, jejichž kořeny sahaly až do meziválečné doby: na jedné straně národně orientovanou folkloristickou linii přesahující k výzkumu tradiční populární hudby, na straně druhé linii jazzové publicistiky přerůstající v odbornou reflexi moderní populární hudby v širších mezinárodních souvislostech. V prvním případě pracoviště personálně i tematicky navazovalo na činnost Ústavu pro etnografii a folkloristiku, který na Československé akademii věd vznikl už na začátku roku 1954.¹¹⁰ Ten v první fázi krátce vedl Josef Stanislav a orientoval jej k dobově exponované tematice dělnických písní. Na tomto poli se v následujících letech prosazoval zejména Vladimír Karbusický, v letech 1954–1966 pracovník Ústavu pro etnografii a folkloristiku a následně 1966–1970 Ústavu pro hudební vědu. Původní zájem o dělnické písně u Karbusického v šedesátých letech rozšířila teoretická reflexe kabaretních písní i šlágrů.¹¹¹ Pokud jde o druhou linii, Ústav prostřednictvím integrujícího projektu k dějinám české hudby 20. století inicioval spolupráci zavedených jazzových publicistů, jakým byl Lubomír Dorůžka, a začínajících jazzových muzikologů, jímž se po publikování propedeutické práce *Kapitolky o jazzu* (1961)¹¹² stal Ivan Poledňák, pracovník Ústavu pro hudební vědu od roku 1968.¹¹³ Výsledkem spolupráce obou badatelů byla již v roce 1967 reprezentativní knižní syntéza *Československý jazz: minulost a přítomnost*.

Nové akademické pracoviště mělo prostřednictvím zmíněného projektu přímý vliv na rozvoj obecné teorie populární hudby, zejména ve smyslu definice daného typu hudby. Řešení této otázky bylo již vzhledem k označovací praxi nutným předpokladem k začlenění populární hudby do chystaného zpracování dějin české hudební kultury 20. století. Éru šedesátých a sedmdesátých let v tomto směru charakterizovala dlouhodobá diskuse nejenom o terminologii, ale také o společenských funkcích a estetice populární hudby, nakonec pak také o její dialektické vazbě k hudbě lidové a vážné. Prvním závažnějším příspěvkem na tomto poli byl koncept „žánrů bezprostředně spjatých s životem mas“ Josefa Kotka a Lubomíra Fendrycha z roku 1962,¹¹⁴ na který v roce 1967 navazoval

109 Jaroslav JIRÁNEK – Vladimír LÉBL (eds.): *Dějiny české hudební kultury 1*. Praha: Academia, 1972; Jaroslav JIRÁNEK – Josef BEK (eds.): *Dějiny české hudební kultury 2*. Praha: Academia, 1981.

110 Josef STANISLAV: *Zřízení Ústavu pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd*. Československá ethnografie 2 (1954), č. 2, s. 111–112.

111 Srov. Antonín MATZNER – Ivan POLEDŇÁK – Igor WASSERBERGER (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (československé scéna). Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 257.

112 Ivan POLEDŇÁK: *Kapitolky o jazzu*. Praha: SHV, 1961.

113 Srov. MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1990, s. 429–431 (viz pozn. 111).

114 Lubomír FENDRYCH – Josef KOTEK: *Žánry bezprostředně spjaté s životem mas jako předmět hudebněvědeckého bádání*. In: *Hudební věda 7–8*, Praha: Panton, 1962, s. 200–206.

Vladimír Karbusický rozsáhlou studií *K pojmu a estetice „lehké hudby“*,¹¹⁵ v níž se kriticky vyrovnával nejenom se závěry českých autorů, ale také s příspěvky badatelů zahraničních. Z nich je citován například T. W. Adorno, F. Bachmann, A. Silbermann, S. Liberovici, H. Ch. Worbs, podrobněji je ale rozebírán koncept H. Besselera („Umgangsmusik“ vs. „Darbietungsmusik“). Karbusického text rovněž uvedl koncept „bytové hudby“ („бытовая музыка“),¹¹⁶ který byl později diskutován především v souvislosti s dílem B. V. Asafjeva a který se stal také terminologickou bází knižních *Dějin české hudební kultury*.¹¹⁷

Řešení teoretických otázek vyvrcholilo v druhé polovině sedmdesátých let formulací konceptu typologické polarizace „artificiální“ a „nonartificiální“ hudby ve smyslu dialektického napětí mezi vážnou a populární hudbou jako základního rysu evropské hudební kultury posledních staletí a hlavního hybatele vývoje této kultury. Ivan Poledňák a jeho kolega z Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně Jiří Fukač se uvedenou teorií pokusili překonat dosavadní nedokonalé přístupy, které uvedený vztah původně chápaly jako teoreticky spornou dichotomii „vysokého“ a „nízkého“ umění, později také jako polaritu hudby „umělecky autonomní“ a „funkčně heteronomní“, nejnověji potom jako polaritu uplatňování rozdílných tvůrčích principů vyvěrajících z odlišných předpokladů sociologické a psychologické povahy. Při formulaci daného konceptu autoři vycházeli z Besselera a Asafjeva, inspirovali se ale také u H. H. Eggebrechta („artifizielle Musik“ vs. „funktionale Musik“).¹¹⁸

V šedesátých až osmdesátých letech se kolem hlavních reprezentantů zkoumání populární hudby Ústavu pro hudební vědu, jakými byli Kotek a Poledňák, spontánně vytvářely týmy teoretiků jak z řad muzikologie a dalších spřízněných vědeckých oborů, tak hudební publicistiky. Výsledkem těchto došředivých tendencí byly na jedné straně mnohé dílčí studie, na straně druhé jedno z nejvýznamnějších děl české hudební lexikografie, současně syntéza dosavadních výsledků domácí muzikologie populární hudby, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Ta pod redakčním vedením Antonína Matznera, Ivana Poledňáka a Igora Wasserbergera a s autorským týmem čítajícím několik desítek osobností včetně některých zahraničních přispěvatelů (Alexej Batašev, Monika Bloss, Dariusz Michalski, Peter Wicke a další) vyšla v letech 1980–1990 ve třech dílech a čtyřech svazcích.¹¹⁹ První díl vzbudil pozornost svým vědeckým

115 Vladimír KARBUSICKÝ: *K pojmu a estetice „lehké hudby“*. Hudební věda 4 (1967), č. 1–3, s. 22–44, 328–338, 440–454.

116 Srov. Jaroslav JIRÁNEK: *Vzájemný vztah bytové a umělecké hudby jako muzikologický problém*. In: *Colloquia musicologica*, Brno 1972 & 1973, Fasc. I. Rudolf Pečman (ed.), Brno: Mezinárodní hudební festival, 1979, s. 22–33.

117 JIRÁNEK – LÉBL 1972, s. 9 (viz pozn. 109).

118 FUKAČ – POLEDŇÁK 1977, s. 316–335 (viz pozn. 15).

119 První věcný svazek vyšel v roce 1980 (druhé vydání v roce 1983), druhý jmenný svazek zaměřený na mezinárodní scénu vyšel ve dvou knihách v letech 1986 a 1987, poslední jmenný svazek zaměřený na československou scénu byl publikován v roce 1990. Jako celek dílo přesahuje 2 000 stran. Encyklopedie navazovala na projekt slovenského jazzového publicisty Igora

založením a věcnými hesly (nikoliv běžnými v rámci dosavadní mezinárodní lexikografické literatury o populární hudbě); následující jmenná část byla zase unikátní svým přesahem do socialistických zemí. Druhou klíčovou syntézou české muzikologie populární hudby šedesátých až osmdesátých let se staly dvoudílné *Dějiny české populární hudby a zpěvu* Josefa Kotka, vydané v letech 1994 a 1998. Ty svojí koncepcí odrážely dlouhodobý vývoj teoretické reflexe daného žánru v českých zemích včetně vyváženého pokrytí tradiční i moderní populární hudby. Zejména ale vypovídaly o pozoruhodné, a i v mezinárodních souvislostech unikátní kariéře Josefa Kotka, profesionálního muzikologa, který z podstaty své akademické pozice nepřetržitě zkoumal výhradně populární hudbu více než třicet let.¹²⁰

V roce 1983 nastoupil do interní aspirantury v muzikologickém oddělení Československé akademie věd pod vedením Ivana Poledňáka (a neformálním vedením Josefa Kotka) mladý výzkumník na poli rockové hudby Aleš Opekar (nar. 1957), který společně se svými kolegy v příštích letech úspěšně rozvíjel mezinárodní spolupráci české muzikologie především s Mezinárodní asociací pro studium populární hudby (IASPM). Tyto aktivity svým způsobem vyvrcholily ustavením československé pobočky IASPM v květnu 1991 a uspořádáním mezinárodní konference na téma „Středoevropská populární hudba“ v červenci následujícího roku.¹²¹ Opekarovy organizační aktivity už jako odborného pracovníka Ústavu pro hudební vědu Akademie věd České republiky v devadesátých letech pokračovaly jednak ve vrcholných orgánech IASPM, jednak směřovaly k rozvoji domácích dokumentačních center zejména dlouhodobě opomíjené rockové hudby: konkrétně v roce 1993 k iniciaci budování audiovizuálního oddělení v knihovně Libri prohibiti,¹²² v roce 1998 potom k vzniku Muzea a archivu populární hudby v Praze (Popmusea).¹²³ Očekávání nových impulzů k rozvoji oboru v porevolučních podmínkách se ovšem z různých důvodů nenaplnila¹²⁴ a odchod Kotka, Opekara a Poledňáka z Akademie věd v roce 1998 znamenal faktický konec české muzikologie populární hudby jako svébytné disciplíny, která minimálně tři desetiletí tvořila pevnou součást domácího

Wasserbergera, který na Slovensku už v polovině šedesátých let zformoval kolektiv českých autorů (Antonín Matzner, Roman Staněk, Stanislav Titzl, Ota Žák, Zbyněk Mácha), s nímž připravil *Jazzový slovník* (Bratislava: ŠHV, 1965). MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 5 (viz pozn. 7). Dále ke spolupráci českých a slovenských badatelů viz Petr MACEK: *Československá lexikografická spolupráce v minulém století*. Slovenská hudba 33 (2007), č. 3–4, s. 535–540.

120 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1990, s. 282–283 (viz pozn. III).

121 Např. Aleš OPEKAR: *Konference „Středoevropská populární hudba“*. Hudební věda 30 (1993), č. 1, s. 71.

122 <https://www.libpro.cz/>

123 <https://www.popmuseum.cz/>

124 Srov. Jan BLÜML: *Popular Music Studies in the Context of Post-Communist Historiography in the Czech Republic*. In: *Popular Music Studies Today*. Julia Merrill (ed.), Wiesbaden: Springer VS, 2017, s. 35–42.

muzikologického diskurzu a oborové systematiky,¹²⁵ současně disciplíny, která byla ideově, organizačně, generačně i jinak úzce svázána s poválečným vývojem, především pak s atmosférou ve vědě, kultuře a společnosti šedesátých let.

Dodejme, že česká pobočka IASPM fungovala v letech 1991–1995 v Praze jako Skupina pro studium populární hudby v rámci Společnosti pro hudební vědu (s předsedou Ivanem Poledňákem, místopředsedou Jiřím Fukačem, tajemníkem Alešem Opekarem a členy mimo jiné z řad předních publicistů včetně Josefa Vlčka nebo Petra Dorůžky), následně v letech 1996–1999 při Ústavu hudební vědy v Brně (pod vedením Jiřího Fukače a s členy z řad tehdejších univerzitních studentů, kteří také participovali na vydávání bulletinu *Face to Pop*), nakonec pak v letech 1999–2001 při Katedře muzikologie v Olomouci (opět s předsedou Ivanem Poledňákem a zejména studentským zázemím), což byl ovšem poslední pokus o revitalizaci oboru v českých zemích na institucionální bázi.¹²⁶

Ustavení maďarské muzikologie populární hudby po roce 1948

Stejně jako Svaz československých skladatelů také analogická instituce Svazu maďarských hudebníků [Magyar Zeneművészek Szövetsége] vznikla v roce 1949.¹²⁷ Do doby přerušení činnosti v důsledku revolučních událostí roku 1956 maďarský Svaz v mnohém odrazil podobný vývoj, jaký charakterizoval Svaz československých skladatelů: v první řadě šlo o přesun pozornosti k hudební kultuře současnosti ve všech jejích podobách, dále o záměr překonat tradiční konflikt mezi vážnou a populární hudbou a ustavit novou, ideově a esteticky dokonalou populární hudbu pro „masy“, současně zformulovat komplexní kritiku amerického jazzu a meziválečné „lehké hudby“.¹²⁸ Východiskem vědeckého zkoumání populární hudby tak, jak to bylo v případě Svazu československých skladatelů, se však analogická maďarská instituce nikdy nestala a diskuse o žánrech, jakými byly opereta, populární písně nebo cikánská hudba, zde setrvaly spíše na úrovni praktických uměleckých instrukcí v gesci dílčích sekcí hudební zábavy [szórakoztatózenei szakosztály] a masové hudby [tömegzenei szakosztály].¹²⁹ Hlavním reprezentativním orgánem maďarské muzikologie populární hudby v padesátých letech byla naopak Skupina pro výzkum lidové hudby [Népzenekutató Csoport] při Maďarské akademii věd, založená v roce 1953 Zoltánem Kodályem. Ačkoliv měla uvedená jednotka oficiálně zkoumat všechny formy lidové hudby, dále navazovat kontakty s výzkumnými centry

125 LÉBL – POLEDŇÁK 1988, s. 823–853 (viz pozn. 4).

126 František HAVELKA: *Revitalizace IASPM v Olomouci*. Hudební rozhledy 53 (2000), č. 2, s. 41.

127 Maďarský národní archiv MNL OL P2146 59.d. Dokumenty Svazu maďarských hudebníků.

128 MNL OL P2146 60.d., 61.d., 62.d., 63.d., 65.d. Dokumenty Svazu maďarských hudebníků.

129 IGNÁČZ 2020, s. 113–184 (viz pozn. 79).

Sovětského svazu a dalších socialistických zemí stejně jako aplikovat marxistické vědecké metody, Kodályova Skupina veškerá témata mimo sběr, systematizaci a analýzu pramenů tradiční vesnické lidové hudby setrvale ignorovala.¹³⁰

Členové Svazu maďarských hudebníků, kteří se populární hudbou mezi dvěma světovými válkami nezabývali, se k této otázce nyní snažili přistupovat z několika různých hledisek: 1) snažili se zjistit, podle jakých hudebních kritérií by bylo možné vytvořit optimistickou hudbu bez západních vlivů, která by mohla bavit a zároveň vzdělávat; 2) zkoumali, jak by lidová a cikánská hudba mohla posloužit jako zdroj nové populární hudby. Po Stalinově smrti v roce 1953 a následných politických změnách koncept budování nové hudební kultury ovšem slábl, a naopak zesiloval zájem poznat skutečné potřeby a preference publika. Těchto otázek se chopila převážně mladá generace maďarských marxistických muzikologů a sociologů, jakými byli János Maróthy, Iván Vitányi (1925–2021) a József Ujfalussy (1920–2010); osobnosti věkem, ideologicky i vědecky blízké českým teoretikům, jakými byli Antonín Sychra a Jaroslav Jiránek, kteří však v kontextu českých zemí reprezentovali již druhou generaci marxistických teoretiků.

Ujfalussy, jako pracovník hudebního oddělení ministerstva kultury, kritizoval nedostatečnou oporu dosavadní transformace socialistické populární hudby ve znalosti struktury a vkusu společnosti už v roce 1953.¹³¹ Vitányi o rok později v jednom ze svých článků¹³² poukazoval na teoretická zkreslení, která mohou vyplývat z představy, že návyky hudebních posluchačů jsou neměnné, a z posuzování vkusu veřejnosti na základě předsudků, co masy chtějí. Stejně otázky se objevily i v hlavní přednášce Jánose Maróthyho, kterou dotýčný přednesl na Třetím týdnu maďarské hudby v roce 1956. Zde již Maróthy poukazoval na nezbytnost vědeckého zkoumání každodenní hudební praxe maďarské společnosti, stejně tak připouštěl rozmanitost vkusu a hudební popptávky „mas“.¹³³ Dodejme, že v podobném duchu hovořil během konference „Píseň – pravda o životě“ pořádané Svazem československých skladatelů v roce 1955 Josef Stanislav.

Obrat od ideologického diktátu k analýze vkusu společnosti vyústil v příštích letech v obou zemích v realizaci prvních hudebně sociologických šetření. V případě Maďarska je od druhé poloviny padesátých let zčásti inicioval čerstvě založený Komunistický svaz mládeže, který si například v roce 1962

130 LÓRÁNT PÉTERI: *Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézmenytörténetéhez (1947–1969)* [Příspěvky k historii domácího muzikologického bádání (1947–1969)]. *Magyar Zene* 38 (2000), č. 5, s. 161–191, zde 173–174. Je však třeba dodat, že výzkumná skupina nebyla zcela proti sběru cikánské hudby nebo městského hudebního folkloru, ale jejich systematizaci a analýzou se zabývala až koncem šedesátých let.

