

Konstruování vážné hudby

Miroslav Paulíček

Filozofická fakulta

Univerzita Karlova

Praha


3. ročník sociologie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Miloslav Petrušek, CSc.

Práce bude obhajována v 6. semestru studia.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 27. července 2007


.....

Obsah

Abstrakt / Abstract (English)	3
Úvodem	4
Hudba jako umění	6
Hudba jako text	7
Univerzum hudby	8
Vážná hudba, nebo klasika?	9
Hudba funkčně heteronomní	10
Pevná síť aktérů	11
Skladatel jako hrdina	14
Sociologie not	16
Síla tradice	18
Disonance 20. Století	21
Publikum	24
Smutný osud saxofonu	27
Další aktéři ve vážné hudbě	29
Symbolické obsahy	31
Co je tedy vážná hudba?	32
Nečekané přátelství vážné hudby a jazzu	37
Hudba pro dospělé	39
Závěrem	40
Literatura	41
Přílohy:	
Příloha 1: Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a kritiků v Praze	44
Příloha 2: Zadání diplomové práce	46

Abstrakt:

Hudba se v posledních desetiletích bezprecedentně proměňuje. Její povaha je stále méně estetická, ovšem stále více sociální. Obrovské množství současných hudebních stylů se od sebe neliší ani tolik samotnou hudbou, jako svým okolím, univerzem. Konstruktivistickou optikou se tyto styly jeví jako sociálně konstruované sítě. V této práci se zaměřuji konkrétně na hudbu obecně označovanou jako vážná. Její konstrukce je totiž ze všech nejdokonalejší. Nejde mi však o to ukázat ji jako něco imaginárního, zkonstruovaného v myslích jedinců. Snažím se zde popsat její reálnou existenci, jejíž součástí jsou instituce, lidé, ale i neživé předměty (ne-lidská jsoucna). K tomu je mi inspirací sociologie vědy Bruno Latoura a teorie sítí–aktérů, jež právě počítá i s ne-lidskými jsoucnými a také umožňuje pohlížet na konstruované sítě jako na cosi stále znovu utvářeného a proměnlivého, nikoli jako na neměnné stabilní konstrukce.

Popsáním aktérů, jimiž tvořená síť drží pohromadě konstrukci vážné hudby, vysvětluji nejen, co vlastně je a co není vážná hudba, ale také zodpovídám otázky, jak je možné, že k ní dnes má tak blízko jazz, nebo proč a jak je vážná hudba užívána v médiích.

The Construction of Classical Music

Abstract:

The music is changing in the last decades – slowly but so far without any precedent. Its character is still less estetic but still more social. So many music styles do not differ from each other in the music itself, as in their environment, their universe. Theese styles look like socially constructed networks, from the constructivist point of view. This text aims particularly at the music generally called classical, because its construction is simply the best of all music constructions. I do not want to show the classical music as something imaginary, constructed just in minds of individuals. I intend to describe its real existence, which consists of institutions, people and also non-humans. This paper is inspired by the Bruno Latour's sociology of science and by the actor–network theory that regards non-humans and aswell allows to watch the constructing of network as something still again built and changable, not as stable constructions.

Through the description of actors that hold the construction of classical music together this text explains not only what the classical music actually is, but also answer questions like how became possible that there is so little distance between classical music and jazz, or why and how media use it.

Úvodem

„Předehru zahajují žestě v radostném rozletu, zatímco basy nás tlumeně varují: „Neposlouchejte žestě. Co ksakru nějaký žestě můžou vědět?““

(Woody Allen – Průvodce některými méně známými balety)

Hudba se v posledních desetiletích dostala do bezprecedentní situace. Ve své reprodukované formě se stala víceméně všudypřítomnou; pronikla do lidské každodennosti – do restaurací, obchodů, kanceláří, aut, mobilních telefonů, televize... Začala být neodmyslitelnou součástí věcí, dějů a činností, s nimiž v podstatě nemá absolutně nic společného. „Co má hudba společného s televizními zprávami?“ ptá se Neil Postman a dodává: „Kdyby relace žádnou hudbu neobsahovala (...), diváci by očekávali něco skutečně alarmujícího a převratného. Dokud však tvoří rámec pořadu, divák je udržován v pocitu, že není důvod vyhlášovat poplach.“ [Postman 1999; s. 110-111]

Jedním z důsledků takto „zahudebněného“ prostředí je neschopnost žít v tichu (o hlučné, dětinské či legrační společnosti viz například Petrusek 2006). Pokud už se člověk dostane někam, kde žádná hudba nehraje, není nic snazšího, nežli mít při sobě sluchátka a osobní přehrávač čehokoli, popřípadě pokrokovější mobilní telefon. Tímto vším nechci říci nic víc, než že hudba společnost zaplavila, čímž jako sociální fenomén nabyla na závažnosti a jako sociologické téma na relevanci. Dnes příliš nelze vystačit s Adornem, ač v leccems stále zůstává současným. Je otázka, do jaké míry ho je možno aktualizovat. Kulturní průmysl předčil i Adornovy nejčernější noční můry, lví podíl na tom má i digitalizace, jež tak zásadně proměnila benjaminovskou mechanickou reprodukci (k tomu viz Manovich 2001).

Hudba pronikla do společnosti, zároveň ale zásadním způsobem pronikla společnost do hudby. Stále méně dnes záleží na konkrétních tónech, dovednostech interpretů či kvalitě nástrojů. Přitom nejde jen o to, co Adorno nazýval hudebním fetišismem (Adorno 1964). Není důležité, co se hraje (zpívá), ale jak, kde a komu. To, co muzikologové nazývají univerzum hudby, se neustále rozpíná, existuje pořád více jevů, které se k hudbě připojují – od vizáže a pohybů interpreta přes obal desky, videoklipy a speciální televizní pořady až po módu, názory a životní styl. Se vším navíc souvisejí nejrůznější instituce – kluby, redakce, nahrávací a oděvní průmysl, výroby a prodejny elektroniky, ale také legislativa, sdružení ochránců autorských práv nebo školy.

Univerza různých hudebních žánrů se liší, mnohé však mají společné. Proto, zaměřím-li se především na hudbu vážnou, budu se tím zároveň dotýkat i hudby ostatní. Vážnou

hudbou¹ rozumím to, co takto bývá běžně chápáno a čemu muzikologové říkají hudba artificiální. Muzikolog Jiří Fukač připomíná, že „vážná“ zde vlastně znamená „poslechově náročná“ (Fukač 1998), což není věc ani trochu triviální, ba naopak pro tento text je naprosto zásadní.

Z výzkumu českých hudebních posluchačů vyplynulo, že více zarytých odpůrců než vážná hudba má snad už jen heavy metal (Bek 2002). Nač se tedy zabývat něčím pro společnost tak okrajovým? Důvodů je několik. Zaprvé vážná hudba je ze všech hudebních stylů nejlépe uchopitelná – za chvíli uvidíme, jak dobře její konstrukce drží pohromadě. Pátrat po nejasných pohyblivých hranicích a pokoušet se oddělit například rock od popu (ostatně ještě nedávno tak samozřejmé kategorie) by bylo jen marnou a vyčerpávající činností. Nikdo však nebude pochybovat o tom, že Beethoven skládal vážnou hudbu. Zadruhé vážná hudba má přirozenou snahu se rezervovat jakožto vysoké umění. Ponechám stranou různá tvrzení o „muzealizaci“ hudebních děl (zejména oper), naopak mohu využít konzervativních tendencí, neboť takto působí klasická hudba velmi kontrastně vůči proměnám společnosti, jež je posedlá inovacemi a neustálou změnou. Zatřetí vážná hudba je sama o sobě (jako znak nebo jako součást komplexního komunikátu – viz dále) nositelkou mnoha významů. Navíc vůbec není bezvýznamné, že vždy měla (a řekl bych, že stále také má) své neodmyslitelné místo v srdci nejednoho sociologa.

Oblíbené, leč jalové spory o to, zda vůbec má v dnešní době smysl rozlišovat hudební styly, přenechám velmi rád těm, kdo v nich nacházejí zálibu. Samozřejmě, že to smysl má, navíc pokud bych tuto skutečnost zpochybňoval, rozbíjel bych jeden z mála pevných kamenů, na nichž mohu v této práci stavět. Vždyť hudba sama je natolik efemérním uměním, že psát o ní je prakticky možno pouze jazykem básnickým nebo teoretickou redukcí. Zygmunt Bauman trefně poznamenává, že hudba byla vymyšlena proto, aby vyjadřovala věci, o kterých se nedá mluvit (Bauman 2006).

¹ Pokud budu používat označení „klasická hudba“, většinou jako synonyma pro hudbu vážnou. Problém s chápáním slova *klasický* viz dále.

Hudba jako umění

„Nezapomínejme, že hudba v té podobě, jak ji dnes chápeme, je nejmladší ze všech umění, i když její vznik je tak dávný jako vznik člověka.“

(Igor Stravinskij – Hudební poetika)

Tento zdánlivý oxymóron Igora Stravinského je nepochybně výrokem pravdivým. Až do doby renesanční byli hudebníci považováni za řemeslníky. A hudba nebyla ničím jiným než střídáním vysokých a nízkých zvuků. Takto ji chápal již Ptolemaios (ve 2. stol. n. l.) potom též Sv. Augustýn (ve 4. – 5. stol.) a dokonce ještě v 17.století ji definoval Leibnitz jako „cvičení neuvědomovaného aritmetického počítání v duchu“ [Kresánek 1980; s. 16]. Hudební definice, jež v ní spatřovaly více matematiku než umění přerušil Rousseau, s myšlenkou, že hudba by měla být také příjemná pro ucho. Až v romantismu se stala médiem, jež přenáší emoce krásna a city na posluchače (Kresánek 1980). Díky Thorsteinu Veblenovi a jeho Teorii zahálčivé třídy (Veblen 1999) můžeme významný podíl na tom, že se hudba stala uměním, připsat právě oné zahálčivé třídě (aristokracii), jejíž životní styl, dostatek času i prostředků jí umožnil věnovat se umění čistě pro zábavu. Na tuto souvislost upozorňuje i Jiří Fukač a dodává: „Čím zahálčivější je život na zámcích, tím více se tam muzicíruje.“ [Fukač 1989; s.116].

Tím, že určitá část hudební produkce začala být chápána jako vysoké umění, se vytvořil základ budoucí vážné (artificiální) hudby. „Pro její tvorbu, interpretaci, pedagogické předávání, kognitivní reflexi, distribuci a recepci se vytvořil speciální (sociologicky vzato jakoby ‚rezervovaný‘) systém institucionálních kapacit i hodnotových kritérií.“ [Fukač 1998; s. 155] Oproti hudbě „nonartificiální“ (z dnešního pohledu v podstatě hudbě populární) se ukázala jako společensky prioritní.

Ve 20. století se ovšem v této dichotomii hraniční propast postupně zasypávala. To nebylo způsobeno nějakým smazáváním rozdílů mezi vysokým a nízkým uměním, jak by se mohlo například optikou kulturních studií zdát. Došlo k tomu, že v důsledku změny kulturně historické situace se i nonartificiální hudba ukázala býti esteticky relevantní. „Oběma protikladným typům hudební produkce tu byla přiznána plná hodnotová legitimita.“ [Fukač 1998; s.155] Vůbec to však neznamená, že by odlišování vysokého umění od nízkého bylo nějak výrazně obtížnější než bývalo kdysi.

Hudba jako text

„Každé teoretické vysvětlení je redukcí intuice. Mou a Newtonovou jistotou, že Absolutní prostor existuje, nikdo neotřásl. S noseem v Einsteinových spisech nikdo cestu domů do Qaanaaqu nenajde.“

(Peter Høeg – Cit slečny Smilly pro sních)

Teoretické uchopování hudby je prací věru nesnadnou a nevděčnou. Osamělou a nejvíce obnaženou ji můžeme spatřit (a snad se jí také dotknout) pohledem evropsky strukturalistickým. Nahá hudba je kód, text, ba může připomínat i jazyk. Možná až přílišnou úctu k ní má Bauman, když říká: „Vztažení pojmu ‚jazyk‘ na hudbu mi připadá riskantní; hudba není jedním z jazyků, hudba je exploračí toho, co je mimo hranice veškerého jazyka.“ [Bauman 2006; s. 154] Myslím, že tento pohled nakonec odkouzluje hudbu ze všech teoretických redukcí snad nejméně. Jazyk má s hudbou společného více než jen janáčkovské melodično. Vždyť podle Clauda Lévi-Strausse má hudba přímo v jazyce kořeny, stejně jako mýtus (Lévi-Strauss 1993).

Hudba i jazyk se samozřejmě realizují v čase, prostřednictvím zvuku a mají také určitý způsob grafického záznamu. Skladatel, dirigent a hudební teoretik Pierre Boulez dokonce hovoří o hudební „sémantice“, „morfologii“ či „syntaxi“ (Kristeva 1999). Ferdinand de Saussure v jazyce rozlišuje langue (jazyk jako systém) a parole (konkrétní promluvu) a vztahy syntagmatické a asociativní (paradigmatické)². „Syntagmatický vztah (...) spočívá na dvou nebo více termínech, které jsou v určité faktické řadě přítomny zároveň. Asociativní vztah naopak sjednocuje ve virtuální mnemotechnickou řadu termíny *in absentia*.“ [Saussure 1996; s. 151] Zjednodušeně řečeno, syntagma je řazení slov za sebou, paradigma označuje množinu výrazů, z nichž vybírám a které následně řadím v promluvu. Syntagma, paradigma, langue i parole lze najít i v hudbě. Společně s Jiřím Fukačem (Fukač 1989) se v hudbě můžeme dopustit i zajímavé, rozhořčení lingvisté prominou, teoretické redukce. Prostředky (tóny, noty, ale i formy), z nichž vybírám, tvoří celé paradigma hudby, zároveň jsou hudebním systémem – v jazyce langue. Řazením tónů vzniká syntagma – konkrétní promluva, parole. Je tudíž možno tyto termíny ztotožnit; paradigma jako langue, syntagma jako parole. Pro muzikology se zde objevuje mnoho pozoruhodných otázek. Bylo dříve syntagma nebo paradigma? Jak ovlivňuje samotná muzikologie paradigma? O podobných problémech přemýšlí např. Fukač (1989).

² Přestože se tyto vztahy běžně označují jako paradigmatické, Saussure označoval tyto vztahy jako *asociativní*. Kurz obecné lingvistiky vyšel v roce 1916 (3 roky po Saussurově smrti) a až v roce 1936 na 4. mezinárodním kongresu lingvistů navrhl Louis Hjelmslev užívat termín *paradigmatické* – důvodem byla snaha zbavit se psychologismu a fakt, že Saussure sám uváděl termín paradigma jako typ asociativních vztahů. Tento návrh se ujal a dodnes se používá. (Saussure 1996; s. 415)

Co pro hudbu důležitého z tohoto ovšem plyne, je jeden z pohledů na ni. Pohled nikterak marginální, do značné míry připomínající původní matematizující představu. Claude Lévi-Strauss vidí hudbu jako transhistoricky fungující entity, formy „mimo jakýkoliv diskursivní obsah. Skutečně se snad dá říci, že hudba (...) sestává *cele* z formy.“ [Hawkes 1999; s. 48] V hudbě neexistuje žádný protiklad formy a obsahu ani konkrétního a abstraktního, dodává Pierre Boulez (Boulez 1971).

Julia Kristeva říká, že hudba může těžko sdělovat nějaký přesně určitelný smysl. „Jestliže příjemce slyší tuto kombinaci diferenčních prvků jako sentimentální, emotivní, patriotické (...) sdělení, jde o subjektivní interpretaci danou v rámci určitého kulturního systému spíše než o ‚smysl‘ inherentní ‚sdělení‘.“ [Kristeva 1999; s. 41]

Zpět do předromantických dob se vrací i Igor Stravinskij, který píše: „Fenomén hudby je nám dán za jediným účelem, totiž ustavovat řád ve věcech. (...) Bylo by zbytečné v tom hledat nebo pod tím chápat něco jiného.“ [tamtéž]

Na druhou stranu někteří muzikologové svými výzkumy rozpracovávají hypotézu psychiatra Ferdinanda Knoblocha, že určité struktury v hudbě vyvolávají konkrétní interpersonální tendence (afiliaci, agresi, submisi atd.), tedy že lidé mají vrozené či společensky nabyté dispozice (v podstatě v souladu s Chomského konceptem generativní gramatiky) k interpretaci hudby na základě mezilidského chování – viz zajímavou práci sémioložky Jarmily Doubravové (1998).

