

Kultura a umění**Proměny nonartificiální hudby 20. století\***

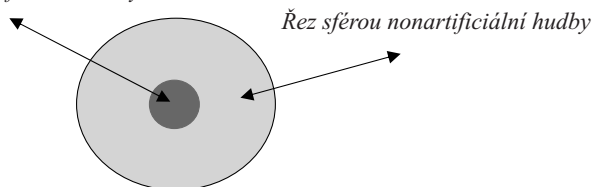
VLADIMÍR SPOUSTA

Souslovím nonartificiální hudba označujeme různé hudební typy, které se strukturálně nebo historicky liší od víceméně jednolitého proudu tzv. vážné, umělecky hodnotné hudby artificiální. V minulosti se pro tento typ hudby užívalo pojmenování *lehká hudba* nebo *zábavná hudba*. Termín **nonartificiální\*\* hudba** umožňuje v souladu s realitou a empirií stratifikovat hudební produkci do dvou obsažných protikladných sfér; záměrně se stává výměrem per negationem, protože zahrnuje vše, co leží mimo historicky zformovaný typ artificiální hudby, tzn. vše, co vzniká z jiných popudů, co je odlišné strukturálně, formálně, sociálně, co má jiný význam a vyjadřuje jiné obsahy.

Reprezentuje obsahově bohaté pole nejrůznějších hudebních produktů, počínaje folklorem s jeho novými a polofolklovními projevy přes tradiční populární hudbu až k hudebním proudům příslušejícím jen 20. století: k jazzu, rocku, pop-music etc. Tím, že vymezuje své vlastní postavení, staví se do kontrapozice vůči tzv. artificiální hudbě, která si činí nárok být specificky uměleckou hodnotou, a spolu s ní vytváří celistvý obraz hudebního dění ve 20. století. Obě hudební sféry se od sebe navzájem liší v mnoha ohledech: v rozdílných funkcích a společenských vazbách, v hudebním výrazivu a způsobech vyjadřování aj. Uvedená stratifikační hlediska jsou v soudobé hudební a společenské praxi uplatňována jako základní klasifikační nástroj pro třídění hudby.

Pokusy o **klasifikaci stratifikace nonartificiální hudby** vycházely z různých kritérií, což má za následek, že se navzájem značně liší. Různé normy v této sféře jsou spjaty s její diferenciací do hudebních okruhů, tzn. že se liší

*Synchronní řez sférou artificiální hudby*



\* Článek přináší část úvodního teoreticky koncipovaného textu ke III. dílu slovníkové trilogie *Hudebně-literární slovník*, který vyjde v Nakladatelství Masarykovy univerzity v r. 2012 v návaznosti na jeho první dva díly věnované tvorbě světových a českých skladatelů. Třetí díl registruje hudební díla skladatelů 20. st., která byla inspirována slovesným uměním.

\*\* Slovo nonartificiální souvisí etymologicky s latinským non – ne + ars, artis – umění + facere – dělat.

norma hudebního „jazyka“ jazzového okruhu od norem např. hudebního folkloru a tradiční populární hudby. Ozřejmit problematiku stratifikace artifiční a nonartifiční hudby a jejich vzájemného vztahu může usnadnit jednoduché schéma, které znázorňuje obě sféry jako dva soustředné kruhy.

Ze schematického náhledu vyrozumíme, že:

- sféra artifiční hudby je vůči sféře nonartifiční hudby v centrální pozici;
- nonartifiční hudba bezprostředněji souvisí s mimohudebním děním;
- obě sféry nejsou od sebe hermeticky odděleny;
- větší plocha vnějšího okruhu značí kvantitativní převahu nonartifiční hudby;
- odhadnutý poměr obou sfér by bylo možno vyjádřit matematicky poměrem 1 : 9 ve prospěch nonartifiční hudby.

Nonartifiční hudba se ovšem člení na různé subsféry, které vystupují s relativně zřetelnou samostatností jak ve vztahu k artifiční hudbě, tak i vůči sobě navzájem, což vyplývá z jejich rozdílné historické, topografické, sociální a etnické proveniencce. Tak vymezily své hranice tradiční populární hudba, jazzová subsféra a hudební folklor.

