

Některé problémy výzkumu populární hudby (na příkladu USA)

MIROSLAV FORET

Ústav pro výzkum společenského vědomí
a vědeckého ateismu ČSAV
Brno

Rozšířenost a těsná provázanost populární hudby s činností hromadných sdělovacích prostředků z ní činí nezanedbatelnou součást dnešního života.⁽¹⁾ Významně působí zejména na ty sociální skupiny, jejichž vztah k populární hudbě přerůstá z pouhého pasivního vnímání, více či méně uvědomovaného, do podoby aktivního zájmu, či dokonce vlastního projevu a sebevyjádření. To se netýká pouze profesionálních autorů, interpretů, zaměstnanců hudebních redakcí rozhlasu, televize, uměleckých agentur, hudebních vydavatelství, gramofonových firem a mnoha dalších, ale zároveň také tisíců nadšených obdivovatelů z řad mládeže, pro něž současná populární hudba znamená rozhodně víc než jen určitou hudební záležitost. V socialistických zemích se stala velice podstatnou složkou trávení mimopracovní i pracovní doby, volnočasových i zájmově uměleckých aktivit, působení hromadných sdělovacích prostředků i často živelné ideové a světonázorové výchovy. Pro marxisticko-leninskou sociologii tedy představuje komplexní společenský jev, mnohostranně ovlivňovaný společenskou realitou, stejně jako na tuto realitu působící.

Vzhledem k tomu, že u nás bývá tento typ hudby předmětem sociologického výzkumu jen sporadicky, může být zajímavé ukázat na některé problémy, s nimiž se zkoumání populární hudby potýká ve Spojených státech, kde je tomuto problému věnována značná pozornost. Výzkumy populární hudby i sama současná populární hudba tam mají své historické kořeny, ale také živou současnost. Především zásluhou ekonomické síly gramofonových, rozhlasových, televizních a filmových monopolů patří Spojené státy k výrazným centrům této hudby. Na příkladech sociologických výzkumů nás budou zajímat v první řadě realizační problémy při uplatňování některých teoreticko-metodologických postupů, včetně určitých technik, v praktické výzkumné činnosti. Zároveň však jistě některá zobecnění poznatků mohou mít i obecnější platnost a je možné je využít i u nás — například v praktickém řešení složitých otázek řízení a ovlivňování tvorby, šíření a působení současné populární hudby, nebo při přípravě vlastních výzkumů (k formulacím výchozích hypotéz apod.).

Učinit si představu o americké sociologii populární hudby a zejména o její produkci není nic lehkého. Narážíme při tom na mnohá objektivní omezení, včetně takových, jaká způsobuje nerozvinutost mezinárodních sociologických kontaktů, ale také malá pozornost, jež se otázkám sociologických výzkumů populární hudby věnuje, a jistě mnohá další. Publikací s touto tematikou je na stránkách reprezentativních odborných sociologických periodik typu *The Sociological Quarterly* nebo *The American Journal of Sociology* poskrovnu. Mnohem více se jí věnují specializované, ovšem méně dostupné časopisy, z nichž je v první řadě nutné uvést *Popular Music and Society*. Obsahové zaměření i podoba zpracování jednotlivých příspěvků zde však mají značně kolísavou úroveň. Většinou se soustřeďují pouze na úzce vymezené a tomu

(1) Některé základní společenské významy současné populární hudby jsou naznačeny ve statí [Foret 1987].

také odpovídajícím způsobem zpracované dílčí otázky. Na druhé straně za přínosné lze v tomto směru označit přehledové studie [Denisoff-Bridges 1981, 1983], jež se zde v posledních letech objevily. Jejich součástí jsou mimo jiné také určité bibliografické přehledy, často včetně základních rešeršních charakteristik.

Teoretická východiska

Obdobně jako v jiných oblastech společenského života nevyniká americká sociologie ani v případě výzkumu populární hudby jasnými, propracovanými a hlubokými východisky. I když za uplynulá desetiletí intenzivní empirické práce získala řadu zajímavých, avšak v zásadě dílčích poznatků, stále se jí nedostává teoretické koncepce, zdůvodňující místo, význam a funkce populární hudby v současné společnosti. Proto nepřekvapuje, že většina prací si raději takové otázky vůbec neklade, anebo pouze stručně a okrajově. Pokud bychom chtěli autory a jejich práce velmi volně přiřadit k určitým teoretickým proudům současné buržoazní sociologie, potom by se dalo nejspíš hovořit o dvou, které jsou s větší či spíše menší zřetelností pozadím naprosté většiny výzkumů:

Předně se jedná o přežívající vlivy kritických teorií masové společnosti, jež anachronicky zavrhuje současnou demokratizující, i když zároveň také značně homogenizující a nivelizující hromadnou průmyslovou produkci, rozšiřující se z původní sféry výroby i do dalších oblastí společenského života, včetně kultury. Tyto přístupy, obvykle vycházející z nadřazených elitářských pozic, odmítají zejména orientaci masové kultury na nenáročnost, průměrnost, snadnou pochopitelnost, univerzálnost apod. V americké sociologii populární hudby pramení tento trend již z tradice čtyřicátých let a ze známého působení představitelů frankfurtské školy ve Spojených státech. V padesátých letech na něj mimo jiné navázal i čelný americký sociolog David Riesman. Již v práci do češtiny přeložené pod názvem *Osamělý dav* například poznamenal: „Pravděpodobně dojde velmi zřídka k tomu, aby skupina mladých vrstevníků přinutila sdělovací prostředky — a tudíž i jiné skupiny — následovat jejího vedení. Daleko častěji bude mít skupina příležitost ustavit vlastní kritická měřítká ve vztahu ke sdělovacím prostředkům. Skupiny fanoušků mají například velmi složitá měřítká pro hodnocení populární hudby, měřítká až pedanticky propracovaná“ [Riesman a kol. 1968 : 10]. K mnohem vlivnějším však patří jeho článek *Listening to Popular Music* (Poslech populární hudby), kde mimo jiné podtrhl úlohu, jakou populární hudba sehrává při procesu socializace mladých lidí [Riesman 1963 : 408—417]. Podle vztahu k populární hudbě rozlišil dvě polární skupiny. Majoritní (kam patří většina mladých), přistupující k populární hudbě nekriticky a nevyhraněně. Málodky dokáže vyjádřit své preference. Poslech populární hudby, zájem o interprety atd. plní pro její členy v první řadě sociální funkce — populární hudba je pro ně vhodným tématem, o němž se mohou mezi sebou navzájem bavit. Naproti tomu minoritní skupina je početně malá, avšak sdružuje aktivní mladé posluchače, kteří si na populární hudbě všimají určitých, speciálnějších stránek (aranžmá, hráčské virtuozity atd.). Z dnešního pohledu mají Riesmanova více než tři desetiletí stará teoretická zobecnění přece jen poněkud jednoduchý, až zjednodušující charakter, i když, jak si ještě v dalším ukážeme, pro praktickou realizaci empirických výzkumů populární hudby přinesl jeho článek několik zajímavých a dodnes platných postřehů.