131 MNL OL P2146 61.d. Dokumenty Svazu maďarských hudebníků.

132 IVÁN VITÁNYI: *A tömegnek zenei igényei* [Hudební potřeby mas]. *Új Zenei Szemle* 5 (1954), č. 9, s. 32–35.

133 JÁNOS MARÓTHY: *Zenénk és a tömegnek* [Naše hudba a masy]. *Új Zenei Szemle* 7 (1956), č. 5, s. 1–13.

objednal celostátní průzkum „účelného využití volného času mládeže“ včetně akcentu na hudební zájmy.¹³⁴ Skutečně vědecký výzkum hudebního vkusu ovšem zahájila až hudební socioložka Ágnes Losonczi (nar. 1928), a to svými pracemi z let 1962 a 1963,¹³⁵ které se časově téměř přesně kryly s analogickými, ovšem nikterak koordinovanými aktivitami Jaroslava Kasana a Vladimíra Karbusického.¹³⁶

Jak už bylo ale řečeno, maďarský výzkum masových žánrů za tím českým dlouhou dobu z různých důvodů zaostával. Například frekventované téma českého akademického diskurzu padesátých let, jakým byla problematika písní dělnického hnutí, v Maďarsku ignorovala jak Kodályova Skupina na Maďarské akademii věd, tak Svaz maďarských hudebníků. Jedinou iniciativu na tomto poli lze spatřit na Katedře etnografie Univerzity Loránda Eötvöse. Za ní stáli badatelé Gyula Ortutay, Tekla Dömötör, Imre Katona, Dezső Nagy a Linda Dégh, kteří již na počátku padesátých let plánovali vydání sborníku maďarských dělnických písní a od roku 1954 zajistili finanční podporu studia dělnické kultury v Budapešti.¹³⁷ V padesátých letech Ortutayův tým zkoumal ovšem pouze písňové texty a o hlubší výzkum zahrnující analýzu hudby i teoretické rozpracování daného předmětu v mezinárodních souvislostech se na rozdíl od českých vědců nepokusil.¹³⁸

S rozšiřováním institucionální základny maďarské muzikologie padesátých let, které mělo překonat dosavadní úzký profil oboru, je spojeno zejména jméno hudebního historika Bence Szabolcsiho (1899–1973). Ten v roce 1951 založil Katedru muzikologie při budapeštské Hudební akademii jako ryze vzdělávací instituci, vedle toho ale také Výbor pro muzikologii při Maďarské akademii věd, který měl zajistit vědeckou platformu pro odborníky na dějiny hudby, hudební teorii a estetiku a který postupem času sehrál klíčovou roli při restartu muzikologického diskurzu v Maďarsku.¹³⁹ Pod Szabolcsiho vedením zde od roku 1953 zahájil výzkum masových hudebních žánrů v širokém historickém rozmezí od středověku do 20. století právě János Maróthy. První Maróthyho práce k danému tématu vyšla v témže roce v prvním svazku knižní

134 *Művelődés, pihenés, szórakozás. A KISZ KB értékelése és határozata a szabad idő felhasználásának tapasztalatairól és a KISZ-szervezetek feladatairól* [Výchova, volný čas, zábava. Hodnocení Ústředního výboru Maďarské komunistické asociace mládeže]. Magyar Ifjúság, 25. 4. 1964, s. 4–5.

135 Ágnes LOSONCZI: *A zenei ízlés. Zene és közönsége* [Hudební vkus. Hudba a její publikum]. Rukopis. Maďarský hudební archiv 20. a 21. století. Ústav hudební vědy, Výzkumné centrum humanitních věd, Maďarsko.

136 Srov. Ivan POLEDŇÁK: *Karbusický, Vladimír*. In: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5900 [cit. 21. 1. 2022].

137 Dezső NAGY: *A munkásdal és munkásfolklor magyar szakirodalma* [Maďarská literatura o dělnických písních a městském folkloru]. Budapest [neznámý vydavatel], 1962, s. 1–2.

138 János MARÓTHY: *A magyar munkásdalkutatás* [Výzkum maďarských dělnických písní]. Magyar Zene 3 (1965), č. 2, s. 170–181.

139 PÉTERI 2000, s. 167–173 (viz pozn. 130).

řady *Zenetudományi Tanulmányok*¹⁴⁰ a po ní následovala Maróthyho disertace *Az európai népdal születe* publikovaná v roce 1957 ve formě studie,¹⁴¹ později v roce 1960 jako kniha.¹⁴² Maróthy v tomto směru do maďarské muzikologie poprvé přinesl téma městského hudebního folkloru, které v českých zemích již v třicátých letech rozvíjeli Bedřich Václavek s Robertem Smetanou.

V roce 1961 vyústily snahy Szabolcsiho a mladých marxistických badatelů o prolomení dominance Zoltána Kodálye a tradiční hudební folkloristiky v založení Bartókova archivu při Maďarské akademii věd, který se v roce 1969 transformoval do Ústavu pro hudební vědu při Maďarské akademii věd a s nímž původní Kodályova Skupina pro výzkum lidové hudby v roce 1973 splynula.¹⁴³

Činnost uvedené instituce, kterou v první fázi vedl Bence Szabolcsi, v řadě ohledů připomínala aktivity Ústavu pro hudební vědu Československé akademie věd. Kromě podobné doby vzniku šlo zejména o ideu uceleného výzkumu dějin maďarské hudby v celé jejich tematické a žánrové šíři.¹⁴⁴ Stejně, jako tomu bylo v případě českého Ústavu, také při maďarském pracovišti existovala buňka zaměřená na masové žánry, konkrétně „sekce hudební sociologie“, jejíž úkoly řešil János Maróthy. K nim patřila mimo jiné archivace hudebních památek maďarského dělnického hnutí stejně jako výzkum dané oblasti v mezinárodních souvislostech, dále výzkum městského hudebního folkloru, amatérských sborů, instrumentálních souborů apod. V šedesátých letech nicméně ještě nebyly zdaleka ideální podmínky pro objektivní zkoumání žánrů považovaných z ideologického či estetického hlediska za „bezpečné“, jako byly komerční populární písně, salonní hudba, opereta či mainstreamová pop-rocková hudba; jedinými druhy hudby importovanými ze Západu, které si zasloužily akademický výzkum a archivaci, byly v dané době protestní písně a (od počátku sedmdesátých let) jazz, ať už pro domnělé lidové či proletářské kořeny a protestní charakter nebo pro komplexnost a estetickou kvalitu.

140 JÁNOS MARÓTHY: *A középkori tömegzene alkalmi és formái* [Události a formy středověké masové hudby]. In: *Zenetudományi Tanulmányok I* [Muzikologické studie]. Bence Szabolcsi (ed.), Budapest: Akadémiai, 1953, s. 439–494.

141 JÁNOS MARÓTHY: *Az európai népdal születe* [Zrod evropské lidové písně]. In: *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára* [Muzikologické studie k 75. výročí Zoltána Kodálye]. Bence Szabolcsi, Dénes Bartha (ed.), Budapest: Akadémiai, 1957, s. 503–626.

142 JÁNOS MARÓTHY: *Az európai népdal születe* [Zrod evropské lidové písně]. Budapest: Akadémiai, 1960.

143 TÍBOR TALLIÁN: *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének rövid története* [Stručná historie Ústavu pro hudební vědu Maďarské akademie věd]. Rukopis. In: https://zti.hu/files/zti/MTA_ZTI_Tortenete.pdf [cit. 20. 1. 2022].

144 MELINDA BERLÁSZ: *A Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményének kutatástörténeti szerepe az első húsz éves periódusban (1966–1986)* [Role oddělení maďarské hudby 20. století v rámci výzkumných aktivit Ústavu pro hudební vědu v prvních dvaceti letech (1966–1986)]. In: *Zenetudományi dolgozatok 2013–2014* [Muzikologické studie 2013–2014]. Ágnes Papp (ed.), Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, s. 452–473.

Stejně, jako tomu bylo v českých zemích, také maďarský Ústav prostřednictvím své sekce hudební sociologie představoval hlavního nositele lokální muzikologie populární hudby, který svým způsobem integroval dosavadní badatelské aktivity související s populární hudbou v rámci jiných oborů a institucí. Prostřednictvím Maróthyho Ústav spolupracoval například s Výborem pro dělnickou píseň Maďarské akademie věd, který pod vedením Antala Szatmárho fungoval od roku 1961 a který se vedle sběru a publikování písní zabýval také teoretickými otázkami, jakými byla redefinice pojmu „lid“ a „lidová hudba“ včetně historických i estetických souvislostí, čímž se přibližoval dalším dosud opomíjeným žánrům posledních několika století.¹⁴⁵ Jedním z výsledků této spolupráce byl sborník *A parasztdaltól a munkásdalig* z roku 1968, který připravili Imre Katona, Maróthy a Szatmári.¹⁴⁶ Ústav dále spolupracoval s již zmíněnou Katedrou etnografie Univerzity Loránda Eötvöse.

S Maróthyho sekci byla částečně spojená rovněž první práce na poli empirické hudební sociologie, kterou realizovala již zmíněná Ágnes Losonczi, od poloviny šedesátých let pracovnice Sociologického ústavu Maďarské akademie věd. Ta byla v letech 1962 a 1963 pověřena právě Maróthym a Szabolcsim, aby provedla průzkum hudebního vkusu a poslechových návyků dělníků v továrně Ganz-MÁVAG v Budapešti.¹⁴⁷ Výzkum využívající dotazníků, rozhovorů a statistik měl být první částí (nikdy neuskutečněného) dlouhodobého projektu, jehož cíle zahrnovaly studium rozhlasových hudebních pořadů a poslechových návyků jejich recipientů, dále pak hudební sociografii dělnické třídy a rolníků v Budapešti a na venkově. Později už nezávisle na muzikologické instituci Losonczi zkoumala jazz a rock jako generační fenomén padesátých a šedesátých let, přičemž prvním shrnutím její činnosti z šedesátých let byla kniha *A zenei élet szociológiája* vydaná v roce 1969.¹⁴⁸

Dodejme, že společně s Losonczi v dané době v Maďarsku reprezentoval sociologii populární hudby zejména Iván Vitányi, který patřil vůbec k prvním badatelům upozorňujícím na význam studia hudební recepce. Od šedesátých let Vitányi nabyl postavení renomovaného sociologa a estetika, který se jako přední intelektuál pravidelně účastnil politických a veřejných debat o hudebním životě. Bylo to právě jeho dílo z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, v němž bylo nejsilněji cítit působení marxistické ideologie a současně otevřenost vůči soudobým západním sociologickým a filozofickým trendům. Od roku 1964 se Vitányi stále častěji odvolával na práce německých sociologů, jako byli A. Silbermann, H. Engel a K. Blaukopf, a také na filozofii M. Webera

145 Dokumenty sekce hudební sociologie. Maďarský hudební archiv 20. a 21. století, Ústav hudební vědy, Výzkumné centrum humanitních věd, Maďarsko.

146 Imre KATONA – János MARÓTHY – Antal SZATMÁRI (eds.): *A parasztdaltól a munkásdalig* [Od selské písně k dělnické písni]. Budapest: Akadémiai, 1968.

147 LOSONCZI, *A zenei ízlés*.

148 Ágnes LOSONCZI: *A zenei élet szociológiája* [Sociologie hudebního života]. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

a T. W. Adorna, dále na lingvistiku N. Chomského. Tyto práce současně využíval k rozvíjení vlastní teorie, v níž si kladl za cíl popsat historické a sociální roviny vývoje hudební tvořivosti.¹⁴⁹ V letech 1968 a 1969 Vitányi prováděl výzkum hudební recepce mládeže a sociologie žánrů moderní populární hudby ve výzkumné skupině při Centru pro výzkum masové komunikace Maďarského rozhlasu a televize a v sedmdesátých letech také jako ředitel Institutu kultury [Népművelési Intézet]. Vitányi byl spojen nejen s průkopnickými kolektivními monografiemi o maďarské rockové hudbě¹⁵⁰ a slágru,¹⁵¹ ale také s nástupem nové generace badatelů zaměřených na rock a další příbuzné žánry, k nimž patřila například Júlia Lévai. Dodejme, že Vitányi a Maróthy byli v šedesátých letech již staršími badateli a představovali generaci, která byla socializována v rámci hudební scény čtyřicátých a padesátých let. Přesto to byli právě tito dva, kdo od sedmdesátých let nejvíce ovlivňovali profesionalizaci a institucionální lokalizaci výzkumu populární hudby.

Maróthyho kariéra vstoupila do nové fáze v roce 1969, kdy se Bartókův archiv přeměnil na Ústav pro hudební vědu a původně jednočlenná sociologická sekce získala s dalšími stálými zaměstnanci oficiální status Oddělení hudební sociologie. Tato fáze byla spojená zejména s pokusy o rozsáhlejší kolektivní projekty, a to v podobném duchu, jaký charakterizoval činnost Ústavu pro hudební vědu Československé akademie už v polovině šedesátých let. Na rozdíl od českých kolegů však maďarská muzikologie většinou nebyla schopná dovést ambiciózní záměry k finální realizaci, což mělo minimálně dvě příčiny: tou hlavní bylo výrazně užší institucionální a personální zázemí oboru například bez podílu univerzitních ústavů, které se v českých zemích po druhé světové válce úspěšně rozvíjely v Praze, Brně i Olomouci; v druhém případě lze uvažovat také o příčině v podobě vyšší míry decentralizace veřejných a akademických institucí, která v Maďarsku započala po roce 1956 a plynule pokračovala až do konce komunistického období.

Jeden z prvních projektů Ústavu byl podnícen nápadem známého maďarského jazzového odborníka a hudebníka, Jánose Gondy (1932–1921), založit jazzový výzkumný tým, který by shromažďoval písemné a ústní prameny k rané historii maďarského jazzu. Tým začal pracovat za účasti Attily Csányiho, Sándora Pála a Gézy Gábora Simona v roce 1971, ale po krátké době práci ukončil.¹⁵² V sedmdesátých letech Maróthy přijal dvě nové badatelky na poli populární

149 IGNÁCZ 2020, s. 239–299 (viz pozn. 79).

150 ERIKA BÁCSKAI – PÉTER MAKARA – RÓBERT MANCHIN – LÁSZLÓ VÁRADI – IVÁN VITÁNYI: *Beat*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

151 JÚLIA LÉVAI – IVÁN VITÁNYI: *Miből lesz a sláger?* [Co dělá hit?]. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

152 Srov. JÁNOS GONDA: *A jazzkutatás dokumentációja, feladatai és szervezeti feltételei az MTA Zenetudományi Intézetében* [Dokumentace, úkoly a organizační podmínky výzkumu jazzu v rámci Ústavu pro hudební vědu Maďarské akademie věd]. Rukopis, 1969. Tento a další texty jsou uloženy v Maďarském hudebním archivu 20. a 21. století, Ústav hudební vědy, Výzkumné centrum humanitních věd, Maďarsko.

hudby, Annu Szemere (nar. 1954) a Erzsébet Szeverényi. V roce 1978 pak společně vytvořili výzkumný návrh, který akcentoval reflexi sociálních předpokladů hudby a v tomto smyslu překonával tradiční hranice mezi vážnou, populární a lidovou hudbou; konkrétně pak sliboval výzkum všech typů hudby včetně šlágrů, kupletů, jazzu, tanečních písní, cikánské hudby, dechovky, lidové hudby, salónní hudby, operety nebo revolučních písní.¹⁵³ Každý z autorů návrhu měl za úkol rozpracovat jiný segment: Maróthy se zaměřoval na městskou lidovou hudbu, protestní písně a lidová hnutí, zatímco Szemere zkoumala maďarskou operetu, muzikál a rock a Szeverényi stalinské taneční písně, jazz a kombinace poezie a populární hudby. Už od roku 1970 maďarský Ústav pro hudební vědu plánoval vytvoření rozsáhlých (pětisvazkových) dějin maďarské hudby, jejichž součástí měl být také (pátý a poslední) díl věnovaný 20. století, na němž by se zásadním způsobem podílelo právě Maróthyho Oddělení. Svazek, jehož editory byli József Ujfalušy a poté v osmdesátých letech Tibor Tallián, však nebyl nikdy dokončen.

Stejně jako tomu bylo v českých zemích, také institucionalizace zkoumání populární hudby v Maďarsku sekundárně generovala vyšší teoretické úvahy o daném žánru. Zatímco v českém případě se diskuse dotýkaly terminologie, společenských funkcí a dialektiky vážné a populární hudby, maďarský diskurz zčásti akcentoval také hudebně analytické koncepce. Motivace k řešení terminologických otázek v Maďarsku byly podobné těm českým, přičemž primárně šlo o překonání dichotomie vážné a populární hudby se všemi estetickými, sociálními, kulturně politickými a hudebně výchovnými důsledky. Místní akademikové se tak vyrovnávali s pojmem „lehké hudby“ [köznyűzene] a zvažovali možnosti zahraničních konceptů, například Besselerovy „umgangsmässige Musik“ i Asafjevovy „bytové hudby“ [бытовая музыка], jejímž maďarským ekvivalentem se stala „közhasználatú zene“ [hudba každodenního použití] jako hudba, která nese společenské poselství, má lidový (amatérský) původ a je součástí třídního boje.¹⁵⁴ Dialektika amatérské a profesionální tvorby rezonovala také v Maróthyho výzkumu historických forem „masové hudby“ a písní dělnického hnutí, v němž autor stavěl do protikladu „dělnickou lidovou hudbu“ [munkás népzene] a „dělnickou hudbu“, přičemž se inspiroval terminologií východoněmeckého badatele W. Steinitze.¹⁵⁵ K originálním konceptům ve výše uvedeném smyslu patřil také pojem „közlekeletű művészet“ [populární/lidové umění] Ivána Vitányiho z jeho první knihy *A könnyű műfaj* z roku 1965.¹⁵⁶

153 János MARÓTHY – Anna SZEMERE – Erzsébet SZERVERÉNYI: *A 20. századi magyar zene szociológiai szemszögű vizsgálatához* [K sociologickým výzkumným perspektivám maďarské hudby 20. století]. Rukopis, 1978. Archiv maďarské hudby 20.–21. století, Ústav hudební vědy, Výzkumné centrum pro humanitní vědy, Maďarsko.

