

RACE A HILLBILLY **– ČERNOBÍLÉ SLYŠENÍ SVĚTA?**

Jan Sobotka

Těžko si dnes představit něco méně přijatelného než existenci dvou hudebních oblastí radikálně oddělených dle rasového klíče a označených nelichotivě znějícími termíny. Přesto podobná bariéra, vytyčená na trhu gramofonových nahrávek napříč hudbou amerického Jihu, sehrála ve druhé čtvrtině 20. století významnou a do značné míry pozitivní roli.

V závěru 19. století již existoval ve Spojených státech na pomezí lidové a pololidové písně repertoár označovaný nyní v literatuře jako *common stock* (Russel 2001: 163–164), tedy repertoár bílým i černým obyvatelům společný, rozvíjející se na základě obousměrných vlivů. S prodejem prvních zvukových nahrávek došlo k určitému ekonomickému rozvrstvení posluchačů, vyplývajícího jednoduše z toho, že „černí nebyli považováni za publikum“ (Brooks 2005: 7). Pro samotné hudebníky se ovšem otevřela možnost nahrávat víceméně bez problémů, a černošští umělci pak dosahovali od počátku viditelných úspěchů: např. v otroctví narozený George W. Johnson (1846–1914) byl údajně na americkém trhu nakonec nejúspěšnějším nahrávajícím umělcem 90. let 19. století (Brooks 2005: 7–8).

Vzhledem k paralelním snahám černošských umělců nejen srovnat krok s bělošskými autory, ale též vytvořit vlastní „černou“ hudbu, byl nakonec repertoár na válečcích a deskách – stejně jako repertoár skladeb vydávaných v té době tiskem – podobně spojený jako v oblasti tradiční hudby. Černošští profesionálové ovšem byli v té době již poněkud vzdáleni autentickému hudebnímu folkloru: černošskému kapelníkovi Williamu Christopheru Handymu (1873–1958) trvalo devět [!] let, než v roce 1912 významněji prosadil své inspirativní setkání s autentickým blues publikací vlastní skladby *Memphis Blues*, zkomponované pod jiným názvem o tři roky dříve (Muir 2010: 17). Trvalo pak ještě další tři roky, než ji na gramofonovou desku nazpíval zpěvák bílé pleti Harvey Morton (1886–1961). Na černošskou, výrazu lidových zpěváků podstatně bližší zpěvačku Mamie Smith (1883–1946) pak bylo třeba čekat ještě dalších pět.

Gramofony a gramofonové desky pronikaly postupně do ekonomicky nižších, a současně stále širších vrstev. Na počátku 20. let minulého století – kdy bylo v amerických domácnostech údajně kolem 60 milionů gramofonů a v provozu 500 rozhlasových stanic (Gray 1975: 22) – se komerční hudební produkce dostala do přímého kontaktu s živou hudební tradicí. Po předchozích víceméně pokusných nahrávkách houslistů Henryho Gillilanda (1845–1924) a Ecka Robertsona (1887–1975) či Henryho Whittera (1892–1941) jiskra přeskočila na počátku června 1923, kdy si obchodník nábytkem, prodávající i gramofony, Polk C. Brockman (1898–1985) nechal vylisovat nahrávky lidového houslisty Fiddlin' Johna Carsona (1868–1949) (Baggelaar – Milton 1971: 52).

Zájem byl tak ohromující, že gramofonové společnosti pod jeho dojmem začaly hledat a zvát do studií lidové muzikanty, a poté se vydaly přímo do terénu. Již existující řadu hudby „pro černé“ doplnila souběžná řada věnovaná hudbě pro bílé venkovské posluchače. Po úvodním tápání byla hudba pro bílé označena jako *hillbilly* a řada pro barevné již dříve v praxi užívaným pojmem *race records*. Zatímco pojem „rasa“ mohl v určité souvislosti vyjadřovat i jistou hrdost, pojem *horal*, *zálesák*, ale též *zaostalec* byl už do jisté míry pejorativní.