Druhý, zcela odlišný, zvláště v posledních desetiletích vlivný teoretický proud americké sociologie populární hudby, představují různá sociálně psy-

chologická, fenomenologická, interakcionistická či etnometodologická východiska konkrétních empirických výzkumů. Populární hudbu chápou jako jednu z forem sociální interakce, popřípadě jako komunikační proces mezi tvůrci, interprety a publikem. Jako představitele tohoto směru lze uvést autory, kteří si zejména v oblasti jazzu všimli velkého důrazu, jaký jazzoví hudebníci (zvláště černošští) kladou při svých vystoupeních na vazby k publiku, „snaží se komunikovat, sdělit své hodnoty, pocity a zážitky posluchačům“ a zároveň „alespoň část posluchačů jim odpovídá a hudebníci tak získávají jistý druh osobního uspokojení a ocenění“ [Means-Doleman 1968 : 339]. I takováto již dost úzce a pragmaticky vymezená teoretická východiska se však při následném metodologickém rozpracování konkrétních výzkumných strategií ještě redukuje.

Výzkumné orientace

Vlastní metodologické orientace empirických výzkumů populární hudby se v americké sociologii koncentrují převážně většinou do dvou obvyklých přístupů. První si všímá vlastního obsahu populární hudby a jeho společenských souvislostí a stránek. Historické kořeny tohoto přístupu sahají až do čtyřicátých let, přesněji k R. Warrenovi, který analyzoval obsahové významy fašistických písní a jejich skupinového zpěvu v Německu v průběhu druhé světové války. Objevil přitom mimo jiné silné prvky sociálního ovlivňování náklady obyvatelstva. Zejména markantní byly snahy povzbudit sebevědomí a posílit uvědomění v dobách válečných neúspěchů a krizí na frontě.

Druhý trend empirického zkoumání si v americké sociologii všímá již samotného společenského působení populární hudby — tedy toho, jak je vůbec tato hudba ve společnosti přijímána, jak je vnímána, co se publiku líbí či nelíbí, čemu dává přednost atd. Také s praxí těchto výzkumů se ve Spojených státech započalo někdy ve čtyřicátých letech, kdy konkrétně J. G. Peatman sledoval posluchače hitparády a blíže si všiml odlišností v jejich názorech a preferencích, souvisejících s pohlavím, sociálně-ekonomickou příslušností, místem bydliště a dalšími charakteristikami.

V posledních letech se však v americké sociologii objevuje ještě třetí směr, který se na populární hudbu dívá skrze struktury a mechanismy fungování samotného zábavního průmyslu — především tedy zkoumá způsob práce a činností takových pro populární hudbu určujících institucí, jako jsou jednotlivci nebo i do skupin zapojení tvůrci, vydavatelské a gramofonové společnosti, rozhlasové a televizní stanice, umělecké agentury atd. V těchto přístupech jde o analýzu konkrétních společenských institucí produkujících a šířících tuto hudbu.

Dlouhodobě základní a určující výzkumnou orientaci americké sociologie populární hudby značně upřesnila již vzpomínaná stať D. Riesmana *Poslech populární hudby*, poprvé publikovaná v roce 1950. V zásadě vyznačila dva možné výzkumné přístupy: „buď zkoumat posluchače a čtenáře, jak užívají populární kulturu, nebo zkoumat samu tuto kulturu a uvažovat o jejích možných užitích“ [Riesman 1963 : 408]. Riesman zde ovšem zároveň zobecnil i některé své další poznatky a zkušenosti s působením populární hudby ve společnosti. Například zaregistroval, že tytéž nebo velmi podobné typy populární kultury mohou „být publikem využívány velice rozdílnými způsoby a pro velmi rozmanité účely“ [Riesman 1963 : 409]. Některými pro vzrušení, jinými naopak pro uklidnění, pro zábavu a rozptýlení, stejně jako k poznání a zamyšlení, ale také z důvodů módy atd. Riesmanově pozornosti neunikla ani skutečnost, že zdánlivě všemocná pozice hromadných sdělovacích prostředků

může mít svá slabší místa. „Dokonce i v oblasti populární hudby se vždy vyskytují minoritní kanály, jimiž se šíří méně známé druhy, mající tak možnost získat majoritní popularitu“ [Riesman 1963 : 409]. Při svých výzkumech si Riesman také všiml zvýšeného zájmu respondentů, zejména mládeže: na rozdíl od výzkumů zaměřených například k politickým otázkám odpovídají v případě populární hudby dotázaní mnohem bezprostředněji, otevřeněji a hlavně s větším zájmem. Mimo jiné zřejmě i proto, že populární hudbu většinou všichni poslouchají se zaujetím a bez zábran o ní hovoří [Riesman 1963 : 413]. Kromě toho si Riesman ověřil dva poznatky, které by mohly mít obecnější, nebo alespoň hypotetickou platnost i pro nás: a) při výzkumech populární hudby je mnohem snazší se ptát na textovou stránku než na hudební; b) respondenti mnohem raději vypovídají o tom, co hudebního se jim nelíbí než líbí [Riesman 1963 : 408, 414].