154 IGNÁČ 2000, s. 68–75 (viz pozn. 79).

155 Viz např. János MARÓTHY: *Zene és polgár, zene és proletár* [Hudba buržoazie, hudba proletariátu]. Budapest: Akadémiai, 1966.

156 Iván VITÁNYI: *A könnyű műfaj* [Lehký žánr]. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

Druhý typ teoretických prací se týkal studia jazykových a kompozičních charakteristik žánrů populární hudby. Jedním z nejdůležitějších východisek a referenčním bodem pro taková zkoumání byla Szabolcsiho koncepce „zenei köznyelv“ [kolektivní jazyk hudby], která byla podobná Asafjevově teorii intonace, ale nezávislá na ní. Szabolcsi teorii budoval od třicátých let 20. století. Jeho cílem bylo ukázat slabost tvrzení, že každá hudební skladba je individuálním dílem, a že by se proto muzikologie měla soustředit pouze na velké osobnosti a velká díla. Szabolcsi chtěl naopak ukázat, že „velké osobnosti a velká díla jsou jen nejčistšími formami toho, co žije v masách, ať už bez konkrétního tvaru nebo nevědomě“,¹⁵⁷ a že mistrovská díla se mohou stát populárními a rozšířenými právě proto, že masy chápou a cítí jejich „základ“ a „jazyk“.¹⁵⁸ Szabolcsi později interpretoval „zenei köznyelv“ jako „pozadí“, které spojuje individuální a obecnou rovinu hudby a které v konkrétním období formuje „společný kód“ mezi mistrovskými díly a díly běžnými, anonymními.¹⁵⁹ Podle tohoto názoru nebyla vážná hudba protikladem hudby běžné (populární), ale její dialektickou součástí. V tomto smyslu Szabolcsi považoval za nejhodnotnější období v dějinách hudby ta, v nichž se jazyk vážné a populární hudby podstatně nelišil; jako problematická období naopak ta, kdy se oba typy hudby rozcházely, jako se to stalo na přelomu 19. a 20. století.

Někteří maďarští badatelé Szabolcsiho koncept dotvářeli přímo v souvislosti s jazzem a moderní populární hudbu. Patřil k nim i Iván Vitányi a Mária Sági, kteří teorii použili při svých analýzách hudební tvořivosti, v nichž dospěli k závěru, že tvorba vykazuje strukturně odlišné úrovně „kreativní“ a „generativní“. Tu první spojovali se vzdělanými skladateli, kteří vytvářejí uzavřené kompoziční struktury, tu druhou s instinktivním uplatňováním pravidel, které vede k stále novým variacím sedimentovaného prototypu či modelu. Historickými příklady takové generativní tvořivosti byly jednak různé linie lidové hudby, jednak novější formy populární hudby 20. století.¹⁶⁰ Koncept „zenei köznyelv“ používal také János Maróthy v rámci úvah o existenci dvou paralelních hudebních kultur v dějinách (západní) hudby, což nejlépe ilustrovala jeho

157 Bence SZABOLCSI: *Beszélgetés a zenetörténetről* [Konverzace o hudební historii]. Nyugat 27 (1934), č. 12–13, s. 13–17.

158 Např. Bence SZABOLCSI: *A művész és közönsége. Zeneszerző, társadalom és zenei köznyelv a polgári korszak küszöbén* [Umělec a jeho publikum. Skladatel, společnost a lidový jazyk hudby na prahu buržoazní éry]. Budapest: Zeneműkiadó, 1952; B. SZABOLCSI: *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* [Kolektivní a individuální umělecká díla v hudebních dějinách]. MTANyirKözl 4 (1953), č. 4, s. 273–299.

159 Bence SZABOLCSI: *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása* [Problémy lidového jazyka hudby. Dezintegrace romantické epochy]. Budapest: Akadémiai, 1968.

160 Mária SÁGI – Iván VITÁNYI: *Kísérlet a zenei köznyelv experimentális vizsgálataira* [Pokus o experimentální studii lidového jazyka hudby]. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1970; Mária SÁGI: *Zeneszociológia új módszerekkel* [Hudební sociologie s novými metodami]. Új Írás 13 (1973), č. 1, s. 97–100.

monografii *Zene és polgár, zene és proletár* (1966),¹⁶¹ později vydaná v angličtině jako *Music and Bourgeois, Music and Proletarian* (1974).¹⁶²

V kontextu teoretické reflexe jazzu Szabolcsiho dílo rozpracoval marxistický muzikolog a profesor budapeštské Hudební akademie András Pernes (1928–1980). Ačkoli většina lidí zná Pernesho díky jeho popularizační práci o dějinách jazzu *A Jazz* z roku 1964,¹⁶³ dotyčný autor napsal také několik závažnějších studií, v nichž zkoumal jazz z hlediska svého dalšího badatelského tématu, kterým byly dějiny hudební interpretace. Zde hodnotil historické epochy hudby mimo jiné podle míry splývání role skladatele a interpreta; v tomto smyslu oceňoval zvláště baroko a na podobném základě vyzdvihoval i jazz jako potenciální východisko z krize hudby 20. století.¹⁶⁴ Pernesho teorie nenášla v maďarské akademické obci odezvu především proto, že si ji přivlastnil a úspěšně institucionalizoval jeho kolega János Gonda, který však jinak vycházel spíše ze západních prací o dějinách jazzu než z marxismu a Szabolcsiho.¹⁶⁵

Odklon od Szabolcsiho, Maróthyho a Vitányiho se ovšem týkal zejména mladších výzkumníků populární hudby, kteří se během sedmdesátých a osmdesátých let stále více přimykali k západní vědě v podobě britských kulturních studií nebo sociologizujících směrů americké „New Musicology“. K tomu je ale nutno dodat, že tito mladí badatelé již ve svém souhrnu nevytvořili generaci, která by měla na národní úrovni takový vliv jako jejich předchůdci, ať už v institucionální, teoretické nebo kulturně politické rovině. Jedinou badatelkou, která dokázala dlouhodobě rozvíjet aktivitu na poli výzkumu populární hudby (zejména v oblasti rocku a jeho maďarských dějin) se stala Anna Szemere, která ovšem v osmdesátých let natrvalo přesídlila do Spojených států. Muzikologie populární hudby v Maďarsku skončila odchodem Jánose Maróthyho z Ústavu pro hudební vědu Maďarské akademie věd o dva roky dříve, než byl výzkum populární hudby ukončen také v rámci analogické instituce v českých zemích.

3. Česko-maďarské vztahy na poli muzikologie populární hudby

V meziválečné době nebyly česko-maďarské muzikologické vztahy nikterak rozvinuté. Pokud už docházelo k vědeckým průnikům kolem hudby, pak šlo spíše o okruh hudební folkloristiky, kam patřil také Bedřich Václavek, který ve své průkopnické práci *Písemnictví a lidová tradice* (1938) citoval aktuální západoevropské i východoevropské autory výzkumů lidových písní včetně

161 MARÓTHY 1966 (viz pozn. 155).

162 JÁNOS MARÓTHY: *Music and Bourgeois, Music and Proletarian*. Budapest: Akadémiai, 1974.

163 ANDRÁS PERNES: *A jazz* [Jazz]. Budapest: Gondolat, 1964.

164 Např. ANDRÁS PERNES: *A dzsesszről* [O jazzu]. Valóság 5 (1962), č. 3, s. 57–70.

165 IGNÁČZ 2020, s. 276 (viz pozn. 79).

těch maďarských (konkrétně Bélu Bartóka vedle autorů, jakými byli J. Meier, M. Bringmeier, H. Mersmann, J. Schwietering, I. N. Rozanov). Absentující vědecké vztahy v meziválečné době vysvětluje teze Brabcové a Fukače o tom, že politicky vyvolané zmrazení kulturních styků mezi oběma zeměmi trvalo de facto od 19. století až do roku 1945.¹⁶⁶ Teprve poválečný vývoj přinesl cílené snahy propojit obě národní muzikologické tradice: nejprve v rámci bezprostřední rekonstrukce válkou poničených mezinárodních vztahů, po roce 1948 pak v rámci unifikujících sovětsizačních tendencí v kultuře a vědě v rámci socialistického východního bloku, jehož součástí se ve stejné době stalo Československo i Maďarsko.

V integraci mezinárodní muzikologické komunity v prvních desetiletích po druhé světové válce hrály české země zásadní úlohu. To bylo podmíněno jednak relativní vyspělostí lokální muzikologie, jednak výhodnou geografickou polohou a tradicí bohatých diplomatických i hospodářských kontaktů s celým světem už z dob první republiky, kdy bylo Československo významnou exportní zemí. Od konce čtyřicátých let uvedených výhod využíval také Sovětský svaz, pro který české země představovaly prostředníka jeho kulturního i vědeckého vlivu ve střední Evropě.¹⁶⁷ Ve dnech 16.–26. května 1947 uspořádala nová organizace Syndikátu českých skladatelů 1. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků, jehož úkolem bylo překonat několikaletou izolaci od světových tvůrčích i muzikologických trendů a obnovit válkou přerušené mezinárodní vztahy. Sjezdu, který založil tradici ambiciózních pražských setkání, jež v padesátých a šedesátých letech významně přispívala k integraci hudebních vědců a skladatelů socialistických zemí pod vlajkou marxistické hudební vědy, se zúčastnilo více než čtyřicet delegátů ze šestnácti zemí několika kontinentů.¹⁶⁸

O rok později ve dnech 20.–29. května 1948 uspořádala stejná organizace 2. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních vědců, který se již hlásil k normativní estetice socialistického realismu podle A. A. Ždanova a který byl později reprezentanty internacionalizace na poli marxistické muzikologie označován za zásadní.¹⁶⁹ Na rozdíl od prvního sjezdu, který měl převážně informativní ráz, přijali účastníci druhého sjezdu rezoluci, jež chtěla přispět k řešení „krize“ hudby. Tato krize byla spatřována v prohlubující se izolaci vážné hudby od reálných hudebních zájmů a potřeb širokých lidových vrstev, na druhé straně ale také v komercionalizaci a podbíživosti hudby populární reprezentované především americkým hudebním průmyslem. Východiskem z této krize mělo být přimknutí se k národním kulturám svých zemí, podpora hudební výchovy širokých vrstev společnosti, zejména ale příklon k obsahově nejkonkrétnějším hudebním formám, tedy písním (masovým, budovatelským, revolučním

166 BRABCOVÁ – FUKAČ 1982, s. 59 (viz pozn. 1).

167 Srov. Marta Edith HOLEČKOVÁ: *Příběh zapomenuté univerzity*. Praha: FF UK, 2019, s. 28–29.

168 *Hudba národů*, s. 3–4 (viz pozn. 90).

169 *Mezinárodní porady skladatelů v Praze*. Hudební rozhledy 3 (1950–1951), č. 18–20, s. 75–78.

apod.).¹⁷⁰ Provolání sjezdu zdůrazňující uvedené zásady podepsali přímo v Praze nebo se k němu později přihlásili zástupci hudebnických obcí Belgie, Brazílie, Bulharska, Československa, Francie, Islandu, Itálie, Izraele, Jugoslávie, Nizozemí, Polska, Rakouska, Rumunska, Sovětského svazu, Švýcarska a Velké Británie. Za Maďarsko svolání podepsali Dénes Bartha, Pál Kadosa a György Enyedi.¹⁷¹

Základní platformou komunikace mezi muzikologiemi socialistických zemí se po roce 1948 staly svazy skladatelů (či hudebníků). Ty svojí koncepcí i strukturou z velké části navazovaly na vzor Svazu sovětských skladatelů, který jako sdružení skladatelů, hudebních vědců a kritiků existoval už od roku 1932 a který prostřednictvím svých komisí (včetně komise masových hudebních oborů) usiloval o propagaci a řízení domácí hudební kultury včetně jejího ideového směřování.¹⁷² Svaz československých skladatelů byl na poli sblížení národních marxistických muzikologií zvláště aktivní, mimo jiné prostřednictvím pravidelných mezinárodních konferencí. V návaznosti na setkání padesátých let byla v Praze na počátku následující dekády založena tradice mezinárodních marxistických muzikologických seminářů. Ten první proběhl v hlavním městě Československa ve dnech 27. května – 2. června 1963 a vedle domácích vědců se ho zúčastnily delegace svazů Bulharska, Jugoslávie, Maďarska, východního Německa, Polska, Rumunska a Sovětského svazu.¹⁷³ Z Maďarů československé konference nejčastěji navštěvovali Bence Szabolcsi, János Maróthy a József Ujfalussy.¹⁷⁴

Vývoj mezinárodních vztahů, tak jak je ukazují připomínané kongresy, měl několik fází: charakteristický byl především posun od dogmatismu počátku padesátých let, kdy bylo propojování národních muzikologií spíše oficiálně deklarováno, než aby bylo ve skutečnosti naplňováno, směrem k rehabilitaci ideálů marxistické muzikologie a spontánnímu navazování kontaktů v souvislosti s konkrétními projekty od konce padesátých let dále. Průniky české a maďarské muzikologie v první fázi determinovaly zejména osobnosti vedoucích představitelů svazových a dalších ústředních institucí, kteří byli z pozice svého postavení nejvíce exponováni v mezinárodní interakci.¹⁷⁵ V tomto smyslu se v Maďarsku dostávalo nejvyšší pozornosti marxistickým estetickým

170 LÉBL – POLEDŇÁK 1988, s. 228 (viz pozn. 4).

171 *A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai* [Rezoluce pražského Kongresu skladatelů a hudebních kritiků]. *Zenei Szemle* 2 (1948), č. 6, s. 293–296.

172 *Hudba národů*, s. 80 (viz pozn. 90).

173 Jaroslav VOLEK: *Mezinárodní seminář hudebních vědců*. *Hudební rozhledy* 16 (1963), č. 14, s. 596–599.

174 József UJFALUSSY: *Marxista zenetudományi szeminárium Prágában* [Marxistický muzikologický seminář v Praze]. *Magyar Zene* 4 (1963), č. 4, s. 408–410; MARÓTHY – UJFALUSSY – ZOLTAI 1965.

175 Ádám IGNÁCZ – Jan BLÜML: *Populáris zenei kutatások az államszocialista Csehszlovákiában és Magyarországon* [Výzkum populární hudby v socialistickém Československu a Maďarsku]. *Betekintő* 15 (2021), č. 3, s. 7–31, zde 8–10.

Antonínu Sychrovi a Jaroslavu Jiránkovi,¹⁷⁶ v českém prostředí naopak skladateli, hudebnímu folkloristovi a pedagogovi Zoltánu Kodályovi a muzikologovi Bence Szabolcsimu. Zájmy uvedených osobností v jistém smyslu vystihovaly i samotné dispozice obou národních muzikologií a jejich potenciální přínos pro partnerskou zemi: zatímco maďarští muzikologové z českých zemí po roce 1948 mnohdy přejímali právě marxistickou koncepci (včetně reflexe masových žánrů), česká muzikologie od maďarských kolegů naopak čerpala tradičnější hudebně historická nebo folkloristická témata.

České země jako zdroj poznání marxistické vědy stály rovněž na počátku maďarské recepce Zdeňka Nejedlého. Ten byl v Československu po roce 1948 označován za prototyp marxistického badatele spojujícího vědu s aktivní politikou, současně pokrokového muzikologa, který chápe provázanost hudby se společenským vývojem. V tomto smyslu byl Nejedlý označován také za předchůdce zkoumání populární hudby, a to na základě jeho reflexí „zpěvnosti a hudebnosti české předbřeznové společnosti“ v monografii o Bedřichu Smetanovi a dále na základě jeho pojednání dějin husitského zpěvu.¹⁷⁷ Stejně na Nejedlého nahlíželi také marxističtí muzikologové v Maďarsku. Poválečnou maďarskou recepci Nejedlého lze obecně rozdělit do dvou fází: 1) léta stalinismu počátku padesátých let; 2) období po roce 1956. Každá z uvedených fází se potom vyznačovala důrazem na jiné tematické oblasti. Jestliže první fázi charakterizovaly reflexe Nejedlého ideologicky založených úvah o kosmopolitismu a pokrokových národních tradicích s odkazem na jeho texty o Bedřichu Smetanovi,¹⁷⁸ po roce 1956 se záběr rozšířil o nové perspektivy spojené s výzkumem hudby ve všech jejích žánrových podobách včetně vztahu mezi masovou hudbou a vysokým uměním. V tomto smyslu János Maróthy označil Nejedlého spisy o husitském zpěvu za průkopnickou práci o městském hudebním folkloru, a to konkrétně v digestu své disertace *Az európai népdal születése* (1957)¹⁷⁹ o zrodu evropské lidové písně ve společenských a hudebních proměnách mezi antikou a středověkem. Dodejme, že již v roce 1953 vyšly části Nejedlého knihy *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských* v maďarském muzikologickém časopise *Zenetudományi Értesítő*¹⁸⁰ a o rok později byly publikovány překlady z *Počátků husitského zpěvu* v literárním časopise *Irodalomtudományi Értesítő*.¹⁸¹

176 Např. József UJFALUSSY: *Előszó* [Předmluva]. In: Jaroslav Jiránek: *A XX. századi cseh zenéről* [O české hudbě 20. století]. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, s. 5–9.

