

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

obor filosofie – program filosofie

**Ondřej Galuška**

# **Tělo hudby**

**The Body of Music**

**Disertační práce**

vedoucí práce – prof. Miroslav Petříček, Dr.

2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

### Abstrakt: Tělo hudby

Práce Tělo hudby zkoumá, v jakém smyslu můžeme a musíme hudbě, která je tradičně považována za výsostně ideální či metafyzické umění, přiřknout také nějaké tělo, a pokouší se jednotlivé aspekty tělesnosti v hudbě analyzovat. Chce ukázat, že tělo hudby není redukovatelné jen na fyzikálně popsatelné vlnění (v případě zvuku) a že není pouze podmínkou *sine qua non* hudební zkušenosti (v případě těl účastníků hudby).

Tělo vždy nějakým způsobem aktivně vstupuje do hudby, nějak ji spolutvoří, inspiruje, tvoří její významnost (*significance*). Zároveň se samo prostřednictvím hudby proměňuje, je ve hře. Tělo v první řadě vystupuje do popředí, díváme-li se na hudbu jako na činnost a proces, nikoli jako na dílo. Tělo hudebníka je neustále podrobena procesu učení se, transformuje se, je nuceno samo začít myslet a v rámci „performování“ hudbu udržovat při životě, neustále ji aktualizovat. Při konfrontaci s učením se a s hudebním nástrojem se za druhé ohlašuje tělo zvuku, jakási jeho materiální umíněnost, vzdorovitost, jež není redukovatelná na inteligibilní vrstvy hudebního zvuku. Zvuk je komplexním fenoménem, jehož materiální rovina sama je určitým způsobem významově produktivní. Za třetí je zde tělo posluchače, které je ovšem podobno tělu hudebníka v tom, že musí jistým způsobem také „performovat“, spolukomponovat hudbu. Může se stát kolektivním tělem v rámci komunity ustavené při koncertu, může nastoupit individuální cestu hudební choreografie, může se stát pasivním atd. Za čtvrté je zde tělo hudby samé – na jednu stranu je tu odhmotnění v podobě přenosnosti zvukového záznamu a jemu odpovídající nové ztělesnění v hudebních nosičích (přeměna na zboží), na druhou stranu je zde hudba jako dějiny vyvíjejících se stylů a to, čemu říkáme hudební *korpus*, tedy soubor děl, repertoár. Argumentujeme, že hudební díla neexistují mimo koncertní provedení („performance“), že jsou jim imanentní, a zkoumáme smysl této imanence pomocí pojmů aktualizace (každá performance činí dílo aktuálním, tzn. dává mu být a zároveň jej činí současným) a perspektivismu (každá performance je perspektivou na dílo, které však neexistuje mimo tyto perspektivy). Zmíněné čtyři smysly, ve kterých hovoříme o těle hudby, neoznačují oddělené entity. Tato „těla“ se navzájem proplétají a ovlivňují či vstupují do procesu směny.

Hudba je zde pojímána jako komplexní vtělený proces, jehož součástí jsou hudební i nehudební složky, těla, ideje, pohyby a inspirace. Námí navrhovaný pojem inspirace modelovaný na základě alergické reakce (představující nepřímý vliv) nám pomáhá uchopit vztahy v rámci tohoto složitého expresivního pole. Důležitou součástí práce jsou také připojené literárně filosofické texty, které se dotýkají některých zmíněných témat a zároveň „performují“ řadu v práci obsažených problémů (opakování, prostupnost stylů, aktualizace).

### Synopsis: The Body of Music

The Body of Music examines in what sense we can and must ascribe some sort of a body to music, which has traditionally been considered the most ideal and metaphysical of arts, and it seeks to analyze different aspects of corporeality in music. Its aim is to show that the body of music cannot be reduced to mere physical vibrations (in the case of sound) or simply to the condition *sine qua non* of musical experience (in the case of the bodies of the participants of music).

The body is always somehow active in music, it co-creates it, inspires it, it forms its significance or *significance*. Simultaneously it is itself transformed by music, it is played out in and through music. First, the body becomes apparent when we look at music as a process and activity rather than as a product. The body of a musician is that of a perpetual learner, it transforms itself, it is forced to think by itself and while “performing” music it has to breathe life into it, *actualize* it. Second, confronted with the process of learning and a musical instrument we come across the body of sound: something like the obstinacy of the material, irreducible to the intelligible strata of the musical sound. Sound is a complex phenomenon, whose material layer is itself productive of meaning. Third, there is the body of the listener, which is similar to that of the musician in that it too has to “perform”, compose the music. It can become the collective body in the community established during a concert, it can perform its own choreographies, it can become passive, etc. Fourth, there is the body of music itself – on the one hand, there is the disincarnation of music through the transportability of the recording and the corresponding new incarnation in records (commodity), on the other hand, there is music as the history of evolving styles and what we call the body of music as a set of works (body of work). We argue that musical works do not exist apart from their performances, that they are immanent to performances and we elucidate this immanence through the concepts of actualization (each performance brings the work to life) and perspectivism (each performance is a new perspective on the work, which nonetheless does not exist apart from the perspectives). The four senses in which we can speak about the body of music are in constant process of exchange and influence.

Music is understood here as a complex embodied process incorporating musical and extra-musical elements, bodies, ideas, movements and inspirations. We propose the concept of inspiration based on the model of allergic reaction (signifying indirect influence) for the description of the relationships within this complex expressive field.