Tim jsme se už dostali bezprostředně k určitým základním poznatkům, jež americká sociologie populární hudby za více než čtyři desetiletí své empirické činnosti shromáždila. Pro přehlednost je rozdělíme do pěti okruhů.

I. Vnímání populární hudby

Výzkumy vnímání a preferenci populární hudby jsou v americké sociologii spjaty především s tradicemi zkoumání vlivů a působení hromadných sdělovacích prostředků na formování mínění, názorů a postojů tamní veřejnosti. Přitom vše je podřízeno jasně pragmatickým a utilitárním záměrům vládnoucích tříd. V zásadě jde totiž o to měnit vědomí a chování lidí tak, aby ještě lépe sloužili momentálním obchodním, či dokonce politickým cílům a záměrům těch nejbohatších. Jak bylo již uvedeno, prvořadá pozornost bývá věnována zejména verbální stránce populární hudby — tedy textům písní. Jejich vnímání a obsahy patří k nejčastějším výzkumným tématům. Analýzy zde přinesly řadu zajímavých, několikanásobně ověřených a možná i obecněji platných poznatků.

V prvé řadě je nutné upozornit na až překvapivě nízkou úroveň posluchačského vnímání písňových textů, tak ostře kontrastující s mimořádnou pozorností, jež jim bývá, mimo jiné také ze strany výzkumníků, věnována. Například dále zmiňovaný výzkum J. Robinsona a P. Hirsche ukázal, že 70 % „středoškoláků zaujme písnička spíše „zvukem“ než svým obsahem a sdělením.

Tradiční orientace americké sociologie na textovou stránku populární hudby je zřejmě dána snazší postižitelností verbální stránky oproti hudební. Kromě toho objektem výzkumu jsou zpravidla studenti — tedy reprezentanti nesporně vzdělanější, a tudíž také pro vnímání verbálních sdělení více disponovaná populace. Přitom zmínění J. Robinson a P. Hirsch z Michiganské univerzity již v roce 1969 prezentovali na sjezdu Americké sociologické společnosti výsledky výzkumu 800 středoškoláků, kteří byli schopni pouze v 10 až 30 % postihnout obsah závažnějších hitparádových písní [Denisoff 1975 : 457]. Pozdější výzkumy došly v tomto směru k ještě horším výsledkům — 14 až 18 % [Denisoff—Bridges 1983 : 55]. Navazující hlubší psychologizující přístupy, například výzkum studentů univerzity v Nebrasce, si potom již konkrétně všimaly vztahů mezi charakteristikami osobnosti a vnímáním textů [Wanzenried—Woody 1979].

II. Obsahy písňových textů

Výsledky obsahové analýzy textů populárních písní jsou sociologicky zajímavé. Tento typ analýzy se těší (již od vzpomínané Warrenovy práce o pís-

ních německého fašismu) v Americe značné pozornosti, a to bez ohledu na výše uvedené výsledky, ukazující relativně nízké vnímání obsahu. Většina autorů sází na představu mimořádného významu, jaký mohou písňové texty mít zejména při hromadném působení na vědomí miliónů posluchačů a diváků. Tito autoři označují texty písní za „programované fantazie“ (G. Burns), upoutávající svým obsahem veškerou systematickou pozornost, neboť „umožňují významný vhled do naší kultury“ [Burns 1983 : 25].

Přístupy k analýze obsahů písňových textů lze v zásadě rozdělit do dvou skupin. V prvé jsou rozebírány obecně, v jakémsi širokém záběru, bez ohledu na nějaké tematické či stylové oblasti. Zde je nutné připomenout především Hayakawovu kriticky sémantickou práci z poloviny padesátých let. Ve srovnání s životní opravdovostí černošských blues se mu vybrané konkrétní příklady textů tehdejší běžné populární hudby zdají být mnohem více orientovány „na přání, sny, neefektivní nostalgii, nerealistické fantazie, sebelitování a na sentimentální klišé, maskovaná jako emoce“ [Hayakawa 1963 : 393]. Zajímavým příkladem studie, která sleduje nejen stav, ale také dynamiku vývoje písňových textů, je Burnsova práce, v níž podrobil analýze slova 191 nejúspěšnějších písní z let 1963—1972 [Burns 1983]. Již v jejich samotném základním charakteru narazil na určité vývojové proměny. Zatímco v roce 1964 byl obsah 79 % textů písní šťastný, optimistický, nadějný (ještě o tři roky později bylo takových písní mezi nejúspěšnějšími hity 75 %), v roce 1971 jich bylo náhle pouze 35 %. Uvědomíme-li si širší společenské souvislosti, jistě nebyla tato změna náhodná. Druhá polovina šedesátých let představuje v celkovém společenském povědomí Spojených států nesporně nebývalý vzrůst optimistických vizí nadcházející velké společenské revolty, provázejících nejširší možné nápravy a změny k lepšímu. Zvláště silně působily zejména v představách tehdejší mládeže, mladé autory a interprety populární hudby nevyjímaje. Po neúspěších a porážkách na sklonku šedesátých let se však zvrátily v podstatně chmurnější vidění světa, společnosti i svých možností v ní. Je zcela logické, že tyto proměny se mimo jiné odrazily také v tak citlivém barometru doby (a hlavně dostupném a rozšířeném prostředku vyjádření názorů), jaký nesporně představují písňové texty.

Je všeobecně známo, že v populární hudbě mají výraznou převahu písně o lásce. Konkrétně ve zkoumaném souboru jich bylo 73 %. Společenským otázkám se věnovalo pouhých 16 % sledovaných nejúspěšnějších písní. V mezidobí 1967—1969 vzrostlo zastoupení společenské tematiky na více než 30 % (dokonce v roce 1967 až na 35 %), ovšem ihned po změně společenské situace na začátku sedmdesátých let jejich počet poklesl a zvýšila se frekvence textů o lásce. Avšak i tematika lásky prošla ve sledovaném období změnami. Zatímco na počátku šedesátých let ještě v písních doznívalo především romantizující opěvování lásky, okolo roku 1967 dochází k mnohem otevřenějšímu prezentování sexuálních vztahů s podstatně uvolněnějšími normami partnerského soužití.