177 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 301, 310 (viz pozn. 7).

178 Např. Jiří MACEK: *Nemzeti történetünk kozmopolita felfogása ellen* [Proti kosmopolitní koncepci naší národní historie]. *Történettudományi Értesítő* 3 (1952), č. 11–12, s. 132–165.

179 MARÓTHY 1957, s. 503–626, zde 521 (viz pozn. 141).

180 Např. Zdeněk NEJEDLÝ: *A dal és a zene a huszita hadseregben* [Dějiny husitského zpěvu za válek husitských]. *Zenetudományi Értesítő* 3 (1953), č. 9, s. 69–92.

181 Zdeněk NEJEDLÝ: *A huszita ének kezdetei* [Počátky husitského zpěvu]. *Irodalomtudományi Értesítő* 4 (1954), č. 1, s. 161–196.

Maďarské vědce upoutaly také novější české výzkumy městského hudebního folkloru, zejména pak písní dělnického hnutí. Jestliže čeští badatelé teoreticky zdůvodnili zkoumání daného typu hudby už v meziválečné době, v poválečném a socioekonomicky jinak disponovaném Maďarsku šlo o novum, které i přes oficiální apel k poznávání kultury proletariátu po roce 1948¹⁸² stále naráželo na odpor konzervativních folkloristů kráčejících ve stopách Zoltána Kodálye. Také z tohoto důvodu nebyla prvotní lokální iniciativa na tomto poli spojena s Maďarskou akademií věd, kde od roku 1953 fungovala Skupina pro výzkum hudebního folkloru právě pod Kodályovým vedením, ani s teoretickou sekci Svazu maďarských skladatelů, nýbrž s Katedrou etnografie při Univerzitě Loránda Eötvöse. V tomto se Maďarsko odlišovalo od českého prostředí, kde se zkoumání dělnických písní v roce 1954 ujal nově zřízený Ústav pro etnografii a folkloristiku Československé akademie věd pod vedením Josefa Stanislava, který se svými spolupracovníky a žáky téma rozvíjel také na půdě Svazu československých skladatelů.

Práce badatelů kolem budapeštské Katedry etnografie akcelerovala zejména poté, co její vedoucí Gyula Ortutay (1910–1978), renomovaný etnograf a v letech 1947–1950 ministr náboženství a veřejného školství, v roce 1955 publikoval článek v hlavním politickém listu Szabad Nép, v němž vyzval k soustředěnému studiu dělnických písní jako „lidové poezie dělnické třídy“. Text vznikl bezprostředně po studijní cestě do Československa, kde byl Ortutay ohromen faktem, že badatelé městského folkloru a dělnické hudby pracují ve vědeckých ústavech, mají za sebou seriózní infrastrukturu a své výsledky publikují v prestižních sbornících; jako zásadní příspěvek k danému tématu¹⁸³ Ortutay považoval Karbusického monografii *Naše dělnická píseň* z roku 1953.¹⁸⁴

Druhý impulz k institucionalizaci teoretické reflexe daného žánru v Maďarsku přišel opět z Československa a byla jím mezinárodní konference o výzkumu dělnické písně uspořádaná Československou společností pro národopis při Československé akademii věd v Liblicích ve dnech 16.–19. března 1961. Té se vedle domácích odborníků, jakými byli Jiránek, Stanislav, Karbusický a Pletka, účastnili také zahraniční hosté z Anglie (K. Thomson, J. Miller, A. L. Lloyd, H. Ch. Parker), Bulharska (K. Kaufman), Itálie (S. Liberovici), Jugoslávie (R. Hrovatin), východního Německa (W. Steinitz, I. Lammel), západního Německa (G. Heilfurth), Polska (A. Dygacz), Rakouska (F. Vogel) a Sovětského svazu (M. S. Druskin).¹⁸⁵ Z maďarské delegace na konferenci přímo s referáty vystoupili József Pálinkás a Antal Szatmári, dále byli přítomni Miklós Istvánovics, Tekla Dömötör a János Maróthy. Nejenom tito badatelé o reprezentativní

182 MNL OL P 2146, 62. d; 63. d. Dokumenty Svazu maďarských hudebníků.

183 Gyula ORTUTAY: *A munkásosztály népdalköltészete* [Lidová písňová poezie a dělnická třída]. Szabad Nép, 20. 6. 1955, s. 4.

184 Vladimír KARBUSICKÝ: *Naše dělnická píseň*. Praha: Orbis, 1953.

185 Jaroslav JIRÁNEK: *O výzkumu dělnické písně*. Hudební rozhledy 14 (1961), č. 8, s. 346–347.

akci, první svého druhu nejenom v rámci sovětského bloku, ale v celoevropských souvislostech, referovali v maďarských médiích: Dömötör publikovala rozsáhlou zprávu v periodiku Muzsika,¹⁸⁶ o konferenci a zvláště badatelské práci Karbusického a Pletky ve své studii *A cseh munkásdalkutatás eredményei, módszere és feladatai* z roku 1961 referoval Péter Szóke, a to s cílem podtrhnout důležitost a aktuálnost daného tématu.¹⁸⁷ Dodejme, že hlavní referát Liblické konference, na němž se podíleli právě Karbusický s Pletkou, byl přeložen do maďarštiny, k jeho plánovanému vydání ovšem nikdy nedošlo.

Symposium v Liblicích bylo koncepčně propojeno s další českou akcí, která proběhla v těsném závěsu ve dnech 20.–22. března 1961 a která přivítala některé stejné zahraniční hosty, konkrétně Druskina a Maróthyho. Šlo o druhý ročník uměnovědné konference Václavkova Olomouc, pořádané Filozofickou fakultou Univerzity Palackého v Olomouci. Ačkoliv tentokrát byla hlavním tématem kramářská píseň, závěry rozprav shrnující význam a možnosti zkoumání městského hudebního folkloru ve všech jeho podobách a kontextech byly podobné těm, které zazněly v Liblicích.¹⁸⁸

Ve zprávě shrnující dosavadní výsledky maďarského bádání na poli dělnických písní z roku 1965 Maróthy konstatoval, že nedávný rozvoj domácího zkoumání městské zpěvnosti přímo ovlivnily československé konference z počátku šedesátých let.¹⁸⁹ V roce 1961 byla při Maďarské akademii věd ustavena Komise pro dělnickou píseň, jejímž úkolem bylo zorganizovat badatelské zázemí pro Bartókův archiv, ustavený při Maďarské akademii věd ve stejném roce.¹⁹⁰ Intenzitu kontaktů mezi oběma národními muzikologiemi na daném poli na počátku šedesátých let ilustruje mimo jiné také Karbusického osobní návštěva budapeštských pracovišť na Univerzitě Loránda Eötvöse i Maďarské akademii věd v roce 1962.¹⁹¹

Lídrem muzikologického zkoumání městského folkloru v Maďarsku byl z velké části sám Maróthy, který se v roce 1962 pokusil shrnout aktuální literaturu v tomto oboru ve studii *Társadalmi dal. Bibliográfiái adalékok a zenetudomány egy fontos problémaköréhez*. Vedle citací italských textů napsaných a editovaných S. Liberovicim tvořily dominantní část bibliografie práce českých autorů, jakými byli Nejedlý, Václavek, Smetana, Karbusický

186 Tekla DÖMÖTÖR: *Az első nemzetközi munkásdal konferencia tanulságai* [Poučení z první mezinárodní konference o dělnické písní]. Muzsika 4 (1961), č. 6, s. 1–2.

187 Péter SZÓKE: *A cseh munkásdalkutatás eredményei, módszere és feladatai* [Výsledky, metody a úkoly českého zkoumání dělnických písní]. Magyar Zene 2 (1961), č. 4, s. 409–431.

188 Milada LADMANOVÁ: *Česká kramářská píseň*. Hudební rozhledy 14 (1961), č. 8, s. 346–347.

189 MARÓTHY 1965, s. 172 (viz pozn. 138). Stojí za zmínku, že maďarský výzkum dělnických písní si brzy získal mezinárodní respekt, o čemž svědčí skutečnost, že v roce 1965 se v Budapešti konala mezinárodní konference o výzkumu dělnické písně.

190 Ke kooperaci obou institucí viz Maďarský hudební archiv 20. a 21. století, Ústav hudební vědy, Výzkumné centrum humanitních věd, Maďarsko.

191 Tamtéž.

a Pletka.¹⁹² V návaznosti na ně se Maróthy pokoušel spojit studium městské zpěvnosti s výzkumem dalších hudebních fenoménů: dělnickou hudbu interpretoval jako „intermediální“ fenomén s dialektickými vazbami k lidové, populární i vážné hudbě, jehož prostřednictvím lze zkoumat širokou škálu sociologických i estetických otázek, například lidovou podstatu žánrů, jakým je jazz, vliv masové hudební kultury na zábavní průmysl, využívání lidové a populární hudby v hudbě vážné nebo naopak charakteristiky hudby vytvářené pro masu profesionálními skladateli.

Dodejme, že těsné vazby a přechody mezi hudebním folklorem, tradiční populární hudbou a moderní populární hudbou byly ještě na počátku šedesátých let každodenní realitou československé i maďarské hudební tvorby i společenského vkusu, a také v tomto smyslu je třeba chápat dobovou teoretickou reflexi této oblasti, jinak pochopitelně živěnou marxistickými tezemi o životodárných a revolučních impulzech přicházejících zdola z kultury lidu. Uvedené žánrové překryvy se odrážely v pojetí i názvech dobových publikací, jakou byla například kniha Lubomíra Dorůžky a Zbyňka Máchy *Od folklóru k Semaforu*,¹⁹³ která prostřednictvím recenze Ivana Poledňáka upoutala pozornost Pétera Szőkeho. Jiným příkladem byl spis Vladimíra Karbusického *Mezi lidovou písní a šlágre*.¹⁹⁴ V tomto smyslu ovšem platí, že v důsledku oslabování dogmatického marxismu padesátých let stejně jako pod vlivem mohutného nástupu moderní populární hudby v šedesátých letech lze od druhé poloviny této dekády registrovat všeobecný odklon muzikologů od zkoumání primárně folklorně ukotvených jevů právě směrem k modernímu pojetí populární hudby. Týkalo se to i těch osobností, které se dříve profilyovaly jako mezinárodní lídři zkoumání dělnických písní, což nejlépe ukazuje tematický posun u Vladimíra Karbusického.

Jestliže rozvoj zkoumání fenoménů spojených s městským hudebním folklorem, potažmo tradiční populární hudbou v Maďarsku významně podpořily impulzy přicházející z Československa, v případě moderní populární hudby to bylo podobné. Ačkoliv byl jazz v Československu z ideologických důvodů v první polovině padesátých let zásadně omezován, jeho teoretická reflexe s kořeny v meziválečné době nikdy nezanikla, pouze se na několik let přesunula do neoficiální či ilegální sféry.¹⁹⁵ Jako indikátor počátku rehabilitace daného žánru v oficiálním tisku lze chápat otištění článku amerického marxisty Sidney Finkelsteina *Odysea jazzu* v Hudebních rozhledech v roce 1956.¹⁹⁶ Za ním následovaly

192 János MARÓTHY: *Társadalmi dal. Bibliográfiái adalékok a zenetudomány egy fontos problémaköréhez* [Společenská píseň. Bibliografický příspěvek k závažnému problému muzikologie]. *Magyar Zene* 3 (1962), č. 4, s. 378–385.

193 Lubomír DORŮŽKA – Zbyněk MÁCHA: *Od folklóru k Semaforu*. Praha: SHV, 1964.

194 Vladimír KARBUSICKÝ: *Mezi lidovou písní a šlágre*. Praha: Supraphon, 1968.

195 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 95–106 (viz pozn. 35).

196 Sydney FINKELSTEIN: *Odysea jazzu*. *Hudební rozhledy* 9 (1956), č. 20, s. 840.

další texty včetně první širěji koncipované knihy na dané téma od doby vydání Burianova *Jazzu* v druhé polovině dvacátých let, publikace Jana Rychlíka *Pověry a problémy jazzu* z roku 1959.¹⁹⁷ V Maďarsku teoretická reflexe jazzu chyběla v podstatě celá padesátá léta, a to rovněž v důsledku bezprostředního porevolučního vývoje v druhé polovině dekády, čímž se prohloubilo zpoždění nejen za Československem a Polskem, ale také za Sovětským svazem.¹⁹⁸ Přestože první maďarské překlady Finkelsteinových textů vyšly rovněž v letech 1955 a 1956,¹⁹⁹ k pokusu o import jazzové literatury a iniciaci jazzového výzkumu v Maďarsku došlo až na počátku šedesátých let. Situace se začala měnit po roce 1961, částečně díky překladu Finkelsteinovy recenze na knihu o jazzu od Erica Hobsbawma,²⁰⁰ částečně právě prostřednictvím překladu Rychlíkovy knihy, která zde vyšla pod názvem *A jazz világában* v roce 1963²⁰¹ u hlavního vydavatelství Gondolat zaměřeného na „populárně-naučnou literaturu humanitních i přírodních věd předních maďarských i zahraničních autorů“.²⁰²

Podobně jako v Československu ani v Maďarsku nepřijala kritika Rychlíkovu knihu bez výhrad. Podle Dorůžky s Poledňákem se autor nepokusil o komplexní shrnutí informací o jazzu, nýbrž podal několik osobitých úvah o vybraných dílčích problémech daného žánru, což mělo několik důsledků. Ty kladné spočívaly v tom, že Rychlík jako zkušený praktik i originální teoretik nadhodil otázky, které do té doby nechávala běžná světová jazzová publicistika stranou (například vztah jazzu a starší vážné hudby), negativem byly ovšem faktografické nepřesnosti i samotná povaha práce vzdálená systematickému úvodu do problematiky, který by mohl kompenzovat dlouholetý nedostatek literatury na tomto poli v socialistických zemích.²⁰³ V tomto smyslu kniha nenaplnila vysoká očekávání ani u kritiků v Maďarsku. Z překvapivě malého počtu reflexí byla většina negativní, což se týkalo také jediné rozsáhlejší recenze jazzmana a publicisty Sándora Pála, který vedle faktografických chyb knize vytýkal její neschopnost oslovit širší veřejnost, mimo jiné kvůli všudypřítomné snaze analyticky propojovat jazz s vážnou hudbou.²⁰⁴

197 Jan RYCHLÍK: *Pověry a problémy jazzu*. Praha: SNKLHU, 1959.

198 Srov. Rüdiger RITTER: *Researching Jazz in Socialist Countries*. In: *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Jan Blüml, Yvetta Kajanová, Rüdiger Ritter, Berlin: Peter Lang, 2019, s. 49–74.

199 Sydney FINKELSTEIN: *Afrika és a világ zenéje* [Afrika a hudba světa]. *Világ Ifjúsága* 9 (1955), č. 5–6, s. 34–35; Sydney FINKELSTEIN: *A jazz* [Jazz]. *Világ Ifjúsága* 10 (1956), č. 6, s. 8–10.

200 Sydney FINKELSTEIN: *A dzsessz. Nemzeti kifejezőmód vagy nemzetközi népzene?* [Jazz. Národní forma nebo mezinárodní lidová hudba?]. *Valóság* 4 (1961), č. 1, s. 42–51.

201 Jan RYCHLÍK: *A jazz világában* [Ve světě jazzu]. Budapest: Gondolat, 1963.

202 <https://www.gondolatkiado.hu/english.php>

203 DORŮŽKA – POLEDŇÁK 1967, s. 130 (viz pozn. 35).

204 SÁNDOR PÁL: *Néhány szó Rychlik A jazz világában című könyvről* [sic!] [Pár slov o Rychlíkově knize Ve světě jazzu]. *Szórakoztatózenészek Tájékoztatója* 3 (1964), č. 1, s. 5–7.

Záhy po Rychlíkově knize v Maďarsku nicméně vyšly první původní spisy domácích muzikologů: v roce 1964 to byla kniha *A jazz*²⁰⁵ Andráse Pernyeho a o rok později *Jazz*²⁰⁶ Jánose Gondy. Kontext první publikace v jistém smyslu připomínal náhlý příklon k jazzu u Ivana Poledňáka kolem roku 1960 jako mladého muzikologa, který se doposud věnoval především vážné hudbě, který ale pod vlivem okolností reagoval na moderní témata, jež přinášela doba, respektive poptávka vydavatelských institucí. Poledňákovy popularizační *Kapitolky o jazzu*, vydané v češtině v letech 1961 (v nákladu 10 000 kopií) a 1963 a ve slovenštině v roce 1964, měly plnit funkci všeobecného úvodu do jazzu a podobně to bylo také u Pernyeho knihy (vydané v nákladu 6 200 kopií). Propedeutickou prací však měla být i kniha Jánose Gondy (vydaná v nákladu 20 000 kopií), rovněž žáka Bence Szabolcsiho a Dénese Barthy, navíc ale profesionálního klavíristy, který projevoval zájem o jazz už od svých mladých let.