Okruh **tradiční populární hudby** je vnitřně stratifikován; lze v něm rozlišit několik stylově žánrových druhů, u nichž dochází mnohdy k tak výrazné trivializaci projevu, že část projevů některých druhů vykazuje charakteristické znaky kýče. Tlak objednávky je v populární sféře tak silný, že hodnotový systém triviální hudby se uzavírá a kýčovitá hudba se de facto nevyvíjí; i když někdy (třeba náhodně) mění svoji vnější podobu, její podstata je stejná.

Okruh *tradiční populární hudby* tvoří:

- folklor a artifiční hudba jsou překlasifikovány na hudbu nonartifiční (máme na mysli různé transkripcce a aranžmá oblíbených a známých melodií, úpravy lidových písní etc.);
- široký okruh operetní a vaudevillové tvorby;
- oblast koncertantních projevů estrádních a dechových souborů;
- tradiční kabaretní a satiricko-kabaretní tvorba;
- tzv. lidovka.

Přestože **folklor** ve své prvotní existenční modalitě fakticky zanikl, je stále (a hojně) využíván v tradiční populární hudbě a sílí i snaha po jeho aplikaci v jazzové hudbě. Zjišťujeme, že hudební folklor i na konci druhého tisíciletí žije v některých menších enklávách ve svých tradičních funkcích a podobách a různé folklorní útvary a prvky jsou jako inspirace, citace či parafráze vnášeny do děl artifiční hudby. Když v roce 1921 literární teoretik a vydavatel lidové poezie **Bedřich Václavěk** (1897–1943) s prognostickým nadhledem prohlásil, že „*píseň lidová budoucnosti bude jiná než píseň minulosti a přítomnosti*“ (O lidové písni a slovesnosti. Praha : 1963, s. 59), jen těžko mohl tušit, v čem bude jiná a jak zásadně se promění její podstata, když civilizační faktory a bouř-

livý rozvoj technických prostředků v globálním rozsahu propojí jednotlivé etnické a národní oblasti folkloru. I hudba jazzová se konstituovala v silné vazbě s prvky folkloru (fenomén blues aj.). Její specifická metrorhythmika, přítomnost improvizacího principu, vstup nových instrumentů s jejich zvukovými zvláštnostmi se staly základem integrace celé této subsféry neartificiální hudby.

Jestliže na počátku 20. století se zdálo, že **nonartificiální hudba** ve své folklorní odnoži ztrácí své producenty i konzumenty (posluchače), a byla proto vnímána jako marginální záležitost artificiální hudby, pak ve druhé polovině století nepřehlédnutelná produkce nonartificiální hudby a její vzrůstající sociální působení a význam její postavení na hudební scéně podstatně změnily. K jejímu výraznému autonomickému osamostatnění přispívá celá řada nepřehlédnutelných skutečností, mezi nimiž zřetelně čňejí:

- Schopnost této sféry využívat v plné míře všech nových možností, které nabízejí nové zvukové technické prostředky.
- Stále častěji se vyskytující umělecky přínosné hodnoty.
- Rostoucí význam jejího autonomního postavení na hudební scéně.
- Rozšiřující se vnitřní diferenciaci.
- Její schopnosti uplatnit ve své tvorbě jak procesy syntetické, tak i diferenciacní, které přestávají být doménou hudby artificiální.
- Narůstající síla inspirační směrem ke sféře hudby artificiální.
- Znovuoživení a rehabilitace improvizace a jejího podílu na výsledném tvaru hudebního artefaktu.
- Posílení nových a proměnlivých způsobů konzumování veškeré hudby.
- Výrazný podíl na proměně vztahů a pozic všech účastníků hudebního vyjadřování, sdělování a přijímání v trojstupňové posloupnosti – v linii:
  - *tvůrčí umělec* (skladatel, literát), stojící na počátku celého tvořivého procesu,
  - *interpretující umělec* (zpěvák, instrumentalista), přejímající a dotvářející prvotní produkt,
  - *posluchač* podílející se (úměrně své invenci a svým improvizacním schopnostem) na finální podobě díla.