Univerzum hudby

„Nepřetržitě odstraňování kůstek z úst a jejich odkládání na talíř podbarvuje jídlo přízračným zvukovým doprovodem, připomínajícím Weberna, jenž je ve Spinelliho kuchyni všudypřítomný.“

(Woody Allen – U Fabrizia: Kritické poznámky a ohlasy)

Jakkoli se pohledy Kristevy či Stravinského mohou blížit skutečnosti, narážejí na jednu zásadní překážku. Jak říká Jiří Fukač, hudba se bojí samoty. Ve své čisté formě se zkrátka nevyskytuje, žije ve svém univerzu. O tom, jak těžké je v hudbě hledání nějakých pevných hodnot, nezávislých na okolí, píše kupříkladu Tomáš Bitrich (Bitrich 2002), věnující se oblasti alternativního rocku. I ten nejjednodušší komunikační proces má na jedné straně producenta a na druhé recipienta. Prostředí skladatelovo i prostředí posluchačovo do hudby aktivně vstupují, dokonce se i vzájemně ovlivňují. K sociálnímu konstruování skladatelů jako hrdinů a géniů se ještě dostanu dále, nicméně pro ilustraci může působivě posloužit úryvek z románu Witolda Gombrowicze *Ferdydurke*, v němž autor již v roce 1939 nepostrádá optiku konstruktivistů:

Kdo by však mohl říci, kolik je v Kráse skutečné krásy, a kolik historicko-sociologických procesů? Ano, je známo, že lidstvo potřebuje mýty – vybere si toho či onoho ze svých početných tvůrců (...) a vynese ho nad jiné, (...) ale kdybychom stejně urputně začali povyšovat jiného umělce, stal by se naším Homérem. Nevidíte tedy, co různorodých a často mimoestetických činitelů (...) tvoří velikost umělce a díla? A vy chcete to naše nejasné, složité a trudné soužití s uměním uzavřít do naivní fráze, že ‚básník inspirován zpívá a posluchač nadšen poslouchá‘?

Nejbližší k samotnému hudebnímu kódu se může dostat kód jiný – nejčastěji obrazový nebo řečový (to přirozeně u opery, operety nebo muzikálu). Sepětí hudby s obrazem bývá velmi pevné například ve videoartu či u filmu a videoklipů – ačkoliv tam se občas hudba více či méně dostává do role kódu doplňkového. Na tom samozřejmě nemusí být nic špatného, vždyť čím by byla Viscontiho Smrt v Benátkách bez Mahlerových symfonií, problematičtější je, když (Adornovým slovníkem řečeno) banalita hudby převyšuje banalitu obrazu, Gilles Lipovetsky dokonce mluví o *vizuálně-hudební pornografii* (Lipovetsky 2002).

Blízkým společníkem bývá hudbě také její funkce – ať už původně zamýšlená (rekviem, hudba k ohňostroji) nebo nezamýšlená (snižování kriminality v obchodních domech, zvyšování inteligence).

Vzdáleněji s hudbou souvisí obrovské množství aktérů, fenoménů, organizací i institucí; složení publika, image hudebníků, kritiky v časopisech i třeba rozhlasové vysílání (i tím, že rozhlas určitou hudbu nehraje).

Vážná hudba, nebo klasika?

„Záhadné klíče mohou otevírat záhadné zámky, ale jednoduché klíče záhadné zámky nikdy.“
(Samuel Becket - Tso)

Hra s významy slov může občas připomínat žabomyší válku, ale boj s některými nežádoucími konotacemi důležitost nepostrádá. Vždyť tolik popularizátorů klasické hudby nikdy neopomene připomenout, že na vážné hudbě vlastně není nic vážného, ba nezřídka dokáže být i hravá a veselá. Je namístě znovu zmínit Fukačovu připomínku, že „vážná“ (ač toto adjektivum etymologicky vzniklo od „mající váhu“) zde vlastně znamená „poslechově náročná“. Tak lze pochopit Adornovo rozhořčení, když píše: „Pro současné vnímání hudby ztrácejí kategorie autonomně zaměřeného umění svou platnost: nemalou měrou je tomu tak i při vnímání hudby vážné, která zevšeobecněla pod barbarským názvem ‚klasika‘, aby se před ní pohodlněji utíkalo.“ [Adorno 1964; s. 16]

Adorno je samozřejmě elitář, popularizace pro něj znamená ohrožení. Rozděluje hudbu na lehkou, jejíž úspěšnost u mas je naprosto standardizovaná a bez možnosti rozvoje, a

hudbu vážnou, jež se v důsledku totálního útěku před banalitou musí nutně zřici konzumu. Demarkační čára, která tyto sféry hudby odděluje, je variabilní – právě ona „klasika“ podle Adorna pro vážnou hudbu představuje přesun ke zbožnímu poslechu. „Rozdíly ve vnímání oficiální ‚klasické‘ a lehké hudby nemají už reálný význam.“ [tamtéž; s. 20] Vážná hudba se musí pokoušet mluvit za němé, být oddělena hustým závojem od vědomí mas. „Tam, kde ještě vůbec reagují, je už úplně jedno, zda jde o Sedmou symfonii nebo o plavky.“ [tamtéž; s. 22]

Útěk před banalitou je spojen právě s „náročným poslechem“ a substantivum „klasika“ tento předpoklad ani nenaznačuje, proto je pro Adorna barbarské. V současnosti se pomalu rýsuje další posun v chápání „klasiky“. V běžném úzu a etymologicky naprosto správně se adjektivu „klasický“ rozumí tak, jak definoval Jan Werich klasické dílo, tedy jako něco, co svou kvalitou trvá. Jak jsem ale již zmínil, ve 20. století byla doceněna estetická relevance i hudby „lehčí“. Navíc důkaz trvalosti v době neustálých změn a rychlého vývoje již vůbec nezabírá tolik času. Proto v nejrůznějších anketách lidé stále častěji považují za „klasiku“ kupříkladu Beatles³.

Hudba funkčně heteronomní

„Představme si krále obklopeného všemi příjemnostmi, jež mohou mu býti vhod, jest-li bez zábavy a ponechán, aby uvažoval o tom, co jest, (...) podlehne jistě přeludům vzpour, které mu hrozí (...), a konečně i smrti a nemoci, které jsou nevyhnutelné...“

Proto lidé tolik milují hluk a pohyb; proto je žalář tak strašlivým trestem; proto slast samoty je něco nepochopitelného.“

(Blaise Pascal - Myšlenky)

„Já se však už delší dobu učil být ve střehu, cituje-li někdo Pascala. Jde o obezřelost související s elementární hygienou.“

(Jose Ortega Y Gaset – Vzpouřa davů)

Pascalův král i jeho poddaní se hlukem a zábavou zbavují úzkosti. Hudba dnes plní v podstatě obdobnou funkci, odtud zřejmě plyne ona neschopnost žít v tichu. Hudba ovšem může plnit různé funkce – muzikologové říkají, že je funkčně heteronomní. I vážná hudba bývá užívána také k jiným účelům než pro oblažení sluchu návštěvníka koncertní síně. Mozartova „Velká“ symfonie nás může coby vyzvánění telefonu upozorňovat na příchozí hovor, v televizní reklamě může Rimskij-Korsakov lákat k návštěvě rychlého občerstvení či ke koupi dětských plen, Rachmaninov může doprovázet krasobruslaře a Prokofjev

³ Dokonce i na veřejnoprávní stanici v televizní upoutávce zazněl slogan: „Klasická hudba od Bacha po Beatles.“ S tímto chápáním klasického (spolu se snahou o větší komerční úspěch a rozšíření potenciálního publika) souvisí též různá symfonická provedení písní od Beatles, Led Zepelin či Rolling Stones na festivalech vážné hudby.

dramatizovat atmosféru čekání na výrok poroty, jež hledá novou českou superstar. Vážnou hudbou se odhánějí zloději, vědci neustále dokazují, že s její pomocí lze zvýšit inteligenci⁴. Ve filmech často poslouchají vážnou hudbu záporné postavy, mnoho papíru je popsáno o Wagnerově hudbě v Hitlerově Třetí říši (u nás nedávno k tomuto tématu napsal zajímavou knihu *Je hodně Hitlera ve Wagnerovi* Jan P. Kučera), stejný Wagner jinde podporuje prodej energetických nápojů.

Umberto Eco píše o Charlesi Lalonovi, jenž vymezil pět možných funkcí umění, což může platit i konkrétně pro hudbu (Eco 2006; s. 273–274): *odvádění pozornosti* (hudba jako hra – viz Huizinga 2000), *katarzní* (uvolnění, pokles nervového napětí), *technická* (vychází vsříc potřebě hodnocení technické ne/dokonalosti), *idealizační* (idealizace velkých témat a citů), *funkce zesílení nebo zdvojení* (zintenzívnění každodenních problémů nebo emocí).

Muzikologové Jiří Fukač a Ivan Poledňák dokonce sestavili předlouhý seznam funkcí hudby – od funkce emocionální, umělecké a mravní přes formativní, biologicko-regenerativní a katarzní až po magickou, hédonistickou i orgiastickou (Fukač 1989).

Hudba vždy plní nějakou společenskou funkci, může být využívána i zneužívána, někdy slouží, jindy posluhuje. Nejčastěji využívanou vlastností hudby je její schopnost vyvolávat emoce. Není ale přílišným překvapením, že takřka permanentně zahudebněný prostor způsobuje pravý opak. Emoce vyvolává ticho. Niel Postman ve slavné knize *Ubavit se k smrti* píše: „Většina televizních pořadů je podbarvena hudbou, jejímž cílem je vyvolat v publiku patřičné emoce, a nepřítomnost tohoto standardního dramatického prostředku v televizi vždy věští něco zlého.“ [Postman 1999; s. 96]

Možná právě v tomto tkví hlavní smysl všech tichých „skladeb“, o nichž ještě bude řeč – v čele se slavnou 4‘ 33“ Johna Cage.

Pevná síť aktérů

„Umění je na to, aby nám vytřelo zrak.“

(Karl Kraus – Soudím živé i mrtvé)

Hudební styly jsou vždy spojeny s určitými institucemi. Tyto instituce zároveň legitimizují styly jakožto autonomní hudebně-sociální jednotky. Máme například rockové festivaly, jazzové kluby, punkové či hip-hopové oblečení, diskotéky, plesy nebo technopárty, specializované časopisy i vzorce chování. Vážná hudba je bezpochyby institucionalizována

⁴ Tzv. Mozartův efekt dosud není zcela prozkoumán. Experiment psychologů Rauscherové sice prokázal (i u potkanů), že Mozartova hudba zlepšuje prostorově-časové chápání, další výzkumy však tento vliv omezily jen na Sonátu pro dva klavíry D-dur. Příčina tohoto účinku stále není spolehlivě vysvětlena (viz Franěk 2005).

nejlépe, už proto že na to měla tolik času – má na své straně tradici, uznání svých trvalých hodnot a disponuje dlouhou řadou velkých osobností. Nejde jen o existenci budov Národního divadla či Státní opery, ale také například o výuku hry na hudební nástroje nebo o způsob oblékání (dokonce i různá nokturna a jiné koncerty s titulkem „bez fraku“ jen utvrzují v tom, že normálním oděvem je společenský oblek).

Již otcové sociálního konstruktivismu Berger s Luckmanem, mluvíce o institucích, připomínají, že „mohou být také symbolicky reprezentovány fyzickými předměty, přírodními i umělými“ [Berger, Luckman 1999; s. 77]. Zde se však nejedná jen o symbolickou reprezentaci. Fyzické předměty vážnou hudbu spoluutvářejí, konstruují. A nejen fyzické předměty, Bruno Latour by řekl také nejrůznější jiná ne-lidská jsoucna (non-humans). Konstrukci vážné hudby neдрží jen skladatelé, interpreti a publikum, ale i budovy, oblečení, hudební nástroje, noty, hudební vzdělání, pocity výjimečnosti a jistý konzervatismus. Značná část hudebního paradigmatu je jejím základem, včetně forem (sonáta, rondo) a terminologie. K pevné konstrukci samozřejmě též notně přispívají odpůrci – každý, kdo se proti (rýpalové často přidávají „tak zvané“) vážné hudbě vymezuje, včetně dětí donucených k účasti na výchovných koncertech.

Inspirace sociologií vědy je zde nesmírně užitečná hned dvakrát. Bruno Latour popisuje vědecký „souboj“ dvou francouzských vědců – Pasteura a Poucheta⁵. Pasteur podle Latoura zvítězil nad svým oponentem tím, že na svou stranu získal více vhodných, tedy užitečných spojenců – akademii, církve, ale také laboratorní nádoby a mikroby (Latour 1989). Takto mohu říci, že skladba se stane vážnou hudbou tak, že sežene dostatek správných spojenců – a to lidských i ne-lidských.

Druhou inspiraci nabízí sociologie vědy v teorii sítí–aktérů (Actor–Network Theory), s níž přišli Bruno Latour, Michel Callon a John Law (Latour 1996). Spojenci, aktéři jsou vzájemně provázáni a vytvářejí různě pevnou síť. Latour upozorňuje na to, že síť aktérů není něčím stabilním – neustále se mění, stále noví aktéři přicházejí a odcházejí (tamtéž). Důležité je, že pokud nějaký aktér chybí, nic to pro celek nemusí znamenat, může přesto držet pohromadě. To nám umožňuje vidět hudbu jako něco, co je pořád znovu utvářeno a přetvářeno.

Filosof Ian Hacking, jenž se velmi důkladně zabýval konstruktivistickou literaturou (a její optikou), popsal tři časté tendence sociálních konstruktivistů. Podle něj chtějí v první řadě

⁵ Tito vědci vedli spor o to, jak je možné, že se kapalina začne kazit (odkud se v ní berou mikroorganismy). Pasteur tvrdil, že mikroby jsou přítomni ve vzduchu, a z něj se dostávají do kapaliny, zatímco podle Poucheta vznikali v kapalině spontánně. (Latour 1989)

ukázat, že určitý jev (či jeho podoba) není nevyhnutelný, nezbytný a vlastně by nemusel existovat vůbec, případně by mohl vypadat úplně jinak. „Jenže lidé, kteří oduševněle operují s ideou sociální konstrukce, chtějí většinou nějaké to X kritizovat, změnit anebo zničit, protože se jim v zaběhaném pořádku věcí nelíbí.“ [Hacking 2006; s. 22] Z toho vyplývají další dva stupně: jednak ukázat, že onen jev (X) je v současné podobě špatný, a jednak že by bylo dobré se ho zbavit nebo ho alespoň radikálně změnit (Hacking 2006).

Hacking má samozřejmě do značné míry pravdu a přít se s ním by vedlo jen k marnému řešení otázek ontologického subjektivismu a objektivismu – tedy zda pod zkonstruovaným povrchem je, nebo není nějaká objektivní realita. Tato práce však (naštěstí) nemá za cíl do hloubky probírat konstruktivistické problémy, neboť to by mohlo skončit mnoha zbytečně popsányými stranami a nejistým výsledkem. Snad bych jen připomněl, že do sítě–aktérů patří i ne-lidská jsoucna, tudíž příliš nelze hovořit o klasickém *sociálním konstruktivismu*, spíše jen o *konstruktivismu*. Byť někdo namítne, že ne-lidští aktéři jsou svou povahou také sociální, je důležité, že reálné předměty dodávají konstrukci nejen mentální, ale i materiální podstatu.

V případě vážné hudby je však můj záměr přesně opačný, než o jakých mluví Hacking. Její existenci zpochybňuje kdekdo, lhostejno slyšel-li kdy o sociálních konstrukcích či nikoli. Smyslem konstruktivismu zde proto není relativizace, rozklad ani destrukce, má nám ukázat, co drží pohromadě reálně existující jevy. Pohledem na síť–aktérů spatříme vážnou hudbu v její celistvosti a zjistíme její pevnost. Takto lze víceméně nalézt hranice vážné hudby – přesná hranice je samozřejmě subjektivní, ale okolí je zjevné s maximální možnou objektivitou.

Názorně může opět posloužit beletrie. Ukázka z románu *Stepní vlk* Hermanna Hesse (již z roku 1927) popisuje situaci, kdy je hudební konstrukce těžce narušena kontextem – Händel je „znásilněn“ rozhlasem.

Všimněte si, jak ta bláznivá hlásná trouba dělá na pohled tu nejhoupější, nejneužitečnější a nejzapovězenější věc na světě a hudbu bůhví kde hranou vrhá bez výběru, hloupě a surově, a k tomu žalostně znetvořenou, do cizího, jí nepřislušejícího prostoru. (...) Nasloucháte-li rádiu, slyšíte a vidíte odvěký boj mezi božským a lidským. Právě tak, můj milý, jako rádio vrhá tu nejnádhernější hudbu světa po deset minut nazdařbůh do nejnemožnějších místností, do měšťáckých salonů i do podkrovních světniček, mezi žvanící, žeroucí, zívající, spící posluchače, tak jako tuto hudbu olupuje o její smyslovou krásu, jako ji kazí, drásá a zachrchlává a přece nedokáže jejího ducha zcela zabít – právě tak život (...) po Händelovi dává zaznít přednášce o technice zatajování bilancí ve středních průmyslových podnicích.