Jako zakladatelská díla maďarské muzikologie jazzu upoutaly obě publikace pozornost československé hudební publicistiky, konkrétně slovenského kritika Igora Wasserbergera, který je v roce 1966 recenzoval pro český časopis *Melodie*.²⁰⁷ Wasserberger spatřoval jediné pozitivum knihy v bohatých odkazech na mezinárodní jazzovou literaturu, jinak textu vytýkal přílišný subjektivismus a neproporčnost výkladu s absencí vývoje posledních let. Gondovu knihu Wasserberger naopak označil za impozantní a v podobném duchu se o práci v Československu psalo i v pozdějších letech. Hodnocení vycházelo především z rozsahu a širokého tematického záběru knihy, kterým Gonda suploval dosavadní absenci hlubšího povědomí o jazzu v Maďarsku. Typologicky se kniha odlišovala od dobových českých spisů (založených především historicky) svým přesahem do hudební teorie (melodie a formy, rytmu, harmonie, aranžování, improvizace) s bohatými notovými ukázkami a odkazy k aktuálním západním teoretickým konceptům (například George Russella). Dodejme, že hudebně teoretické práce o jazzu v českých zemích v pojednávané době sice vznikaly, plnily ale především praktickou funkci a jejich autoři byli výhradně profesionální hudebníci bez akademického muzikologického zázemí.²⁰⁸ Hudebně teoretické pasáže v Gondově knize doplňoval historický exkurz, jehož součástí byl i pokus o reflexi celoevropského vývoje včetně Československa nebo Sovětského svazu (ovšem s výjimkou maďarských dějin jazzu, které podle autora do padesátých let neexistovaly). Konkrétně tyto pasáže Wasserberger nepovažoval za nejlepší (vadilo mu uvedení pouze tří desek z produkce Supraphonu a jen jediný bibliografický odkaz na Rychlíkovu knihu), nicméně šlo o prvotní

205 PERNYE 1964 (viz pozn. 163).

206 JÁNOS GONDA: *Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat* [Jazz. Historie – teorie – praxe]. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

207 IGOR WASSERBERGER: *Nové publikace*. *Melodie* 4 (1966), č. 8–9, s. 211–212.

208 SLOV. KAREL KRAUTGARTNER: *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru*. Praha: Panton, 1961; KAREL VELEBNÝ: *Jazzová praktika*. Praha: Panton, 1967.

impuls k systematickému zpracování jazzu a populární hudby socialistických zemí, k němuž se později nejvýrazněji přiblížila československá *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Zejména díky schopnosti kombinovat hudební teorii s historií se o Gondovi v Československu hovořilo s respektem jako o „budapeštském Dorůžkovi a Velebném dohromady“.²⁰⁹

Československá kritika začala blíže sledovat maďarský jazz poté, co tamní scénu akcelerovalo jednak založení prvního budapeštského jazz klubu v roce 1962 a posléze uspořádání prvního budapeštského jazzového festivalu v roce 1964. V této době se také v českém tisku začaly častěji objevovat zmínky o Jánosi Gondovi – nejprve jako o hudebníkovi a skladateli, jehož desky byly dostupné v pražské prodejně Maďarského kulturního střediska, záhy jako o jazzovém teoretikovi a zakladateli jazzového oddělení konzervatoře Bély Bartóka v Budapešti v roce 1965. K užšímu propojení české a maďarské muzikologie jazzu došlo v roce 1967, kdy Gonda podnikl studijní cestu do Prahy na pozvání Svazu československých skladatelů. Z jeho následné zprávy²¹⁰ vyplývá, že byl ohromen místním stavem populární hudby i její teoretické reflexe. V tomto smyslu Gonda připomínal zejména kvalitu výzkumu v rámci Ústavu pro hudební vědu při Československé akademii věd; konkrétně hovořil výzkumných aktivitách zaměřených na otázky městského hudebního folkloru a pražského kabaretu, dále na otázky historie československého jazzu a ekonomických, sociologických i psychologických aspektů moderní populární hudby vůbec. Vysokou úroveň českého zkoumání populární hudby Gonda přičítal především Josefu Kotkovi, s nímž se během svého pobytu také osobně setkal.

Jak už bylo řečeno, Gonda navštívil Prahu v roce 1967, tedy v době, kdy v Maďarsku neexistovala žádná oficiální instituce pro výzkum populární hudby. To se ovšem změnilo o dva roky později, kdy bylo při Ústavu pro hudební vědu Maďarské akademie věd založeno Oddělení hudební sociologie pod vedením Jánose Maróthyho a kdy vznikla výzkumná skupina Ivána Vitányiho pro beatovou hudbu v Centru pro výzkum masové komunikace Maďarského rozhlasu a televize. V této době se maďarský výzkum populární hudby otevřel mladším badatelům a celkově se zprofesionalizoval. Diskuse o výsledcích české hudební vědy jako potenciálním zdroji inspirace v důsledku uvedených inovací sice polevily, neznamenalo to ale přerušení kontaktů jako takových. K nim docházelo od přelomu šedesátých a sedmdesátých let stále, mnohdy již ale v širších mezinárodních souvislostech v rámci nových disciplinárních specializací a institucionálních struktur.

Podobně, jako tomu bylo v prvním poválečné desetiletí, také v šedesátých letech vysílaly české muzikologické instituce klíčové podněty pro sdružování badatelů nejenom ze socialistických zemí střední Evropy. Před okupací roku

209 HUEBR 1980, s. 177 (viz pozn. 10).

210 János GONDA: *A jazzművészet szerepe a csehszlovák zenei életben* [Postavení jazzu v československém hudebním životě]. *Muzsika* 10 (1967), č. 1, s. 25–27.

1968 to byl stále ještě Svaz československých skladatelů, který například ve dnech 6.–8. dubna 1966 uspořádal mezinárodní hudebně sociologický seminář,²¹¹ jehož hlavním motivem byla jednak snaha o rehabilitaci disciplíny jako takové,²¹² jednak apel na poznávání hudebních zájmů a potřeb nejšířší společnosti, jinými slovy na objektivní zhodnocení reality hudebního života, která v kontextu politického tání a boomu populární hudby šedesátých let ukazovala mnohdy podstatně odlišný obraz, než jaký konstruoval dogmatický marxismus předcházejícího desetiletí. V tomto smyslu byla významná pozornost věnovaná empirickým výzkumům, jejich metodologii, ale i prvním konkrétním výsledkům, které se ve střeoevropských socialistických zemích začaly objevovat spontánně a bez silnějších vzájemných průníků od první poloviny šedesátých let. Během semináře vzbudily zájem mimo jiné příspěvky východoněmecké a maďarské delegace.²¹³ V prvním případě šlo o reprezentanty marxistické muzikologické školy na Humboldtově univerzitě, Konráda Niemanna a Reinera Klugeho, kteří představovali nejenom berlínský výzkum „sociální psychologie hudební zábavy“, ale také sociologicky založená bádání s přesahy k populární hudbě na muzikologických ústavech při Univerzitě Martina Luthera v Halle nebo Univerzitě Karla Marxe v Lipsku. O situaci v Maďarsku potom referovala Ágnes Losonczi. Dodejme, že obě zahraniční delegace registrovaly inovace české muzikologie na tomto poli především díky výzkumu současné hudebnosti Vladimíra Karbusického a Jaroslava Kasana, který byl publikován v roce 1964 a který o rok později v Maďarsku recenzovala právě Losonczi.²¹⁴

Ačkoliv seminář usiloval o prohloubení mezinárodní spolupráce, která by vedla k přípravě srovnávacího empirického výzkumu základních hudebně sociologických otázek napříč evropskými socialistickými zeměmi, k realizaci takového cíle nikdy nedošlo. Dobový trend k integraci národních hudebně sociologických bádání však záhy po roce 1969 uchopil Mezinárodní ústav pro hudbu, tanec a divadlo v audiovizuálních médiích (IMDT) ve Vídni pod vedením Kurta Blaukopfa. Přínos rakouské instituce spočíval v zajišťování vzájemných styků rozmanitých výzkumných entit nejenom z oblasti muzikologie, ale také teatrologie, filmové vědy, rozhlasové a televizní praxe. Výměna materiálů a zkušeností přitom neprobíhala pouze mezi západoevropskými a americkými institucemi, ale integrovala také zástupce východního bloku včetně pracov-

211 Srov. Vladimír KARBUSICKÝ – Ladislav MOKRÝ: *Otázky hudební sociologie*. Praha: Osvětový ústav, 1967.

212 Srov. Vera SZABARI: *Krátké dějiny maďarské sociologie v letech 1948–1989*. Sociologický časopis 41 (2005), č. 4, s. 662.

213 Pravdomila ETLÍKOVÁ – Ladislav HRDÝ: *Sociologický seminář skončil*. Hudební rozhledy 19 (1966), č. 10, s. 294.

214 Ágnes LOSONCZI: *V. Karbusický – J. Kasan: A muzikalitás jelenlegi állapotának kutatása* [Výzkum aktuální hudebnosti]. Magyar Zene 6 (1965), č. 6, s. 654–655. K původnímu výzkumu viz Vladimír KARBUSICKÝ – Jaroslav KASAN: *Výzkum současné hudebnosti I*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.

níků z Československa a Maďarska.²¹⁵ Hlavní ústavní projekt na léta 1971–1976 cílil na výzkum hudebních aktivit dnešní mládeže ve všech existujících společenských soustavách a v tomto smyslu byla také ve dnech 18.–23. září 1972 ve Vídni uspořádána konference na téma “Neue musikalische Verhaltensweisen der jungen Generation in der industriellen Gesellschaft” [Nové hudební chování mladé generace v industriální společnosti], již se účastnili zástupci Belgie, Bulharska, Československa, Finska, Francie, Itálie, Kanady, Maďarska, východního i západního Německa, Nizozemí, Polska, Rakouska, Rumunska, Sovětského svazu, USA a Švédska. Zmíněný kongres, který z Maďarska navštívil mimo jiné Iván Vitányi z budapeštského Centra pro výzkum masové komunikace a z Čechů Jiří Vysloužil z Ústavu hudební vědy při Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně a Milan Šimek z pražského Ústavu pro výzkum kultury, přinesl řadu zajímavých momentů: šlo například o přímou konfrontaci hudební sociologie socialistických zemí, vycházející z muzikologie a estetiky, pro niž hlavní roli hrály kategorie estetické hodnoty a výchovy k estetickým hodnotám, s výzkumem hudebních subkultur v podání zástupců takzvané birminghamské školy, konkrétně Paula Willise vystupujícího s příspěvkem „Skupiny mládeže v Birminghamu a jejich specifický vztah k pop music“, který k hudebním aktivitám naopak přistupoval jako ke specifickému druhu komunikace a systému kódů a který lze interpretovat ve smyslu opoziční politické funkce.²¹⁶

Na poli hudební sociologie populární hudby se sice užší česko-maďarská spolupráce nerozvinula, v obou zemích nicméně bádání na tomto poli vyvrcholilo právě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Motivace přitom byly velmi podobné, tedy kulturně politické, hudebně výchovné i prognostické. Ke klíčovým maďarským spisům patřily kolektivní monografie *Beat* editovaná Ivánem Vitányim, kterou jako reprezentativní dílo citoval Lubomír Dorůžka ve své knize *Panoráma populární hudby 1918/1978*,²¹⁷ a *Zene – Ifjúság – Mozgalom* od Ágnes Losonczi,²¹⁸ kterou později citovala také *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*.²¹⁹ V českých zemích to byl zejména *Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům*²²⁰ provedený zmíněným Ústavem pro výzkum kultury a publikovaný v roce 1975, který ovšem maďarská věda nezaregistrovala.

K zapojení střeoevropské muzikologie populární hudby socialistických zemí do širších evropských struktur došlo ve stejné době také na poli jazzu.

215 LÉBL – POLEDŇÁK 1988, s. 530–531 (viz pozn. 4).

216 JIŘÍ VYSLOUŽIL: *Symposion o hudebních aktivitách mládeže*. Opus musicum 4 (1972), č. 8–9, s. 239–241.

217 LUBOMÍR DORŮŽKA: *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta, 1981, s. 283.

218 ÁGNES LOSONCZI: *Zene – Ifjúság – Mozgalom* [Hudba – mládež – hnutí]. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

219 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 52 (viz pozn. 7).

220 VLADIMÍR HEPNER – IVA MAŘÍKOVÁ: *Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1975.

Zde se bádání koncentrovalo zejména při akcích rakouského Institutu pro jazzový výzkum při Vysoké hudební škole v Grazu, založeného už v roce 1964.²²¹ Muzikologie jazzu jako nová subdisciplína oboru byla v Grazu etablována díky osobnostem Friedricha Körnera a Dietera Glawischniga, zakladatelům Mezinárodní společnosti pro výzkum jazzu a organizátorům první mezinárodní konference o jazzu v dubnu 1969 na téma „Muzikologie a jazz“,²²² z níž byly následně publikovány příspěvky v prvním čísle nového jazzového periodika, respektive ročenky *Jazzforschung*. Tehdy přispěvatelé z německojazyčné oblasti (Německo, Rakouska, Švýcarska) doplňoval jediný zástupce východního bloku Lubomír Dorůžka. V druhém ročníku tento okruh rozšířil Josef Kotek. V třetím čísle ročenky východoevropské teoretiky reprezentoval skladatel Pavel Blatný společně s Polákem Romanem Kowalem a Jánosem Gondou.

Mluvíme-li o jazzu, dalším místem čilých mezinárodních kontaktů na tomto poli se stala Evropská jazzová federace, která byla po několikaleté přípravě práci, zejména z iniciativy polských, jugoslávských a československých hudebních publicistů a organizátorů,²²³ založena rovněž v roce 1969. Podle původního plánu byla její činnost realizována prostřednictvím dílčích divizí, kam vedle sekce kritiků a publicistů nebo sekce hudební výchovy patřila i sekce jazzové muzikologie. Během ustavující schůze byl jako generální tajemník zvolen předseda rakouské jazzové federace Johann Fritz a sídlem organizace se stala Vídeň, jejíž výhodná poloha měla umožnit navazování kontaktů „do všech konců Evropy“.²²⁴ V průběhu sedmdesátých let, kdy se organizace v souvislosti se vstupem do UNESCO transformovala do Mezinárodní jazzové federace a otevřela své řady i mimoevropským členům (z Indie, Japonska, USA apod.), instituci reprezentovali předseda Lance Tschannen (Švýcarsko), generální tajemník Jan Byrczek (Polsko) a místopředsedové Charles Delaunay (Francie), Wolfram Röhrig (západní Německo), Lubomír Dorůžka a János Gonda.²²⁵

Vzhledem k dlouhodobému těžišti práce Federace v hudební pedagogice patřil ke klíčovým osobnostem právě Gonda, vedoucí její sekce hudební výchovy. Také prostřednictvím jeho aktivit spojených s vzděláváním v oblasti jazzu se v Československu prohluboval kult maďarské hudební pedagogiky. To potvrzuje například Ivan Poledňák ve své reflexi rozsáhlého mezinárodního sympozia, které proběhlo v Budapešti v dnech 9.–12. dubna 1980. Ten zde zachytil několik programových linií sympozia: v souvislosti s prezentacemi soudobé hudby poukazoval na široké rozpětí zastoupených žánrů od „klasiků“ hudby

221 Srov. Michael KAHR: *The Jazz Institutes in Graz: Pioneers in Academic Jazz and Their Impact on Local Identity*. *European Journal of Musicology* 16 (2017), č. 1, s. 45–59. Dostupné na <https://bop.unibe.ch/EJM/article/view/5778> [cit. 21. 1. 2022].

222 Lubomír DORŮŽKA: *Jazz a hudební věda*. *Melodie* 7 (1969), č. 5, s. 158; János GONDA: *Jazzkutató, federáció, fesztiválok* [Jazzový výzkum, federace, festivaly]. *Muzsika* 12 (1969), č. 8, s. 15–19.

223 GONDA 1969.

224 *Evropská jazzová federace*. *Hudební nástroje* 6 (1969), č. 4, s. 110.

225 MATZNER – POLEDŇÁK – WASSERBERGER 1983, s. 203 (viz pozn. 7).

20. století (Bartók) přes díla uplatňující v různých proporcích témbrovou kompozici, aleatoriku nebo serialismus, až po jazz a rock, přičemž ona různost nikoho nevzrušovala a brala se jako něco zcela samozřejmého.²²⁶ Dále si Poledňák všiml pozoruhodných hudebně výchovných demonstrací včetně ukázek sepětí hudební a výtvarné výchovy, kde se děti v nekompromisní avantgardní hudební řeči pohybovaly jako doma a se zřejmou radostí; to stejné se týkalo i ukázek využívajících jazz, které předváděl János Gonda.²²⁷ Na druhou stranu bylo příznačné, že ačkoliv Poledňák referoval o budapeštském semináři jako o vzoru československé hudební pedagogiky na světové úrovni, přece jen zde postrádal vyšší teoretickou reflexi daných problémů, k níž v souvislosti s populární hudbou jako takovou právě v této době inklinovala zejména česká hudební věda.