Role tvůrce a interpreta splývají; tvůrce je svěřena úloha producenta melodického nápadu, který následně zpracovává aranžér, a teprve pak je dílo předáno k interpretaci.

Specifickou oblast nonartificiální hudby představuje **folk music**. Termín označuje hnutí za *restauraci anglosaské lidové písně*, které prostřednictvím aktualizující interpretace usiluje o její obnovení a návrat na hudební scénu. V jeho hudbě se projevuje silná touha a potřeba vrátit se k lidové hudební tradici. K tomu využívá soudobého hudebního výraziva a dynamického naturelu lidové písně jako permanentně živého produktu tvůrčího procesu. Je schopna tlumočit aktuální společenské a umělecké problémy současného světa a přitom nelpět na lyricky laděných tématech. Protože se raní folkoví písničkáři snažili

poskytnout širokou nabídku, podařilo se jim obrátit pozornost posluchačů i zpěváků v jednotlivých zemích k jejich vlastním lidovým tradicím. Folkové skupiny vstupovaly na scénu obvykle se spirituály, blues nebo anglosaskými baladami, teprve později hledaly zdroje i v minulosti své národní kultury.

Hnutí folk music dosáhlo největší popularity v osobité variaci známé pod názvem **skiffle**. Jeho předchůdci (především sběratelé lidových písní) se snažili získat co nejobsažnější databázi písní, a proto je sbírali na všech kontinentech. V jeho amerických zpěvnících tak lze vedle černošských spirituálů, afrických a irských lidových melodií nalézt také písně z Čech, ze Slovenska, z Bulharska i z bývalého Sovětského svazu. **Český skiffle** přejímal středověké písně žákovské, ale i vlastenecké a dělnické písně 19. století, aby podpořil folkové hnutí v otevřeném chápání doby a ve snaze o překročení hranice konvenčně vymezené populární písně. V Česku se každoročně pořádaly festivaly písní, z nichž mezi nejznámější patří *Folková Lipnice*, *Svojsický letorost* a *Folkové prázdniny v Telči*.

K předním osobnostem folkového hnutí náleží **Pete Seeger** (\*1919), který písně nejen sbíral, ale důsledně je aktualizoval interpretačně. Tradice hnutí folk music sahají v USA od písní z osvobozené a občanské války až k písním průmyslových dělníků z doby před první světovou válkou. Například **Joe Hill** (\*1972) předjímá písně z období prachových bouří, které vyhnaly oklahomské farmáře z jejich půdy i písně o amerických sezonních dělnících vypovězených z kalifornských sadů; **Woody Guthrie** (1912–1967) psal písně z vězeňského prostředí.

Zájem o sociální otázky, který sílil ve 30. a 40. letech 20. století, vedl ke vzniku prvních amatérských souborů folk music; ty produkovaly nové společensky angažované písně. V období studené války se většina levicově orientovaných představitelů hnutí folk music ocitla na černých listinách a byla vyřazena z programů masových médií. Od konce 50. let popularita poloprofesionálních i profesionálních skupin – např. **Trio Peter, Paul and Mary** – a sólistů uplatňujících lidový repertoár narůstala v komerční stylizaci. Folk music se šířila zejména mezi vysokoškolskými studenty a v intelektuálně exponovaných kruzích. První festival se konal v roce 1958 na univerzitě v Berkeley a od roku 1959 byly pořádány tradiční Newport Folk Festivals. Čelní představitelé hnutí 60. let **Joan Baezová** (\*1941) a **Bob Dylan** (\*1941) navazují na odkaz legendárního skladatele, zpěváka a kytaristy **Woodyho Guthrieho** a opětovně kladou důraz na společensky angažovaný a protestní charakter svých textů, přičemž vyjadřují vlastní názory a postoje, a to jak ve vztahu k militantní problematice, tak k milostné tematice. Svá aranžmá omezují na malá nástrojová obsazení s dominancí kytar a kontrabasů, která v některých písních doplňují smyčci nebo komorní dechovou skupinou, případně i klavírem. Různé druhy píšťal, celestu nebo akordeon používají ke zvýraznění charakteru svých písní např. bratři **Ebenové**.