Zdá se, že autor již dávno před teoriemi sociologie vědy vycítil vše podstatné. Sít' aktérů byla rozhlasem silně narušena – Adornův problém s rozhlasem byl v podstatě stejný. Hessem (respektive románovou postavou Mozarta) vyjádřené zděšení by se dalo v současnosti přirovnat ke koncertu se špatnými nástroji, na němž posluchači pijí kolu a pojídají praženou kukuřici a po kterém vystoupí prodejce kuchyňského nádobí. Händel však pro Hermanna Hesse stále žije, sít' aktérů se nerozpadla, jen zřídla.

Jiným příkladem je líčení z knihy *V mezní situaci* Tzvetana Todorova, jenž ukazuje, že ani sebezruďnější kontext nemusí znetvořit hudbu jako takovou (Todorov 2000, s. 167–168):

*Už jsme si mohli povšimnout, jak často byli dozorci v nacistických táborech vášnivými milovníky hudby. Ale tentýž Kramer (Josef Kramer – velitel Březinky; poznámka M. P.), který plakal při Schumannovi, (...) dokázal rozbít obuškem hlavu vězeňkyni za to, že nešla dost rychle. (...) Tatáž Maria Mandelová (vrchní dozorkyně v Březince; M. P.), která si běží poslechnout melodii z *Madame Butterfly*, nařizuje výprasky holí a sama bije (...). Činy milovníka hudby Mengeleho, neustále pohvizdujícího Wagnerovy melodie, jsou s dostatek známy. Jiný dozorce, Pery Broad, hraje Bacha a mučí vězně z bunkru; Eichmann hraje Schuberta a řídí deportace Židů. Neznamená to, že by hudba přestala být dobrem.*

Strašlivý kontext koncentračních táborů zde zůstává určitým způsobem mimo sít' hudebních aktérů. Hudba je spíše jako celek sama aktérem v jiných sítích. Jakýkoli jednotlivec do její soudržnosti zasáhne jen minimálně, hudba zůstává *dobrem*.

Skladatel jako hrdina

„Dalo by se říci, že mistři, kteří celou svou velikostí vynikají nad průměr, svých současníků, vyzářují paprsky svého génia daleko přes přítomnost. Podobají se tak mohutným ohniskům – majákům, jak je nazývá Baudelaire – z jejichž světla a tepla se vyvíjí souhrn směrnic, jež zůstanou vlastní většině jejich následovníků a jež přispějí k vytvoření svazku tradic, z nichž se skládá kultura.“

(Igor Stravinskij – Hudební poetika)

Osobnost skladatelova je pro hudbu nejbližším spojencem. Pokud spolu soupeří dvě skladby podobných kvalit, která z nich se stane mistrovským dílem, berou si na pomoc své autory. Zvítězí ta, jejíž autor bude (nebo už byl) prohlášen za mistra, za génia⁶, za hrdinu. Stravinského citát popisuje hrdinu přímo v carlyleovském slova smyslu, velkého muže, který tvoří vzory a který je tvůrcem dějin (Carlyle 1925). Mistr své doby ovlivňuje dobu příští, vstupuje do běhu světa, udává směr, osvětluje cestu svým následovníkům. V podstatě to znamená, že skladatel nějakým způsobem přesahuje známé hudební paradigma. Adorno si byl

⁶ Génius zde samozřejmě nikterak nesouvisí s inteligencí, přestože odhadování inteligenčního kvocientu velkých osobností bývá poměrně častou a mediálně vděčnou zábavou.

samozřejmě vědom toho, jak obtížné je takové přesahy nalézt a pojmenovat, takřka nemožné je to ovšem podle něj v hudbě populární. Říkal, že „je mnohem těžší nahlédnout, proč je jeden šlágr oblíbený a druhý neoblíbený, než proč se dovoláváme víc Bacha než Telemanna a víc Haydnovy symfonie než nějakého kusu od Stamice.“ [Fukač 1989; s.164]

Carlyleovští hrdinové se však dnes (ba i mnohem dříve) již přílišnému zájmu netěší (o postheroické společnosti viz Petrussek 2006). Už Pitirim Sorokin si všiml a rozkošně kvantifikoval, že „hudba devatenáctého a dvacátého století se neustále odvracela od božského a hrdinského k prostřednostem a chorobnosti. Mé statistické studie ukazují, že od r. 1600 do r. 1920 vzrostl jejich počet, vzato z hlavních hudebních děl satiricko-komických a prozaických skladebních námětů, z 24 v sedmnáctém století na 106 v století devatenáctém, zatímco v téže době ubylo hrdinských skladeb ze 123 na 63.“ [Sorokin 1948; s. 50-51]

Například z hlediska vývojové psychologie je úspěch (jak skladatelův, tak interpretův) založen především na získávání a udržování dovedností, což je „proces dlouhodobé adaptace na vnější i vnitřní tlaky“ [Franěk 2005; s. 146]. Tyto tlaky představuje vliv rodičů, učitelů, velká motivace a samozřejmě vysoce intenzivní i účinné cvičení (Franěk 2005). Dokonalé ovládnutí hudebního nástroje nebo zpěvního hlasu ovšem v žádném případě není jedinou podmínkou úspěšného génia (byť je podmínkou, alespoň tedy ve vážné hudbě, nezbytnou).

Sociologicky zajímavější je jakési společenské konstruování „mistrů“ a „géníů“, což vůbec neplatí toliko v hudbě, ale stejně tak v literatuře a dvojnásob v umění výtvarném. Génius je nadán jedinečným pohledem na svět, stojí kdesi mimo společnost, jejímiž zákony se ani příliš nemusí řídit, jsa na ní nezávislý⁷. Daniel Bell uvádí často zmiňovaný Hegelův výrok, že „dojde-li ke ,konfliktu mezi géniem a jeho publikem, pak vina spočívá na publiku... Umělec má jen jedinou povinnost: následovat pravdu a svého génia.“ [Bell 1999; s. 139] Tyto konstrukce do značné míry připomínají Adornův fetišový charakter a hudební skladatelé v důsledku víceméně představují obchodní značku. V beletrii se nad tímto fenoménem rozhořčoval již jednou vzpomenutý Witold Gombrowicz (ukázka opět z románu *Ferdydurke*):

Když tedy na pódiu brnká pianista Chopina, říkáte, že kouzlo Chopinovy hudby v kongeniální interpretaci geniálního klavíristy okouzlo posluchače. Ve skutečnosti je však možné, že okouzlen nebyl ani jediný posluchač. Není vyloučeno, že kdyby nevěděli, že Chopin je velký genius a klavírista také, vyslechli by tu hudbu s menším nadšením.

⁷ Jak výstižně říká Daniel Bell: „Základem tohoto všeho je přesvědčení, že umění sděluje pravdu, která je vyšší než pravda vnímaná obvyklým kognitivním způsobem.“ [Bell 1999; s. 140]

Dílo jako takové je samozřejmě důležité, aby se však skladatel stal „mistrem“, potřebuje navíc získat maximum (nejen lidských) spojenců – stejně jako ve vědě Louis Pasteur. Aby z něj další generace učinily génia, musí splňovat co možná nejvíce určitých charakteristik. Některé osobnosti mají zkrátka větší šanci stát se „génielem“ nežli jiné. V mediální oblasti je analogický koncept tzv. zpravodajských hodnot, který spočívá v tom, že konkrétní události mají vlastnosti, které zvyšují či snižují šanci stát se zprávou, dostat se do médií (např. Galtung, Rugeová 1965).

Osobnost génia, na jejíž podobě se nepochybně podepsal vliv romantismu, v podstatě odpovídá mediální přitažlivosti. „Géniovské hodnoty“ by například mohly vypadat následovně – génius by měl:

- 1) Projevovat se jako génius od nejtělejšího dětství
- 2) Prožívat neradostné mládí plné dřiny a odříkání
- 3) Chovat se výstředně
- 4) Střídat vrcholné úspěchy s nouzí a nepochopením
- 5) V nejtěžších dobách života složit nejlepší díla
- 6) Zemřít mlád

Čím více těchto (a jistě by se daly vymyslet další) bodů skladatel splňuje, ať už skutečně nebo v očích životopisců, tím větší má šanci stát se génielem. Ve 20. století pomalu přestali být autoři vážné hudby vhodnými postavami pro konstrukci génia. Ne že by nikdo nesplňoval ony hodnoty, ale v oblasti populární hudby se objevili zkrátka lepší adepti na „genialitu“.

Sociologie not

„Říše hudby je, jak víme, říší, kde nejhýřivěji kvete rutina, předsudek, záliba v retrospektivě a hrůza z žijícího.“

(Arthur Honegger – Zařikání zkamenělin)

Notový záznam je oblíbeným tématem pro mnoho různých oborů. Lingvisté přemítají, v čem se noty podobají písmu, sémiotici přemýšlejí o jejich významech, americký filosof Nelson Goodman dokonce pozoruhodně rozebírá esteticko-logické téma, nakolik odpovídají noty v hudbě obecným podmínkám notačního systému (Goodman 2007).

Sociologicky zajímavý je kupříkladu (dnes už poněkud odumírající) obchod s notovými záznamy skladeb a písní. Historik médií Dieter Prokop píše, že v době začátků gramofonové desky jakožto nového média o ně hudební vydavatelství projevovala zájem vlastně jen proto, že od nich očekávala zvýšení odbytu notových listů (Prokop 2005; s. 215).

Obráceně řečeno, noty způsobily rozvoj gramodesek (čímž na druhou stranu zase započaly svůj dlouhý a vleklý komerční ústup).

U vážné hudby je v této oblasti zásadní toto: nelze si představit umělce, který neumí číst noty. V žádném jiném hudebním stylu nejsou noty tak nezbytné, ostatně je to zřejmé i z hudebního vzdělání, jež je nutností pro skladatele i interprety. Jinak tomu ani být nemůže, neboť vážná hudba je založena na tom, že hudebníci interpretují (téměř výhradně cizí) partitury. A skladatel, chce-li býti hrán, musí se také vyjadřovat srozumitelným notovým písmem.

S notami je spojen konzervatismus, a to hned dvojitě. Jedním jsou nároky na interpreta, jemuž není dáno příliš volnosti. Musí odehrát přesně ty tóny, které má předepsány, o něco tvořivější může být v dynamice. Nejméně svázán se může cítit v tempu, má-li předepsáno *allegro spiritoso* či *andantino grazioso*, nemluvě o chopinovském *rubato*, záleží jen na něm, jak se s předepsanými výrazy vypořádá⁸. Přesto je tu ale interpret od toho, aby přednesl skladbu tak, jak by si to přál sám její autor. Bez úprav, bez improvizace (o té se ještě zmíníme). Zásahy do autorské partitury, byť by se někomu zdály jakkoli příhodnými či užitečnými, mohou končit slovy Milana Kundery (respektive Igora Stravinského) *nechovte se tu jako doma, přáteli* (Kundera 2006)⁹.

Druhý konzervatismus je obsažen v notovém zápisu samotném, v jeho jakési gramatice. Notové písmo se vyvíjelo velmi dlouho. Ve starověkém Řecku se hudba zapisovala různě položenými písmeny, ve středověku se zase používaly tzv. *neumy* – znaménka nad texty liturgických písní, jež znázorňovala, kdy hlasem stoupat a kdy klesat. Na přelomu 10. a 11. století přišel toskánský mnich Quido z Arezza se systémem rovnoběžných linek, jejichž počet se časem ustálil na dnešních pěti, čímž výrazně zjednodušil a zpřesnil záznam výšky tónu. Co se týče zápisu délky, ten se v dnešní podobě sjednotil na začátku 17. století. A od té doby se nezměnilo prakticky nic¹⁰, snad jen se snížil počet běžně užívaných klíčů na nejčastější houslový a basový. K tomu Arthur Honegger dodává: „Nejnepatrnější úprava potřebuje dlouhých let, aby se vžila, a konzervatoře, profesoři, výkonní hudebníci bdí se žárlivou péčí nad pokladem přežilých konvencí, nad nimiž jim je svěřen dozor.“ [Honegger 1960; s. 80]

⁸ Samozřejmě lze rychlost předepsat přesným údajem pro metronom, tento způsob je však obvyklejší například v jazzu.

⁹ Tato slova napsal Igor Stravinskij Ernestu Ansermetovi, jenž mu chtěl „dělat škrtky“ v taneční svitě *Karetní hra*. Na jiných místech Kundera popisuje například, jak ředitel pražské opery Kovařovic upravoval Janáčkovu *Její pastorkyňu* (viz také Kundera 2004).

Dlouhá neměnnost standardní notace ovšem vůbec neznamená, že je (osvícenecky řečeno) nejlepší ze všech možných notací. „Skladatelé si různě stěžují, že záznamy v této notaci předepisují příliš málo prvků, nebo příliš mnoho, nebo ty špatné, nebo předepisují ty správné příliš nebo naopak málo přesně. Revoluce zde usiluje o větší, menší, či odlišnou kontrolu výrobních prostředků.“ [Goodman 2007; s. 150] Přesto se ale nikomu nepodařilo žádný jiný způsob notace prosadit, například systém Johna Cage, který následně uvádí Nelson Goodman, těžko může zůstat něčím jiným než (možná pozoruhodnou) kuriozitou.

Ani poměrně srozumitelná a pochopitelná zjednodušení se neprosadila. Honegger se velmi zastával notového písma Mikuláše Obuchova, jenž reagoval na to, že „hudba těchto posledních let se stává stále obtížnější ke čtení proto, že se na méně dlouho usadí v jedné tónině, a předsudek skladatele okázale lpícího na ‚hudebním pravopise‘ nám vynesl ony stránky přeplněné křížky, béčky, dvojitými křížky a dvojitými béčky, jež se právem hnusí amatérovi, ba i profesionálovi.“ [Honegger 1960; s. 81] Obuchov zrušil křížky a béčka před notami, jakožto redundantní znaky, zvýšení tónu se zaznamenávalo křížkem na místě noty. Tím také zrušil předznamenání, vycházel jen z nutnosti zaznamenat co nejjednodušeji potřebných dvanáct tónů (viz Honegger 1960). Trochu tím i vycházel vstříc atonálním dodekafonickým skladbám schönbergovského ražení. Přes nesporně větší srozumitelnost a zjednodušení (přínejmenším pro interpretaci klavírních partů) se Obuchovova notace neujala ani v základní výuce dětí, jak si představoval Honegger.

Síla tradice

*„Z všech lidských úloh nejvíc je vděčná:
mít v sobě aspoň kus nekonečna.“*

(Henrik Ibsen – Peer Gynt)

Nezbytnou podmínkou konzervatismu je tradice. Chci-li konzervovat, musím nejprve mít co. Novinky kulturního průmyslu vzbuzují nadšení, jež údajně představuje jemnou formu transgrese (Lipovetsky 2002). Jak ale dodává Gilles Lipovetsky, „kde je jaká transgrese v bláznění, které se upne hned k desce Michaela Jacksona, hned k albu Madonny nebo Sade?“ [Lipovetsky 2002; s. 318] Durkheimovská *žízeň po nekonečnu*, o níž píše Michel Maffesoli (2002), může být hašena nomádským blouděním po novinkách a inovacích nebo právě příklonem k tradici. Ta, říká (byť v poněkud kritických souvislostech) Adorno, „slouží jako

¹⁰ Je zajímavé, že vžitá italská terminologie pro označování tempa (allegro, moderato...) se dokonce i v jazycích užívajících jiné abecedy píše latinkou – např. v ruštině. Zůstává tedy konstantní nejen obsahově a hláskově, ale i graficky.

lékařem předepsaná útěcha, která má uklidnit člověka, rozatomizovaného v čase“ [Adorno 1971; s. 297].

Tradice je bezpečným únikem před módou, před frivolností a pomíjivostí. Představuje „jakousi tělesnou blízkost, bezprostřednost: jedna ruka přijímá od druhé“ [tamtéž; s. 296]. To samozřejmě neznamená, že příklon k tradici nemůže být módou. Mnohdy hraje i móda významnou roli v tom, co tradičního bude právě na pořadu dne, což bývá zřejmé při nejruznějších „beethovenomániích“ či v obdobích „mozartoholismu“.

Přílišná orientace na tradici však zase přehlíží přítomnost, odvrací se od ní. Z toho plynou tak časté dojmy, že současnost není vlastně ničím zajímavá, s ničím nepřichází, nic nepřináší. Zdá se, jako bychom byli na konci. Alfréd de Musset ve své Zpovědi dítěte svého věku píše:

Naše století nemá žádných forem. Nevískli jsme pečeti své doby ani svým domům ani svým zahradám, ani čemukoli jinému. (...) Máme ze všech století něco, kromě ze svého, věc to, která nikdy nebyla vidána za žádné doby: naším vkusem je eklektismus; běháme, co najdeme, to pro krásu, ono pro pohodlí, jiné pro starožitnost, něco i pro ošklivost; tak že žijeme jen z trosek, jakoby byl konec světa blízký.