# Obsah

<b>SHRNUTÍ</b> .....	<b>7</b>
<b>I. VYLOUČENÉ TĚLO</b> .....	<b>12</b>
<b>II. TĚLO HUDEBNÍKA</b> .....	<b>17</b>
II.1. <i>Musica practica</i> .....	17
II.2. Učit se hrát - Nástroj .....	19
II.3. Tělo hudebníka I. ....	22
II.4. Učení se.....	26
II.5. Tělo hudebníka II. ....	28
II.6. Ucho a duše.....	32
<b>III. TĚLO ZVUKU</b> .....	<b>36</b>
III.1. Zvuk beze světa .....	36
III.2. Svět ve zvuku.....	37
III.3. Prostor zvuku .....	39
III.4. Disonance .....	42
III.5. Dějiny sonorit .....	44
III.6. Čistý zvuk .....	46
III.7. Zrno hlasu .....	51
III.8. Zvuk, směsi, učení se.....	56
<b>IV. INSPIRACE</b> .....	<b>58</b>
<b>V. TĚLO POSLUCHAČE</b> .....	<b>65</b>
<b>V.1. Tělo hudebníka a tělo posluchače</b> .....	<b>66</b>
V.1.1. <i>Musica practica</i> a symbolično .....	66
V.1.2. Elektrická vazba.....	69
V.1.3. „Rohy“ a falocentrismus .....	71
V.1.4. The Jimi Hendrix Experience .....	75
V.1.5. Rituální oběť .....	78
<b>V.2. Tělo posluchače a hudba jako zboží</b> .....	<b>83</b>
V.2.1. Hlas pána .....	83
V.2.2. Hudební záznam .....	85
V.2.3. Hudba jako zboží I. – fetišismus.....	88
V.2.4. Hudba jako zboží II. – regrese slyšení .....	90
V.2.5. Tančit na pět proti čtyřem .....	93
<b>V.3. Jedno velké ucho</b> .....	<b>95</b>
<b>VI. TĚLO HUDBY</b> .....	<b>97</b>
<b>VI.1. Populární hudba</b> .....	<b>97</b>
VI.1.1. Populární a umělecká hudba.....	97
VI.1.2. Tělo populární hudby.....	101
<b>VI.2. Problematika hudebních děl</b> .....	<b>107</b>
VI.2.1. Hudební platonismus .....	108
VI.2.2. Vícero ontologií.....	112

VI.2.3. Improvizace .....	116
VI.2.4. Hudební záznam .....	119
VI.2.5. Walter Benjamin a „aura“ díla.....	121
VI.2.6. Tvůrčí záznam .....	125
VI.2.7. Praxe .....	127
VI.2.8. Dílo a perspektivismus, záznam .....	129
<b>VI.3. Čas hudby .....</b>	<b>134</b>
VI.3.1. Začít hrát.....	134
VI.3.2. Opakování a čas.....	138
VI.3.3. Rytmus a píseň .....	142
VI.3.4. Dílo a aktualizace .....	147
<b>VI.4. Politická ekonomie hluku .....</b>	<b>149</b>
VI.4.1. Hudba a řád rituální oběti .....	152
VI.4.2. Hudba a řád reprezentace .....	153
VI.4.3. Hudba a řád opakování.....	157
VI.4.4. Řád kompozice .....	161
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>168</b>
<b>DODATKY: LITERÁRNÍ TEXTY .....</b>	<b>174</b>
1. LOVE SONG .....	174
2. O diskriminaci hudebních nástrojů .....	182
3. Rádio a exhibicionismus.....	187
<b>Bibliografie: .....</b>	<b>192</b>

## Shrnutí

Tato práce, pohybující se na pomezí oborů filosofie a studií populární hudby či sociologie hudby, si bere za svůj předmět různé aspekty tělesnosti v hudbě. Zkoumá, v jakém smyslu můžeme a musíme hudbě, která je tradičně považována za výsostně ideální či metafyzické umění, přiřknout také nějaké tělo a jak toto tělo přispívá k tomu, co činí hudbu hudbou a proč na nás hudba tak silně působí. Cílem není vybudovat nějaký ucelený argument, nýbrž spíše prezentovat řadu zajímavých textů, které se touto problematikou zabývají a které se přitom nikdy neobjevily v souhrnné publikaci. Ačkoli se důraz na tělesnost hudby objevuje v teoretických pracích posledních let často, nějaký obsáhlejší úvod k této problematice zatím chybí. Výjimkou je práce Michaela Chanana, který však spíše než na tělesnost dává důraz na technické a materiální podmínky a okolnosti hudební produkce. Zároveň doufáme, že zkoumání hudby přinese nové podněty pro filosofické uchopení těla a tělesnosti.

Hudbu v této práci pojmáme jako komplexní vtělený proces, do kterého nutně vstupujeme vždy někde uprostřed. Pokud tuto práci dělíme na širší tematické okruhy (tělo hudebníka, tělo zvuku, tělo posluchače, tělo hudby), je to, jako když děláme řezy v rámci tohoto složitého proudu, které však nemohou stát samy o sobě a nutně jsou podmiňovány aspekty ostatních řezů.

První část tvoří úvod do problematiky tělesnosti v hudbě. V tradici uvažování o hudbě můžeme nalézt snahu o vyloučení všeho tělesného a materiálního, což se projevuje například tím, že paradigmatickou hudební situací se stává pasivní poslech koncertní reprezentace hudebního díla. Tendence k vytěsnění těla je dále posílena příchodem hudebního záznamu, který je podle slov Susan McClary „uskutečněním platónského snu, protože s diskem si může

člověk užívat zvuku bez znepokojující připomínky těl, jež jej produkují.“<sup>1</sup> Navrátit hudbě tělo znamená vzít v potaz aktivitu hudebníků a posluchačů a neignorovat hudební praxe, jako je učení se na nástroj, kolektivní improvizace, studiová práce se záznamem atd.

Druhá část, věnovaná tělu hudebníka, se opírá o práce Rolanda Barthese (zejména o hudebně teoretické texty sebrané v knize *L'obvie et l'obtus* v části nazvané *Le corps de la musique*) a o díla Gillesse Deleuze a Michela Serrese. K tělu hudebníka přistupujeme přes pojem učení se (hře na hudební nástroj) a objevujeme velmi spleť vztah mezi duchovními a tělesnými aspekty hrané hudby a tělo jako velmi variabilní a smíšené prostředí.

Třetí část tematizuje tělesné aspekty zvuku a vychází z textů Johna Cage, Theodora Adorna a opět Rolanda Barthese. Zvuk s sebou nese stopu svého hmotného původu a není nikdy jednoduchým elementem. Ve zvuku je dokonce slyšet i tělo hudebníka a tělo hudebníka se mění v závislosti na zvuku. Materiál hudby a jeho obměny jsou jedním ze základních motorů hudební invence, jež zase rozvíjí možnosti materiálů. Tento vzájemný pohyb odhaluje skryté a komplexnější dějiny hudby, než je lineární vývoj stylů kompozice.