Nicméně obě linie se velmi dobře uchytily a na konci meziválečného období zahrnovaly tisíce nahrávek. Hledači talentů a producenti záhy přešli do určité tvůrčí ofenzivy a vedle výchozích požadavků například na to, aby zpěvák dokázal nahrát jasně rozeznatelné kousky, či na elementární souvislost vyprávěného příběhu (což pro černošské umělce byl díky odlišné písňové tradici vždy větší problém než pro bělošské zpěváky), začali profilovat podobu obou hudebních okruhů. Díky této politice se mimo hru ocitlo mnoho hudebníků, kteří nezapadali do vymezeného rámce¹ a stranou zájmu se ocitly celé hudební okruhy, například černošské stringbandy, i jednotlivé „příliš černé“ či „příliš bílé“ skladby, zabloudivší na opačnou stranu takto vytyčené hranice. Zúžil se tak nahrávaný repertoár, mimo jiné i očištěním od dalších etnických

1. Asi nejnámějšimi výjimkami potvrzujícími tato pravidla byli černošský harmonikář DeFord Bailey a bělošský bluesman Harmonica Frank, z nichž první pronikl do ansámblu nashvillské Grand Ole Opry a druhý naopak do katalogu nejvýznamnějšího labelu chicagského blues, firmy Chess.

vlivů, takže nebýt pozdějších rozhovorů a ojedinelých nahrávek, nevíme dnes nic o tom, že bluesmani hrávali italské, polské či židovské písničky (Obrecht 1993: 22). Takováto ediční politika také zřejmě jednou provždy deformovala i náš pohled na hudební tradici amerického Jihu, ve které například blues nehrálo zdaleka tak výlučnou roli, jak se nám dnes může zdát. To vše lze samozřejmě považovat za negativní stránku věci.

Dobrodružnou situaci, kterou takovýto řez vyvolal, dobře ilustruje případ Mississippi Johna Hurta (1893–1966), černošského songstera, který se díky svému archaickému projevu ocitl v kategorii *hillbilly music*, a teprve dodatečně byl zařazen do *race records*, což nakonec zřejmě zbytečně poškodilo nejen jej, ale ještě spíše nahrávací společnost (Ratcliffe 2011: 68–69). Poté, co byl pro label Okeh společnosti Columbia shledán již obchodně nezajímavým, vyhledal jej méně významný vydavatel W. E. Myer a požadoval po něm písně ve stylu Jimmieho Rodgerse (1897–1933), tedy věhlasného bělošského zpěváka, hrajícího naopak vlastní osobitý styl černošských blues (Ratcliffe 2011: 69). Johna Hurta považovali za *hillbillyho* ještě folkařští revivalisté v 60. letech (Marcus 1997:104), zatímco horalského banjistu Uncle Dave Macona (1870–1952) naopak černošští muzikanti počítali na základě jeho nahrávek ke „svým“ (Russel 2001:184).

Traduje se, že bělošští Allen Brothers údajně zažalovali o 250 000 dolarů firmu Columbia za to, že jistou jejich nahrávku zařadila do *rasové* řady.² Situace byla nepřehledná i mimo samotný gramofonový trh: černošský harmonikář Jaybird Coleman (1896–1950) byl svého času ze zcela nejasných důvodů manažován Ku Klux Klanem (Russel 2001: 58), zatímco pozdější dvojnásobný louisianský guvernér Jimmie Davis (1899–2000) nejenže měl ve své kapele černošského slidekytaristu Oscara Baby Woodse (1895–1955), ale především s oblibou přebíral od bluesmanů značně obscenní dvojsmysly (snaha Davisových politických protivníků obrátit toto v jeho neprospěch se zcela minula účinkem). Zcela na hranici lavíroval pak Leslie Riddle (1905–1980), spolupracující

2. Srov. Russel 2001: 160–162; autor dále uvádí, že je tuto třeba informací považovat za nepotvrzenou; jako dosti rozšířená zvěst však naznačuje i možnost podobného vyhození (Russel 2001: 236).

– mimo jiné – jak s bluesmanem Browniem McGhee (1915–1996), tak se sběratelem a zpěvákem balad A. P. Carterem (1891–1960).

Je třeba zdůraznit, že v případě bariéry vytyčené mezi *race* a *hillbilly music* byly určující předpokládané, nikoliv však reálné posluchačské preference obou skupin obyvatelstva (Wald 2005: 90–102). Charakteristické je zjevné kolísání ve výtvarném pojetí reklam na *race records*, kde je zpěvák či hrdina písně jednou prezentován jako švihák neurčité barvy pleti, podruhé jsou naopak podtrženy rysy černošské chudoby, kriminality, případně nostalgie po světě plantáží.³ Preference kupujících vytyčenou hranici ale do značné míry ignorovaly a jak gramofonový *hillbilly*, tak *race* repertoár pak volně cirkuloval v terénu jako aktuální obdoba *common stock*.