Jak už bylo dříve řečeno, klíčový impulz k rozvoji obecné teorie populární hudby v českých zemích (ve smyslu rozpracování základních terminologických, definičních, taxonomických a jiných otázek) přinesl Ústav pro hudební vědu Československé akademie věd a jeho projekt k dějinám české hudební kultury 20. století. Jeho výsledná dvojdílná publikace díky svému komplexnímu zpracování „totality hudební kultury“ (záměrně nikoliv pouze „hudby“ nebo „vážné hudby“) s přesahem do masových žánrů vzbudila pochopitelně pozornost maďarských marxistických muzikologů včetně Jánose Maróthyho. Ten dílo recenzoval v anglickojazyčném maďarském periodiku *Studia musicologica*²²⁸ a citoval je mimo jiné také v anketě o predikci vývoje muzikologie do roku 2000 zveřejněné v roce 1974 českým časopisem *Opus musicum*. Zde s realizací knihy spojoval jednak „objev“ týmové práce, jednak inovaci v podobě hluboké dialektické analýzy komplexních struktur, která zahrnuje rozpracování typologie stylů, žánrů, procesů a konečně studium hudby zasazené do mimohudebních podmínek.²²⁹ Pomineme-li fakt, že *Dějiny české hudební kultury* svým pojetím pravděpodobně inspirovaly úvahy o realizaci podobného projektu v Maďarsku, je pravdou, že od šedesátých let čeští odborníci podobný komplexní přístup uplatňovali také v oblasti samotné populární hudby.

Výsledky těchto snah byly během sedmdesátých a osmdesátých let pravidelně prezentovány širší akademické obci zejména prostřednictvím Mezinárodních muzikologických kolokvií v Brně založených v roce 1966. Po dlouhou dobu jediná evropská pravidelně se opakující, „prvořadě významná muzikologická akce“²³⁰ vytvářela jednak stabilní platformu dialogu marxistických a ne-

226 Ivan POLEDŇÁK: *Maďarsko opět v souvislosti s hudební výchovou*. *Hudební rozhledy* 33 (1980), č. 9, s. 400.

227 Tamtéž, s. 401.

228 János MARÓTHY: *Dějiny české hudební kultury (The History of Czech Musical Culture) 1890–1945*. *Studia Musicologica* 26 (1984), č. 1, s. 419–420.

229 *Opus musicum* 6 (1974), č. 2, s. 41.

230 LÉBL – POLEDŇÁK 1988, s. 230 (viz pozn. 4).

marxistických muzikologických škol, jednak prostor pro pravidelné setkávání badatelů zaměřených na populární hudbu. Jako jedno z prioritních témat byl daný žánr diskutován zejména v sedmdesátých letech: například v roce 1972 v rámci zastřešujícího okruhu „Člověk dneška vnímá hudbu“.²³¹ Další příležitost přinesla konference „Hudba a revoluce“ v roce 1977 při výročí ruské Říjnové revoluce,²³² jíž se zúčastnilo 39 přednášejících a diskutujících z jedenácti zemí (13 Československo, 8 východní Německo, 3 Sovětský svaz, 2 Maďarsko, 2 Bulharsko, 5 západní Německo, 3 Švýcarsko, 1 Finsko, Dánsko, USA).²³³ Speciální panel k populární hudbě tehdy reprezentovali Ivan Poledňák, Josef Kotek, József Ujfalussy, Lukas Richter a Albrecht Roethmüller.

Mimo ohlášené panely se populární hudba diskutovala také v mnoha doprovodných diskusích, jak to dokládá jednání z konference „Hudba jako sdělení“ z roku 1979,²³⁴ údajně doposud jedné z vědecky nejzajímavějších v rámci dosavadního seriálu.²³⁵ Diskuse na téma „Musikgeschichte als Kulturgeschichte?“ s hlavními řečníky Carlem Dahlhausem a Georgem Kneplerem, ale i dalšími diskutéry H. H. Eggebrechtem, H. Goldschmidtem, M. K. Černým a J. Maróthym skrze konfrontaci marxistických a nemarxistických přístupů v hudební historiografii otevřela otázku samotné relevance populární hudby jako předmětu muzikologického bádání nikoliv pouze v sociologickém smyslu, a to v opozici vůči Dahlhausově tvrzení, že předmětem hudební historiografie mají být pouze „umělecká díla“.²³⁶ V tomto smyslu M. K. Černý diskusi později shrnul s tím, že: „[...] liberálně buržoazní koncepce historiografie, k nimž náleží i koncepce zastávaná Dahlhausem, nemohou přinést vysvětlení historických procesů, jichž se tolik dovolávají, a mohou existovat jen v oblasti kompromisů. Jsou-li přinuceny dovést do důsledků některé své stanovisko, dostávají se do rozporů se sebou samými a do absurdních situací. Naopak stanovisko marxistické, vyhne-li se zjednodušením a vulgarizacím, je silné právě ve své důslednosti, která směřuje k odhalení podstaty jevů.“²³⁷ Apel na rozšíření zorného pole muzikologie „přes hranice žánrů a dob“ zaznívala především z úst reprezentantů marxistické muzikologie také v následujících letech.

V osmdesátých letech se čeští i maďarští muzikologové díky brněnským Kolokviím začali blíže seznamovat také s mladšími reprezentanty mezinárodního zkoumání populární hudby, jakými byli Peter Wicke (nar. 1951) nebo Phi-

231 Srov. Rudolf PEČMAN (ed.): *Colloquia musicologica, Brno 1972 & 1973*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1979.

232 Srov. Rudolf PEČMAN (ed.): *Colloquia musicologica, Brno 1976 & 1977*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1978.

233 Ivan POLEDŇÁK: *Hudba a revoluce*. Hudební rozhledy 30 (1977), č. 12, s. 558–561.

234 Srov. Rudolf PEČMAN (ed.): *Colloquium „Musica communicatio“: Brno 1979*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1989.

235 Jiří BAJER: *Brněnské hudebněvědné kolokvium*. Hudební rozhledy 32 (1979), č. 12, s. 539.

236 M. K. ČERNÝ: *Brněnské hudebně vědné kolokvium*. Hudební rozhledy 32 (1979), č. 12, s. 541.

237 Tamtéž, s. 542.

lip Tagg (nar. 1944). Právě osmdesátá léta přinášela nejenom novou generaci výzkumníků primárně orientovaných k oblasti rocku, ale také nové institucionální struktury, které takové zkoumání zaštiťovaly. V kontextu socialistických zemí reprezentovalo instituci tohoto typu Centrum výzkumu populární hudby fungující od roku 1983 při Katedře hudební vědy Humboldtovy univerzity v Berlíně právě pod vedením Petera Wickeho. Ten se s českými i maďarskými badateli pravidelně setkával v Brně i v Berlíně už na počátku osmdesátých let; velmi úzký vztah pojil Wickeho s Jiřím Fukačem a Ivanem Poledňákem, kontakty probíhaly také s Jánosem Maróthym, dále pak s žáky a kolegy uvedených osobností, jakými byli Aleš Opekar nebo Anna Szemere. Berlínské pracoviště, které usilovalo o integraci populárně hudebního výzkumu z obou stran železné opony, od svého počátku koordinovalo činnost s IASPM a časopisem *Popular Music*.²³⁸

Už první konference IASPM v Amsterdamu v roce 1981²³⁹ hostila okolo stovky návštěvníků včetně zástupců východního Německa, Jugoslávie a Sovětského svazu.²⁴⁰ V roce 1985 se konference IASPM poprvé aktivně zúčastnili také čeští badatelé, konkrétně Jiří Fukač a Ivan Poledňák, kteří do kanadského Montrealu dorazili společně s Annou Szemere.²⁴¹ Během další konference v Paříži v roce 1989 vedle sebe vystupovali Aleš Opekar, Petr Dvořák a Jiří Fukač, který společně s Annou Szemere a Polkou Jolantou Pekacz připravil panel o zvláštích společenského fungování hudby masových ambicí ve středoevropském prostoru.²⁴²

V červenci 1992 se v Praze symbolicky sešly reprezentativní delegace z obou stran bývalé železné opony na první (a zároveň poslední) mezinárodní konferenci české pobočky IASPM věnované právě problematice středoevropské populární hudby. Z maďarských badatelů nebyl nikdo přítomen. Přestože nejvýznamnější žáky poválečné generace českých a maďarských badatelů na poli populární hudby, Aleše Opekara a Annu Szemere, spojovaly podobné vědecké zájmy (rock socialistických a postsocialistických zemí), stejně jako členství v mezinárodních organizacích typu IASPM, o užších vazbách již nelze hovořit. Politický systém ani požadavky individuálních kariér samotných akterů již nevytvářely předpoklady k jejich koncepčnímu rozvíjení.

238 Maróthy byl jedním z editorů časopisu *Popular Music* v letech 1982–1987.

239 Anna SZEMERE: *Elméletek, programok a popzenekutatásban* [Teorie, plány výzkumu populární hudby]. *Magyar Zene* 25 (1984), č. 2, s. 179–184, zde 179.

240 Jiří FUKAČ: *Populární hudba v ohnisku internacionálního a interdisciplinárního zájmu*. *Opus musicum* 14 (1982), č. 10, s. 302–303.

241 Jiří FUKAČ: *1985 – Montreal, 85 aneb svět se točí kolem populární hudby*. *Opus musicum* 17 (1985), č. 9, s. II–VI.

242 Jiří FUKAČ: *Revoluce a demokracie jako muzikologická témata*. *Hudební rozhledy* 43 (1989), č. 11, s. 508–509.

4. Závěr

Historie zkoumání populární hudby v českých zemích a v Maďarsku v průběhu 20. století ukazuje, jak těsně byly obě tradice provázány s politickými i socioekonomickými kontexty na lokální i globální úrovni. V meziválečném demokratickém Československu probíhala diskuse o tradičních i moderních formách populární hudby relativně intenzivně zejména pod vlivem levicově orientovaných autorů, kteří prostřednictvím daného žánru „objevovali“ a obhajovali kulturu dosud opomíjených společenských skupin a tříd, a to tím více, čím silněji uvedené společenské segmenty strádaly pod vlivem hospodářské krize třicátých let. Autoritářský politický systém v Maďarsku, odpovídající trendu evropských poražených zemí po první světové válce, podobným tendencím naopak bránil jednak utlumováním levicové politiky jako takové, jednak důrazem na tradiční hodnoty a elitní umění.

Fakt, že v českých zemích na rozdíl od Maďarska začal výzkum městského hudebního folkloru už ve třicátých letech a paralelně s ním se zformovala i fundovaná jazzová publicistika, vycházel z rozvinutosti samotných hudebních scén, potažmo míry industrializace a ekonomické vyspělosti dané země stejně jako její otevřenosti vůči zahraničním hudebním fenoménům a trhům. Také díky těmto faktorům se česká muzikologie populární hudby zformovala dříve než maďarská: nejprve v rámci teoretické sekce Svazu československých skladatelů v druhé polovině padesátých let, následně od roku 1962 na půdě nově zřízeného Ústavu pro hudební vědu Československé akademie věd. Výzkum populární hudby v Maďarsku nejprve nesl Bartókův archiv existující od roku 1961, který se v roce 1969 transformoval do Ústavu pro hudební vědu Maďarské akademie věd.

Mluvíme-li o zpoždění maďarské muzikologie po druhé světové válce, dodejme, že bylo podmíněno také událostmi roku 1956. V důsledku maďarského povstání došlo k hlubokým institucionálním transformacím včetně několikaletého přerušování činnosti Svazu maďarských hudebníků – právě v době, kdy v rámci Svazu československých skladatelů probíhaly první konkrétní kroky k ustavení muzikologie populární hudby. Analogickým momentem byl ovšem později rok 1968 a nástup normalizace v Československu, která do jisté míry zakonzervovala dosavadní muzikologický diskurz převážně koncentrovaný kolem jazzu a neumožnila plnohodnotný rozvoj bádání o aktuální rockové hudbě. To se naopak ujalo v Maďarsku díky poválečné generaci akademiků, jakými byli Iván Vitányi a Ágnes Losonczi, a jejich podpoře mladých badatelů v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Významným faktorem určujícím podobu teoretické reflexe populární hudby v obou zemích byla vyspělost a charakter lokálních muzikologií. V případě českých zemí hrála klíčovou roli pražská (česko-německá) univerzitní tradice oboru sahající do hloubi druhé poloviny 19. století s významným ukotvením v hudební estetice a historiografii. V tomto smyslu lze připomenout osobnosti Otakara Hostinského a Zdeňka Nejedlého i jejich vztah k sociálním kontextům

hudby a umění, a prostřednictvím Nejedlého i k levicové politice a marxismu. Teoretická reflexe hudby v Maďarsku byla naopak formována skladateli, tradičními folkloristy a pedagogy, jakými byli Béla Bartók a Zoltán Kodály, případně jejich žáky, jakým byl Bence Szabolcsi, zakladatel Katedry muzikologie na Hudební akademii v Budapešti na počátku padesátých let 20. století. Uvedené tradice zjevně determinovaly například počátky české a maďarské muzikologie jazzu v šedesátých letech, v prvním případě úzce zakotvené právě v hudební estetice a historiografii (Dorůžka a Poledňák) a v případě druhém blízké hudební teorii a pedagogice (Gonda). Dodejme, že vyšší jazzové vzdělávání bylo v Maďarsku ustaveno už v polovině šedesátých let, tedy mnoho let před vznikem podobného typu hudebního školství v českých zemích, a že maďarská hudební pedagogika pro české muzikology dlouhodobě představovala nedostižný světový vzor. Maďarští akademici naopak z českých zemí přejímali samotný koncept marxistické muzikologie včetně kultu Zdeňka Nejedlého i vědeckého zájmu o masové žánry. Úrovně muzikologické institucionální infrastruktury, která se v českých zemích po druhé světové válce vedle skladatelského svazu a akademie věd opírala o tři univerzitní pracoviště, dvě akademie múzických umění i další instituce, Maďarsko nikdy nedosáhlo.

Ke sblížování české a maďarské muzikologie začalo docházet zejména po roce 1948 v rámci obecných sovětizačních tendencí východního bloku a oficiálního apelu na kooperaci vědy evropských socialistických zemí. Analýza česko-maďarských vztahů na poli muzikologie populární hudby ukazuje, že to byly právě české země, které v době padesátých až osmdesátých letech hrály dominantní roli v integraci mezinárodních vědeckých kruhů střední a východní Evropy, a to zvláště díky organizaci pravidelných mezinárodních konferencí: po druhé světové válce šlo o pražské kongresy skladatelů, kritiků a hudebních vědců, na které v šedesátých letech navázaly semináře marxistické muzikologie. V sedmdesátých a osmdesátých letech to byla hlavně Mezinárodní muzikologická kolokvia v Brně, díky nimž se badatelé socialistických zemí mohli blíže seznámit i s kolegy ze západních zemí fungujících v rámci Mezinárodní asociace pro studium populární hudby.

Mluvíme-li o procesu integrace muzikologií socialistických zemí, který se z původní formální roviny na počátku padesátých let postupně přesunul na neformální úroveň spontánní diskuze o konkrétních badatelských otázkách v následujícím desetiletí, dodejme, že ještě v první polovině šedesátých let byly jako jeho zásadní překážky vnímány „poruchy v komunikativní funkci jazyka“, které měly bránit přenosu a zpracování informací ve vzájemných stycích, „a tedy i skutečné badatelské spolupráci“.²⁴³ V případě česko-maďarských vztahů uvedený problém do určité míry eliminovala dlouhodobá vazba na německojazyčné prostředí obou pojednávaných zemí: stejně jako zakladatelé české hudební vědy byli v úzkém kontaktu se svými rakouskými a německý-

243 Jaroslav Volek: *Mezinárodní seminář hudebních vědců*. Hudební rozhledy 16 (1963), č. 14, s. 599.

mi kolegy už prostřednictvím pražských institucí, nejinak tomu bylo u otců maďarské muzikologie, například Bence Szabolcsiho jako absolventa univerzity v Lipsku nebo Dénese Barthy jako absolventa univerzity v Berlíně. Také z tohoto důvodu se česko-maďarské muzikologické kontakty často realizovaly prostřednictvím německojazyčných publikací, překladů a někdy i institucí – v rámci zkoumání jazzu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let šlo například o Institut pro jazzový výzkum v Grazu, v případě rocku v osmdesátých letech o Centrum výzkumu populární hudby v Berlíně.

Dlouhodobě katalyzující roli v česko-maďarských hudebních vztazích hrálo přirozeně prostředí slovenské, kde ještě v meziválečné a poválečné době žila maďarská menšina čítající několik set tisíc lidí. Na Slovensku vycházely slovenské překlady maďarských textů i české původní texty v maďarštině a ze Slovenska pocházeli i někteří významní badatelé v oblasti populární hudby, kteří se později prosazovali v české hudební publicistice a muzikologii. Šlo například o Igora Wasserbergera, absolventa oboru slovenština a maďarština a následně i pedagoga uvedených jazyků, který v šedesátých letech v českém tisku například referoval o prvních maďarských muzikologických spisech o jazzu. Na Slovensku se narodil také László Dobossy, maďarský bohemista, který v Maďarsku už od meziválečné doby popularizoval dílo Zdeňka Nejedlého,²⁴⁴ nebo muzikolog Péter Szóke, který po druhé světové válce v Maďarsku informoval o českém bádání na poli městského hudebního folkloru.²⁴⁵

Jak potvrzuje předložená studie, obdobím nejintenzivnějších česko-maďarských muzikologických kontaktů na poli zkoumání populární hudby byla šedesátá léta 20. století, kdy česká věda zejména díky koncepční a systematické práci na Československé akademii věd přímo inspirovala rozvoj oboru v Maďarsku. Poněkud jiná situace byla v sedmdesátých letech, kdy se badatelé obou zemí pravidelně setkávali na mezinárodním poli již jako rovnocenní partneři, potom v osmdesátých letech, kdy se obě národní muzikologie začaly více orientovat na západní koncepci „Popular Music Studies“ – samotná interakce mezi východoevropskou muzikologií populární hudby a západními „Popular Music Studies“ se všemi metodologickými, institucionálními, generačními a jinými odlišnostmi představuje téma mimo záběr této studie.²⁴⁶

Již v osmdesátých letech byl v českých zemích i v Maďarsku pocítován nedostatek mladých muzikologů, kteří by se zaměřovali na populární hudbu. Tento fakt je zajímavý především tím, že v uvedených zemích v dané době probíhal zcela odlišný vývoj kulturní politiky: v českých zemích stále trvala

244 Např. László DOBOSSY: *Zdeněk Nejedlý és a cseh irodalomtörténeti kutatás* [Zdeněk Nejedlý a zkoumání české literatury]. *Filológiai Közlöny* 4 (1958), č. 2, s. 374–378; László DOBOSSY: *Két haza között* [Mezi dvěma domovinami]. Budapest: Magvető, 1981, s. 210–231.