Při zkoumání toho, co je slyšet ve zvuku, docházíme ke zjištění, že zvuk je vždy mnohvrstvý, komplexní fenomén a že pokusy vymezit totální pole zvuku jsou odsouzené k nezdaru. „Inteligibilní“ roviny zvuku jsou neoddělitelně smíšeny s nesmírně variabilními materiálními rovinami, které jsou přesto významově produktivní (v tomto místě využíváme Barthesův pojem *signifiance*). Mezi zvukem a tělem hudebníka či posluchače je vztah vzájemného ovlivňování a reciprocit, jedná se o dva propojené proudy, mezi nimiž se situuje ucho coby mobilní oboustranně propustná membrána.

Čtvrtou část tvoří vsuvka, ve které rozpracováváme vlastní pojem inspirace modelovaný na základě alergické reakce. Takto uchopený pojem inspirace dovoluje hudbu

---

<sup>1</sup> „The advent of recording has been a Platonic dream come true, for with a disk one can have the pleasure of the sound without the troubling reminder of the bodies producing it.” McClary 2006, str. 23



vidět jako problematické pole a mnohost hudebních žánrů jako tolikeré (alergické) reakce či odpovědi na tento problém, totiž na problém, jak dělat hudbu.

Tělu posluchače je věnována pátá část, ačkoli je již patrné, že není možné jednoduše oddělovat tělo hudebníka, tělo zvuku a tělo posluchače. Zvolený přístup spočívá v popisu určitých posluchačských extrémů: aktivního poslechu účastníka koncertu a pasivního poslechu masového konzumenta. V první půli této části, inspirované Bataillem, Attalim, Judith Butler a Davidem Akem, se jednak věnujeme symbolickým odkazům v hudbě a symbolickým významům vnímaným posluchači v rámci koncertu, za druhé pak interpretaci koncertní zkušenosti jako události ustavující komunitu skrze odhalení hluboké kontinuity bytí, tak jak se tomu děje při rituální oběti. Druhá půle páté části sestává z rozboru a kritické reflexe Adornových analýz fetišizace hudby jako zboží a regrese slyšení. Dále se snažíme argumentovat, že pasivní poslech/regresivní slyšení, tělesná angažovanost/splynutí s komunitou-kontinuem, či intelektuální postoj (vědomý poslech) jsou jen určité výrazné příklady možností poslechu, kterých je ve skutečnosti neomezená škála. Tělo v nich nikdy nefiguruje jako pouhý kanál příjmu fyzického signálu. Tělo (posluchače) hudbu nějak spolutvoří – *performuje*, takže veškerá hudba je víceméně *taneční*.

V části šesté, věnované tělu hudby jako celku, se nejprve podíváme na populární hudbu a její tělesné konotace a na kinetiku žánrů populární hudby, jak ji popisuje Lubomír Dorůžka. Při vytváření nových stylů vstupují do hry nejen hudební elementy, nýbrž také mnohé mimohudební a mimozvukové okolnosti. Jelikož je hudba expresivním polem, jsou vztahy mezi styly a jejich vývojovými fázemi kvazi-příčinné, fungují tedy podle toho, co jsme nazvali ekonomii inspirace. Docházíme k širšímu pojmu kompozice a můžeme rozvinout analýzy těla posluchače. I posluchačovo tělo je určitou kompozicí procesů, které se komponují s hudebními procesy, vždy jedinečným, ačkoli nikoli nahodilým, způsobem.

Následující pasáže jsou věnovány problematice hudebních děl (tomu, čemu se říká hudební *korpus*) a především polemice s Peterem Kivym a Stephenem Daviesem. Platonicky zaměřený Kivy podle našeho názoru pracuje s abstrakcemi v podobě aktivních subjektů a pasivních děl, ačkoli je zřejmé, že komunita skladatelů a hudebníků je neméně formována hudbou a svou předchozí hudební zkušeností. Proti Daviesově pojetí mnohosti ontologií pro rozličné hudební praxe je třeba uvést příklady prostupnosti a kontinuity hudebních praxí. Davies také pracuje s abstrakcemi v tom smyslu, že vidí v performanci pouhou fyzikální událost, která nemá žádný přesah či obsah. Avšak jakmile uznáme, že hudební díla jsou imanentní performancím (čímž ovšem přestávají být neměnná) jako jakýsi obsah či smysl (idea), pak je třeba dodat, že veškeré performance (včetně improvizací apod.) oplývají v určitém stupni také takovýmto obsahem či smyslem, který ovšem nemusí být stejně určitý či fixovaný jako v případě hudebních děl v klasické hudbě. V celé práci používáme termín „performance“ místo „koncertního provedení“ pro jeho blízkost anglickému termínu, menší vázanost na objekt (na to, *čeho* je to které provedení provedením) a pro jeho asociaci se slovním performativem a performativitou jako tvořením či konáním prostřednictvím výpovědi.

V této části též předkládáme interpretaci textu Waltera Benjaminova *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti* jako jedinečného svědectví o čemsi, k čemu již nemáme přístup, o „auře“ díla, která se ztrácí vlivem mechanické reprodukce (tedy paradoxně kvůli svému zaznamenání). Tak jako tematizace aury díla získává smysl teprve v době, kdy se aura počíná vytrácet, tak polemika nad ontologickým statutem hudebních děl sílí v době, kdy hudební praxe v populární i umělecké hudbě vědomě nabourává tradiční pojetí fixních uměleckých děl. K Benjaminovské auře a autenticitě bychom dnes již neměli mít přístup, přesto se svět umění nestal zcela bezesbytku nesmyslnou dekontextualizovanou hrou simulaker. Naopak bychom se měli pokusit redefinovat auru a autenticitu, která by se dala smířit s moderními technologiemi plně integrovanými v umělecké praxi. Ve stejném smyslu

bychom měli nově uchopit pojem hudebních děl, tak aby umožňoval jejich zapojení do hudební praxe a souvislostí, do hudby jako měnlivého a vtěleného procesu. „Zdařená“ (*felicitous*) performance díla není ta, která by nějak správně instancovala dílo, nýbrž ta, která jej učiní smysluplným pro daný čas a publikum.