V tomto ohledu ovšem nelze vynášet ukvapené soudy: například skromná diskotéka bluesmana Muddyho Waterse (1915–1983) sestávala v roce 1942 skutečně z černošské hudby, kterou majitel dle vlastních slov také preferoval, ale jeho tehdejší repertoár zahrnoval i několik tzv. kovbojských čísel. Oblíbené písně v okolí jeho bydliště zahrnovaly údajně i tehdejší popové hity (Lomax 1993: 413). Připomeňme, že ani na účast Louise Armstronga (1901–1971) na nahrávkách Jimmieho Rodgerse (1897–1933) – tedy spolupráci špičkových umělců z obou stran bariéry – není nahlíženo jako na nějakou předčasnou bariéru bořící vlašťovku.

Po prvotních obavách vydavatelů ze syrového materiálu se otevřel prostor i pro drsnější nahrávky, ať už horalských (např. Buell Kazee od roku 1927) nebo bluesových (např. Charley Patton od roku 1929) umělců. Mnohdy ale v přímém rozporu s jejich ambicemi a schopnostmi – v takovém případě bylo řečeno, že až bude firma potřebovat kultivovanější umělce, stačí jí v New Yorku otevřít okno a zahvízdat (Minton 2008: 155). Z toho plyne, že rasová hranice nebyla v dané hudební oblasti bariérou jedinou.

Navzdory tomu ale byla patrná nezadržitelně stoupající profesionalita interpretů, a s ní související uniformita, uhlazenost, později i nástup prvních, již tradici dosti vzdálených hvězd. Usilování o komerční

3. Srov. např. obrazový doprovod k publikaci *Blues Fell this Morning* (Oliver 1960).

úspěchy ale narazilo na své limity a v roce 1938, pod náporém popové produkce, prodeje na bluesovém trhu citelně poklesly (Dixon-Godrich 2001: 319–320). Neblahý vývoj pak milosrdně ukončil zákaz nahrávání v období 1942–1944.

Samotné označení obou okruhů bylo postupně nahrazeno novějšími, již pozitivněji znějícími termíny: přes řadu subžánrů jako *jump blues*, *western swing*, *cowboy song* apod. se na straně jedné ustálilo *country&western*, na straně druhé *rhythm&blues*. V obou případech nové názvy zastřešovaly značnou žánrovou nejasnost a především méně autentické, začasť i umělecky sotva přesvědčivé záležitosti.

Po obou stranách naznačené bariéry ovšem nastalo bezprostředně po druhé světové válce zřejmé obrození, zřetelně spojené s konkrétními osobnostmi: vznik bluegrassu pod vlivem Billa Monroea (1911–1996) a vznik chicagského blues v okruhu Muddyho Waterse, vykazující řadu překvapivě shodných charakteristik mimohudebního rázu (srov. Rooney 1971). V obou případech šlo o výrazný návrat ke kořenům, spojený se vznikem svěžího nového stylu, ovšem pevně zakotveného v příslušné tradici. Za pozornost stojí ale fakt, že tyto dva osobité žánry byly navzájem hudebně značně nespojité: černá a bílá hudba – a to jak ve svých mainstreamech, tak v obou uvedených progresivních trendech – se v daném momentu ocitly na velmi vzdálených pozicích. Zde ovšem můžeme konstatovat jistou asymetrii, protože zatímco bluegrass čerpal mimo jiné i ze starší černošské hudby, v chicagském blues budeme opačný vliv hledat obtížněji.

Za této situaci není proto divu, že memphíský producent Sam Phillips hledal na počátku 50. let pro svůj label údajně „bělocha schopného zpívat jako černocho“, a našel jej nakonec v amatérovi – nikoliv lidovém zpěvákovi – Elvisu Presleym (1935–1977). To překvapivě koresponduje s faktem, že právě vokální projev – a to je další z asymetrií, na něž v této oblasti narážíme – vždy zradil bělošské interprety pokoušející se o přechod stylové hranice. První strana Presleyho prvního singlu – považovaného za klíčový moment historie populární hudby – obsahovala zdívočelou verzi chicagské bluesové *That's All Right Mama*, druhá neméně říznou Monroeovu bluegrassovou *Blue Moon of Kentucky*, obě ovšem ve zcela novém duchu. Nelze si představit výraznější symbol: dvě strany téže mince, přesněji téže desky. Tento

rock'n'roll, navazující na pestrou směs subžánrů dosud živořících na černobílé hranici, představoval pro posluchače *common stock* zcela nového typu, čerpající svoji sílu právě z oné uměle vyvolané polarity mezi kdysi přirozeně se sblížující bílou a černou hudební tradicí.