Je pochopitelné, že lásce a tematice partnerských vztahů vůbec je díky jejich vysoké frekvenci v písňových textech věnována také zvýšená pozornost při odbornějších analytických přístupech, speciálně zaměřených již na konkrétní stylové oblasti současné populární hudby. Například J. T. Carey provedl v roce 1966 obsahovou analýzu 176 textů rockových písní [Denisoff—Bridges 1983 : 57—59]. Právě rocková hudba se mu v 68 % případů ukázala jako nositel nových životních hodnot a názorových orientací. Naproti tomu takové oblasti, jako rhythm and blues a country jsou podle Careyho zkoumání šířiteli starých hodnot a názorů (v 66 % a 100 % případů). Analyzované roc-

kové písně prezentovaly jednak maximální svobodu v mezilidských vztazích, jednak uvolnění se z pout konvenční společnosti.

Podobně P. Freudigerová rozebírala textový obsah 151 písní a všímala si přitom mimo jiné také pohlaví interpretů. Ukázalo se, že „zpěváci častěji lásku opěvují, než by nad ní nařikali, kdežto zpěvačky naopak zpravidla nad láskou nařikají, než by opěvovaly“ [Freudigerová 1978 : 9]. C. Hydenová a N. J. McCandlessová šly ještě dál. Vytyčily si hypotézu, že populární hudba může učit mladé lidi určitým postojům (či spíše stereotypům), odpovídajícím například tradiční specifice mužských a ženských rolí. A právě na tyto otázky zaměřily svoji analýzu 110 textů písní populárních v letech 1972 až 1982. Výsledky potvrdily odlišný image podle pohlaví. Ženy jsou v textech pojaty spíše v tradičních představách — jako emocionální, závislé a milující — než jako nositelky mužské nezávislosti a menší citovosti. Naproti tomu mužské role mohou být vykresleny v obou těchto polohách. Důležitý je i poznatek autorek o tom, že obecenstvo se neidentifikuje pouze s hudbou, ale také s její prezentací, že jeho postoje mohou být ovlivněny v interakčním procesu mezi interpretem a posluchači [Hydenová—McCandlessová 1983 : 25].

Svoji dlouholetou tradici, sahající až někam do poloviny minulého století, kdy se v Americe zvedla vlna bojů a bouří za svobodu a zrušení otroctví, mají protestní písně. Vedle snah o postižení jejich sociálních funkcí [Denisoff 1968] stojí v popředí zájmu výzkumníků samozřejmě obsahová analýza jejich textů. E. J. Kizerová se speciálně zabývala jejich rétorikou a rozdělila je na rozvažovací, v nichž jde o to, zda něco v budoucnu udělat či neudělat, a na kritické či chválicí někoho nebo něco v současnosti, i když, jak sama autorka poznamenává, i ty mohou vyvolávat vzpomínky na minulost nebo předvídat budoucí vývoj [Kizerová 1983 : 5—6].

Zcela zvláštní a pochopitelné pozornosti společenskovědního výzkumu se těší v Americe texty country hudby. Právem jsou díky těsnému spojení se základními historickými tradicemi této země pokládány za důležitý prostředek amerikanizace samotných Američanů, za hromadného šířitele nejvlastnějších amerických životních ideálů, postojů i názorů. Jak sami američtí autoři shledávají, jsou velmi často bezprostředním odrazem „rurálního konzervatismu“. Podle J. Buckleyho je třeba věnovat pozornost textům country hudby ze tří důvodů: za prvé například na rozdíl od rockové hudby hrají slova v písních country mnohem důležitější roli — jsou zde skutečně k vůli tomu, aby byla slyšena; za druhé jsou napsána velice srozumitelně, bez dvoj- a víceznačnosti, tak, aby interpreti i posluchači okamžitě jasně rozuměli, o co v nich jde; za třetí často nabízejí posluchačům možnost sebeidentifikace. Krajina, lidé i situace jsou v nich popsány přitažlivě a realisticky. Na základě obsahové analýzy rozlišil [Buckley 1978 : 294—296] osm základních tematických okruhů textů country hudby: 1. spokojenost a naplnění milostných vztahů, 2. nespokojenost v milostných vztazích, 3. domov a rodina, 4. země, 5. práce, 6. cena individua, 7. drsný individualismus, 8. vlastenectví. Zároveň si všiml i sociodemografických charakteristik příznivců této hudby. Věkově se jedná o kategorii 25—49letých, s nižším školním vzděláním, pracujících především manuálně.

III. Hudební preference

Sociologické výzkumy volného času, zejména mládeže, již dříve sledovaly otázku hudebních preferencí. J. Coleman se však ve svém výzkumu chicagských středoškoláků zaměřil v roce 1958 především na populární hudbu [Coleman 1961]. Je zajímavé, že už tehdy se ukázala být podstatně nejoblí-

benější rock'n'rollová hudba, a to především u hochů (téměř 52 %), dívky 48 %. Málo oblíbená byla hudba vážná — u dívek 9 % a u hochů 6 %.