V závěru tohoto oddílu nabízíme vlastní pohled na možnost uchopení hudebních děl prostřednictvím zamyšlení nad tím, co je to píseň v populární hudbě. Ptáme se, jak vyvstává určité individuum (píseň, příběh, dílo) z všudypřítomného proudu hluku. Co umožňuje takovéto vydělení charakterizujeme pojmem rytmus, uchopeným na základě úvah H. Bergsona a G. Deleuze. Rytmus jako vtělená strukturace času, jako opakování intenzivních hodnot, na jednu stranu umožňuje vydělení identifikovatelného individua z proudu hudby, na druhou stranu tvoří spojnici mezi tímto individuem a jinými individui (či mezi různými „performancemi“ jednoho „díla“) a zbytkem hudby.

Poslední oddíl šesté části je věnován knize *Bruits* Jacquese Attaliho. Attali přináší několik nových podnětů k problematikám, kterým jsme se věnovali v průběhu práce, a především přináší zajímavou vizi hudební praxe budoucnosti. Jeho pojem kompozice jako současného tvoření kódů, nástrojů a díla, jako překonávání a těšení se z těla, jako komunikace s druhým, vystihuje mnoho ze současné hudební praxe, ač musí být brán s rezervou.

Formou dodatků ještě přikládáme literární texty dříve publikované na internetu či v časopisu *Saginaw Review*. Důvodem je jednak to, že se texty dotýkají témat probíraných v práci (píseň, hra na nástroj, rozhlas jako médium šíření hudby), za druhé pak to, že samotná přítomnost těchto textů má doložit tezi o prostupnosti a spojitosti žánrů (filosofický text a humorný literární text), již jsme razili v souvislosti s hudebními díly a polemikou s Daviesem a Dayem.

## I. Vyloučené tělo

Obecenstvo sedí v hledišti koncertního sálu a mlčky poslouchá Symfonii č. 1 Gustava Mahlera v podání symfonického orchestru. Jazzové trio volně improvizuje za hlasitých pochvalných projevů od posluchačů. DJ na taneční párty do sebe míchá desky na dvou gramofonech a lidé tančí. John Cale nechává svrhnout klavír do propasti<sup>2</sup> (zatímco Jimi Hendrix upaluje elektrickou kytaru). Osmileté dítě se učí na housle a přehrává stále dokola jedno cvičení.

Toto vše jsou příklady situací, jež nějak spojujeme se slovem hudba. Ovšem mají nějakého společného jmenovatele? Co můžeme říci o hudbě víc, než že je to soubor určitých lidských aktivit, které nějak souvisí s produkcí (a spotřebou) zvuku? Ani toto obecné tvrzení však neuspokojí mnohé teorie týkající se hudby. Ve skutečnosti, když se podíváme na dějiny uvažování o hudbě, zjistíme, že první zmíněný příklad (performance skladby v koncertním sále) má privilegované postavení. Ostatní jsou pouze odvozené aktivity, případně aktivity, u nichž o hudbě jako takové nemůžeme mluvit.

Paradigmatem hudební situace je pasivní přijímání nějaké skladby (produkované profesionálním orchestrem) posluchačem. Důraz je kladen na hudbu, která je pouze slyšená (tento důraz najdeme i u myslitelů, jako je Bergson nebo Deleuze),<sup>3</sup> je to hudba jako produkt, jako dílo, je to hudba, která se odděluje od fyzického základu své produkce a stává se čistým ideálním tvarem. Je to hudba, která ztratila tělo. „[P]asivní, receptivní hudba, znělá hudba se

---

<sup>2</sup> Srv. Ferenc 2003, str. 19

<sup>3</sup> Srv. např. Bergson 1994, str. 61, 63-64, Bergson 2003b, str. 159-160, Deleuze, Guattari 2001, str. 142. Ačkoli je Deleuze především myslitelem kompozice, dává důraz na nezávislost uměleckého díla na tvůrci a na posluchači a tento důraz jej přibližuje pojetí „pomyslného muzea hudebních děl“, i když chce jít zcela jiným (neplatonickým) směrem.

stala hudbou samou (hudba koncertní, festivalová, ze záznamu, z rádia): hrát [hudbu] již neexistuje.<sup>4</sup> Situace v koncertním sále je podobná situaci církevní hudby v kostele, kdy jsou interpreti a nástroje (varhany) skryté pohledu posluchače a hudba se šíří prostorem jakoby odevšud. Jakýkoliv podíl tělesné aktivity je minimalizován: co ustupuje do pozadí, je proces vytváření hudby, svalová námaha, veškerý odpor kladený hudebním nástrojem či samotnou zvukovou matérií. Minimalizována je ovšem i tělesnost posluchače, který je z tanečníka a spolutvůrce hudební události redukován na čirou receptivitu sluchu (jedno velké ucho).

V dnešní době, kdy se nejčastěji setkáváme s hudbou reprodukovanou ve veřejném i soukromém prostoru, se takový přístup zdá legitimní. Susan McClary říká, že „[p]říchod záznamu byl uskutečněním platónského snu, protože s diskem si může člověk užívat zvuku bez znepokojující připomínky těl, jež jej produkují. A elektronická kompozice umožňuje eliminovat poslední stopy neidealistického prvku.“<sup>5</sup> Tento případ hudební produkce však není prost tělesnosti a procesuality, jak by se na první pohled mohlo zdát, naopak se toto „odtělesnění“ zdá vyžadovat kompenzaci v tělesném světě (odtělesnění je stále modem tělesnosti hudby). Obligátní přítomnost muzikantů byla ve dvacátém století vystřídána hudebními nosiči (gramofonové desky, kazety, CD), které se záhy staly pravým fetišem pro posluchače,<sup>6</sup> a hudebními přehrávači a reprobednami. (V tomto ohledu je zajímavý přechod na internet a k formátům typu mp3, kdy je možné fyzický přehrávač prakticky minimalizovat: výsledkem je hudba bez zdroje přímo v uších posluchače. (Investuje se chybějící tělesnost do něčeho jiného? – módní vlny, merchandise. Nebo se hudba sama začíná ztrácet do ticha? – její všudypřítomnost již většinou nevnímáme)).