Básník zde mluví o století devatenáctém. Přitom, jako by vyjadřoval pocity současnosti. Onen všeobecný eklektismus je znakem konce 20. století a je jím stále dál. V populární hudbě se drží především léta 60., 70. a 80., nejnovější produkce kulturního průmyslu zastarává takovým tempem, že po krátké době téměř docela mizí. Na druhou stranu, vzhledem k tomu, že o tomtéž psal Alfréd de Musset již v roce 1836 (kdy román dopsal), není třeba se příliš obávat, že tentýž pocit prázdného netvořivého¹¹ eklekticismu potrvá věčně.

Vážná hudba je na tradici založena téměř výhradně, což je ostatně obsaženo v jejím druhém pojmenování *klasická*. Lpění na prověřených hodnotách zaručuje stabilitu, je důvodem, proč se kánon vážné hudby proměňuje jen minimálně. Zároveň nedává příliš prostoru současným skladatelům. Pokud už se někde hraje něco současnějšího, nejčastěji v kombinaci s osvědčenými starými kusy, neboť málokdo chce riskovat znechucení publika. Ironický Honegger říká: „Spapáš-li polívčičku, dostaneš zákusek. (...) Vyslechnete-li trpělivě něco od X, od Y nebo od Z, dostanete kousek dobrého Beethovena a velkou mísu Wagnera.“ [Honegger 1960; s. 67] Hudba, jež se časem ukázala býti společensky prioritní, byla vždy poněkud avantgardní (vpřed krácející coby předvoj), ucho posluchačovo muselo si na ni často delší dobu zvykat. Je však otázkou, jak daleko leží hranice avantgardy, na niž si běžné

publikum ještě je schopno zvykat, jakou je schopno vnímat, a zda si vůbec zvykat chce. Arnold Schönberg¹² zemřel v roce 1951 s vědomím, že jeho současníci mu nerozumějí, což už se tak umělcům stává odjakživa; porozumění své hudbě očekával nejdříve za pár desítek let. Leč ani o několik desetiletí později se do života vážné hudby pro širší publikum příliš nezapojil, podobně jako jeho hlavní žáci Berg (jehož dílo se ze všech expresionistů hraje asi nejvíce) s Webernem (který zas nejvíce ovlivnil postmoderní avantgardu), nemluvě o dalších, dnes již téměř zapomenutých, skladatelích. Těžko říci, jestli jejich čas vůbec někdy přijde, podle Adorna budou Schönbergově Komorní symfonii budoucí posluchači rozumět právě tak málo jako před rokem 1910, kdy vznikla, přestože při jejím provedení už těžko dojde ke skandálu (Adorno 1970).

Důraz na tradici nicméně neznamená, že vše zůstávalo zcela konzervováno. Například Alvin Toffler říká: „Je prokázáno, že dnešní hudebníci hrají hudbu Mozarta, Bacha a Haydna v rychlejším tempu, než v době, kdy byla zkomponována. Nutíme Mozarta do poklusu.“ [Toffler 1992; s. 85] Další změna souvisí s technickým vývojem, s touhou po technicky dokonalých nahrávkách. Perfekcionismus v hudební reprodukci, notně posílněný možnostmi digitalizovaných nahrávek, dostává hudbu až do sféry baudrillardovských simulakrů, vytváří se takový Mozart, jakého ani sám Mozart nikdy neslyšel. Jean Baudrillard (již na konci 70. let) dokonce přirovnává redukci hudby na zvukovou dokonalost k pornografii, v závratném preludu exaktnosti podle něj mizí realita, tak jako z pornografie vymizel všechn sex (Baudrillard 1996).

Baudrillard je přirozeně poněkud přespříliš poetický. V lecčems má pravdu a mnohé stojí za zamyšlení; jistě jsou nahrávky (i staré a digitalizované) stále lepší, možná jsou už dokonce i „lepší než nejlepší“. Touha po zvukové dokonalost má samozřejmě nádech Adornovy hudební fetišizace, ovšem ostrý zvuk i obraz jsou v reprodukované vážné hudbě (alespoň od doby určité kvality reprodukce – lepší, než nad jakou se děsil Hermann Hesse) velmi okrajovými aktéry, obzvláště ve srovnání s populárnějšími hudebními styly. Mnohem důležitější než to, z kterého reproduktoru lze slyšet druhé housle a z kterého lesní rohy, je na nahrávce výkon interpretů.

¹¹ Ostatně eklekticismus v umění byl dávno povýšen na tvůrčí přístup, míchání nejrozličnějších stylů z různých dob se stalo ve druhé polovině 20. století novou estetikou.

¹² Arnold Schönberg je tvůrcem dvanáctitónového systému, tzv. dodekafonie. Ta je založena na tom, že autor z dvanáctitónové chromatické řady (tedy 12 po sobě jdoucích půltónů, které mají tvořit novou tonalitu – proto se Schönberg bránil označení atonální) postupně vybírá jeden tón po druhém a skládá je tak, aby použil všechny a žádný se neopakoval. Skladatel vytváří skladbu tím, že podle určitých pravidel mění pořadí oněch dvanácti tónů. Dodekafonický tvůrčí postup byl příznačný pro hudební expresionismus. Působivě tento systém popisuje Thomas Mann v románu Doktor Faustus.

Disonance 20. století

„Připadala si (...) potřísněná slovy, jež sotva pronesena již se rozpadala v prach, každé slovo popřeno následujícím, ještě než mohlo nabýt smyslu. Jako když člověk poprvé poslouchá náročnou hudbu.“

(Samuel Beckett - Murphy)

Je zřejmé a empirické výzkumy to potvrzují (např. Bek 2002), že ještě méně příznivců než *vážná hudba* má kategorie *soudobá vážná hudba*. Značná část lidí si zároveň pod touto kategorií nedokáže nic moc konkrétního představit. To může být samozřejmě problém i pro člověka, který se o vážnou hudbu zajímá. Znamená soudobost polyfonii „emancipovaných“ hlasů, jejíž prvenství bývá připisováno Beethovenovým smyčcovým kvartetům? Nebo se počíná Schönbergovými skladbami, jež se pomalu rozešly s durovou i molovou tonalitou? Nebo se pod ní zkrátka skrývají velká jména jako Stravinskij, Prokofjev, Šostakovič, případně Hindemith či Bartók? Nebo je soudobá až postmoderna? Nebo v posledních letech složená vážná hudba, která se téměř nehraje?

Přirozeně na takovýchto otázkách vlastně nesejde, spíše je důležité, že ve vážné hudbě se cosi stalo. „Zhusta se tu vyskytuje termín odcizení. Váže se k tomu, že asi od poloviny devatenáctého století vzdalovala stále rostoucí autonomie umění novou tvorbu od lidí. Skok, který je v lyrice rozprostřen mezi Heinem a Baudelairem, ovládá také hudbu.“ [Adorno 1970; s. 222] Hudební skladatelé zkrátka začali být fascinováni něčím, co málokdo z posluchačů byl ochoten ocenit. V románu Doktor Faustus krásně popisuje Thomas Mann úvahy mladého skladatele Adriana Leverkühna:

Akord není žádná harmonická pochutina, nýbrž je to polyfonie sama v sobě, a tóny jej tvořící jsou hlasy. Tvrdím však: jsou jimi tím víc, a tím rozhodnější je polyfonní ráz akordu, čím je disonantnější. Disonance je měřítkem jeho polyfonní důstojnosti. Čím silněji akord disonuje, čím víc navzájem ostře odlišných a diferencovaně účinných tónů v sobě obsahuje, tím je polyfonnější a tím výrazněji má již v současnosti souznění každý jednotlivý tón povahu hlasu.

Disonantní polyfonie nebyla pro ucho posluchačovo ničím příjemným¹³, ovšem atonální skladby expresionistů, prosazujících dvanáctitónový systém (dodekafonii), už často

¹³ Dlužno dodat, že chápání určitých hudebních intervalů jako disonantních se také vyvíjí. Co bylo považováno za disonantní kdysi, může být dnes považováno třeba za méně disonantní, co bývalo méně konsonantní, může být nyní naprosto konsonantní. Psychologické výzkumy hudebního vnímání však ukázaly (ke škodě avantgardních umělců 20. století), že tento vývoj nemůže trvat věčně a v současnosti snad už ani neprobíhá. U vnímání konsonance/disonance (libosti/nelibosti) navíc záleží i na kontextu – akord osamocně vnímaný jako disonantní nemusí být v hudebním proudu vůbec nepříjemný (Franěk 2005).

vzbuzovaly dokonce nenávist. Znovu se dostáváme k základní větě, totiž že „vážná“ hudba znamená „poslechově náročná“. Ať už přijmu myšlenku, proti níž se ostře vymezuje Adorno, totiž že novou hudbu je třeba vnímat spíše intelektem než citem (ten pro Adorna nepředstavuje nic než reflexi pasivního postoje), či nikoli, je zřejmé, že ve 20. století se stala tak náročnou, že začala být vnímána jako problém (i v mnohem méně extrémních podobách než v té Schönbergově). Cesty k nápravě byly dvojí, buď kultivovat publikum, nebo skladatele.

Zastánci nové hudby obviňovali publikum z apriorního odsuzování všeho nového, ovšem je třeba uznat, že urážlivé výroky na jeho adresu tuto apriorní nevoli jen prohlubovaly. Proti Adornovým invektivám a výpadům proti polovzdělancům, kteří slyší poloumělecky a dětsky zároveň (Adorno 1970), působí Honeggerovy příklady ke zkamenělinám takřka něžně a roztomile. Konzervatismus je přec podstatným aktérem (a byl už v době Adornově), štkání nad nepochopením současné avantgardní produkce tedy představuje víceméně marnou snahu o změnu vážné hudby jako takové. Změny v ní lze spíše činit pomalou evolucí, šťastnější formu výchovy posluchačů představovaly například publikace typu *Nebojte se moderní hudby* (Horová 1961), přednášky, besedy a pouštění hudebních ukázek či celých děl.

Kultivace skladatelů byla typická pro totalitní režimy. Když se Šostakovič dočetl v novinách, že Stalin je velmi nespokojen s jeho novou operou (z představení *Lady Macbeth Mcenského újezdu* v roce 1936 prý Stalin odešel rozzuřen po první dějství), právem se začal bát nejen o svou kariéru, ale též o svůj život. Stalin „ihned postuloval tři kritéria sovětské opery: námět musí mít nějaké socialistické budovatelské téma, hudební jazyk musí být ‚realistický‘, nesmí obsahovat ostré disonance a musí být založen na ruské národní písni, děj musí být pozitivní, tj. musí skončit happyendem, kdy na sovětský stát je pěna chvála“ [Schonberg 2006; s. 566–567]. Nad sovětskými skladateli visela neustálá hrozba nařčení z formalismu, což byla výtky tak neurčitá, že mohla znamenat v podstatě cokoli¹⁴.

Ani Československá hudba nebyla ušetřena totalitárních zásahů. Již na 2. Mezinárodním sjezdu skladatelů a kritiků v Praze, který se konal v květnu 1948 (tedy velmi brzy po únorovém převratu), bylo sepsáno provolání, program v duchu sovětské ždanovské estetiky. Z krátké ukázky je snaha o řízení nově vznikající vážné hudby (projednávala se taktéž hudba tzv. lehká – viz celé prohlášení v příloze) naprosto zřejmá:

¹⁴ Ve výstižné Prokofjevově formulaci je formalismus „jméno, jež se dává hudbě, kterou nelze pochopit na první poslech“ [Schonberg 2006; s. 565].

Tzv. vážná hudba se stává vždy individualističtější a subjektivnější co do obsahu, vždy komplikovanější a vykonstruovanější co do formy. (...)

Tzv. vážná hudba pozbyla rovnováhy jednotlivých složek (...); v současné hudbě se pak setkáváme ještě s dalším typem hudební tvorby, v němž se logická výstavba hudebních myšlenek nahrazuje beztvárným melodizováním nebo estétským napodobováním staré kontrapunktické manýry. Avšak to vše nemůže většinou zastříti ideovou prázdnotu. (...)

Čím více se v tzv. vážné hudbě projevují zmíněné nedostatky (...), tím více jí ubývá posluchačů, takže se omezuje na stále menší okruh obecnstva. (...)

Zdárné překonání hudební krize zdá se nám být možné za těchto podmínek:

1. Jestliže si skladatelé tuto krizi uvědomí a zřeknou se tendencí krajního subjektivismu, pak se hudba stane výrazem nových velkých a pokrokových idejí a citů širokých mas a všeho, co je v současné době pokrokové. (...)

Poslechová náročnost byla tedy ve 20. století „obohacena“ o disonanci, případně o atonalitu. Zatímco disonance je v soudobé vážné hudbě poměrně významným aktérem¹⁵, atonalita (schönbergovská dodekafonie) se v ní kromě oné tzv. *druhé vídeňské školy* téměř nevyskytuje, neboť v ní až na pár (nedlouho trvajících) výjimek nikdo nepokračoval (byť inspirace např. Webernem je u postmoderních skladatelů zřejmá i přiznaná). Ostatně psychologové již dokázali, že ve skladbách komponovaných v Schönbergově dvanáctitónovém systému není posluchač schopen vnímat pořadí tónů jako téma, přesný systém nelze rozeznat od náhodného. „Kompoziční systém dodekafonie tedy nerespektuje lidské kognitivní možnosti, které neumožňují vnímat tento systém vztahů jako tóninu.“ [Franěk 2005; s. 71]

Hudební vývoj v 50. a 60. letech ještě znamenal jednu důležitou věc, která v očích veřejnosti notně poznamenala mínění o soudobé hudbě. Postmoderna, představovaná a symbolizovaná postavou Johna Cage, došla až na samou hranici avantgardy. Cageovy „skladby“ vyvolávaly senzací a skandály, ale neměly již příliš společného s hudbou, spíše šlo o třeskutost jeho invence. Jeho dadaistické (aleatorické, založené na náhodě) kompozice vyvolávaly zásadní otázku: Skrývá se pod současnými uměleckými díly něco jiného než prázdnota? Nejedná se případně jen o (povedený) žert? Cage skládal třeba partitury podle kazů na papíru nebo podle hvězd, je autorem „skladby“ pro dvanáct rozhlasových přijímačů či klavírního koncertu pro jednoho až dvacet klavíristů, kteří hrají nahodilé party. Jeho

¹⁵ Což samozřejmě příliš neplatí pro starší klasickou hudbu, v ní se objevuje tento prvek pouze do té míry, jak se měnilo to, co je považováno za disonanci. Adorno, jenž spatřoval v harmonii a tonalitě ideologii, tvrdil, že „právě velcí tonální skladatelé, Bach, Mozart, Beethoven, v sobě uchovávali touhu po disonanci“ [Adorno 1970; s. 226], což je ale výrok stejně, mírně řečeno, spekulativní, jako když dnes kdekdo říká, že Mozart by určitě poslouchal hip-hop.

nejznámějším dílem je 4'33'', kde klavírista 4 minuty a 33 sekund sedí u klavíru, aniž by cokoli zahrál. Interpretace jsou různé, nejčastěji se uvádí, že jde o to poslechnout si, jak vítr lomcuje okny, případně nervózní odkašlávání lidí v publiku.

Izraelský humorista Ephraim Kishon napsal knihu *Picassova sladká pomsta*, v níž rozvíjí naprosto oprávněnou myšlenku, že moderní výtvarné umění není ničím než velkým žertem, jehož vtípnost znásobují umělečtí kritici, hledající za čmáranicemi a prázdnými plátny kdovíjaké obsahy. Kishon nabízí možnost, jakou jistě kdekdo tuší, ale málokdo ji vysloví, totiž že mnohá moderní díla jakýkoli obsah postrádají, vlastně nezobrazují nic. Jeden z Kishonových příkladů se týká i hudby:

Asi stovka přátel naslouchala o víkend v jednom koncertním sále klavírnímu koncertu Thomase Bloda, který seděl u klavíru, jenž nevydal ani tón. Na konci koncertu trvajícím 45 minut diváci maestrovi bouřlivě zatleskali. Blod hrál své kousky s vášnivými gesty a občas posluchače uváděl do svého umění. Hudba prostřednictvím oka, nikoliv ucha, bylo jeho mottem. (...) Byl to velký vtíp, vymyslela si ho televize, která celou událost filmovala, aby se zjistilo, co všechno lze lidem namluvit, pokud se hraje na jejich intelektuální snobismus.