Příkladem spíše psychologizujícího přístupu k hudebním preferencím je studie D. J. Hargreaves [Hargreaves 1982]. Východiskem mu byla specializovanými odborníky sestavená klasifikace hudby do osmnácti jasně odlišitelných stylových oblastí a ke každé z nich vybraná reprezentativní minutová ukázka — představující hudební znak daného stylu. Tím byl vytvořen relativně velice konkrétní tzv. zvukový dotazník. Hargreavesův výzkum byl ovšem omezen pouze na malý soubor 44 dospělých, v němž ještě bylo 31 žen. To pochopitelně závěry v mnohém značně relativizuje a spíše než samotné výsledky by nás mohly zajímat některé teoreticko-metodologické konsekvence. Díky své orientaci měl výzkum mnohem detailnější záběr, než je to možné u rozsáhlejších sociologických výzkumů běžného dotazníkového typu. Například vybraných osmnáct ukázek pouštěl autor zkoumaným nejprve po trojicích a chtěl, aby je navzájem porovnávali, tzn. hledali rozdíly a podobnosti. Teprve pak hudební ukázky hodnotili. Přitom se rozlišovalo pět kategorií odpovědí: kategorické (označující ukázku názvem příslušného stylového druhu), objektivně analytické (všímající si „technické“ stránky díla — tempa, nástrojového obsazení), objektivně globální (hudba jako celek byla shledána „americkou“, „náboženskou“, „moderní“ apod.), afektivní (vyjádřené slovy jako „milé“, „hrozné“ atd.), a konečně asociativní (pomocí metaforických představ „zpěvu ptáků“, „moře“). Porovnání odpovědí s dalšími charakteristikami respondentů naznačilo, že „objektivní“ hodnocení je typické pro hudebně zkušené posuzovatele, kdežto k „subjektivnímu“ se uchylují především respondenti hudebně méně vyspělí. Dalo by se předpokládat, že obdobné subjektivní rozdíly v hodnocení hudby existují nejen obecně, tzn. u širokého publika, ale také u těch, kteří hudbu hodnotí z pozic zainteresovaných — například autorů, interpretů, odborníků, organizačně řídicích pracovníků atp., navíc zákonitě zatížených profesní příslušností k různým stylům a žánrům, k nimž tíhnou, resp. v nichž působí.

Na výzkumy hudebních preferencí velmi úzce navazují otázky měření a zjišťování popularity.

IV. Měření popularity

Zde americká sociologie zřejmě neobyčejně těsně spolupracuje s finančně vysoce prosperující sférou hromadných sdělovacích prostředků — jmenovitě s gramofonovým průmyslem. Popularitu totiž obvykle měří velmi zjednodušeně, i když z obchodního hlediska nesporně smysluplně — počtem prodaných gramofonových desek, kazet atd. Takto zjednodušeně pojatá popularita samozřejmě umožňuje snadnou kvantifikovatelnost použitých znaků. Navíc díky desetiletí zavedenému a spolehlivě fungujícímu evidenčnímu systému obchodní bilance je možné zde pracovat s tzv. objektivními (tvrďými) statistickými daty a k jejich zpracování lze pak používat náročnější statistické postupy, včetně analýzy časových řad [Dixon 1982].

Přes značnou rutinovanost a pragmatičnost těchto prací se však i zde občas objevují zajímavé podněty. Například G. H. Lewis srovnal pořadí skladeb nahraných v letech 1970—1979 na nejprodávanějších deskách s jejich využitím v rozhlasovém vysílání, resp. s těmi písničkami, které jsou do tohoto vysílání zařazovány [Lewis 1983]. Jedná se, jak si sám autor uvědomil, o dvě různé dimenze popularity. Je jisté značný rozdíl v tom, že desku si spotřebitelé více či méně dobrovolně kupují sami, kdežto náplň rozhlasového vysílání je záležitostí zaměstnanců, resp. financovatelů těchto institucí. Není tedy divu, že se Lewisovi objevily mezi oběma pořadími značné rozdílnosti.

V. Oblasti zvláštního zájmu

Americká sociologie věnuje pozornost také některým speciálním oblastem. V první řadě je třeba vzpomenout stylové (žánrové) sféry populární hudby, které se zásluhou vzrůstu své váhy a prestiže ve společenském životě dostávají do středu pozornosti mimo jiné také společenskovědního výzkumu. V minulosti sem patřily především studie o jazzové hudbě a jazzových hudebnících. Například R. L. Means a B. Dolemanová zpracovali na podkladě biografických materiálů historizující studii o sociálních podmínkách a motivech, z nichž vycházeli černošští hudebníci [Means-Dolemanová 1968]. R. A. Stebbins zase analyzoval jazzové hudebníky a jejich posluchače jako svět komunity, s vytvořenými vlastními uznávanými vzorci chování, sociální interakcí a formami institucí. Později na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se pozornost společenskovědních pracovníků ve Spojených státech obrátila k bouřlivým hudebním i mimohudebním událostem, v nichž nezanedbatelnou úlohu hrála rocková hudba. Zvláštnímu zájmu se těšilo sledování souvislostí mezi rockem, politickými projevy a postoji na jedné straně a šířením nelegálního užívání narkotik u mládeže na straně druhé. Celostátní výzkum devatenáctiletých hochů v roce 1970 některé z předpokládaných souvislostí potvrdil, avšak další detailnější analýza dospěla k závěru, že je třeba počítat se zprostředkujícími vlivy mnohem závažnějších širších společenských podmínek, jako jsou situace ve školních kolejích, školní prospěch, rodičovská výchova, místo bydliště, vztah k válce ve Vietnamu, etnicko-rasová příslušnost atd. [Robinson—Hirsch 1974 : 17].

V poslední době se dostávají do popředí zájmu amerického společenskovědního výzkumu vzrůstající úspěchy černošské populární hudby, v první řadě soulu a funku. Představuje totiž zvláštní podobu masové kultury, nesoucí v sobě zároveň také prvky uvědomovacího procesu etnicko-kulturní svébytnosti a africké sounáležitosti černých Američanů [Maultsby 1983].

Jak bylo uvedeno již v úvodu, americká sociologie se taktéž zabývá studiem institucí podílejících se zásadní měrou na vzniku nebo popřípadě na šíření a prodeji populární hudby. Za reprezentativní lze v tomto směru považovat monografii R. S. Denisoffa, *Solid Gold*, analyzující společenské vztahy, podmínky a výsledky činnosti gramofonového průmyslu ve sféře populární hudby ve Spojených státech [Denisoff 1975].