<sup>4</sup> „Concurremment, la musique passive, réceptive, la musique sonore est devenue *la* musique (celle du concert, du festival, du disque, de la radio) : jouer n'existe plus.” Barthes 1982, str. 231

<sup>5</sup> „The advent of recording has been a Platonic dream come true, for with a disk one can have the pleasure of the sound without the troubling reminder of the bodies producing it. And electronic composition makes it possible to eliminate the last trace of the nonidealist element.” McClary 2006, str. 23

<sup>6</sup> Srv. Adorno 2001

Paradigma hudebního díla je třeba vidět v kontextu filozofické (metafyzické) tradice uvažování o hudbě. Ta v hudbě od počátku odhaluje základní dvojznačnost: hudba je zároveň bušení kovadlin a racionální intervaly (Pythagoras); zároveň harmonie vedoucí duši k rozumu a škodlivá mnohozvučnost, zároveň hudba sfér a rozladěná lyra (Platón); zároveň *musica mundana* a *musica humana* či *instrumentalis* (Boethius);<sup>7</sup> „zároveň intelektuální láskou k řádu a mírou přesahující smysly, a afektivním požitkem odvozeným z tělesných vibrací“<sup>8</sup> (Leibniz); zároveň apollinská a dionýská (Nietzsche)<sup>9</sup>. O této dvojznačnosti hudby mluví i Adorno. „Stížnosti na úpadek hudebního vkusu se začínají objevovat velmi krátce po té, co lidstvo na samém počátku historického času učinilo dvojí objev, že hudba reprezentuje bezprostřední manifestaci pudů a zároveň prostředek jejich zkracení.“<sup>10</sup>

Hudbou tedy od počátku prochází protiklady a rozpory, které lze číst jako tradiční metafyzické protiklady těla a ducha nebo rozumu a pudů. Uvažování o hudebních dílech jako oddělených entitách od koncertního provedení („performance“ – obzvláště pak v tradici hudebních platoniků, jakým je v současnosti např. Peter Kivy, ale i třeba v hanslickovském formalismu) pak velmi lehce zapadá do těchto předpřipravených dualismů. Dílo je čistě duchovní entita, oddělitelná od své fyzické manifestace v koncertním provedení. Pokud tedy bereme příklad koncertního *ztvárnění* nějakého hudebního díla jako paradigmatický pro zkoumání hudby, hrozí nám, že se naše myšlení od počátku zařadí do kolejí tradičních metafyzických protikladů. Závažnější problém je, že teorie vycházející z tohoto paradigmatu

<sup>7</sup> Srv. Kepler 1952. Inteligibilní hudba se stává neslyšitelnou.

<sup>8</sup> „[Music] is at once the intellectual love of an order and a measure beyond the senses, and an affective pleasure that derives from bodily vibrations.“ Deleuze 1993, str. 127

<sup>9</sup> Nietzscheovo rozlišení dionýského a apollinského principu funguje i v rámci hudby samé. Apolónova hudba, držena principem individuace, je hudba sugestivní, hudba reprezentující apollinské stavy, zatímco hudbu Dionýsovu charakterizuje nespoutaný tok melodie, ztráta individuace.

<sup>10</sup> „Complaints about the decline of musical taste begin only a little later than mankind's twofold discovery, on the threshold of historical time, that music represents at once the immediate manifestation of impulse and the locus of its taming.“ Adorno 2001, str. 29. Podobně jako Adorno problém formuluje Jankélévitch: „Il y a dans la musique une double complication génératrice de problèmes métaphysique et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. D'une part la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et n'a pas de sens. [...] Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral : il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical.“ Jankélévitch 1983, str. 5

nejsou aplikovatelné na ostatní výše uvedené příklady. Nezbyvá jim než vyloučit tyto příklady z oblasti opravdové hudby, popřípadě žádat pro ně paralelní avšak neslučitelnou hudební filosofii (ontologii).<sup>11</sup>

V privilegování příkladu předvedení díla můžeme vidět pokračování snahy vyloučit z hudby všechno tělesné, vyloučit tělo a jeho aktivitu. Aktivita je přiznána pouze duchu skladatele, který tvoří, nebo jen „odečítá“ dílo ze světa idejí.<sup>12</sup> Aktivita těl hudebníků a posluchačů je zcela nepodstatná nebo dokonce ke škodě věci (žádná performance není dokonalá, intonačně a rytmicky čistá...).<sup>13</sup> Pokud je posluchač aktivní, je to opět vypětím ducha. V této souvislosti lze uvést argument pro takovéto rozlišování díla a performance: Fyzické zvuky slyšíme, ale to, co posloucháme, je odlišné od prostých zvuků. „*Slyšet* je fyziologický fenomén, *poslouchat* je psychologický akt. Je možné popsat fyzické podmínky slyšení (jeho mechanismy), odkazem na akustiku a fyziologii sluchu, ale poslech není možné definovat jinak než jeho předmětem nebo, je-li libo, jeho zacílením.“<sup>14</sup> Posloucháme nějaké sdělení, nějakou informaci. A někdy dokonce musíme hledat za zvuky a poslouchat proti tomu, co slyšíme (například když máme poškozenou nahrávku). Meze rozlišení slyšení a poslouchání v hudbě však uvidíme u tématu učení se na hudební nástroj, ale na první pohled je patrné, že vztah slyšení a poslouchání je komplikovanější v rámci příkladů, jako je improvizace, cvičení na nástroj, nebo performance současné (artificiální) hudby.