Od roku 1965 část aktérů folk music používá stále častěji výrazových prostředků **rocku** (folk rock). V kontaktu s jinými druhy populární hudby vytvářejí bohatě diferencovanou škálu a vytvářejí podmínky pro vznik osobitého typu

**autora – interpreta**, ježž ztělesňují **Bruce MacKay**, **Tim Buckley** (\*1947), **Leonard Norman Cohen** (\*1934), **Janis Ianová** (\*1951) a **Joni Mitchellová** (\*1943), kteří svou tvorbou pokrývají jak kritickou reflexi společenské situace, tak i meditativní lyriku. V 60. letech našlo hnutí velkou odezvu ve světovém měřítku; ta probíhá ve třech rovinách:

- přejímáním a imitací anglosaských hudebních zdrojů,
- adaptací materiálů z vlastních lidových tradic,
- popularizací autora – interpreta a jeho písničkové tvorby, která je v textu náročnější, společensky angažovaná nebo výrazově osobitá; především v tomto přínosu spočívá největší význam hnutí folk music pro soudobou populovou hudbu.

Anglický termín **folk rock** lze chápat jako:

- Styl vzniklý syntézou folkového revivalu s hnutím rockových skupin v 60. letech, který reprezentuje především **Bob Dylan** (\*1941). Ten prošel od folkového výrazu k eklektické tvorbě charakterizované změnou frázování a barvy hlasu. Přerod provázený pobouřením části posluchačů i kritikou folkových puristů vyvolalo vydání desek *Another Side of Bob Dylan* (Ještě jedna strana Boba Dylana) – z roku 1964 – a v roce 1966 *Bringing It All Back Home* (Všechny přivést k domovu). Paradoxně právě skladby tohoto období považuje dnes kritika za vrchol Dylanovy tvorby. Jiní odchovanci folkového hnutí těžili z vlastního i tradičního repertoáru, jako je tomu např. ve skladbě se silným protestem *Eve of Destruction* (V předvečer zkázy) **Barryho MacGuiera** (\*1935) nebo v pozdějších nahrávkách inklinujících k folk rocku tria **Peter, Paul and Maty**. Přínosnou byla i tvorba dvojice **Simon and Garfunkel** a vokálního kvarteta **Mamas and Papas**, kteří ovlivnili celou rockovou scénu; představují tak výrazný mezník v historii vokálních skupin.
- V širším pojetí je termínem folk rock označováno jakékoliv zpracování lidových produktů na rockové bázi. Sem patří např. americká balada *The House of the Rising Sun* (Dům vycházejícího slunce) v podání skupiny **Animals** (1964), která je považována za první skladbu folk rocku, i nahrávky skupin orientovaných na anglickou lidovou hudbu a na polozapomenutý keltský folklor – **Horslips** a **Alan Cochevelou Stivell** (\*1944). V české pop music lze do této kategorie řadit sourozence **Hanu** (\*1949) a **Petra** (\*1944) **Ulrychovy**, **Pavola Hammela** (\*1948) nebo i **Vladimíra Mertu** (\*1947).
- Výjimečně slouží termín folk rock jako pojmenování současné tvorby písničkářů, kteří vyšli jak z folku, jako např. **Neil Young** (\*1945) nebo **Joni Mitchellová** (\*1943), tak i z revivalistického hnutí.