Teoreticko-metodologické problémy

Jak je patrné, praktická realizace konkrétních empirických výzkumů populární hudby s sebou přináší mnohé dosud nevyjasněné a možná dokonce neuvědomované problémy. Pokusme se alespoň na některé ve stručnosti upozornit:

Předně existují určité rozdíly již v základních východiscích. Nestačí pouze odlišovat zkoumání populární hudby jako takové — tedy určité svébytné sféry lidské činnosti (tvorby) od sledování jejího působení, respektive vnímání diváky a posluchači. Neméně důležité je přece i to, zda se přitom zaměřujeme na populární hudbu jako úzce specifickou, kulturně společenskou oblast, nebo zda ji chápeme v širším kontextu a současně sledujeme názory, postoje, mínění a preference populace, jako je tomu zpravidla například ve výzkumech volného času mládeže. V každém případě bychom si ovšem měli být vědomi předností i nedostatků obou přístupů. Užší záběr se může více věnovat detailnějšímu vhledu do specifictějších stránek populární hudby, jako jsou například význam rytmu, melodie, harmonie, textu, zvukové rea-

lizace apod. Současně se však ztrácí přehled o reálném významu populární hudby v kulturních, sociálních a dalších životních okruzích zájmů zkoumaných skupin obyvatel, které je možno postihnout širě orientovanými výzkumy životních hodnot, životních aktivit či životního způsobu vůbec, v nichž by měla mít své místo i populární hudba.

Rada problémů pramení také z pojmové nejasnosti. Především sám pojem „populární hudba“ není přes svoji běžnou frekventovanost zdaleka jednoznačný. Jednak souběžně s ním užívá i několik dalších, více či méně synonymně chápaných označení, jako například „pop music“, „zábavná hudba“, „malé hudební žánry“, „taneční hudba“ či po druhé světové válce také u nás často „estrádní hudba“. Hlavně se však obsahová vymezení a chápání různí. V zásadě můžeme rozlišit široké pojetí, v němž je populární hudba de facto shodná s tzv. hudbou nonartificiální, jakožto protipólem veškeré ostatní tzv. hudby artificiální, jinak též nazývané umělecká nebo snad nejobvykleji a méně přesně hudba vážná [Fukač—Poledňák 1977]. Takto chápanou populární hudbu bychom mohli blíže obsahově konkretizovat směry a žánry jako jsou folklór, lidová píseň, dechovka („lidovka“), vyšší populár, muzikál, opereta, tradiční jazz a swing, moderní a avantgardní jazz, hudba country and western a trampské písně, rocková hudba, rock'n'roll, disco, break dance, blues, spirituál, soul, funk, latinskoamerická hudba, reggae, tzv. hlavní (střední) proud populární hudby, folk (písničkáři), šansony.

Naproti tomu užší chápání současné populární hudby by se pravděpodobně obešlo bez prvních tří kategorií. I tak však působí uvedené vymezení dost problematicky: zahrnuje v sobě různá hlediska, čímž jsou výsledné kategorie značně široké a hlavně nejednoznačně interpretovatelné. Zejména při praktické aplikaci ve výzkumech může dojít ke sporným případům a k překrývání. Výsledné odpovědi v dotazníku nebo rozhovoru budou tedy pouze přibližné. Zkusme si například sami představit, kam bychom řadili takové mezní styly, jako je třeba jazzrock — do moderního jazzu nebo do široce chápaného rocku?

Kromě toho je současná populární hudba dnes doslova zaplavena spoustou pojmů, jejichž obsahová vymezení, respektive rozdily, nejsou mnohdy jasné ani odborníkům, ani samotným tvůrcům (autorům a interpretům). Jejich původ i vlastní poslání jsou veskrze reklamní (obchodní). Jde zpravidla o to získat pomocí snadno vymyslitelných slovních nálepek punc novosti a zvlátnosti, vzbuzovat novými názvy zájem veřejnosti, vyvolávat lacinou pozornost a senzaci tak, aby byl výsledný zisk co nejvyšší. Zpravidla málokdy mají tato označení na svědomí samotní autoři nebo interpreti, nýbrž v naprosté většině komerčně zacílení distributoři (zaměstnanci rozhlasu, televize, gramofonových firem). Pokud tedy sledujeme různé oblasti současné populární hudby v předem uvedených a předepsaných kategoriích, měli bychom počítat s tím, že získáváme zpětně odpovědi v terminologii, jejímuž obsahu nemusí respondenti rozumět, který si mohou různě vykládat atp., nebo dokonce v terminologii, s níž současnou populární hudbu nespojují, neuvažují o ní a ani se běžně nevyjadřují.

Své meze má ovšem také forma otevřených otázek (bez předepsaných variant odpovědi). V té souvislosti můžeme uvést příklad několika sond učňovské mládeže středních odborných učilišť v Brně. Na dotaz, kterou hudbu tito mladí lidé nejraději poslouchají, jsme získali překvapivé odpovědi, do jisté míry indikující tolik diskutovanou nižší úroveň znalostí a informovanosti naší mládeže v kulturní oblasti. Respondenti se většinou spokojili s málořikajícím označením „moderní hudba“, a to zejména dívky. Hoši přece jen

dokázali spíše specifikovat svoji oblíbenou hudební oblast názvy „rock“, „heavy metal“ apod., tedy právě těmi pojmy, jimiž operuje distribuce a reklama.