245 Od roku 1963 Szóke v hlavním maďarském muzikologickém periodiku *Magyar Zene* pravidelně shrnoval obsahy článků publikovaných v *Hudební vědě* a *Hudebních rozhledech*.

246 Srov. Yvetta KAJANOVÁ: *The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies*. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 44 (2013), č. 2, s. 243–359.

normalizační stagnace a izolacionismus, Maďarsko se naopak otevíralo aktuálním západním hudebním a kulturním trendům. V tomto směru je zřejmé, že ústup muzikologie populární hudby nemohl být pouze výsledkem momentálních lokálních administrativních opatření, ale že šlo o jev hlubší. Jeho příčinu lze spatřit minimálně ve dvou vzájemně propojených rovinách: na jedné straně v rozvolnění vztahu politiky a vědy ve smyslu dřívějších státních apelů na zkoumání hudby nejširších společenských vrstev, na straně druhé v slábnoucím potenciálu tradiční střeoevropské muzikologie čelit novým diskurzům výzkumu populární hudby přicházejícím z anglofonního prostředí. Uvažovat lze také o poklesu společenské prestiže samotné populární hudby, která v šedesátých letech představovala významné téma napříč profesemi i společenskými vrstvami v celosvětovém měřítku, která se však v následujících letech stala standardizovanou součástí populární kultury a jako taková již přitahovala pozornost pouze úžeji definovaných zájmových skupin.

V roce 1994 podrobil marxistickou muzikologii kritice její původní reprezentant Vladimír Karbusický, který tvrdil, že tento obor ztroskotál už v šedesátých a sedmdesátých letech svojí marnou snahou přiřadit epochy a styly k „třídám“, jak se o to pokusil například János Maróthy ve své velké, pro Západ vydané knize *Music and the Bourgeois – Music and the Proletarian* (1974).²⁴⁷ Odhlédneme-li od užšího pojetí marxistické muzikologie jako specifické metodologie k širšímu chápání marxistické muzikologie jako zastřešující instituce s preferovanými tématy a podporou jejich výzkumu, pak lze říct, že muzikologie populární hudby byla do značné míry přímo produktem takto koncipované vědy. Konec muzikologického výzkumu populární hudby na české i maďarské akademii věd v devadesátých letech, tedy v době, která se radikálně vymezovala vůči všemu, co jakkoliv připomínalo komunistickou minulost, je v tomto směru symbolický i symptomatický zároveň, byť byl bezpochyby podmíněn také řadou specifických okolností. Jak v českých zemích, tak v Maďarsku se muzikologie v příštích letech vrátila ke svým kořenům v podobě převažujícího zájmu o vážnou hudbu starších historických epoch.

Ústup muzikologie populární hudby v rámci globalizačních tendencí a všeobecného příklonu k Západu v devadesátých letech lze rovněž nahlížet prostřednictvím krizí *národních muzikologií* jako takových.²⁴⁸ Zde připomeňme, že formování oboru v obou pojednávaných zemích bylo úzce propojeno se státem podporovanými projekty zaměřenými primárně na dějiny lokálních hudebních kultur. V případě českých zemí v tomto smyslu existuje přímá souvislost mezi rozsáhlými knižními syntézami, jakými byly kolektivní *Dějiny české hudební kultury* (1972, 1981) a později Kotkovy *Dějiny české populární hudby a zpěvu* (1994, 1998). Záměr komplexně zpracovat lokální dějiny hudební kul-

247 Vladimír KARBUSICKÝ: *Smysl a význam v hudbě*. Hudební věda 31 (1994), č. 1, s. 39.

248 Srov. Stanislav TESAŘ: *Dvojitý účtování aneb několik poznámek k setkání českých a slovenských muzikologů*. Hudební rozhledy 42 (1989), č. 9, s. 422–423.

tury 20. století existoval také v Maďarsku, kde ale užší personální i institucionální profil oboru, částečně pak i vyšší míra decentralizace veřejných institucí jako výsledek politického vývoje po roce 1956, neumožnily jeho dokončení.

Výše uvedená skutečnost se dotýká nejvýznamnějšího rozdílu mezi oběma pojednávanými muzikologickými tradicemi, jímž byla právě efektivita týmové práce, kterou u českých kolegů v sedmdesátých letech oceňoval také János Maróthy.²⁴⁹ Systematické pramenné průzkumy včetně tvorby tematických bibliografií a dalších podobných aktivit začaly v Maďarsku se zpožděním a nikdy nebyly rozpracovány do takové míry, aby mohlo vzniknout reprezentativní souborné dílo na způsob československé *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (1980, 1986, 1987, 1990). Individualizované (monografické) pojetí definované specifickými zájmy konkrétních osobností, které bylo pro maďarskou muzikologii spíše typické, rovněž nikdy nevyústilo v pokusy řešit systémové otázky, jakou bylo začlenění výzkumu populární hudby jako specifické subdisciplíny do muzikologické systematiky, tak jak to v českém prostředí reprezentoval další syntetický spis *Hudební věda* (1988).

Je pozoruhodné, že mezi českými a maďarskými muzikology najdeme některé typologicky velmi podobné osobnosti: například Jaroslava Jiráka a Jánosa Maróthyho, kteří reprezentovali stejnou generaci akademiků vědecky vyrůstajících v diskusích padesátých let, kteří na domácí i mezinárodní scéně dlouhodobě prosazovali marxistickou perspektivu, chápali důležitost začleňování masových žánrů do akademického diskurzu a podporovali takové aktivity také organizačně z významných oborových pozic včetně akademie věd. Narazíme však také na postavy jedinečné, které v partnerské zemi neměly protějšek. Takovou osobností byl především Josef Kotek, který měl díky specifické pracovní pozici v Československé akademii věd unikátní možnost zkoumat výhradně populární hudbu více než třicet let. Kotkova práce (oproštěná od jakékoliv ideologie), která tematicky zastřešovala hudbu od počátku 19. století až do hloubi druhé poloviny 20. století, byla mimořádně koncepční a plodná a rozpínala se od důsledné pramenné práce až po formulování originálních teorií a dílčích syntéz. Tou finální byly zmíněné dvoudílné *Dějiny české populární hudby a zpěvu* vydané v devadesátých letech, ale shrnující zejména výzkum šedesátých až osmdesátých let. Osobnost a kariéra tohoto typu v Maďarsku neexistovala. Dodejme ale, že Kotkova akademická dráha nesla stopy jedinečnosti i v širším mezinárodním kontextu, což nakonec dokumentuje také profesní zázemí západních badatelů a zakladatelů Mezinárodní asociace pro studium populární hudby, kteří z velké části původně ani nebyli členy akademických institucí, a pokud ano, jejich oficiálními tématy nebyl výzkum populární hudby.

249 MARÓTHY 1984 (viz pozn. 228).

Bibliografie

- A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai.* Zenei Szemle 2 (1948), č. 6, s. 293–296.
- APOR, Péter: *Az elképzelt köztársaság.* Budapest: MTA BTK, 2014.
- BÁCSKAI, Erika – MAKARA, Péter – MANCHIN, Róbert – VÁRADI, László – VITÁNYI, Iván: *Beat.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- BAJER, Jiří: *Brněnské hudebněvědné kolokvium.* Hudební rozhledy 32 (1979), č. 12, s. 539.
- BARESEL, Alfred: *Das Jazzbuch.* Berlin: Jul. Heinr. Zimmermann, 1926.
- BARTÓK, Béla: *Cigányzene? Magyar zene?.* Ethnographia 42 (1931), č. 2, s. 49–62.
- BERLÁSZ, Melinda (ed.): *Kodály Zoltán és tanítványai.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- BERLÁSZ, Melinda: *A Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményének kutatástörténeti szerepe az első húsz éves periódusban (1966–1986).* In: *Zenetudományi dolgozatok 2013–2014.* Papp, Ágnes (ed.), Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, s. 452–473.
- BERNHARD, Paul: *Jazz: Eine Musikalische Zeitfrage.* Frankfurt am Main: Eisenbletter u. Naumann, 1927.
- BLÜML, Jan: *Popular Music Studies in the Context of Post-Communist Historiography in the Czech Republic.* In: *Popular Music Studies Today.* Merrill, Julia (ed.), Wiesbaden: Springer VS, 2017, s. 35–42.
- BREUER, János: *Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolatai.* Magyar Zene 25 (1984), č. 1, s. 3–13.
- BREUER, János: *Jemnitz Sándor, a lipcei diák.* Muzsika 37 (1994), č. 7, s. 25–27.
- BURIAN, Emil František: *Jazz.* Praha: Aventinum, 1928.
- BRABCOVÁ, Jitka – FUKAČ, Jiří: *Typologie česko-maďarských hudebních vztahů a stav současného bádání.* In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě.* Steinmetz, Karel (ed.), Ostrava: KKS, 1982, s. 45–62.
- CABADA, Ladislav: *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939.* Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2000.
- ČERNÝ, M. K.: *Brněnské hudebně vědné kolokvium.* Hudební rozhledy 32 (1979), č. 12, s. 541.
- CUGNY, Laurent: *Jazz in France 1917–1929: The Missing Object of the Reception.* In: *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism.* Kajanová, Yveta – Pickham, Gertrud – Ritter, Rüdiger (eds.), Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, s. 43–58.
- DALOS, Anna: *Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző.* In: *A Kodály Zoltán alkotói ösztöndíj.* Dalos, Anna – Várkonyi, Tamás (eds.), Budapest: MANK, 2015, s. 15–24.
- DALOS, Anna: *A samesz és a csodarabbi. Molnár Antal dokumentumok Hernádi Lajos hagyatékában.* In: http://www.parlando.hu/2021/2021-2/Dalos_Anna.pdf [cit. 20. 1. 2022].
- DEJMEK, Jindřich a kol.: *Československo. Dějiny státu.* Praha: Nakladatelství Libri, 2018.
- DOLANSKÁ, Věra: *Lehká múza na půdě ČSAV.* Melodie 3 (1965), č. 3, s. 51.
- DOBOSSY, László: *Zdeněk Nejedlý és a cseh irodalomtörténeti kutatás.* Filológiai Közlöny 4 (1958), č. 2, s. 374–378.
- DOBOSSY, László: *Két haza között.* Budapest: Magvető, 1981.
- DÖMÖTÖR, Tekla: *Az első nemzetközi munkásdal konferencia tanulságai.* Muzsika 4 (1961), č. 6, s. 1–2.
- DORUŽKA, Lubomír – MÁCHA, Zbyněk: *Od folklóru k Semaforu.* Praha: SHV, 1964.
- DORUŽKA, Lubomír – POLEDŇÁK, Ivan: *Československý jazz: minulost a přítomnost.* Praha: Supraphon, 1967.

- DORŮŽKA, Lubomír: *Jazz a hudební věda*. Melodie 7 (1969), č. 5, s. 158.
- DORŮŽKA, Lubomír: *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta, 1981.
- ETLÍKOVÁ, Pravdomila – HRDÝ, Ladislav: *Sociologický seminář skončil*. Hudební rozhledy 19 (1966), č. 10, s. 294.
- Evropská jazzová federace*. Hudební nástroje 6 (1969), č. 4, s. 110.
- FENDRYCH, Lubomír – KOTEK, Josef: *Žánry bezprostředně spjaté s životem mas jako předmět hudebněvědeckého bádání*. In: Hudební věda 7–8, Praha: Panton, 1962, s. 200–206.
- FINKELSTEIN, Sidney: *Afrika és a világ zenéje*. Világ Ifjúsága 9 (1955), č. 5–6, s. 34–35.
- FINKELSTEIN, Sidney: *Odyssea jazzu*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 20, s. 840.
- FINKELSTEIN, Sidney: *A jazz*. Világ Ifjúsága 10 (1956), č. 6, s. 8–10.
- FINKELSTEIN, Sidney: *A dzsessz. Nemzeti kifejezőmód vagy nemzetközi népzene?*. Valóság 4 (1961), č. 1, s. 42–51.
- FUKAČ, Jiří – POLEDŇÁK, Ivan: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělé a nonartifciální*. Hudební věda 14 (1977), č. 4, s. 316–335.
- FUKAČ, Jiří: *Populární hudba v ohnisku internacionálního a interdisciplinárního zájmu*. Opus musicum 14 (1982), č. 10, s. 302–303.
- FUKAČ, Jiří: *1985 – Montreal ,85 aneb svět se točí kolem populární hudby*. Opus musicum 17 (1985), č. 9, s. II–VI.
- FUKAČ, Jiří: *Revoluce a demokracie jako muzikologická témata*. Hudební rozhledy 43 (1989), č. 11, s. 508–509.
- GONDA, János: *Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- GONDA, János: *A jazzművészet szerepe a csehszlovák zenei életben*. Muzsika 10 (1967), č. 1, s. 25–27.
- GONDA, János: *Jazzkutatás, federáció, fesztiválok*. Muzsika 12 (1969), č. 8, s. 15–19.
- GYÁNI, Gábor: *Valóban korszakhatár 1945?*. Levéltári Közlemények 86 (2015), č. 1–2, s. 5–13.
- HADAS, Miklós: *A nemzet prófétája. Kísérlet Kodály pályájának szociológiai értelmezésére*. Szociológia 16 (1987), č. 4, s. 469–490.
- HAJNÁČSKY, Tamás: *Magyar Cigányzenészek Lapja. Cigányzenész önszerveződés, érdekképviselet és közélet a két világháború között*. Pro Minoritate 29 (2019), č. 4, s. 123–136.
- HARASZTI, Emil: *Cigányzene, parasztzene, hivatalos zene*. Budapesti Hírlap 49 (1. 5. 1929), s. 1–3.
- HAVELKA, František: *Revitalizace IASPM v Olomouci*. Hudební rozhledy 53 (2000), č. 2, s. 41.
- HAVLÍČEK, Dušan: *A necht i jiskry létají*. Hudební rozhledy 9 (1956), č. 23, s. 976.
- HAVLÍČEK, Dušan: *O novou českou taneční hudbu*. Praha: SČS, 1959.
- HAVLÍČEK, Dušan: *Zpráva o činnosti skupiny pro studium otázek zábavné a taneční hudby*. In: Hudební věda 3, Praha: Panton 1961, s. 170–171.
- HEPNER, Vladimír – MAŘÍKOVÁ, Iva: *Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům*. Praha: Ústav pro výzkum kultury, 1975.
- HOLEČKOVÁ, Marta Edith: *Příběh zapomenuté univerzity*. Praha: FF UK, 2019.
- HOSTINSKÝ, Otakar: *Lidová píseň v Rakousku, Český lid* 16 (1907), č. 4, s. 161–164. *Hudba národů*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1948.
- HUEBR, Vojtěch: *Dunaj není Mississippi*. Melodie 18 (1980), č. 6, s. 177.
- IGNÁČZ, Ádám: *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- IGNÁČZ, Ádám – BLÜML, Jan: *Populáris zenei kutatások az államszocialista Csehszlovákiában és Magyarországon*. Betekintő 15 (2021), č. 3, s. 7–31.