Newyorský písničkář **Paul Frederic Simon** (\*1942) natočil svůj první hit v roce 1957. Od roku 1964 vystupoval s **Artem Garfunkelem** (\*1941) ve folkových klubech jako duo **Simon a Garfunkel**. Kultivovaný projev a originální

písně posunuly dvojici mezi přední reprezentanty tehdejšího folkového revivalu. K písním, které Simon komponoval a zpíval, **A. Garfunkel** vytvářel vokální harmonie inspirované madrigalovým postupem hlasů. Častými tématy jejich písní jsou humorně líčené osudy osamělých lidí. Když v roce 1965 nahrávku *The Sound of Silence* gramofonový producent **Tom Wilson** (1931–1978) ozvláštnil zvukem elektrické basy a bicích nástrojů, stala se píseň světovým hitem; s deskami **Boba Dylana** (\*1941) reprezentuje počátek nového stylu známého jako **folk rock**. Tvorba dvojice vyvrcholila albem *Bridge Over Troubled Water* (z roku 1970); jeho titulní píseň patří k emočně nejpůsobivějším baladám rockové éry.

Dylanovy písně připomíná podmanivostí své tvorby rodák z New Jersey **Bruce Frederick Joseph Springsteen** (\*1949). Oba umělce spojuje jedno společné: přesvědčivost vyplývající ze silného prožitku, kterou přinášejí intonace jejich písní. Když B. Springsteen v roce 1973 (ve 12 letech!) vydal své první album, stalo se senzací nejen proto, že bylo dílem tak mladého autora, ale hlavně pro jeho schopnost vyjadřovat se s mimořádně silnou imaginací. Jeho písně však zaujmou posluchače i svými texty: hýří kaleidoskopickými metaforami a vnitřními rýmy.

Také k písním předního písničkáře, spisovatele a básníka z bývalého Sovětského svazu **Bulata Šalvoviče Okudžavy** (1924–1997) přilnula především mládež. Obdobně i zde byla příčina v jeho schopnosti vyjádřit jedinečným a úsporným způsobem (jen několika málo slovy) své pocity a naděje. Od roku 1955 ho bylo slyšet nejčastěji v moskevských univerzitních studentských klubech, kde zpíval o prostých lidech, s nimiž se v životě setkal. Svě jednoduché melodie přednášel stejně prostým a jednoduchým způsobem, bez náznaku snahy o koncertní přednes. Okudžavova poezie je prostoupena nostalgií a válečnými prožitky (do války odešel jako sedmnáctiletý a několikrát byl raněn). Protože svou tvorbou odkrýval mladé generaci spojení mezi tradicí městského folkloru a současným folkovým hnutím, stal se jeho nejvýznamnějším představitelem.

Když zpíval o moci mocných, vracel se zpět do historie nebo se obracel do světa pohádek a inspiroval se jeho motivy; tak píše i *Baladu o starém králi*:

Pan král, když měl hlad,  
k sousedům chystal vpád.

Vzal si hůl

a královna mu zbytek svech sucharů věnovala  
a královskéj plášť děravej, zašítej na hřbet dala:  
„I v sáčku svůj tabáček máš, králi, v kapse i sůl!“

A královskou svou rukou žehnala mu na pouť  
a šeptala mu v dojetí láska, královsky čistá:

„Jen vraždi a bij lidi,  
zapomeň, žes pacifista!

A perníky sladký jim brát nesmíš zapomenout!“

A král vidí, jak jeho vojsko čeká před branou:  
Pět smutnejch a pět veselejch vojáků vedle frajtra.

A říká jim král:

„Bude boj, nikdo z nás neznej bratra!

Přes mrtvoly vpřed půjdem k vítězství až, hola hou!“

Když válečnej pak nastal čas,  
velel král vpřed se dát.

A sám vojsko svý zformoval,  
jak kdo hrál dobře karty.

A veselejch pět vojáků dělalo intendanty  
a pět smutnejch vojáčků šlo za něj v boj bojovat.

A představte si: Nastal čas vítězství zbojníků.

A pět smutných tam splatilo krutej boj vlastní hlavou.

A frajtr měl svatbu, ten frája, a vzal si tu pravou.

A veselí vojáci v dál vezli vůz perníků.

Jen hraj, hudbo hraj, vítězný vojáci domů jedou!