Síla revoltujících umělců, tvořících dadaistické, neposlouchatelné a často i nehratelné skladby se (naštěstí) během nějakých pětadvaceti let vyčerpala, zároveň také „skladby“ vyčerpaly publikum. Soudobá vážná hudba se rozplynula v jakémisi všeobecném eklekticismu a jako nový aktér z ní zbyla jen tichá prázdnota okolo opuštěné vysoké hráze mezi tvůrci a publikem. Slavný skladatel filmové hudby Ennio Morricone popisuje pozici moderní hudby v Itálii následovně: „Lidem je celkem lhostejná. Sály, kde se to málo koncertů moderní hudby koná, zejí prázdnotou. A pokud se tyto skladby předvádějí v rámci klasických koncertů Mozarta a Beethovena, musí se počítat s tím, že publikum opustí sál.“ [Goertz, Schönau 2007] Lhostejnost k běžnějšímu posluchači byla taková, že i sociální „výroba“ géníů v moderní vážné hudbě dosti utrpěla. Společnost (a samozřejmě média) je raději konstruovala tam, kde publikum mělo ještě šanci jejich tvorbě vůbec (alespoň povrchně) porozumět.

Publikum

*„tisíc hluchých bloudí beze jména
a jen v jednom z nich jsme našli Beethovena...“*

(Vítězslav Nezval - Edison)

Poslechová náročnost vážné hudby velmi úzce souvisí s dalším významným aktérem, jímž je stopáž. Vážná hudba bývá dlouhá, což je sice triviální, nicméně důležitý poznatek. Kvůli tomu například může být jen těžko hrána na komerčních rozhlasových stanicích, čímž

si také uchovává svou exkluzivitu a odstup od mas. V rozhlase samozřejmě může zaznít minutový valčík, ale celá symfonie je odkázána na speciálně zaměřenou (nejspíše veřejnoprávní či jiným způsobem dotovanou) stanici. Snad nikdo by si nedovolil mezi jednotlivé věty vkládat reklamu, nebo dokonce skladbu přerušovat.

Hudbě mnohem bližší důsledek (s poslechovou náročností konečně přímo související) délky skladeb je nezbytnost soustředění se. Říká se, že postmoderní (samozřejmě na přívlastku nesejde) člověk se soustředit neumí. Už Adorno psal o záplavách podnětů, jež odvádějí pozornost posluchačovu, a to ještě nevěděl, kolik lapačů pozornosti bude na začátku 21. století. Klipový charakter mediální produkce, až nesmyslné tempo střihů, rychlé střídání obsahů to vše se nepodepisuje právě příznivě na lidské schopnosti déle se soustředit na jednu věc. Pokud někdo při vážné skladbě vyžívá, telefonuje a ještě přemýšlí o kopané, rozhodně se nesoustředí na hudbu. Vážná hudba vyžaduje pozornost (pokud možno) celou.

Jak ale ukazují (nejen) výzkumy kognitivních psychologů, s pozorností to není tak jednoduché. Soustředěnost nepochybně závisí na momentálním rozpoložení posluchače – na jeho fyzickém stavu, únavě. Navíc jsou podstatné znalosti a zkušenosti recipienta. Také „introverti mají v průměru menší fluktuaci pozornosti a větší schopnost volní kontroly než extraverť“ [Franěk 2005; s. 87]. Psychologové rozlišují *zaměřenou* a *bezděčnou* pozornost. *Zaměřená* je spojena s určitým mentálním úsilím, zatímco *bezděčná* žádného zvláštního duševního úsilí nevyžaduje (Franěk 2005). Aby skladatelé bránili nechtěné fluktuaci pozornosti, snaží se zaujmou, vyvolat onu bezděčnou pozornost. Tu obecně upoutávají spíše „hlasité tóny než slabé, vysoké tóny než nízké, kontrastní tón, který vystupuje z homogenní skupiny, neočekávaný hudební prvek, tóny s rychlým nástupem (...). V strukturně složitějších hudebních skladbách se nejedná přirozeně jen o jednotlivé prvky, ale i o hudební úseky většího či menšího rozsahu.“ [Franěk 2005; s.83–84]

Pozornost ale vždy dříve či později poleví. V prostředí rozhlasového zpravodajství a publicistiky se mluví o poslechu *soustředěném* a *kulisovém*. Po zhruba šedesáti sekundách přechází soustředěný do kulisového, kdy soustředění posluchačovo opadá, přestává vnímat obsah vysílaného, je tedy nutno změnit formu (žánr), strhnout na sebe znovu pozornost. V hudbě je to podobné. Ovšem vážná hudba nemá jen udržovat bezděčnou pozornost, nemá se posluchači vnučovat, jen ho pasivně bavit, vyžaduje od něj také nějaké úsilí – onu zaměřenou pozornost. Populární hudbě obvykle stačí k udržení pozornosti jen hlasitost, rychlé střídání sloky a refrénu a výrazný rytmický doprovod, podle něhož může posluchač svou koncentraci směřovat jen na těžké doby, aniž by o cokoli důležitého přišel.

Významným činitelem v soustředěnosti je také znalost poslouchaného. Zde je zajímavé, že zatímco v populární hudbě přechází s lepší znalostí písně poslech spíše do kulisového (lidově řečeno se píseň rychle ohraje), v hudbě vážné často naopak znalost skladby vyvolá větší tendenci k zaměřování pozornosti, včetně většího zájmu o výkon interpretů.

Již jsem se zmínil o tom, jak konzervativní jsou instituce vážné hudby, což ovšem neplatí pouze pro ně, ale také pro publikum. To se projevuje například v moderních inscenacích klasických oper, zde autoři nového pojetí mívají s přijetím mnohdy nemalé obtíže. Zdaleka ne vždy je chyba na straně nechápajícího publika, pokud se nové zpracování nevyznačuje ničím jiným než banalitou, triviálními útoky na masovou společnost a laciným intelektualismem, nemůže se divit odmítnutí. Například operní pěvkyně Eva Urbanová hezky reprezentuje tento konzervativní pohled řkouc, že „opera by měla být především krásná hudba a krásná podívaná, nebo silný příběh, jako v Janáčkově Jenůfě. Proto se mi nelíbí některá soudobá pojetí oper, protože z nich si divák nic takového neodnese. Neměli bychom do opery zavlékat naše dnešní problémy a oblékat herce do dnešních kostýmů, když jde o historickou věc.“ [Fischer 2006] Na druhou stranu, pokud inscenátoři chtějí pouze někoho opravdu šokovat, případně vyvolat skandál, lepší publikum si přát snad ani nemohou.

Publikum je nesmírně konzervativní také co se týče vkusu. Užiji-li slov rakouského dirigenta Nikolause Hornoncourta: „Na jaké koncerty chodíme? Pouze na takové, kde hraje hudba, kterou známe. To je fakt, který potvrdí každý, kdo koncerty pořádá.“ [Vágner 1995; s.103] To platí i pro rozhlasové pořady. Lukáš Hurník z rozhlasové stanice Vltava říká, že „posluchači další změny nechtějí. Potřebují mít jistotu, že když zapnou Vltavu v určitou dobu, najdou tam, co hledají.“ [Hurník 2004]

Snad konzervatismus, možná věk, možná vysoká životní úroveň, nejspíše však všechno (a jistě i leccos dalšího) najednou způsobuje jakousi zajímavost, totiž že příznivci vážné hudby nejméně ze všech posluchačů čehokoli kopírují hudební nosiče (Bek 2002).

Veledůležitou vlastností příznivců vážné hudby je také jejich elitnost¹⁶ a vědomí své výlučnosti, zkrátka odstup od mas. Jejich exkluzivita doslovně naplňuje obsah označení vysoké umění – největší část z nich tvoří vysokoškoláci a z pohledu ekonomického vyšší,

¹⁶ V žádném případě zde nepoužívám slova *elita* ani žádné jeho odvozeniny v pejorativním slova smyslu. Na rozdíl od *Slovníku floskulí 2* Vladimíra Justa jeho význam nejen nepovažuji za vyprázdněný a urážlivý, ale mám i za to, že často ani nelze toto slovo ničím nahradit.

případně též střední třídy (Bek 2002). Nutno dodat, že vysoký bývá i jejich věk¹⁷. Příslušnost k elitám (ekonomickým i intelektuálním) dodává tomuto publiku více síly se vymezovat proti hudbě lehčí. Adorno by nejspíš nesouhlasil, ale svým způsobem se zde projevuje odpor vůči masovosti, banalitě a zbožnímu charakteru hudby, jistěže dosti odlišným způsobem, než je tomu u hudebních stylů programově bojujících proti kulturnímu průmyslu, v jehož spárech posléze stejně končících. Již jsme si ukázali, jak hudební *skladatelé* prchají před banalitou a komodifikací melodií do světa disonance a intelektuálních experimentů, *publikum* utíká před kulturním zprůměrněním tak, že neutíká vůbec.

Chapadla kulturního průmyslu jsou ve vážné hudbě spoutána dvěma provazy. Jedním je zmíněný konzervatismus, pohled obrácený do minulosti, k tradici, spíše než k budoucím očekáváním. Není tudíž možné úspěšně produkovat neustále nové a nové inovace, vytvářet efemérní hvězdy, idoly a módy, tak jako v hudbě populární. Provazem druhým je prostý fakt, že příznivců vážné hudby je tak málo (byť bývají ekonomicky silnější), tudíž lze jen těžko očekávat velký komerční potenciál, přestože trh s vážnou hudbou je v podstatě trhem globálním – Mozart je víceméně stejně srozumitelný po celém světě, na rozdíl třeba od Lucie Bílé.

To jistě neznamená, že vážná hudba stojí úplně mimo kulturní průmysl, jak o něm nejen metaforicky psal Adorno (např. Adorno 1991). Ve srovnání s hudebním středním proudem lze ale hovořit o průmyslu snad jen v nadsázce. Jistě je možné vidět leccos fetišového charakteru – šátky na hlavě, extravagantní nástroje apod., vydávají se také nejrůznější desky *To nejlepší z vážné hudby*, *The Best of Mozart*, to vše jsou však aktéři, kteří patří spíše do hudby populární, v hudbě vážné pouze překáží a narušují pevnost sítě. Totéž platí pro snahy o oslovení masového publika, banalizace klasické hudby na vystoupeních s rockovými a popovými celebritami, při nichž bývají tak často skladby degradovány na písničku, jen ničí konstrukci vážné hudby a přibližují ji k té populární.

Smutný osud saxofonu

„VLADIMÍR: *To jsi celej ty, trestat botu, když viníkem je noha.*“

(Samuel Beckett – Čekání na Godota)

Interpreti vážné hudby se vyznačují mnoha důležitými vlastnostmi. Samozřejmě mívají hudební vzdělání, při koncertech vystupují kultivovaně, společensky se oblékají (pokud třeba právě nechtějí bořit konvence), dodržují určité rituály (například vzhledem

¹⁷ Dalšími vlastnostmi příznivců vážné hudby často bývá nějaké hudební vzdělání a hra na hudební nástroj (alespoň v mládí). Také věřící ji mají v mnohem větší oblibě než přesvědčení ateisté (Bek 2002).

k dirigentovi a sólistům) a především hrají na nástroje. Ty bývají kvalitní a drahé, pro vážnou hudbu je však důležité, že některé nástroje do ní patří více, jiné méně a některé vůbec. Kupříkladu elektrická kytara nemá ve vážné hudbě co dělat (což neznamená, že se ji tam nikdo nepokouší dostat).

Zjistit, jaké nástroje do vážné hudby patří, není nikterak obtížné, stačí pohled do míst, kde se hře na tyto nástroje vyučuje – třeba do Akademie múzických umění či na (nejazzové) konzervatoře. V první řadě tu máme klavír s tradičními varhany a cembalem, o jejichž významné roli ve vážné hudbě těžko pochybovati. Dále jsou zde smyčcové nástroje, určitě tu mají místo housle, viola, violoncello a kontrabas, jistě i samotný smyčec si zaslouží místo silného aktéra (bez něj se smí hrát jen výjimečně, např. *pizzicato*, na kontrabas se nedrnká). I bez smyčce nesporně patří do vážné hudby harfa. Poněkud obtížnější je situace kytary, některé konzervatoře ji dokonce označují za *lidový nástroj*, což pro ni v podstatě platí ve španělských zemích stejně jako u nás pro cimbál, držíme-li se lidovosti, jak ji definoval skladatel Béla Bartók¹⁸. Kytara totiž musí obhajovat svou pozici vůči svému masovému používání – od táboráků přes rock až k jazzu. Proto lze do vážné hudby vpustit jediné tzv. *klasickou kytaru*, tedy kytaru španělskou s nylonovými strunami. Přestože skladby pro kytaru skládal již Paganini, stále stojí tak trochu mimo hlavní produkci. Své postavení má v komorní hudbě, nejčastěji jako sólový nástroj.

Dechové nástroje do vážné hudby jistě patří také¹⁹, nebyl do ní však připuštěn saxofon. Ač jej Adolf Sax vynalezl již v roce 1840 a zajímali se o něj i třeba takoví skladatelé jako Berlioz, Bizet či Wagner, zůstal nástrojem nedoceněným, odmítaným, ba i opovrhovaným. Jeho zastánce Arthur Honegger o jeho osudu píše [Honegger 1960; s. 78]:

Přesto zůstal saxofon vykázan do vojenských kapel. Do symfonického orchestru ho nechťeli, když ho nepoužíval ani Beethoven ani Mozart, a tak se stal populárním toliko příčiněním jazzu (...). Záměrně jej pomlouvali, líčíce jej jako nástroj schopný nejneomalenějších skřeků. Literáti, kteří si nijak nedělají násilí, byli v tomto případě vinni nejvíce. „Chraplavé kdákání“, „zmatené vrískání“, „obscénní škytání“, jež slyšeli v jazzovém orchestru, připočetli všichni na vrub saxofonu. Nuže, saxofon má hlas ušlechtilý, vážný a působivý, je to nástroj nadmíru zpěvný a zvuky, které plaší cudné uši, vycházejí z vysokých klarinetů, z trubky s rozmanitými dusítky importovanými z Ameriky, z trombónů provádějících odvážná glissanda.

¹⁸ Bartók definoval lidovou hudbu jako hudbu „té vrstvy obyvatelstva, která je nejméně dotčena městskou kulturou.“ [Vojtěch, 1960; s. 103]

¹⁹ Na HAMU jsou momentálně vyučovány: flétna, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, trubka, pozoun, tuba.

Samozřejmě je třeba ještě zmínit bicí nástroje, jejichž podoba ve vážné hudbě je přirozeně odlišná od rockových (a všech možných jiných) bicích souprav. I způsob hry na ně je jiný – hráč obvykle neobsluhuje zároveň více nástrojů. Nejčastěji se jedná o tympany, méně též o bubínky, triangl, činely, zvony či xylofon.

Specificky užívaným nástrojem, dá-li se to tak říci, je jistě i hlas, zpěv, pevně spjatý s náležitým vzděláním a pro vážnou hudbu naprosto charakteristický.

Ostatní hudební nástroje mohou jako hosté do vážné hudby přicházet, nejsou již ale aktéry, kteří by posilovali její konstrukci. Jistě i v jejich případě ale záleží na kontextu, v němž se nacházejí – je přeci jen něco jiného hrát Beethovena na cimbál kultivovaným posluchačům než na elektrickou kytaru fanouškům heavy metalu.

Další aktéři ve vážné hudbě

„Když venku rámusí auta, je to dost bída. Nijak to nezlepšíte, když k tomu přidáte Chopinův klavírní koncert e moll.“

(Chuck Palahniuk – Ukolébavka)

Jak už jsem několikrát naznačil, aktérů udržujících konstrukci vážné hudby je mnoho. Několik nejvýznamnějších jsem již zmínil, ovšem další zůstávají opomenuti. Proto jich ještě několik alespoň krátce uvedu:

Odpůrci

Jedna kapitola této práce byla věnována příznivcům vážné hudby, nicméně pozornost by si zasloužili i její odpůrci. Jsou totiž skoro stejně významnými aktéry, kteří upevňují celou konstrukci – až na jednu maličkost, totiž že bez publika být vážná hudba nemůže, zatímco bez odpůrců ano. Ti, kdo se vymezují vůči vážné hudbě, vymezují i ji samotnou – mohou třeba říkat: „to je přesně to, co mne k smrti nudí.“. Děti a studenti, kteří přijdou na mozartovský povinný výchovný koncert se sluchátky na uších, usínající mládenec, kterého půvabná slečna donutila jít na operu, manažer netrpělivě čekající na konec recitálu slavné sopranistky, aby mohl dojednat výnosný obchod, ti všichni se také podílejí na soudržnosti sítě držící vážnou hudbu pohromadě.