- ITTZÉS, Mihály: „Ez nem az Én világom.“ *Kodály a jazzről és a könnyű zenéről – szubjektiven és objektiven*. In: *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Géza Gábor Simon (ed.), Budapest: Magyar Jazzkutatási Társaság, 2001, s. 87–89.
- JÁRDÁNYI, Pál: *Zenei ízlés, zenei műveltség*. *Forrás* 2 (1944), č. 7, s. 89–92.
- JÁRDÁNYI, Pál: *Könnyű zene*. *Szabad Szó* 49 (1947), č. 84, s. 8.
- JÁRDÁNYI, Pál: *Népzene – műzene*. *Szabad Szó* 49 (1947), č. 112, s. 7.
- JEMNITZ, Sándor: *Der Jazz als Form und Inhalt*. *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), č. 4, s. 188–196.
- JEMNITZ, Sándor: *A jazz tankönyve*. *Népszava*, 24. 11. 1926, s. 11.
- JEMNITZ, Sándor: *A jazz mint tartalom és forma*. *Crescendo* 2 (1928), č. 11–12, s. 8–16.
- JEMNITZ, Sándor: *A jazz*. In: *A magyar muzsika könyve*. Imre Molnár (ed.), Budapest: Merkantil, 1936, s. 117–118.
- JIRÁNEK, Jaroslav: *O výzkumu dělnické písně*. *Hudební rozhledy* 14 (1961), č. 8, s. 346–347.
- JIRÁNEK, Jaroslav – LÉBL, Vladimír (eds.): *Dějiny české hudební kultury 1*. Praha: Academia, 1972.
- JIRÁNEK, Jaroslav: *Vzájemný vztah bytové a umělecké hudby jako muzikologický problém*. In: *Colloquia musicologica*, Brno 1972 & 1973, Fasc. I. Pečman, Rudolf (ed.), Brno: Mezinárodní hudební festival, 1979, s. 22–33.
- JIRÁNEK, Jaroslav – BEK, Josef (eds.): *Dějiny české hudební kultury 2*. Praha: Academia, 1981.
- KAHR, Michael: *The Jazz Institutes in Graz: Pioneers in Academic Jazz and Their Impact on Local Identity*. *European Journal of Musicology* 16 (2017), č. 1, s. 45–59. Dostupné na <https://bop.unibe.ch/EJM/article/view/5778> [cit. 21. 1. 2022].
- KAJANOVÁ, Yvetta: *The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies*. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 44 (2013), č. 2, s. 243–359.
- KAJANOVÁ, Yvetta: *Rock, Pop and Jazz Research Development in the Former Czechoslovak Socialist Republic and Present-Day Slovakia*. In: *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Blüml, Jan – Kajanová, Yvetta – Ritter, Rüdiger (eds.), Berlin: Peter Lang, 2019, s. 31–48.
- KARBUSICKÝ, Vladimír: *Naše dělnická píseň*. Praha: Orbis, 1953.
- KARBUSICKÝ, Vladimír – KASAN, Jaroslav: *Výzkum současné hudebnosti I*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- KARBUSICKÝ, Vladimír: *K pojmu a estetice „lehké hudby“*. *Hudební věda* 4 (1967), č. 1–3, s. 22–44, 328–338, 440–454.
- KARBUSICKÝ, Vladimír – MOKRÝ, Ladislav: *Otázky hudební sociologie*. Praha: Osvětový ústav, 1967.
- KARBUSICKÝ, Vladimír: *Mezi lidovou písní a šlágre*. Praha: Supraphon, 1968.
- KARBUSICKÝ, Vladimír: *Smysl a význam v hudbě*. *Hudební věda* 31 (1994), č. 1, s. 25–84.
- KARPIŃSKI, Krzysztof: *Był jazz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- KATONA, Imre – MARÓTHY, János – SZATMÁRI, Antal (eds.): *A parasztdaltól a munkásdalig*. Budapest: Akadémiai, 1968.
- KÓKAI, Rezső: *Jazz és népzene*. *Magyarok* 3 (1947), č. 11, s. 752–754.
- Konference SČS o písni*. *Hudební rozhledy* 8 (1955), č. 20, s. 992.
- KOTEK, Josef: *Poodhalená minulosť*. *Melodie* 4 (1966), č. 8–9, s. 177.
- KOTEK, Josef – POLEDŇÁK, Ivan: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína*. *Hudební věda* 11 (1974), č. 4, s. 335–355.
- KOTEK, Josef: *Kronika české synkopy 1 (1903–1931)*. Praha: Supraphon, 1975.
- KOTEK, Josef: *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton, 1990.
- KOTEK, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1 (do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994.

- KOTEK, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 2 (1918–1968)*. Praha: Academia, 1998.
- KRAUTGARTNER, Karel: *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru*. Praha: Panton, 1961.
- KŘUPKOVÁ, Lenka: *Das Warschauer Fenster in die Neue Musik*. In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Joachim Braun, Kevin C. Karnes, Helmut Loos, Eberhard Möller (eds.), Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2008, s. 290–301.
- KŘUPKOVÁ, Lenka: *“Ideologically Progressive Art” Meets Western Avant-Garde*. In: The Tunes of Diplomatic Notes: Music and Diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century). Ivana Vesic, Vesna Sara Peno, Bostjan Udovic (eds.), Belgrade and Ljubljana: University of Ljubljana, 2020, s. 155–164.
- KÖVÁGÓ, Sarolta: *A Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetsége. Párttörténeti Közlemények 30 (1984)*, č. 3, s. 136–163.
- KÖVÉR, György: *Iparosodás agrárországban. Magyarország gazdaságtörténete 1848–1914*. Budapest: Gondolat, 1982.
- KUČERA, Václav: *Hlas naší kritiky: Profesor dr. Antonín Sychra*. In: Taneční hudba jazz, Praha: SNKLHU, 1960, s. 138–139.
- LADMANOVÁ, Milada: *Česká kramářská píseň*. Hudební rozhledy 14 (1961), č. 8, s. 346–347.
- LAMPERTH, Vera (ed.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan a kol.: *Hudební věda 1, 2, 3*. Praha: SPN, 1988.
- LÉVAI, Júlia – VITÁNYI, Iván: *Miből lesz a sláger?*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- LOSONCZI, Ágnes: *V. Karbusický – J. Kasan: A muzikalitás jelenlegi állapotának kutatása*. Magyar Zene 6 (1965), č. 6, s. 654–655.
- LOSONCZI, Ágnes: *A zenei élet szociológiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- LOSONCZI, Ágnes: *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- MACEK, Jiří: *Nemzeti történetünk kozmopolita felfogása ellen*. Történettudományi Értesítő 3 (1952), č. 11–12, s. 132–165.
- MACEK, Petr: *Československá lexikografická spolupráce v minulém století*. Slovenská hudba 33 (2007), č. 3–4, s. 535–540.
- MÁCHA, Zbyněk – POLEDŇÁK, Ivan: *Uggé, Emanuel*. In: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictory&task=record.record_detail&id=3088 [cit. 20. 1. 2022].
- Malé formy – velká odpovědnost*. Hudební rozhledy 14 (1961), č. 14, s. 575.
- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby (věcná část)*. Praha: Editio Supraphon, 1983.
- MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby (československé scéna)*. Praha: Editio Supraphon, 1990.
- MARÓTHY, János: *Improvizáció és romantika*. Zenei Szemle 2 (1948), č. 7, s. 350–359.
- MARÓTHY, János: *A középkori tömegzene alkalmi és formái*. In: Zenetudományi Tanulmányok I. Szabolcsi, Bence (ed.), Budapest: Akadémiai, 1953, s. 439–494.
- MARÓTHY, János: *Zenénk és a tömegek*. Új Zenei Szemle 7 (1956), č. 5, s. 1–13.
- MARÓTHY, János: *Az európai népdal születése*. In: Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Szabolcsi, Bence – Bartha, Dénes (eds.), Budapest: Akadémiai, 1957, s. 503–626.
- MARÓTHY, János: *Az európai népdal születése*. Budapest: Akadémiai, 1960.
- MARÓTHY, János: *Társadalmi dal. Bibliográfiai adalékok a zenetudomány egy fontos problémaköréhez*. Magyar Zene 3 (1962), č. 4, s. 378–385.

- MARÓTHY, János: *A magyar munkásdalkutatás*. Magyar Zene 3 (1965), č. 2, s. 170–181.
- MARÓTHY, János – ZOLTAI, Dénes – UJFALUSSY, József: *Utak és választak a mai marxista zenetudományban*. Magyar Zene 6 (1965), č. 6, s. 563–576.
- MARÓTHY, János: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai, 1966.
- MARÓTHY, János: *Music and Bourgeois, Music and Proletarian*. Budapest: Akadémiai, 1974.
- MARÓTHY, János: *Dějiny české hudební kultury (The History of Czech Musical Culture) 1890–1945*. Studia Musicologica 26 (1984), č. 1, s. 419–420.
- MCBRIDE, Mary Margaret – WHITEMAN, Paul: *Jazz*. New York: J. H. Sears, 1926.
- MERRIAM, Alan P.: *A Short Bibliography of Jazz*. Notes 10 (1953), č. 2, s. 202–210.
- Mezinárodní porady skladatelů v Praze*. Hudební rozhledy 3 (1950–1951), č. 18–20, s. 75–78.
- MIDDLETON, Richard – MANUEL, Peter: *Popular Music*. In: Grove Music Online, 2001. Dostupné na <https://www.oxfordmusiconline.com>.
- MOLNÁR, Antal: *Jazzband*, Budapest: Dante, 1928.
- MOLNÁR, Antal: *A könnyű zene és társadalmi szerepe*, Budapest: Sárkány, 1935.
- Művelődés, pihenés, szórakozás. A KISZ KB értékelése és határozata a szabad idő felhasználásának tapasztalatairól és a KISZ-szervezetek feladatairól*. Magyar Ifjúság, 25. 4. 1964, s. 4–5.
- NAGY, Dezső: *A munkásdal és munkásfolklor magyar szakirodalma*. Budapest [neznámý vydavatel], 1962.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *A dal és a zene a huszita hadseregben*. Zenetudományi Értesítő 3 (1953), č. 9, s. 69–92.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *A huszita ének kezdetei*. Irodalomtudományi Értesítő 4 (1954), č. 1, s. 161–196.
- OLDAL, Gábor: *Negyedszázados a jazz*. A Zene 20 (1939), č. 12, s. 220–222.
- OPEKAR, Aleš: *Konference „Středoevropská populární hudba“*. Hudební věda 30 (1993), č. 1, s. 71–73.
- ORTUTAY, Gyula: *A munkásosztály népdalköltészete*. Szabad Nép, 20. 6. 1955, s. 4.
- PÁL, Sándor: *A jazz eredete*. Magyarok 3 (1947), č. 10, s. 696.
- PÁL, Sándor: *Néhány szó Rychlik A jazz világában című könyvről [sic!]*. Szórakoztatózenészek Tájékoztatója 3 (1964), č. 1, s. 5–7.
- PATZAKOVÁ, Anna: *Prvních deset let československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal, 1935.
- PEČMAN, Rudolf (ed.): *Colloquia musicologica, Brno 1976 & 1977*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1978.
- PEČMAN, Rudolf (ed.): *Colloquia musicologica, Brno 1972 & 1973*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1979.
- PEČMAN, Rudolf (ed.): *Colloquium „Musica communicatio“: Brno 1979*. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1989.
- PERNYE, András: *A dzsesszről*. Valóság 5 (1962), č. 3, s. 57–70.
- PERNYE, András: *A jazz*. Budapest: Gondolat, 1964.
- PÉTERI, Lóránt: *Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)*. Magyar Zene 38 (2000), č. 5, s. 161–191.
- PETRUSEK, Miloslav: *Václavěk, Bedřich*. In: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/V%C3%A1clavěk_Bedřich [cit. 20. 1. 2022].
- Píseň: pravda o životě*. Praha: SČS, 1956.
- POLEDŇÁK, Ivan: *Kapitolky o jazzu*. Praha: SHV, 1961.
- POLEDŇÁK, Ivan: *Hudba a revoluce*. Hudební rozhledy 30 (1977), č. 12, s. 558–561.
- POLEDŇÁK, Ivan: *Maďarsko opět v souvislosti s hudební výchovou*. Hudební rozhledy 33 (1980), č. 9, s. 400.

- POLEDŇÁK, Ivan – KUNA, Milan a kol.: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky 1962–1994*. Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR, 1994.
- POLEDŇÁK, Ivan: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- POLEDŇÁK, Ivan: *Karbusický, Vladimír*. In: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5900 [cit. 21. 1. 2022].
- PRAHÁCS, Margit: *Cigányzene és magyar népzene*. Napkelet 8 (1930), č. 1, s. 47–52.
- PRAŽÁK, Richard: *Má maďarská cesta*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- Pro zpěv a radost lidí*. Praha: SČS, 1962.
- PROCHÁZKOVÁ, Jarmila: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd*. In: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7804 [cit. 20. 1. 2022].
- PŘIBILOVÁ, Pavlína: *Kritická korespondence Roberta Smetany s Bedřichem Václavkem*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, 2020.
- RETKES, Attila: *Bartók Béla és a jazz*. In: *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Papp, Márta (ed.), Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996, s. 228–237.
- RITTER, Rüdiger: *Researching Jazz in Socialist Countries*. In: *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Blüml, Jan – Kajanová, Yveta – Ritter Rüdiger, Berlin: Peter Lang, 2019, s. 49–74.
- ROMSICS, Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 1999.
- RYCHLÍK, Jan: *Pověry a problémy jazzu*. Praha: SNKLHU, 1959.
- RYCHLÍK, Jan: *A jazz világában*. Budapest: Gondolat, 1963.
- SÁGI, Mária – VITÁNYI, Iván: *Kísérlet a zenei köznyelv experimentális vizsgálatára*. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1970.
- SÁGI, Mária: *Zeneszociológia új módszerekkel*. Új Írás 13 (1973), č. 1, s. 97–100.
- SCHAEFFNER, André – COEUROY, André: *Le Jazz*. Paris: Éditions Claude Aveline, 1926.
- SCOTT, Derek B. (ed.): *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Burlington: Ashgate, 2009.
- SHUKER, Roy: *Popular Music: Key Concepts*. London: Routledge, 2005.
- Sjezd socialistické kultury: sborník dokumentů*. Praha: Orbis, 1959.
- SMETANA, Robert – VÁCLAVEK, Bedřich: *České písně kramářské*. Praha: Fr. Borový, 1937.
- SMETANA, Robert – VÁCLAVEK, Bedřich: *Český národní zpěvník*. Praha: Melantrich, 1940.
- STANISLAV, Josef: *Socialistický realismus a hudba*. Hudební rozhledy 1 (1948), č. 4, s. 69–71.
- STANISLAV, Josef: *Zřízení Ústavu pro ethnografii a folkloristiku Československé akademie věd*. Československá ethnografie 2 (1954), č. 2, s. 111–112.
- STANISLAV, Josef: *Kritiky a stati*. Praha: SČS, 1957.
- SYCHRA, Antonín: *Stranická hudební kritika, spolutvůrce nové hudby*. Praha: Orbis, 1951.
- SZABARI, Vera: *Krátké dějiny maďarské sociologie v letech 1948–1989*. Sociologický časopis 41 (2005), č. 4, s. 659–673.
- SZABOLCSI, Bence: *Beszélgetés a zenetörténetről*. Nyugat 27 (1934), č. 12–13, s. 13–17.
- SZABOLCSI, Bence: *A művész és közönsége. Zeneszerző, társadalom és zenei köznyelv a polgári korszak küszöbén*. Budapest: Zeneműkiadó, 1952.
- SZABOLCSI, Bence: *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben*. MTANyIrKözl 4 (1953), č. 4, s. 273–299.
- SZABOLCSI, Bence: *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása*. Budapest: Akadémiai, 1968.

- SZEMERE, Anna: *Elméletek, programok a popzenekutatásban*. Magyar Zene 25 (1984), č. 2, s. 179–184.
- SZŐKE, Péter: *A cseh munksádalkutatás eredményei, módszere és feladatai*. Magyar Zene 2 (1961), č. 4, s. 409–431.
- TALLIÁN, Tibor: *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének rövid története*. Rukopis. In: https://zti.hu/files/zti/MTA_ZTI_Tortenete.pdf [cit. 20. 1. 2022].
- TESAŘ, Stanislav: *Dvojití účtování aneb několik poznámek k setkání českých a slovenských muzikologů*. Hudební rozhledy 42 (1989), č. 9, s. 422–423.
- TYRMAND, Leopold: *U brzegów jazzu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957.
- UJFALUSSY, József: *Marxista zenetudományi szeminárium Prágában*. Magyar Zene 4 (1963), č. 4, s. 408–410.
- UJFALUSSY, József: *Előszó*. In: Jiránek, Jaroslav: *A XX. századi cseh zenéről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, s. 5–9.
- UJFALUSSY, József: *Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete*. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. Farkas, Márta Sz. (ed.), Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999, s. 305–310.
- UNGVÁRY, Krisztián: *Horthy Miklós*. Budapest: Jaffa, 2020.
- VÁCLAVEK, Bedřich: *Písemnictví a lidová tradice*. Olomouc: Index, 1938.
- VELEBNÝ, Karel: *Jazzová praktika*. Praha: Panton, 1967.
- VETTERL, Karel: *K sociologii hudebního rozhlasu*. *Musikologie* 1 (1938), č. 1, s. 27–44.
- VIDOMUS, Petr: *Hudba revolučního smyslu: jazzový publicista Emanuel Uggé*. *Hudební věda* 59 (2022), č. 2, s. 246–314.
- VITÁNYI, Iván: *A tömegek zenei igényei*. *Új Zenei Szemle* 5 (1954), č. 9, s. 32–35.
- VITÁNYI, Iván: *A könnyű műfaj*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- VOLEK, Jaroslav: *Mezinárodní seminář hudebních vědců*. *Hudební rozhledy* 16 (1963), č. 14, s. 596–599.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Symposion o hudebních aktivitách mládeže*. *Opus musicum* 4 (1972), č. 8–9, s. 239–241.
- WASSERBERGER, Igor: *Nové publikace*. *Melodie* 4 (1966), č. 8–9, s. 211–212.
- ZIPERNOVSZKY, Kornél: *„Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni“: A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát*. *Replika* 101–102 (2017), č. 1–2, s. 67–87.
- Za nový rozkvět populární hudby*. *Hudební rozhledy* 2 (1950), č. 3, s. 4.

Adresy:

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

Ádám Ignác
ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet,
20–21. Századi Magyar Zenei Archívum [Archives for 20th–21st Century
Hungarian Music, Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities]
Táncsics Mihály utca 7., 1014 Budapest
e-mail: ignacz.adam@abtk.hu