Proto se zdá vhodné, aby výzkumy oblíbenosti současné populární hudby u mládeže alespoň pro začátek používaly zvukového dotazníku (fonotestu). Ovšem i jeho použití má svá úskalí. Předně jde o výběr ukázek. Měly by být obvykle takové, aby dokázaly respondentům konkretizovat typ populární hudby, na něž jsou dotazováni, k němuž mají vyjádřit názor, hodnocení apod. Málokdy jde jen o samotnou ukázkou jako takovou. Ta se zpravidla stává z metodologického hlediska něčím víc — indikátorem určitého stylu, oblasti, autorova díla, interpretova projevu atp. Jak jsme viděli, zatím jsou sociologové zvyklí používat skutečných nahrávek, většinou respondentům dostatečně známých a populárních. Čím však je tato všeobecná známost a popularita vyšší, tím spíše je nutné počítat s tím, že se ve výpovědích budou promítat vlivy určitých mimohudebních skutečností — jednak osobních vzpomínek na okolnosti a zážitky, které si s poslechem uvedené skladby spojují, jednak vliv odborné kritiky či úspěchu u diváků a posluchačů apod. V zájmu objektivnosti by měly být ukázky od těchto vnějších faktorů „očištěny“. Jak? Perspektivní řešení nabízí již současná elektronika. Počítačovou kombinací základních charakteristických znaků určitého typu lze vytvářet zcela nové, „umělé“ skladby — přesné konkretizace vyabstrahovaných atributů toho, co mají indikovat. Například ukázka rockové hudby konce šedesátých let by jistě zahrnovala postupy Beatles, Beach Boys, Rolling Stones a dalších, ale nebyla by to žádná konkrétní skladba uvedených skupin. Další výhodou těchto „umělých“ příkladů by zajisté bylo také to, že by mohly být zkoncentrovány do kratších časových celků. Naznačená představa není rozhodně vzhledem k možnostem dnešních programovatelných hudebních nástrojů jako jsou syntenzátory, bicí, basa, vocodéry apod., spolu s téměř všemocnou záznamovou technikou, žádnou vzdálenou hudbou budoucnosti. Zde nabízí již dnes elektronika sociologickému výzkumu, a nejen populární hudby, zcela nové perspektivy.

Určité těžkosti vyvstávají také s praktickou realizací zvukových dotazníků. Bežně se provádějí skupinově — s větším počtem respondentů najednou. V každém případě by se mělo zamezit konfrontování názorů, opisování, domlouvání, ovlivňování. Obvykle totiž nejde o sledování skupinových vztahů a vlivů na formování názorů, nýbrž o názory jednotlivých individuí. Dá se se využít sluchátek či kabinového zařízení. Prostředí fonotestů má stejně většinou laboratorní nebo studiový charakter, i když i v tomto směru dělá elektronika velké pokroky.

V současné populární hudbě hraje stále důležitější úlohu vedle zvukové stránky také vizuální vjem. Do budoucna bude proto nutné počítat při těchto výzkumech spíše s audiovizuálními dotazníky, využívajícími videokazet a videodesek.

Přes všechna technická zlepšení se však výzkum v této oblasti dosud orientuje výhradně na postižení vědomí — na výpovědi, hodnocení, názory, které jsou koneckonců odrazem vědomí. Měly by však být konfrontovány, nebo doplněny informací o skutečném chování, tj. statistickými údaji o prodeji gramodesek a kazet určitých žánrů současné populární hudby, o počtech návštěvníků na koncertech atd. Nemělo by se zapomínat ani na pozorování bezprostředních reakcí a chování publika přímo na koncertech, na tanečních produkcích apod. Vždyť i zde existují značné rozdíly — mimo jiné podle typu hudby, sociodemografických charakteristik publika, prostředí, věhlasu

účinkujících interpretů aj. Také v tomto ohledu nabízí elektronika prostřednictvím videokamer sociologům nové možnosti.

Závěr

Podnětů a zajímavých výsledků, k nimž americká sociologie populární hudby dospěla, je jistě hodně. Pozoruhodná je především četnost, ale také tematická šíře empirických výzkumů. Je to zřejmě ovlivněno i poptávkou různých obchodně distribučních institucí — rozhlasových a televizních stanic, gramofonových firem atp.

Na druhé straně bychom ovšem neměli přehlížet nedostatky, a to především v rozpracování teoretických východisek. Američtí sociologové například zkoumají hudební preference studující mládeže, aniž by se předtím zabývali skutečnými společenskými funkcemi a významy současné populární hudby v rámci kulturních aktivit a zájmů. Vždyť ve spojení s různými dalšími sférami masové kultury, jako jsou filmový, televizní, rozhlasový, gramodeskový a nově i video průmysl, přerůstá tato hudba oblast kultury a složitými, často více či méně zprostředkovanými vazbami proniká do celé řady dalších sfér současného životního způsobu.

Stejně malou pozornost věnuje americká sociologie blízkým vztahům populární hudby a výkonné politické moci. Čelní představitelé této hudby se bohužel nezapojují pouze do pokrokových mírových hnutí, jako třeba zpěvák Harry Belafonte, ale jejich mimořádné společenské postavení, všeobecná známost a popularita jsou často využívány (či přesněji zneužívány) vládnoucí elitou. Na tyto skutečnosti, jako například v poslední době na spojení Franka Sinatry s mafií, ale současně také s nejvyššími konzervativními představiteli Bílého domu (Kennedyovými počínaje, přes Spiro Agnewa, Richarda Nixona až po Ronalda Reagana) upozorňují ve Spojených státech v současnosti spíše publicisté než sociologové.

Výzkumná práce také trpí značnou schematičností. I ve výzkumech většinou pojatých úzce a zaměřených pouze na obsah a působení některých stránek současné populární hudby jsou předmětem pozornosti zpravidla jen texty. Snad proto, že jsou snáze analyzovatelné a také pro respondenty konkrétnější. Zůstávají však stranou mnohé další významné aspekty této hudby — rytmus, melodie, harmonie, podíl osobité interpretace při výsledné realizaci aj.

Používané přístupy jsou nadto až překvapivě nediferencované, téměř vůbec si nevšímají odlišností a specifík jednotlivých oblastí současné populární hudby. Ta zdaleka není tak homogenní, jak by se mohlo na první pohled zdát. Naopak, každá z naznačených stylových oblastí vyniká řadou zvláštností, a to i pokud jde o texty. Poslání je určitě jiné, jedná-li se dejme tomu o píseň folkovou, obvykle vystavěnou právě na textové složce, než u disco hudby, předurčené strhujícím rytmem spíše k fyziologickým reakcím — k tanci, cvičení apod. V této souvislosti je nezbytnost hlubších analýz (jaké provedl např. S. L. Katajev, 1987) zcela zřejmá. Tyto analýzy by měly postihnout nejen rozdíly jednotlivých žánrů (v řadě aspektů), ale i posuny v průběhu jejich vývoje.

Vším tím, čím současná populární hudba vychází z konkrétní sociální reality, jak ji svými specifickými prostředky a způsoby odráží, jak tím zároveň vytváří novou realitu, a co hlavního, jak zpětně působí na společnost, si zasluhuje pozornost sociologů. A jak se ukazuje, zdaleka ne pouze ve Spojených státech.