Nacionalismus

V souvislosti se skladateli vážné hudby bývá (někdy až příliš) často upozorňováno na jejich geografické zakotvení a jejich zrání pod národními vlivy. Až do 19. století byla hudba „transkulturní“, národní školy začaly vznikat v 19. století s příchodem romantismu (o tom viz Petrussek 2006 – heslo transkulturní společnost). Kritický Adorno považoval tyto folklórní tendence za hudebně degradující a lživé, což ovšem na jejich existenci nic nemění. Česká

klasická hudba bývá dokonce označována za obzvláště nacionální²⁰, což je sice pravda, ovšem nikoli ve smyslu regionálně omezené srozumitelnosti, ale pouze ve více či méně zřetelném odkazu na lidovou a historickou tradici – přesto jsou kolikrát ve světě Smetana, Dvořák či Janáček (samozřejmě neprávem) považováni za jen jakési lokální kuriozity. Vztah k národu úzce souvisí s konstruováním národních hrdinů – Poláci mají svého Chopina, Maďaři Liszta nebo Bartóka, Norové Griega, Rusové své Rusy a Němci své Němce. Národnostní vlivy jsou pro vážnou hudbu charakteristické ať už jako zjevné vlastenectví, inspirace lidovou kulturou nebo svébytná transformace cizozemských podnětů (jako tolik hledaná a objeovaná Amerika v Dvořákově Novosvětské).

Budovy

Určitě také není bezvýznamná fyzická existence budov, v nichž se provozuje takřka výhradně vážná hudba. Kromě toho, že samy většinou představují umělecké objekty a ztělesňují úctu k tradici, skrývají také jisté předpokládané vzorce chování. Třebas to, že se do nich chodí ve společenském oblečení, což vynikne obzvláště v kontrastu s návštěvníky (především cizinci), kteří přicházejí v krátkých kalhotách, triku a sandálech. Také pití prodávané o přestávkách odpovídá aktérům vysokého umění, z alkoholických nápojů se tedy pije víno, nikoli pivo.

V touze po zvýšené významnosti situace uchylují se do těchto budov občas i akce hudby populární, ovšem předávání Českých sláviků ani pěvecká vystoupení celebrit ve Státní opeře tímto na důstojnosti zrovna příliš nezískají, tento aktér do jejich sítě nepatří, banální komerční události v těchto budovách vyniknou asi jako onen sportovně oděný cizinec.

Jazyk

Zajímavým aktérem je ve vážné hudbě také jazyk – v tom smyslu, že některá slova či gramatické jevy do ní patří více a některé zas méně než jiné. Klavírista skladbu *přednáší* (což přímo odkazuje k předepsané partituře), zatímco v populární hudbě by Daniel Hůlka těžko *přednášel* kupříkladu něco od Rolling Stones. Ve vážné hudbě zas nejsou žádné *hudební skupiny* ani *kapely*, natož pak *vymazlené partičky*, ale *klavírní tria*, *smýčcová kvarteta* a *symfonické orchestry*. *Konferenciéři* na pódiu uvádějí program jiným jazykem nežli *frontmani* rockových skupin a tak dále.

²⁰ Velmi stručně a názorně o problémech s českostí v hudbě píše (v souvislosti s Bedřichem Smetanou) Ottlová, Pospíšil (1997).

Symbolické obsahy

„Pánové, co to vlastně je hudba, čím na nás působí? V podstatě ničím... a tedy vším... Řekl pan Ruis a všichni jsme byli dojati, a tak jsme raději ukryli obličej za sklenice čerstvého piva.“

(Buhumil Hrabal – Kdo jsem)

V počátku tohoto textu jsem psal o tom, co má hudba společného s jazykem. Ač některé osobnosti nepovažují za možné, aby sdělovala něco konkrétního, nalézá se hudba uprostřed určitého (nejen) sociálního prostoru, žije ve svém univerzu. A v něm nejenže se sama vyskytuje, ale zároveň některé jeho část nosí blíže při sobě, konotuje nejruznější aktéry, kteří jsou pro ni typičtí. Hudba označuje i něco jiného než jen samu sebe, vystupuje jako znak. Je pravda, že samostatný tón těžko vyvolá nějaké konotace, ovšem melodie již ano. Například melodie národní hymny je znakem přímo ukázkovým. Při této příležitosti se nabízí otázka, co je to vůbec melodie?

Definovat melodii není příliš obtížné. „V hudebněteoretické literatuře se často uvádí definice, podle níž je melodie určitá řada tónů v čase, která má na rozdíl od ‚ne-melodie‘ hudební smysl a působí jako celek.“ [Franěk 2005; s. 73–74] Obtížnější je říci, kdy je řada tónů vnímána jako celek. Podle psychologů jsou pro melodickou koherenci nejdůležitější tři principy: *similarita* (seskupují se prvky podobné – délkou, barvou), *proximita* (seskupují se tóny blízké časově a prostorově – malé výškové intervaly) a *princip pokračování* (logicky a přirozeně pokračující prvky – melodie je vnímána jako koherentní, i pokud nějaké tóny chybějí) (Franěk 2005). S posledním principem souvisí také významný faktor, jímž je anticipace budoucích tónů.

Důležité ovšem je, že melodie může fungovat jako znak, respektive jako *označující*. Designáty (*označovaná*) bývají různé, v reklamě reprezentuje hudba výrobek, na nádraží příjezd či opoždění vlaku, v televizi začátek pořadu, v telefonu příchozí hovor či totožnost volajícího. To jsou znaky jaksi záměrně vytvářené, ale významy se objevují třeba i v myslí byť jen jediného subjektu, ostatně Fukačova v podstatě tradiční definice znaku zní, že je to „taková skutečnost (entita), která ve vědomí alespoň jednoho jedince (subjektu) zastupuje (reprezentuje) něco jiného než samu sebe“ [Fukač 1989; s. 216]. Znaky si tedy vlastně vytváří každý člověk, nicméně klidně i každý jiný. Konečný význam vzniká v myslí posluchače, který se nachází v určitém kontextu, fenomenologové by řekli, že se nachází v nějaké biografické situaci, v podstatě se jedná o jakousi sémiotickou demokracii, jak o ní v prostředí televizním píše klasik kulturních studií John Fiske (např. Fiske 1987). Hezký je Fukačův (ač zrovna nehudební) příklad: „Někde pod lipami prožijete kouzlo první lásky, váš soused si tam však

zlomí nohu, vám pak budou lípy nadosmrti reprezentovat mladou milostnost a vašemu méně šťastnému sousedovi bolestivost fraktury.“ [Fukač 1989; s. 219]

Hudba je ovšem forma komunikace, je to kód. Komunikátor (producent) jistě usiluje o to, aby sdělení bylo správně recipientem dekódováno. Běžným a spolehlivým způsobem jak tohoto dosáhnout, je přidání dalších upřesňujících a vysvětlujících kódů na základě jejich harmonie nebo substituce. Například se přidá k hudbě obraz, jako u videoklipu. K veselé hudbě přidám veselé obrázky, aby každý věděl, že se skutečně jedná o hudbu veselou a ne kupříkladu groteskní. A stejně tak, je-li hudba v roli kódu doplňkového, mohu radostnou muzikou doplnit záběry skotačících a jásajících dětí, aby byla jejich radost ještě radostnější. Přidáním dalšího kódu vzniká ze *simplexního komunikátu* (výsledku komunikační události) *komunikát komplexní* (viz totéž heslo v Reifová a kol. 2004).

A co tedy ta vážná hudba? Před chvílí jsem psal, že hudba si nosí s sebou své blízké aktéry. A každá konotace jednotlivých aktérů může přinést nové významy. Například v reklamě si tvůrci snad ani nemohou přát nic lepšího. Vážná hudba doprovázející náležitě svůdně předváděný výrobek dodá mnohem více než jen hezkou melodii. Může s výrobkem spojit důstojnost, kultivovanost, stálost, tradici a kvalitu, úctu k rodné zemi, a dokonce i Bedřicha Smetanu nebo slušné oblečení.

Tito aktéři také mohou naopak působit kontrastně, čímž například příkládají k vizualizovanému nějaké hodnocení nebo zvětšují distanci mezi zobrazeným a tím, kdo obraz zprostředkovává. Televizní reportáž z nelegální technoparty nebyla doprovázena zvuky techna, nýbrž Smetanovým *Z českých luhů a hájů*. Kromě vtipné narážky, způsobené už samotným názvem symfonické básně, vynikne proti ukázněným dramatickým smyčcům nekultivovanost a barbarství účastníků technoparty.

Co je tedy vážná hudba?

„Na konci díla poznáme, čím máme začít.“

(Blaise Pascal – Myšlenky)

Po všech těchto úvahách, co patří do vážné hudby a co nikoli, se vlastně vnucuje otázka, jež snad měla být položena hned na samém počátku textu. Nyní se však na ni bude lépe odpovídat. Co je to tedy vážná hudba? Je to to, co skládal Beethoven? Je to hudba, kterou hrají v Národním divadle? Je to stará partitura, již interpretuje symfonický orchestr před slušně oblečeným konzervativním publikem? Nebo je to zkrátka jen poslechově náročná hudba?

Zde je už jednoduché říci, že vše uvedené může vážnou hudbou být, ale také nemusí. Hudba je síť, do níž neustále přicházejí a odcházejí nejrůznější (lidští i ne-lidští) aktéři. Někteří z nich jsou pro vážnou hudbu typičtí, někteří přijatelní, jiní zase nepřipustní. Pokud celá konstrukce drží dostatečně pohromadě, jedná se o vážnou hudbu. Mohu se tedy teď podívat na několik konkrétních příkladů, jež by celé formování sítí ilustrovaly.

Prokofjev v Superstar

V jednom z dílů soutěže Česko hledá superstar soutěžící nervózně a tiše seděli, očekávající příchod chvíle, kdy budou vyzváni ke zpěvu. Do tohoto napjatého dusna, jež bylo přesyceno očekáváním (alespoň tedy pro soutěžící, diváci u televizorů mohli klidně jíst či spát), se pozvolna počala vkrádat melodie z baletu Romeo a Julie od Sergeje Prokofjeva. Funkcí této hudby bylo akustické doplnění obrazu, obohacení chvíle o dramatičnost, naléhavost, napětí, zkrátka vyvolat či zesílit divákovy emoce. Z hlediska aktérů vážné hudby se jednalo o malou katastrofu.

Jediné, co ze sítě–aktérů zbylo, samotná standardní nahrávka skladby, respektive její část, se octla mezi nepřátelskými aktéry. Můžeme začít u publika, jež kromě toho, že od pořadu žádnou vážnou hudbu neočekávalo, rozhodně není exkluzivní a elitní, nýbrž masové (což při dvou milionech diváků ani jinak nejde). Kromě toho málokterý z těchto diváků ví, že vůbec byl nějaký Prokofjev a co složil, spíše se zajímají o populární hudbu. Skladba se octla uprostřed kulturního průmyslu, na místě, kam vlastně nepatří, kde ji téměř nikdo nebere na vědomí jinak než jako zvukové pozadí, a kde jakožto dynamická melodie posluhuje při výrobě emocí.

Je zřejmé, že tato síť rozhodně nedrží pohromadě jako vážná hudba.

Čajkovskij v reklamě

V dosti podobné pozici se ocitá vážná hudba v reklamě. Zde je konečnou funkcí hudby prodat výrobek, k čemuž bývají využíváni i další aktéři, kteří jsou s ní spojeni, což jsem naznačil před pár odstavci. Vážná hudba je prostředkem reifikace, zvěcnění, je zvláštním způsobem komodifikována, koupím-li si výrobek, koupím si s ní kromě pocitů národní hrdosti, výjimečnosti, bezpečí a smyslu pro kvalitu také Bedřicha Smetanu a jeho Mou vlast. A tak Čajkovskij prodává hranolky, Rimskij-Korsakov plínky a kuřata, Brahms auta a Smetana pivo.

Zde by mohl být problém s aktéry ten, že leckdy reklama na aktéry vážné hudby přímo odkazuje, čímž se jaksí násilně snaží její konstrukci zpevnit – ukazují se s hudbou nástroje,

noty, upravení hudebníci, busty velkých skladatelů, pokouší se působit kultivovaně. Pak lze snad jediné říci, že tito aktéři jsou (vzhledem k jedinému cíli reklamy, jímž je prodej zboží) naprosto falešní, tudíž s nimi nelze počítat. Navíc reklamní publikum víceméně odpovídá tomu z případu předešlého.

V reklamě tedy vážnou hudbu těžko nalézt, snad jen v upoutávce na nějaký festival klasické hudby.

Marián Varga

Míchání vážné hudby s jinými žánry je celkem oblíbenou činností. Přemítat nad chlapeckými skupinami, jež k hiphopovému rytmu a sladkým vokálům přidají drobet Beethovena, by bylo plýtvání slovy. I tohle ale lze dělat tvořivě, originálně a vkusně. Například (česko)slovenský klavírista a klávesista Marián Varga se skupinou Collegium musicum vytvářel kromě vlastní tvorby rozličné rockové variace – nejprve Bacha, poté třeba Bartóka či Prokofjeva. Jeho úpravy rozhodně nejsou banální, jsou náročnější na poslech, neboť Varga si libuje v disonancích. Jeho disonance mohly ve své době lákat publikum pro jakousi nekonformnost, dnes, bez politického či jiného podtextu, osloví poněkud omezenější množství posluchačů. Sám nedávno ironicky řekl, že kdyby se jeho hudba hrála v rozhlasu, leckdo by myslel, že došlo k poruše.

Současný Varga vystupuje sám, pouze s klavírem a elektrickými klávesami. Byť instituce ho dosud řadí kamsi mezi alternativní hudební směry (nejspíše pro jeho poněkud nekultivované vystupování a víceméně rockovou a populární minulost) a jeho místo je v rockových klubech, nikoli v pražském Rudolfinu, někteří aktéři naznačují, že má k vážné hudbě velmi blízko.

Varga je klavírní virtuos a také má příslušné *vzdělání* – studoval na konzervatoři u Jána Cikkerera, autora opery Juro Jánošík. Jeho současný repertoár zahrnuje variace a improvizace na klasické skladby, opírá se o skladatele jako Šostakovič, Bach, Vivaldi nebo Brahms, čímž přibírá na svou stranu *tradici*. Jeho sólový klavír je vážné hudbě také mnohem bližší nežli rocková sestava skupiny Collegium musicum. Možná se ještě někdy síť-aktérů okolo Mariána Vargy zpevní natolik, že začne být brán jako interpret a skladatel vážné hudby.

Filmová hudba

Do biografu se, jak známo, chodí poslouchat hudba jen zřídka. Jak drobet nadsazeně říká Honegger, nikdo ji tam neposlouchá, ani když ji slyší. „Psát hudbu k filmům je tedy úkol nevděčný, ale přitom jediný, který může skladatelům poskytnout hmotné

odškodnění tím, že jim dovoluje žít a věnovat zbytek svého času tvorbě symfonické, která zajistí jejich jménu nesmrtelnost.“ [Honegger 1960; s. 91]

Tato představa (byť poměrně racionální) v dnešní době působí poněkud pseudoromanticky. Skládání filmové hudby jistě ono hmotné odškodnění poskytuje, nicméně málokdo od něj dobrovolně odejde skládat symfonie, zvláště když jeho bystrou mysl prostupují pochybnosti o možné nesmrtelnosti vlastního jména. Pravděpodobněji se skladatel vydá do krajů hudby populární či do jiných, komerčně přívětivějších. Tyto úvahy by ovšem mohly naléztí své místo spíše v jiných pracích, nikoli v této. Zde mne zajímají především aktéři.

Ve filmu je možno použít buď hudbu již dříve hotovou, nebo nějakou ke konkrétnímu snímku přímo složit. Případně lze obé kombinovat – skládat hudbu s různými citacemi a aluzemi, v horším případě rovnou třeba „vykrádat“ klasiku, přebírat části či celé skladby a různě je deformovat. V každém případě se velmi významným aktérem v hudební síti stává sám film. Ten je významný nejen tím, zda je dobrý či špatný, úspěšný či neúspěšný, z čímž souvisí mnoho dalších aktérů jako publikum nebo místo promítání, ale také tím, jestli je hudbu v něm vůbec možné poslouchat, není-li například rušena dialogy (nebo dokonce naopak). Hudba bývá ve filmu kódem doplňkovým, někdy ale může přecházet i do dominantního (nejen v závěrečných titulcích).

Z pohledu sítě–aktérů by jednu z nejpevnějších konstrukcí vážné hudby představovala Šostakovičova hudba filmu Sergeje Ejzenštejna *Křižník Potěmkin*²¹. Film z roku 1926 je jedním z umělecky nejcennějších a nejocenenějších, tedy představuje tradici a nepochybně patří do sféry vysokého umění. Jelikož jde o film němý, hudbu neruší vůbec žádný jiný zvuk. Jeho publikum dnes rozhodně není žádnou masou, byť se třeba zajímá více o obraz než o zvuk. Symfonická hudba Dmitrije Šostakoviče bývá dokonce i živě hrána na festivalech vážné hudby.