Vy, přátelé mí,

že je žal na draka, uvěřte mi:

Těm smutnejm vojáčkům zbyl útok a hrob v cizí zemi.

Jen perníky pro lidskej hlad nikdy snad nezbudou...

Koncem 60. a 70. let se do kulturní historie někdejšího Sovětského svazu zapsal také **Vladimír Semjonovič Vysockij** (1938–1980), básník, písničkář a divadelník a filmový herec. Největší popularitu získal u posluchačů svou zpívanou poezií, protože jí oslovil všechny věkové kategorie a všechny společenské vrstvy. Od roku 1962, kdy - ovlivněn kytarovou písňovou tvorbou Bulata Okudžavy - zhudebnil a zazpíval svůj první text – báseň *Tetování*, napsal (podle svého odhadu) šest set až tisíc básní a písní, které se v magnetofonových nahrávkách šířily po celé jeho zemi a od roku 1970 i do zahraničí.

V raném období psal převážně tzv. *blatnyje pesni* (tato část jeho poetického odkazu je dodnes kritizována). Ve své zralé tvorbě podněcoval své posluchače k hledání odpovědí na aktuální otázky, které jítily jejich mysl, a proto se snažil postihnout ty nejhlubší vrstvy odvěkého lidského úsilí o poznání. V. S. Vysockij jako něžný lyrik a skvělý vypravěč, ale i britký satirik, polemik a myslitel, neustále zdokonaloval své poetické mistrovství, což mu přineslo v plném slova smyslu masovou oblibu. Jeho osobité, jedinečné dílo je postupně v plném rozsahu publikováno až po rozpadu Sovětského svazu. Jeho poezie a písně jsou vydávány v knižní podobě i na elektronických médiích. Až v roce 1987 – sedm let po své smrti – byl za svoji písňovou tvorbu a filmové role poctěn státní cenou. Malá ukázka z jeho písňové tvorby – *Trápení* – může osvětlit mnohé o jejím charakteru lépe a názorněji než rozsáhlý výklad.

Nesla jsem své trápení  
těžké jako kamení.  
Neunesl jarní led, co mě tížilo.  
Pod nohama praskl nám.  
Moje duše spadla tam,  
trápení se za okraj drápkem chytilo.

Trápení jsem od těch dob  
nesetřásla ze svých stop.  
Spolu s ním se pomluva za mnou vydala.  
Věděla jen křepelka  
a pak vrba nevelká  
o tom, že jsem přece jen živa zůstala.

Proč mluvily s pánem mým,  
to se teď už nedovím,  
vím jen, že se podřekly, že mě zradily.  
On hned koně osedlal,  
svoji vášeň za mnou hnal.  
Trápení a klepy se sedla chytily.

Dohonil mě vzápětí,  
sevřel ve svém objetí.  
Trápení mi na sedle vezl bezděky.  
Jenom den mě objímal,  
potom zase chvátal dál.  
Trápení tu zanechal nejspíš navěky.

*Bulat Šalvovič Okudžava* (1924–1997) i *Vladimír Semjonovič Vysockij* (1938–1980) přejímají své melodie ze songu velkoměstského podsvětí a ze starých lidových písní. Myšlenkový svět obou písničkářů prolíná táž vnímavost humanistického ideálu a sociální etiky, táž křehká, zasněná citovost a dynamická, reflexní lyričnost. Oba pojí nebývale široký a rozmanitý okruh témat z nejrůznějších oblastí společenského života. Právem náležejí k nejoriginálnějším umělcům sovětské kultury 60. a 70. let. Okudžavovy písně vstoupily díky *Alfredu Strejčkovi*, herci Divadla E. F. Buriana v Praze, i do povědomí českého posluchače.