Použitá literatura

- Buckley, J.: *Country Music and American Values*. Popular Music and Society 1978, č. 4.
- Burns, G.: *Trends in Lyrics in the Annual Top Twenty Songs in the United States, 1963–1972*. Popular Music and Society 1983, č. 1.
- Coleman, J.: *Adolescent Society*. New York, The Free Press 1961.
- Denisoff, R. S.: *Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song*. The Sociological Quarterly 1968, č. 2.
- Denisoff, R. S.: *Solid Gold*. New Jersey, Transaction Books New Brunswick 1975.
- Denisoff, R. S. — Bridges, J.: *The Battered and Neglected Orphan: Popular Music Research and Books*. Popular Music and Society 1981, č. 1.
- Denisoff, R. S. — Bridges, J.: *The Sociology of Popular Music: A Review*. Popular Music and Society 1983, č. 1.
- Dixon, R. D.: *LP Chart Careers: Indices and Predictors of Acent and Descent in Popularity*. Popular Music and Society 1982, č. 3–4.
- Foret, M.: *Výzkumy hudebních preferencí mládeže*. Sociologický časopis 1987, č. 2.
- Freudiger, P.: *Love Lauded and Love Lamented: Men and Women in Popular Music*. Popular Music and Society 1978, č. 1.
- Fukač, J. — Poledňák, I.: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificialní a nonartificialní*. Hudební věda 1977, č. 4.
- Hargreaves, D. J.: *Preference and Prejudice in Music: A Psychological Approach*. Popular Music and Society 1982, č. 3–4.
- Hayakawa, S. I.: *Popular Song vs. Facts of Life*. In: *Mass Culture*. New York, The Free Press of Glencoe 1963.
- Hyden, C. — McCandless, N. J.: *Men and Women as Portrayed in the Lyrics of Contemporary Music*. Popular Music and Society 1983, č. 2.
- Katajev, S. L.: *Soděržaniye i intonacii molodožnoj pjesni*. Sociologičeskije issledovanija 1987, č. 1.
- Kizer, E. J.: *Protest Song Lyrics as Rhetoric*. Popular Music and Society 1983, č. 1.
- Lewis, G. H.: *Dimensions of Popularity: A Comparison of Billboard and the Gavin Report Singles Charts, 1970–1979*. Popular Music and Society 1983, č. 2.
- Maulsby, P. K.: *Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture*. Journal of Popular Culture 1983, č. 2.
- Means, R. L. — Doleman, B.: *Notes on Negro Jazz: 1920–1950; The Use of Biographical Materials in Sociology*. The Sociological Quarterly 1968, č. 3.
- Robinson, J. P. — Hirsch, P.: *Rock Music as Political Issue, Cultural Indicators and Lightning Rod*. Referát na semináři v Budapešti, květen 1974.
- Riesman, D.: *Listening to Popular Music*. In: *Mass Culture*. New York, The Free Press of Glencoe 1963.
- Riesman, D.: *Osamělý dav*. Praha, Mladá fronta 1968.
- Stebbins, R. A.: *A Theory of the Jazz Community*. The Sociological Quarterly 1968, č. 3.
- Wanzenried, J. W. — Woody, R. H.: *Personal Factors and Preference for Rock and Country Lyrics*. Popular Music and Society 1979, č. 6.

Резюме

М. Форет: Некоторые проблемы изучения популярной музыки

Работа продолжает предыдущую (Форет 1987). Она информирует о итогах социологических исследований популярной музыки в Соединенных Штатах и дает им оценку. Работа обращает внимание на их теоретические исходные пункты, научно-исследовательские ориентации (она различает исследования восприятия популярной музыки, содержания текстов песен, музыкальных предпочтений, популярности и специальных областей) и на их основе указывает на некоторые проблемы изучения популярной музыки. Во-первых, на различение более узкого подхода, ориентированного только на самую область популярной музыки, от более широкого, в котором данная музыка изу-

чается в контексте дальнейших областей общественно-культурного интереса, или же — всего образа жизни. Затруднения приносит понятийное разграничение стилей и жанров и общее содержательное выявление популярной музыки и ее отдельных компонентов. Эти факты непосредственно отражаются в категоризации научно-исследовательских инструментов. Научно-исследовательская практика указывает также проблемы, связанные с применением нерешенных вопросов. Вклад мог бы внести звуковой опросник, применяющий, конечно, не скованные внемузыкальными фактами образцы известных произведений, а произведения «искусственные» — созданные компьютерной комбинацией абстрагированных атрибутов конкретной популярной музыки, которую они должны показывать. Ввиду растущего значения зрительного компонента современной популярной музыки традиционные звуковые опросники будут доведены до аудиовизуальных форм. Неотъемлемой частью социологических исследований также должно стать наблюдение непосредственных реакций и поведения публики прямо на концертах, танцевальных представлениях и т. п.

Summary

M. Foret: Some Problems of Pop-music Research

The author informs of and evaluates some results of sociological researches on pop-music in the USA. He analyses their theoretical basis and orientation (distinction is made between researches on pop-music perception, contents of song texts, music preferences, popularity, etc.) and on that ground he points out some problems of pop-music research. They consist above all in the differentiation between the narrow approach — aimed at the very sphere of pop-music only — and the broad approach — considering it within the context of other social and cultural fields, or more precisely of the way in life in general. Difficulties arise also from the conceptual denomination of the styles and genres and from the overall specification of pop-music contents and its component parts. This is reflected directly in the categorization of research instruments. Some problems are also connected with the application of open questions. Here a fonotest might be of help, which of course, would not include popular compositions (charged with extra-musical effects) but “artificial” compositions (brought to life by a computer combination of abstracted attributes of the given pop-music type). In view of the growing significance of the visual aspect of the present pop-music, the traditional fonotests are expected to pass to audiovisual tests.

What should be an integral part of sociological research on pop-music, too, is a direct study of reactions and behaviour of the audience at concert, dancing performance etc.