Zajímavým doprovodem k němým filmům je také kupříkladu hudba Charlie Chaplina, zde je však problematičtější to, že Chaplin nebývá považován za skladatele vážné hudby, jímž ostatně nebyl, pouze dával své melodie přepisovat pro orchestr. Jeho hudba se ale na festivalech vážné hudby živě hraje též.

Co se týče hotové reprodukované hudby, nabízejí se již zmíněné Mahlerovy symfonie ve Viscontioho *Smrti v Benátkách*. Dlouhé a pomalé záběry hudbu neruší, spíše umocňují, publikum je soustředěné a exkluzivní, konstrukce vážné hudby je pevná. To platí i pro hudbu

²¹ K tomuto filmu samozřejmě existuje několik různých „hudeb“, nejčastěji asi od Nikolaje Krjukova.

skládanou přímo ke konkrétním filmům, třeba od Nino Roty, jenž vytvořil hudbu k dílům Viscontiho (Gepard), Felliniho (Silnice, Amarcord) či Zeffirelliho (Romeo a Julie). Ač je tato hudba ovlivněna filmovým dějem a s ním spjata, i Nino Rota je na repertoáru festivalů vážné hudby.

Zatím o mnoho řidší je síť hudby k filmům novějším a s masovým úspěchem. Hudby k filmům *E. T. mimozemšťan* nebo *Hvězdné války* na své straně zatím příliš aktérů nemají, byť jakési institucionální přijetí představují jejich živá hraní, například na letošním festivalu Pražský podzim.

Ragtime

Spory o to, zda ragtime do vážné hudby řadit, či nikoli, jsou již spory starými, dlouhými, vleklými a s nejednoznačnými výsledky. Jakožto jeden z předchůdců jazzu se v něm ragtime poněkud rozplynul, což mu na „vážnosti“ rozhodně nepřidalo (i když následující kapitola ukáže možná i něco jiného). Jeho renesance v hollywoodských filmech jako *Podraz* mu na určitou dobu zajistila popularitu, čímž se od vážné hudby také oddálil v podobě šlágru.

Na druhou stranu v dobách (hlavně ve 20. letech), kdy vážná hudba čerpala čerstvou inspiraci z jazzu, někteří významní skladatelé složili i nějaký ten ragtime. Například Paul Hindemith nadepsal část klavírní suity „Ragtime“, k čemuž připsal: „Neohlížeť se na to, co ses naučil v klavírních lekcích. Nepřemýšlej dlouho, zda máš uhodit Dis čtvrtým nebo šestým prstem. Hrej tento kus velmi divoce, ale stále přesně v rytmu jako stroj. Považuj klavír za zvláštní druh bicího nástroje a jednej podle toho.“ [Horová 1961; s. 30]

Pokud se blíže podívám na ragtime nejslavnějšího jejich tvůrce Scotta Joplina, dojdou k závěru, že ragtime nepochybně vážnou hudbou být může. Jaké významné aktéry má na své straně? Jednak sám Scott Joplin byl vážnou hudbou velmi ovlivněn – především romantismem (Chopinem, Brahmssem, Franzem von Suppé). Dokonce se Joplin pokoušel i o náročnější útvary jako opera či balet. Během více než století, jež uběhlo od vzniku prvního ragtimeu přibylo do jeho sítě několik dalších aktérů. Začali je interpretovat vystudovaní technicky dokonalí hudebníci. Ať už v sólové klavírní nebo orchestrální podobě odpovídají používané hudební nástroje těm typickým pro vážnou hudbu (vyjma tedy původní barové honky-tonk piano). Dále je tu tradice, ragtime zkrátka vydržely a přetrvaly. O současných posluchačích ragtimů také těžko říci, že by byli masoví, jedná se nejspíše o nepříliš početné příznivce vážné hudby nebo jazzu. A konečně je zde institucionální přijetí Scotta Joplina do

světa vážné hudby – jeho ragtimová opera *Treemonisha* se stala vcelku častým divadelním repertoárem; v roce 2003 se dostala i do pražské Státní opery.

Nečekané přátelství vážné hudby a jazzu

„Prvky jazz-bandu přecházejí znenáhla do symfonické tvorby, sledující cestu všech forem dřívějších. Tak procházejíce tvůrčím procesem, tvoří novou formu. Jako u nás polka. Ovšem rozdíl je ten, že Smetana nepsal polku, tak jak ji slyšel někde na vsi při muzice, kdežto většina francouzských modernistů píše docela obyčejné foxtroty atd., skoro právě tytéž, které slyšíme v baru, a mnohdy i horší.“

(Bohuslav Martinů – Současná hudba ve Francii)

Ač se to kdysi zdálo nemožné, dle Adorna jistě nejen zdálo, ale i vždy bylo a bude, jazz a vážná hudba k sobě dnes mají tak blízko, že se již prolínají a možná jednoho dne i splynou. Jak je to jen možné, vždyť jazz vznikl v New Orleans coby hudba nejnižších vrstev? Příčinou jeho cesty z umění nejnižšího do vysokého je ta skutečnost, že síť, jež konstruuje jazz, se začala náramně podobat síti vážné hudby. Aktéři, kteří bývali pro vážnou hudbu nepřijatelní, byli postupně obklopeni aktéry pro ni typickými. Swingující synkopovaný rytmus, specifické stupnice, improvizace, různé hudební nástroje a způsoby jejich užívání, to jsou stále aktéři jazz silně vymezující, jiní však tuto hudbu v podstatě opustili, např. masové publikum.

Na začátku této práce jsem se zmínil o tom, že od určité doby je za esteticky relevantní považována i hudba nonartificiální. To úzce souvisí s rozvojem kulturního průmyslu, na jehož počátku je rozvoj médií a také jazz. Jazz byl první hodnotově legitimní populární hudbou a jeho vznik na počátku 20. století (bez ohledu na všechna pozdější dělení na různé jazzy) mu dodává významného aktéra, jímž je (tak jako u ragtimu) *tradice*.

Ve dvacátých letech přišel jazz poprvé do většího styku s vážnou hudbou jakožto její inspirace. Jak to často dopadalo, vylíčil Bohuslav Martinů na začátku kapitoly. O mnoho úspěšnější byla díla jazzových skladatelů, kteří se pokoušeli o vážné skladby s jazzovými základy. George Gershwin je dnes běžně řazen do vážné hudby²², u nás se podobného institucionálního přijetí dostalo Jaroslavu Ježkovi²³. I takový Adorno, byť při kritickém popisu říše fetiše, uvádí Gershwina a Irvinga Berlina ve stejné souvislosti jako Čajkovského, Sibelia nebo Schuberta (Adorno 1964).

²² To platí přinejmenším pro jeho *Rapsodii v modrém* a *Američana v Paříži*, jistě též pro jeho *preludia*, s určitými výhradami snad i pro operu *Porgy a Bess*.

²³ Na festivalech vážné hudby se asi nejvíce hraje jeho Klavírní koncert, případně Koncert pro housle a dechový orchestr či kratší klavírní skladby. Jakožto žák Aloise Háby (a také Josefa Suka) ovšem zkomponoval třeba i Suitu pro čtvrttónový klavír.

Obzvláště pro *moderní jazz* platí, stejně jako pro vážnou hudbu, že je poměrně *poslechově náročný*, vyžaduje soustředění, a to po delší dobu, neb skladby bývají *dlouhé*. Navíc, obdobně jako moderní vážná hudba, jazz obohatil hudební paradigma o určité *disonantní* kombinace. Byť by se mohlo zdát, že jazzová disonance bývá pro posluchače jaksi jednodušší na vnímání, neboť v kontextu většinou působí více konsonantně (jistěže ne vždy), moderní jazz má (alespoň podle výzkumu Bek 2002) stejné množství odpůrců jako moderní vážná hudba (přes 50 % respondentů).

Nejzajímavější změnou je ovšem proměna *publika*. S přibývajícimi hudebními styly, expanzí rockové, populární a dalších hudeb, se jazz v rámci kulturního průmyslu dostal na podobný okraj jako vážná hudba a náhle je zřejmé, že jejich posluchači jsou si velmi podobní. V žebříčku oblíbenosti se tradiční i moderní jazz nacházejí na téměř totožných (stejně nízkých) pozicích jako opera a soudobá vážná hudba (Bek 2002). Tým výzkum ukazuje, že jazz je také hudbou pro *dospělé* (preferenze rostou s věkem) a pro *vzdělané* (především vysokoškoláky). Jedná se tedy o takřka stejně *exkluzivní* publikum jako u hudby vážné, ostatně i faktorová a shluková analýza ukazují, že jazzoví posluchači mají nejbližší k příznivcům hudby umělé.

Těchto vlastností publika si samozřejmě všimly instituce a konkrétní organizace a jazz stále více proniká do společnosti vážné hudby. Časopisy píšící o jazzu a klasice, rozhlas pouští jazz a klasiku, na festivalech vážné hudby přibývají jazzové dny a jazzoví hosté z tuzemska i zahraničí. Dost možná, že jazz takto supluje soudobou vážnou hudbu; jsa mnohem přijatelnější pro publikum, nastupuje v institucích na její místo.

Co se týče hudebníků, také již je u nich běžné příslušné hudební *vzdělání*, o čemž svědčí už sama existence jazzových konzervatoří. Někteří dokonce autorsky přispívají v oblasti vážné hudby, kupříkladu Emil Viklický skládá komorní opery.

Jak zřejmo, tak společných a podobných aktérů mají vážná hudba a jazz dosti. A to ještě lze zpochybnit výlučnost čistě *jazzového* aktéra *improvizace*, neboť, jak ukazuje Jan Rychlík (1959), obzvláště v době před Johanem Sebastianem Bachem (ale i za jeho současníků) počítali skladatelé ve svých notových zápisech s improvizací interpretů poměrně často. Ani dnes není v klasické hudbě improvizace (ač se v lecčems liší od improvizace jazzové) věcí nikterak exotickou, úspěšně se jí věnuje například český klavírista Jan Frank. Jistěže netvrdím, že už do vážné hudby nějak přirozeně patří, nad každým „progresivním“ interpretem neustále visí hrozba oněch slov *nechovejte se tu jako doma, příteli*, která jsem přes Milana Kunderu zmiňoval v kapitole o konzervatismu.

Hudba pro dospělé

„Muž má sedět doma a ne v krokodýlovi...“

(Fjodor Michajlovič Dostojevskij – Krokodýl)

Ve zprávě z výzkumu českých hudebních posluchačů konstatuje Mikuláš Bek, že „v každém případě je vážná hudba hudbou pro „dospělé““ [Bek 2002; s. 15]. Oproti tomu hudba populární je především hudbou mládí (ovšem bez ohledu na skutečný věk posluchačů), a jak dodává křesťanský konzervativce Roger Scruton: „Kultura mládí si zakládá na tom, že pojme všechno a každého. Jinými slovy řečeno, bourá všechny hradby, brání člověku v dosažení sounáležitosti, ruší všechny bariéry, jakými jsou vzdělání, odbornost, rozhled, doktrína či mravní disciplína.“ [Scruton 2002; s. 146]

Je zřejmé, že vážná hudba tvoří jednu z těchto hradeb, dokáže oddělit dětství od dospělosti. Stojí (nebo zůstává odstavena) mimo všudypřítomné způsoby infantilizace a kultury mládí. To sice není nikterak příznivé pro kulturní průmysl, jenž má potřebu nepřetržitě inovovat a komodifikovat, svádět a prodávat, je to ale dosti významné pro tvorbu a stabilitu lidské identity. Recepty na „dospělost“ totiž už delší dobu pomalu přestávají fungovat. Fenomén splývání dětství²⁴ a dospělosti skvěle popisuje teoretik médií Joshua Meyrowitz – viz úryvek z jeho slavné knihy *No sense of place* (česky *Všude a nikde*) [Meyrowitz 2006; s. 187]:

Dnešní děti jsou poněkud méně dětské. Mluví podobně jako dospělí, oblékají se podobně jako dospělí a chovají se tak ve větší míře, než tomu bylo dříve. Opak je ovšem také pravdou. Ukazuje se, že mnoho lidí, kteří dospěli v posledních dvaceti letech (text je z roku 1985; poznámka M. P.), stále mluví, obléká se a jedná jako přerostlé děti. Děti a dospělí se samozřejmě nechovají úplně stejně, ale v jejich chování je mnohem více podobností než dříve. Tradiční hranice zmizely.

Meyrowicz si všímá toho, jak vlivem televize mizí veškerá tabu, jež oddělovala rodiče od jejich dětí – témata jako sex, peníze či smrt. Děti totiž v televizi sledují v podstatě to samé co rodiče. Proto také užívají podobných slov. Zatímco v literatuře je stále celkem autonomní literatura pro děti (a tudíž i pro dospělé), v televizní produkci je rozdíl minimální.

A jelikož odlišnosti v oblékání a životním stylu jsou také věru nevelké, nezbyvá mnoho oblastí, do nichž neproniká kult mládí. Je třeba být vyloučen z oné všezahrnující populární kultury, čehož lze docílit třeba i v náručí vážné hudby.

²⁴ Samozřejmě obsah kategorií dětství a dospělosti se historicky vyvíjel, ač se zde přímo nabízí konstruktivismus, Meyrowitz jeho svodům odolal a mluví o „vynálezu“ dětství a dospělosti.

Netřeba se příliš obávat většího vstupu dětí i do vážné hudby, neboť k jejímu vnímání je třeba delší kultivace sluchu a pozornosti. To souvisí i s fyzickými dispozicemi, jež se vyvíjejí s věkem, například až mezi 10–12 lety začíná být dítě schopno rozpoznávat změny melodie při zachování základního obrysu melodické linky (Franěk 2005). Z trochu jiného kontextu mohu k tomuto vytrhnutí muzikologická slova Jarmily Doubravové: „Dítě, které zajímají od dětství rozdíly mezi Mozartem a Beethovenem, je spíše monstrózní než pravděpodobné.“ [Doubravová 2001; s. 11]

Závěrem

„Ve století velké pilulky bude jistě hudba klasifikována podle nálady (kaleidoskopické montáže pro osoby zachvácené křečí, simultánní koncerty pro každé ucho zvlášť, aby oblažily též lidi ve schizofrenním stavu atd.). Avšak většinou bude ‚hudba budoucnosti‘ velmi podobná ‚hudbě přítomnosti‘: Rachmaninov nahraný v super-hi-fi pro lidi na družicích.“

(Igor Stravinskij v roce 1958)

Může se dosti snadno zdát, že tato práce hudbu poněkud odkouzluje. Vždyť mezi všemi aktéry se ztrácí krása, opravdovost, život, jako by hudba nebyla ničím víc než pavučinou vztahů okolo nějaké skladby. Taková hudba by byla ještě mnohem prázdnější než hudba viděná jako matematika. Nicméně ze sociologické perspektivy musím ponechat rozbor krásy estetikům, konkrétní působení hudby muzikologům, psychologům a filosofům. Jistěže u nich čerpám inspiraci, ale umístění hudby ve společnosti musí pro mne být prvořadým. A ono místo, jež hudba zaujímá – jak jsem psal v úvodu – se značně proměnilo.

Již v roce 1925 píše José Ortega y Gasset spisek *Dehumanizace umění*, jehož poselství stručně shrnuje Mario Perniola: „Umění (zvláště poezie a hudba) (...) bylo na začátku 20. století ohromně důležité jak pro svůj obsah, (...), tak proto, že zabývat se jím bylo něco slavnostního a důstojného. V několika málo desetiletích se tato významná role postupně vytratila, umění zasáhl proces umrtvování a odsunul je na periferii životní zkušenosti. Přiblížilo se ke hrám či přímo sportu a celý Západ, jak se zdá, vstoupil do období dětinskosti.“ [Perniola 2000; s. 31–32]

Jak také nebrat v úvahu společnost v době, kdy o osobnosti člověka vypovídá, jakou má melodii jeho vyzvánění v mobilním telefonu, nebo kdy se různé hudební styly liší pouze texty nebo oblečením. Sociální význam hudby je nepochybně bezprecedentní a stále roste.

Mým cílem bylo předvést, že vážná hudba stále existuje, a má dokonce i nějakou budoucnost. Snad se mi podařilo ukázat, že za její konstrukcí se skrývají velmi konkrétní a mnohdy i hmatatelní aktéři, tudíž se vážná hudba nemůže rozpustit v populárních, banálních a pro dnešní dobu charakteristických rozděleních na hudbu dobrou a špatnou a kdovíjakou

jinou. Dokud budou hrány vynikající skladby výborných skladatelů, dokud budou vzdělávání stále noví interpreti a dokud budou mít specifické elitní publikum, které stojí až kdesi na okraji kulturního průmyslu, vážná hudba se nemusí obávat o pevnost své konstrukce. Ta se bude jistě stále proměňovat, ale bude držet pohromadě. A tak bude vážná hudba držet pohromadě ještě dlouho a přežije téměř vše.