Jak navrátit hudbě tělo? Navrácení těla hudbě nemusí znamenat, že rozlišování duchovních a fyzických aspektů postrádá smysl. Pouze se ukáže, že jejich vztah je mnohem komplikovanější a provázanější a že tělo se musí stát rovnocenným prvkem v uvažování o hudbě. Mluvíme-li o tělesnu v hudbě, nemáme primárně na mysli fyzikální vlastnosti zvuku

---

<sup>11</sup> Srv. Davies 2001

<sup>12</sup> Srv. Kivy 1993

<sup>13</sup> Srv. Goodman 1976

<sup>14</sup> „*Entendre* est un phénomène physiologique ; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe ; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si l'on préfère, sa visée.“ Barthes 1982, str. 217

(*corporalité*), ale to, jak se hudba vztahuje k našemu tělu a jak se naše tělo vztahuje k hudbě (*corporéité*). K tělesnosti v hudbě můžeme přistupovat z různých navzájem propojených rovin: tělo hudebníka, tělo (slyšeného) zvuku, tělo posluchačů, tělo hudby (jako souboru různých procesů a situací). Jedině pokud nebudeme ignorovat tyto aspekty hudební produkce, můžeme pochopit, odkud se bere to, čeho si na hudbě nejvíce ceníme, proč nás hudba tak zasahuje, proč v ní cítíme a do ní vkládáme vášeň, jak může takovou měrou ovlivňovat masy lidí (ať už pozitivně či negativně).

Je třeba tematizovat hudbu jako činnost tvůrčí. A to nejen v případě skladatele, ale i v případě hudebníků a posluchačů. V jistém smyslu jde hudebníkovi jakož i posluchači právě o toto: vytvořit si prostřednictvím hudby určité tělo: rezonující tělo, světelné tělo, orchestrální, molekulární, astrální tělo – nebo také duchovní tělo.



## II. Tělo hudebníka

### II.1. Musica practica

Roland Barthes poukázal na to, že v podstatě existují dvě různé hudby a dvojce dějiny hudby – hudba, kterou člověk poslouchá, a hudba, kterou člověk hraje. Tato druhá hudba, praxe hudby, má své vlastní dějiny, jež byly většinou filosofy a muzikology opomíjeny. Je potřeba tematizovat hudbu jako činnost, jako společenskou praxi, tedy hudbu jako *musiku praktiku*. Jakožto činnost vykazuje hudba svou zakotvenost v lidské tělesnosti. Barthes pravdivě říká, že *musica practica* je mnohem více svalovou, smyslovou hudbou, která je vnímána spíše tělem než duchem (aniž by proto byla o něco méně povznášející.) Michael Chanan rozvíjí tento Barthesův motiv, ovšem zaměřuje se ve svých knihách především na technické okolnosti hudební produkce. To, co mu zcela uniká, je právě klíčová otázka tělesnosti v rámci *musiky praktiky*.<sup>15</sup>

Pokud chceme hudbu tvořit, věnovat se aktivně hudbě (produkci slyšitelné hudby), pak se musíme naučit na něco hrát. Ale tomuto počátku musí předcházet jednak nějaký nástroj, zhotovený k určité hudební praxi, a představa o výsledném zvuku, tedy představa o tom, jaký zvuk je hudební a jaký nehudební.<sup>16</sup> To se týká i zpěvu, přestože je patrně pro všechny přístupnější. Užití hlasu při zpěvu se liší od jeho ostatních užití, prochází jím odlišné kódy (Deleuze by hovořil o deteritorializaci hlasového ústrojí) – navíc existuje mnoho zcela odlišných stylů či technik zpěvu. Ačkoliv je dnes možné a stále častější produkovat hudbu

<sup>15</sup> Srv. Chanan 1994, 1995

<sup>16</sup> Tato představa samozřejmě nezůstává neměnná, jak uvidíme níže.

pomocí počítače, což nevyžaduje žádnou fyzickou zručnost a dokonce ani žádné hudební vědomosti (o to zajímavější mohou být výsledky), začnu problematikou učení se na hudební nástroj. (Otázku, zda tento způsob hudební produkce v budoucnu zcela zanikne či ne, ponechme stranou. Hraní je stále ještě běžnou praxí a nové technologie ji stále ještě využívají, kopírují, potřebují.)

Roland Barthes počíná svůj článek *Musica practica* takto:

„Existují dvě hudby (tak mi to alespoň vždy připadalo): hudba, kterou člověk poslouchá a hudba, kterou člověk hraje. Tyto dvě hudby jsou dvěma zcela odlišnými druhy umění, každá se svými vlastními dějinami, svou vlastní sociologií, vlastní estetikou, svým vlastním erotismem. Jeden a týž skladatel může být průměrný, když jej posloucháte, a zároveň vynikající, když jej hrajete (i třeba špatně) – takový je Schumann.

Hudba, kterou člověk hraje, vychází z činnosti, která není ani tak sluchová, ale z převážné části manuální (a tím i svým způsobem mnohem smyslnější-tělesnější). Je to hudba, kterou můžeme hrát já nebo vy, o samotě nebo s přáteli, kdy jediným publikem jsou sami účastníci (čímž jsou odstraněny sklony k hysterii a riziko divadelní přetvářky). Je to svalová hudba, ve které sluch hraje roli pouhého stvrzení, jako by to bylo tělo, kdo slyší, a ne „duch“. Je to hudba, která není hraná nazpaměť (*par cœur*). Tělo usazené za piánem nebo u stojánku na noty ovládá, diriguje, koordinuje, musí samo provést transkripci toho, co čte, a vytvořit zvuk a smysl. Je spíše vepisovatelem a tlumočnickem, než pouhým vysílačem či přijímačem.“<sup>17</sup>

Co je tato svalová činnost a co to znamená vnímat tělem a ne duchem?

<sup>17</sup> „Il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé) : celle que l'on écoute, celle que l'on joue. Ces deux musiques sont deux arts entièrement différents, dont chacun possède en propre son histoire, sa sociologie, son esthétique, son érotisme : un même auteur peut être mineur si on l'écoute, immense si on le joue (même mal) : tel Schumann.