**Folk song** je anglický termín původně označující jakoukoliv lidovou hudbu; od 40. let 20. století, kdy v amerických městech vystupovalo několik sběratelů – folkloristů, kteří se snažili revitalizovat starší lidové písně a doplnit jimi repertoár společenského zpěvu, dostal specifický význam. Po druhé světové válce sledoval tuto odnož pop-music časopis *Peoplés Songs*. Souběžně byly pořádány velké koncerty profesionálních zpěváků lidových písní, kteří inklinovali k populární hudbě,



např. koncerty *Burla Ivese* (1909–1995), *Mariany Andersenové* (1897–1993), *Paula Robesona* (1898–1976) a *Harryho Belafonta* (\*1927). Hlavní proud folk songu tak pronikl do moderní populární hudby; zasloužili se o to písničkáři z okruhu *Almanac Singers*, ze starší generace *Carl Sandburg* (1878–1967), *Woody Guthrie* (1912–1967), americký zpěvák, skladatel a herec *Josh White* (1914–1969) a sběratel lidových písní *Alan Lomax* (1915–2002). Na sklonku 50. let se některé nahrávky skupiny *Kingston, New Highwaymen* a *The Travelers* prosadily i v hitparádách. Na Newport Folk Festivalu se mezi novými talenty objevil i *Bob Dylan* (\*1941).

Když písničkáři opustili oblast tradiční lidové písně a začali komponovat vlastní písně, které měly výrazně protestní charakter, hnutí folk songu se začalo prosazovat i v Anglii, kde se k němu klonili *Bob (Robert L.) Davenport* (1928–2008), *Bert (Herbert) Jansch* (\* 1943), *Louis Killen* (\*1934) a především dvojice *Ewan MacColl* (1915–1989) a americká zpěvačka a kytaristka *Margaret Peggy Seegerová* (\*1935). Z Anglie se šířilo po Evropě včetně tehdejšího Československa, kde se jako jedna z prvních prosadila skupina *Spirituál kvintet* i jednotlivci jako např. zpěvák, kytarista a skladatel *Bob Fridl* (\*1947), *Zdenka Lorencová* (\*1947) a sourozenci *Hana* (\*1949) a *Petr* (\*1944) *Ulrychovi*. Folk song a moderní pop-music se začaly vzájemně ovlivňovat a postupovat: tradiční lidové písně byly modernizovány a nové písně inspirovány hudebním folklórem (např. v moravské lidové písni našel inspiraci P. Ulrych). Tradiční instrumentář byl inovován: byly vyráběny různé druhy fléten, appalačské dulcimyty, pětistrunná banja, autoharfy i dvanáctistrunné kytary.

**Folk song** se pak větví ve *dva proudy*: jednak se aktivizuje společenský zpěv, kdy se folk song stává organickou součástí zpívaného repertoáru (např. v protestním průvodu, u táborového ohně) a autor obvykle ztrácí svoje jméno a propadá se v anonymitě, a druhý proud tíhne ke koncertní prezentaci. Oba proudy se však často vzájemně proplétají: píseň, která byla určena společnému zpěvu, se stane díky kvalitní interpretaci známého zpěváka hitem populární hudby. Český písničkář na jedné straně reaguje na sílící komercializaci současné moderní populární hudby buď tím, že se od ní zřetelně distancuje a paroduje ji, nebo na straně druhé citlivě reaguje na stávající situaci ve společnosti a v literatuře a staví se do role tradičního buřiče, jehož podoba je známá jen z literární historie (z básnické praxe zmizela).

Písničkáři, kteří vstoupili do populární hudby, jsou s to získat své posluchače silou své osobnosti a přesvědčivostí svého projevu. Nejcennější jejich přínos tkví v tom, že pomáhají k návratu písně jako uměleckého odrazu citů a nálad aktérů své doby. Vzrůstající zájem masmédií paradoxně folkovou hudbu nepodporuje, ale spíše její specifické hudební kvality devalvuje a její emocionální náboj oslabuje. Tím, že se přizpůsobuje módním trendům a podléhá komerčním zájmům, ztrácí nejpodstatnější a nejvzácnější své atributy: jedinečné osobní zkušenosti a prožitky písničkáře, který se vždy snažil zasáhnout publikum bezprostředností a aktuálností své výpovědi.