Závěrem se pokusím hudbu znovu zakouzlit krátkým úryvkem z přednášky velkého estetika Otakara Hostinského z roku 1900. Úryvkem snad poněkud anachronickým, snad příliš romantickým, ale upřímným, krásným a pravdivým. Týká se umění obecně, tedy i hudby.

I jest na bílé dni, že k nejušlechtiljším zábavám patří požitok uměleckého díla (...). Čísti román nebo sledovati děj hry divadelní, naslouchati dobré hudbě nebo prohlížeti obrazárnu – to také zaměstnává ducha, popřípadě i unavuje, ale každého, nechť jeho práce životní je hmotná nebo duševní, naplňuje to novými myšlenkami, novými dojmy, jež dopomáhají mu k zapominání na starosti a svízele vezdejší a tím celou jeho bytost uvádějí do rovnováhy, do klidu.(...)

Ale umění činí ještě více: otevírá nám v dílech svých celý nový svět, nevyčerpatelně bohatý, v němž místo našly nejhlubší myšlenky, nejušlechtilější city a snahy, které lidstvo kdy mělo. Do umění vkládají národové to, co je jim nejmilejší a nejsvětějšího, své ideály náboženské, mravní, společenské, a pokud dovedli je podati čistě po lidsku, t. j. každému člověku srozumitelně, zachovávají je pro všemnu budoucnost. [Hostinský 1941; s. 50–51]

Literatura:

- Adorno, T. W.** (1964): „O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu“ in *Divadlo* 1, 2.
- Adorno, T. W.** (1970): „Potíže při chápání nové hudby“ in *Hudební rozhledy* č. 5.
- Adorno, T. W.** (1971): „O tradicii“ in *Slovenská hudba* 8.
- Adorno, T. W.** (1991): *The Culture Industry*. London: Routledge.
- Baudrillard, J.** (1996): *O svádění*. Olomouc: Votobia.
- Bauman, Z.** (2006): *Humanitní vědec v postmoderním světě*. Praha: Vize 97.
- Bek, M.** (2002): *Hudební posluchači v České republice 2001*. Brno: Masarykova univerzita.
- Bell, D.** (1999): *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: Slon.
- Berger, P. L., Luckmann, T.** (1999): *Sociální konstrukce reality*. Brno: CDK.
- Bitrich, T.** (2002): „Hodnota a selektivní konstruování ve světě hudby“ in *Biograf* 29.
- Boulez, P.** (1971): *Boulez on music today*. London: Faber and Faber.
- Carlyle, T.** (1925): *Hrdinové, úcta k hrdinům a hrdinství v dějinách*. Praha: Rud. Škeřík.
- Doubravová, J.** (1998): *Dialog a imaginace*. Praha: Editio Supraphon.

- Doubravová, J.** (2001): *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum.
- Eco, U.** (2006): *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo.
- Fischer, P.** (2006): „Eva Urbanová: V koutku duše mám ten rock pořad v sobě“ in *Víkend Hospodářských novin* č. 47.
- Fiske, J.** (1987): *Television Culture*. London, New York: Routledge.
- Franěk, M.** (2005): *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum.
- Fukač, J.** (1989): *Mýtus a skutečnost hudby*. Praha: Panton.
- Fukač, J. a kol.** (1998): *Hudba a média*. Brno: Masarykova univerzita.
- Galtung, J., Ruge, M.** (1965): „The Structure of Foreign News“ In *Journal of Peace Research*, 1, s. 64 – 90.
- Goertz, W., Schönau, B.** (2007): „Tenkrát v Hollywoodu“ in *Víkend Hospodářských novin* 9. 3.
- Goodman, N.** (2007): *Jazyky umění, nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- Hacking, I.** (2006): *Sociálna konštrukcia – ale čoho?* Bratislava: Kalligram.
- Hawkes, T.** (1999): *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host.
- Honegger, A.** (1960): *Zařikání zkamenělin*. Praha: Krásné nakladatelství literatury, hudby a umění.
- Horová, E.** (1961): *Nebojte se moderní hudby*. Praha: Panton.
- Hostinský, O.** (1941): *Umění a společnost*. Praha: Jan Laichter.
- Huizinga, J.** (2000): *Homo ludens*. Praha: Dauphin.
- Hurník, L.** (2004): „Zappa je zábavný autor“ in *Víkend Hospodářských novin* 9.1.
- Kresánek, J.** (1980): *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Kristeva, J.** (1999): *Slovo, dialog a román*. Praha: Sofis.
- Kučera, J. P.** (2001): *...je hodně Hitlera ve Wagnerovi*. Praha: ISE.
- Kundera, M.** (2004): *Můj Janáček*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M.** (2006): *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis.
- Latour, B.** (1989): „Clothing the naked truth“ In H. Lawson, L. Appignanesi, eds.: *Dismantling Truth: Reality in the Post-Modern World*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Latour, B.** (1996): „On actor-network theory: A few clarifications“ In *Soziale Welt*, 47, 4.
- Lévi-Strauss, C.** (1993): *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa.
- Lipovetsky, G.** (2002): *Říše pomíjivosti*. Praha: Prostor.
- Manovich, L.** (2001): *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Maffesoli, M.** (2002): *O nomádství*. Praha: Prostor.

- Meyrowitz, J.** (2006): *Všude a nikde*. Praha: Karolinum.
- Ottlová, M., Pospíšil, M.** (1997): *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: Lidové noviny.
- Perniola, M.** (2000): *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum.
- Petrusek, M.** (2006): *Společnosti pozdní doby*. Praha: Slon.
- Postman, N.** (1999): *Ubavit se k smrti*. Praha: Mladá fronta.
- Prokop, D.** (2005): *Boj o média*. Praha: Karolinum.
- Reifová, I. a kol.** (2004): *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál.
- Rychlík, J.** (1959): *Pověry a problémy jazzu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Saussure, F. de** (1996): *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia.
- Scruton, R.** (2002): *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia.
- Schonberg, H. C.** (2006): *Životy velkých skladatelů*. Praha: BB/art.
- Sorokin, P. A.** (1948): *Krise našeho věku*. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo československého obchodnictva.
- Todorov, T.** (2000): *V mezní situaci*. Praha: Mladá fronta.
- Toffler, A.** (1992): *Šok z budoucnosti*. Praha: Práce.
- Vágner, I.** (1995): *Svět postmoderních her*. Jinočany: H&H.
- Veblen, T.** (1999): *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: SLON.
- Vojtěch, I. (ed.)** (1960): *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel.

PŘÍLOHY:

Příloha 1: Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a kritiků v Praze

Skladatelé a hudební kritikové z nejrozličnějších zemí, shromáždění na II. mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze ve dnech 20. – 29. května 1948, pořádaného Syndikátem českých skladatelů, dospěli po desetidenních diskusích a poradách k těmto závěrům:

Hudba a hudební život naší doby prožívají hlubokou krizi. Tato krize je charakterizována hlavně ostrým protikladem a rozporem tzv. vážné a tzv. lehké hudby.

Tzv. vážná hudba se stává vždy individualističtější a subjektivnější co do obsahu, vždy komplikovanější a vykonstruovanější co do formy.

Tzv. lehká hudba propadá vždy více plochosti, nivelizaci a standardizaci a stává se v některých zemích zbožím, předmětem zmonopolizovaného kulturního průmyslu.

Tzv. vážná hudba pozbyla rovnováhy jednotlivých složek: buď je příliš zdůrazňována rytmická nebo harmonická složka a rozvinuta do té míry, že je zanedbávána složka melodická; nebo jindy příliš zdůrazněné formálně konstruktivní prvky zatlačují do pozadí prvky rytmicko-melodické; v současné hudbě se pak setkáváme ještě s dalším typem hudební tvorby, v němž se logická výstavba hudebních myšlenek nahrazuje beztvárným melodizováním nebo estétským napodobováním staré kontrapunktické manýry. Avšak to vše nemůže většinou zastřít ideovou prázdnotu.

Naproti tomu tzv. lehká hudba vychází výlučně z primitivní melodie a zcela přitom zanedbává všechny ostatní hudební složky. Východiskem jsou jí nejvulgárnější, nejzkorumpovanější, nejstandardizovanější hudební formule, jak se to zejména jeví v americké zábavné hudbě.

Oba směry mají stejně falešný kosmopolitický charakter; znivelizovaly svébytný hudební život národů.

Oba směry, byť zdánlivě protikladné, jsou ve skutečnosti dvě stránky téhož neblahého kulturního stavu, podmíněného tímž společenským procesem.

Čím více se v tzv. vážné hudbě projevují zmíněné nedostatky, čím subjektivnější se stává její obsah a komplikovanější její forma, tím více jí ubývá posluchačů, takže se omezuje na stále menší okruh obecnosti, a vulgární zábavná hudba získává vždy volnější pole v životě národů, zplošťuje a banalizuje citový zpěv miliónů posluchačů a kazí hudební vkus.

My, skladatelé a hudební kritikové, shromáždění na II. mezinárodním sjezdu v Praze, upozorňujeme na nezdravý nesoulad tohoto stavu s dobou, v níž se tvoří nové společenské formy a v níž celá lidská kultura vstupuje do vyššího stádia, a klade umělci nové a naléhavé úkoly.

Sjezd nechce stanovit předpisy nebo návody, jak umělecky tvořit. Sjezd chápe, že každá země a každý národ se musí propracovat k vlastním cestám a metodám. Všem společné

pak budiž porozumění příčinám a podstatě hudební krize a všem společně budiž úsilí a vůle tuto krizi překonat.

Zdárné překonání hudební krize zdá se nám být možné za těchto podmínek:

1. Jestliže si skladatelé tuto krizi uvědomí a zřeknou se tendencí krajního subjektivismu, pak se hudba stane výrazem nových velkých a pokrokových idejí a citů širokých mas a všeho, co je v současné době pokrokové.
2. Jestliže se umělci ve svých dílech hlouběji spojí s národními kulturami svých zemí a budou je hájit proti falešným kosmopolitickým tendencím; neboť pravá mezinárodnost hudby může býtí tolíko výsledkem rozvinutí jejího národního charakteru.
3. Jestliže skladatelé obrátí pozornost též k hudebním formám, které mohou býtí obsahově nejkonkrétnější, zejména k operám, oratorím, kantátám, sborům, písním aj.
4. Jestliže se všichni tvůrčí hudebníci a hudební vědci účastní aktivně a prakticky práce, směřující k překonání hudebního analfabetismu a hudební výchovy širokých mas.

Sjezd nabádá skladatele celého světa, aby tvořili takovou hudbu, v níž by byla spojena vysoká umělecká dovednost, kvalita a tvůrčí individualita s hlubokou a opravdovou lidovostí.

Sjezd má za to, že výměna zkušeností a myšlenek skladatelů a hudebních vědců všech zemí je nyní zcela nevyhnutelná. Má-li jí býtí dosaženo, musí pokrovní hudebníci spojit své síly především ve svých zemích. To má pak v blízké budoucnosti véstí k vytvoření mezinárodního svazu pokrokových skladatelů a hudebních vědců.

Sjezd je přesvědčen, že tento nový mezinárodní svaz pokrokových skladatelů a hudebních vědců všech zemí a její houževnatá a uvědomělá práce překoná nebezpečí, tkvící v trvalé a hluboko zakořeněné hudební krizi a získá opět její významnou a ušlechtilou funkci ve společnosti.

Jen tak se hudba stane mocným činitelem při řešení velkých historických úkolů, před nimiž stojí celé pokrokové lidstvo.

Za předsednictvo II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze: A. Estrella (Brazílie), V. Stojanov (Bulharsko), Št. Lucky, Fr. A. Kypta, dr. A. Sychra, dr. Jar. Tomášek (ČSR), Roland de Candé (Francie), M. Flothius, M. Rebling (Holandsko), O. Danon, N. Devčić (Jugoslávie), dr. Dénes Bartha (Maďarsko), doc. dr. Zofia Lissa (Polsko), Hanns Eisler (Rakousko), dr. A. Mendelsohn (Rumunsko), Tichon Chrennikov, Boris Jaroslovskij, Jurij Šaporin (SSSR), Marcel Bernard (Švýcarsko), Alan Bush, Bernard Stevens (Velká Británie).

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra / ústav: sociologie

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení studenta: Miroslav Paulíček

Datum narození: 21. 1. 1982

Kontaktní adresa: Kozmíkova 1101
Praha 10
102 00

Obor studia / kombinace: sociologie (navazující magisterské studium)

Diplomní obor: sociologie

Název práce v češtině: Konstruování vážné hudby

Název práce v angličtině: The Construction of Classical Music

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Miloslav Petrusek, CSc.

Pokyny k vypracování:

Vážná hudba je výtečně sociálně konstruována. Pohromadě ji drží velmi hustá síť aktérů (viděno latourovskou optikou sociologie vědy). Jsou to aktéři jak lidští (hudebníci, publikum), tak ne-lidští (nástroje, noty) – udržují ji nejrůznější instituce (divadla, časopisy) i mnoho aktérů symbolických, např. určitá významnost, důstojnost, tradice. Takto mohu vážnou hudbu uchopit jako celek a dále s ní nakládat – pátrat, jaký vliv na „vážnost“ hudby má například její funkce, účel jejího užití, a zjišťovat, kdy se její konstrukce rozpadá a kdy ještě drží pohromadě. Pokud budu vážnou hudbu chápat sémioticky jako znak, objasním zase její úlohu třeba v médiích – nejen v reklamě, ale jakou funkci má Prokofjevova hudba v pořadu Česko hledá Superstar nebo Smetana v reportáži o nelegální technopárty? Důsledným vymezením hudby vážné od hudby lehké se dostanu až k její budoucnosti, jejímu životu ve společnosti kulturního průmyslu, která se hudbou obklopuje. Má vůbec vážná hudba místo v posttradiční společnosti? Těmto i mnoha dalším otázkám se budu ve své práci podrobně věnovat.

Metoda práce: Teoretická práce založená na studiu relevantní literatury.

Předpokládaná struktura práce:

Různá pojetí chápání hudby

Její vymezení

Funkce vážné hudby, hudební univerza, struktura

Bližší prozkoumání jednotlivých aktérů

Hudba a média

Budoucnost vážné hudby

Závěr

Doporučená literatura:

- Adorno, T. W.** (1964): „O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu“ in *Divadlo* 1, 2.
- Bek, M.** (2002): *Hudební posluchači v České republice 2001*. Brno: Masarykova univerzita.
- Berger, P. L., Luckmann, T.** (1999): *Sociální konstrukce reality*. Brno: CDK
- Bitrich, T.** (2002): „Hodnota a selektivní konstruování ve světě hudby“ in *Biograf* 29.
- Cigánek, J.** (1972): *Úvod do sociologie umění*. Praha: Obelisk.
- Doubravová, J.** (1998): *Dialog a imaginace*. Praha: Editio Supraphon
- Doubravová, J.** (2001): *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum.
- Eco, U.** (2006): *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo.
- Fukač, J.** (1989): *Mýtus a skutečnost hudby*. Praha: Panton.
- Fukač, J. a kol.** (1998): *Hudba a média*. Brno: Masarykova univerzita.
- Hostinský, O.** (1941): *Umění a společnost*. Praha: Jan Laichter.
- Latour, B.** (1989): „Clothing the naked truth“. In **Lawson, H., Appignanesi, L.** *Dismantling truth: Reality in the post-modern world*. London: Weidenfeld & Nelson.
- Latour, B.** (2003): *Nikdy sme neboli moderní*. Bratislava: Kaligram.
- Lipovetsky, G.** (2002): *Říše pomíjivosti*. Praha: Prostor.
- Mann, T.** (1961): *Doktor Faustus*. Praha: SNKLU.
- Martinů, B.** (1925, 1960): „Ke kritice o současné hudbě“ In (ed.) **Vojtěch, I.** *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel.
- Nováček, Z.** (1982): *Kapitoly z hudobnej estetiky*. Bratislava: Opus.
- Ortega y Gasset, J.** (1993): *Vzpouza davů*. Praha: Naše vojsko.
- Perniola, M.** (2000): *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum.
- Petrusek, M.** (2006): *Společnosti pozdní doby*. Praha: Slon.
- Stravinskij, I.** (2005): *Hudební poetika*. Praha: Arbor Vitae

Vedoucí práce (podpis):



Datum zadání práce: 3. 11. 2006



Vedoucí základní součásti:

.....
Děkan:

Datum:

26-06-2007