La musique que l'on joue relève d'une activité peu auditive, surtout manuelle (donc, en un sens beaucoup plus sensuelle) ; c'est la musique que vous ou moi pouvons jouer, seuls ou entre amis, sans autre auditoire que ses participants (c'est-à-dire tout risque de théâtre, tout tentation hystérique éloignés) ; c'est une musique musculaire ; le sens auditif n'y a qu'une part de sanction : c'est comme si le corps entendait – et non pas « l'âme » ; cette musique ne se joue pas « par cœur » ; attablé au clavier ou au pupitre, le corps commande, conduit, coordonne, il lui faut transcrire lui-même ce qu'il lit : il fabrique du son et du sens : il est scripteur, et non récepteur, capteur.“  
Barthes 1982, str. 231

Je zjevné, že v musice praktice je dán důraz na aktivitu a tudíž i na proces v protikladu k hotovému produktu. Tato aktivita sama je především tělesná, tělo je zapojeno do hudby, napojeno na hudbu, tuto hudbu samu můžeme nazvat „tělesnou“. (Je třeba poukázat již zde na to, že mezi těmito „dvěma druhy“ hudby je spíše rozdíl stupně než druhu. I koncertní hudba je někým hrána a nejsou to vždy profesionálové („technici“, kteří dle Barthese nahradili „aktéry“ a „interprety“ hudby).<sup>18</sup> Posлуhač, který je sám aktivní v hudbě, poslouchá i koncert jinak.) Tělo je zapojeno do hudby i v tom smyslu, že musí udržovat zvuk (hraje, vytváří zvuk), držet tento proces. V tomto ohledu bychom mohli říci, že *musica practica* je více „rytmická“ (perkusivní zvuky mají větší váhu (Cage), tempo je zásadní a ne irelevantní (jak to vidí třeba formalista Glen Gould)). Bližší analýzy *musiky praktiky* by vedly ke komplexnějšímu a nelineárnímu pojetí hudebního vývoje („vlastní dějiny“ odlišné od tradičních „dějin hudby“), neboť zcela jiné věci by vyvstávaly jako podstatné, jiné linie původu a inspirace by vedly mezi skladbami a skladateli (viz níže Deleuzovy metalické linie apod.). Slyšíme jiné věci, pokud slyšíme/posloucháme „tělem“ a ne „duchem“. Abychom však pochopili, co to znamená slyšet tělem a *kde* to vlastně slyšíme, musíme postupovat pomaleji.

## II.2. Učit se hrát - Nástroj

Hraní na hudební nástroj zahrnuje vícero problematických polí:

Nástroj

Učení se

Tělo hudebníka

Hudební zvuk

---

<sup>18</sup> Srv. Barthes 1982, str. 232

Hudební nástroj, který je prostředkem k hraní hudby, je extrémním případem nástroje.

Můžeme si připomenout Heideggerovy analýzy nástroje neboli příručního jsouca v Bytí a čase, kde mimo jiné též přistupuje k lidskému bytí z hlediska praxe a každodenního obstarávání.<sup>19</sup> V obstarávání se setkáváme s věcmi primárně jako s prostředky, které k něčemu slouží, čímž poukazují na další prostředky a jsou zasazeny do určité celkové souvislosti prostředků. Heidegger užívá příkladu kladiva (tentýž nástroj posloužil Pythagorovi k odhalení intervalů v první „industriální hudbě“ světa). Kladivo použiji na zatlučení hřebíků a postavím stodolu, tu použiji na usušení sena, kterým pak nakrmím krávy...<sup>20</sup>

Při užívání nástroje primárně netematizují tento nástroj, nýbrž soustředím se na dílo, na to, k čemu nástroj užívám. Užívám-li nástroj, tj. když jej pouze neokukuji, pak ustupuje do pozadí, stává se transparentním, průhledným vzhledem ke svému účelu. Každodenní zacházení se prvotně zdržuje u díla, nikoli u prostředku.<sup>21</sup> Nástroj je nám šitý na míru, je jakoby prodloužením našeho těla a má charakter nenápadnosti. Nástroj začne být nápadný až v momentě, kdy se rozbije, přestane být použitelný a je vytržen ze řetězce poukazů.<sup>22</sup> My se nicméně vždy již nacházíme v celkové souvislosti prostředků, v jakési původní obeznámenosti s použitelností světa.

Hudební nástroj především charakterizuje jeho naprostá neprůhlednost. To nijak nepopírá Heideggerovu analýzu, spíše to ukazuje hudební nástroj jako poněkud extrémnější příklad. Kladivem se taky musíme naučit správně bouchnout („Teprve zatlukání odkrývá specifickou vhodnost kladiva“),<sup>23</sup> ale v jeho případě je ono „k tomu a tomu“ víc na ráně. V případě hudebního nástroje není zprvu vůbec patrné, jak by mohlo být možné něco na něm

---

<sup>19</sup> Heidegger 1996, str. 87-97

<sup>20</sup> Srv. tamtéž, str. 90

<sup>21</sup> Srv. tamtéž

<sup>22</sup> Srv. tamtéž, str. 89, 94-96

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 89-90

vyprodukovat, natož jej učinit transparentním vzhledem k jeho účelu. (I tento účel se stává transparentnějším teprve hrou na nástroj.)

To je samozřejmě cíl učení se na nástroj: získat ve hře lehkost, dosáhnout určitého splynutí s nástrojem, ani ne tak, že by se stal prodloužením našeho těla, ale spíš tak, že se naše tělo stane součástí nástroje, přídavným systémem, vzduchovým měchem, napájecím zdrojem, nebo uvolňovačem napětí. Nástroj se pak vsutku stává průhledným (nenápadným), stejně jako naše tělo, a my se můžeme soustředit na tóny, na melodii a ne na klapky a táhla, prstoklady, notový zápis.