Je přitom třeba zvážit, do jaké míry byla tato konkrétní bariéra nepřirozená, co jí předcházelo a co naopak následovalo po jejím zániku; žánry či interpreti preferovaní určitými skupinami – nikoliv nutně vždy je etnickými – obyvatelstva existují i dnes.⁴ Bez ohledu na všemožné přesahy bariéry *race/hillbily*, přes řadu náhodných setkání, výpůjček i soustavnějších vlivů se nicméně zdá, že čtvrtstoletí určité samostatnosti, kdy se hudba bílých a černých vyvíjela v jistém vzájemném napětí, bylo nakonec neobyčejně přínosné.

Není totiž zdaleka jisté, zda by volně plynoucí tok společné hudby nepostrádal onu dynamiku, z níž dodnes významně čerpáme i my. A že by nebyl nakonec (a to i se zmíněnými okrajovými okruhy, které rozdvojený trh eliminoval) zaplaven popovým mainstreamem. Existence takto uměle rozdělené dvojí hudby, bariéra jakkoliv zjednodušující, překonávaná muzikanty a ignorovaná posluchači, totiž skvěle umožnila zhodnotit podstatné rysy odlišných hudebních kultur a dala v posunutém kontextu posléze vzniknout zcela novým významným žánrům. Protože jak známo, dvě bývají obvykle více než jedna.

Prameny a literatura:

- BAGGELAAR, Kristin – MILTON, Donald 1971: *The Folk Music Encyclopaedia*. London – New York – Sidney: Omnibus Press.
- BROOKS, Tim 2005: *Lost Sounds. Blacks and the Birth of the Recording Industry 1891–1922* [booklet k CD]. St. Joseph: Archeophoe Records.
- DIXON, Robert M. W. – GODRICH, John 2001 [1970]: Recording the Blues. In: *Yonder Comes the Blues*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 243–342.
- GRAY, Andy 1975: *Great Country Music Stars*. London: Hamlyn.

4. Nejlépe to dokládá existence nejrůznějších žánrových kategorií Grammy či žebříčků, které v určitých případech nejsou ničím jiným než pokračováním sledovaného rozdělení hudby, a také existence následnických žánrů jako soul či rap.

- LOMAX, Alan 1993: *The Land Where the Blues Began*. New York: Pantheon.
- MARCUS, Greil 1997: *Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*. London: Picador.
- MINTON, John 2008: *78 Blues. Folksongs and Phonographs in the American South*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MUIR, Peter C. 2010: *Long Lost Blues. Popular Blues in America 1850–1920*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- OLIVER, Paul 1960: *Blues Fell this Morning*. London: Cassell.
- OBRECHT, Jas 1993: Johnny Shines (interview). In: OBRECHT, Jas (ed.): *Blues Guitar. The Men who Made the Music*. San Francisco: Backbeat Books.
- PENNY, David 1992: Rhythm & Blues. In: OLIVER, Paul (ed.): *The Blackwell Guide to Recorded Blues*. Oxford: Blackwell Reference, s. 165–194.
- RATCLIFFE, Philip R. 2011: *Mississippi John Hurt. His Life, his Times, his Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ROONEY, James 1971: *Bossmen. Bill Monroe & Muddy Waters*. New York: Dial Press.
- RUSSEL, Tony 2001 [1970]: Blacks, Whites and Blues. In: *Yonder Comes the Blues*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 143–242.
- WALD, Elijah 2005: *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York: Amistad.

Listening to the world in black and white, 1923–1954

The paper explores the co-existence, separation, and influences of “white” and “black” music in the USA. An introduction of the sound recording at the end of the 19th century made a cross-cultural exchange more feasible, but the establishing of separate markets for hillbilly music and race records in 1923 contributed to the radical cut of cooperation, a quick exhaustion and subsequent rise of new, clearly profiled genres. The barriers between genres were caused by economic reasons, not by ideology, so they could not stop a common musical life and a natural development of listeners’ preferences. The “black” and “white” music met again in 1954, unhurt by the separation, ready for new challenges within a new context. Looking back we can see the existence of the black and white barrier across the music of the South as obviously beneficial; the barrier not only helped preserve traditions, and provided inspiration for breaking them, but accentuated, polished and developed some specific features of both of these musical cultures.

Key words: common stock; blues; race records; hillbilly music; rock and roll; bluegrass music; mainstream.