Přesto bychom neměli mluvit o nějakém ovládnutí nástroje, upozorňuje Derek Bailey ve své knize o improvizaci. Hudební nástroj (instrument) není jen nástroj (tool), ale i pomocník.<sup>24</sup> Protože nástroj není aplikován na nějaký vnější předmět a jeho „k tomu a tomu“ vychází z něj samého, je nástroj zdrojem materiálu pro svůj produkt. Bailey ukazuje, jak hudebník může při improvizaci čerpat jak ze svých hudebních vědomostí, tak z prozkoumávání nových možností užití nástroje, které doprovází vědomé omezení ovládnutí nástroje, tj. nové učení se hře na nástroj a s nástrojem. I Boulez nachází v nástroji, jenž je stvořeným předmětem, „část předmětu nalezeného, která není zanedbatelná.“<sup>25</sup> Chanan říká, že mezi vývojem nástrojů a vývojem kompozice je velmi nejednoznačný kauzální vztah. Nové kompoziční techniky si žádají vývoj určitých nástrojů, ovšem nové nástroje otvírají nepředvídatelné možnosti pro kompozici. „Hudební nástroje stojí ve stejně nejednoznačném vztahu příčiny a účinku k vývoji děl, forem a škol jako jejich technologické ekvivalenty v širším světě.“<sup>26</sup>

<sup>24</sup> „To speak of „mastering“ the instrument in improvisation is misleading. The instrument is not just a tool but an ally. It is not only a means to an end, it is a source of material, and technique for the improviser is often an exploitation of the natural resources of the instrument.“ Bailey 1992, str. 99

<sup>25</sup> „Il y a donc, on le voit, même a l'intérieur de l'objet créé qu'est l'instrument, une part d'objet trouvé qui est loin d'être négligeable.“ Boulez 1989, str. 153. Jinou roli „nástroje“ nalézá Barthes i v malířství: „Avant toute chose, il se passe... du crayon, de l'huile, du papier, de la toile. L'instrument de la peinture n'est pas un instrument. C'est un fait.“ Barthes 1982, str. 163

<sup>26</sup> „[M]usical instruments stand in the same ambiguous relationship of cause and effect to the development of works, forms and movements as their technological equivalents in the wider world.“ Chanan 1994, str. 166

Zvláštním detailem je zde to, že zatímco dílo podle Heideggera odkazuje k materiálům, ze kterých je vyrobeno,<sup>27</sup> hudba jako dílo nástroje odkazuje k materiálu, ze kterého je vyroben nástroj. Zvuk xylofonu se liší od zvuku marimby, nese v sobě stopu svého hmotného původu. To samozřejmě neznamená, že by hudba byla posledním článkem v řetězci poukazů, finálním produktem, který už na nic neodkazuje. Hudba je produkována za různými účely, je užívána či spotřebována různými způsoby za různých okolností. (Hudební produkce vytváří jen „pomíjivé služby“ (Adam Smith), hudebník není produktivní pracovník, nevytváří trvalý předmět, zboží vytvářející nadhodnotu.)<sup>28</sup>

Zvláštnostmi hudebního nástroje tedy jsou jeho prvotní netransparentnost, jeho radikální otevřenost, co se týče užití – ta vychází ze zachování určité míry netransparentnosti (muzikant je věčným učedníkem) – a jeho materiální determinace produktu, která opět v jistém smyslu vychází z otevřenosti možností užití nástroje. Korelátorem této otevřenosti je další zvláštnost, totiž že cokoliv může být hudebním nástrojem. Třeba kladivo. (Za určitých okolností. Musíme zde chápat dvojí determinaci: nástroje a nové techniky a technologie určují hudební pole a naopak toto hudební pole (to, co je považováno za hudební) může určit nějaký předmět jako hudební nástroj (vstoupí do kontextu hudební praxe).)

### **II.3. Tělo hudebníka I.**

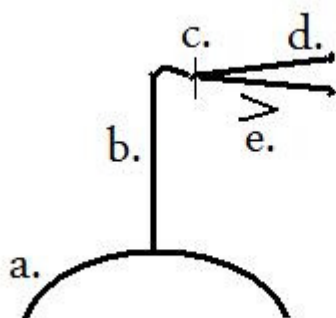
Vraťme se k Barthesovi. Mluví o hudbě jako o zvláštní aktivitě. Je to aktivita tělesná, svalová, ovšem nejedná se o cosi jako tanec, nejde o choreografii. Podívejme se, jak by bylo možné popsat schéma pozounisty a kytaristy:

---

<sup>27</sup> Srv. Heidegger 1996, str. 91

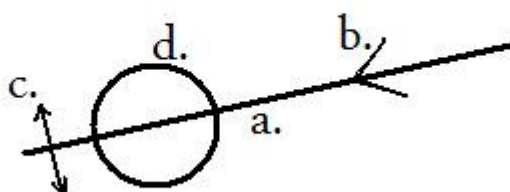
<sup>28</sup> Srv. Chanan 1994, str. 144-146

Pozounista:



a.) bránice jako generátor napětí. b.) vzduchový sloupec a jeho usměrňovače v podobě jazyka a čelistí c.) rty jako vibrační převaděč a uvolňovač napětí d.) rezonanční tubus e.) pravá ruka jako nastavovač rezonančního tubusu.

Kytarista:



a.) struny jako generátor napětí b.) hmatník jako usměrňovač napětí (levá ruka) c.) prsty jako uvolňovače napětí (pravá ruka) d.) ozvučná deska.

Takto zhruba vypadají těla pozounisty a kytaristy. Nejsou to však těla neměnná nebo postrádající individualitu. Celá se mohou přeměnit (a celá se samozřejmě neustále mění

v průběhu učení se) v závislosti na tom, odkud vychází a kam je směřována energie (nástroj je také třeba brát jako střídavě více či méně oddělenou část těla). Barthes v článku *Le grain de la voix* píše: „co se týče hudby hrané na klavír, okamžitě poznám, co je to za část těla, co právě hraje: zda jsou to paže, bohužel příliš často svalovité jako lýtko tanečnicka, křečovité prsty (i přes ladný rozmach zápěstí), či zda je to naopak ta jediná erotická část těla pianisty: polštářky prstů, jejichž „zrno“ je slyšet velice vzácně.“<sup>29</sup> V těle hudebníka pochopitelně nemohou chybět erotické části, ovšem jejich lokalizace, jak vidíme v Barthesově citátu, nebude snadná. Je třeba říci, že liší-li se od sebe těla pozounisty a kytaristy, budou to i jiné části jejich těl, které se stávají erotickými prostřednictvím hudby. (Jako příklad zcela opačného pojetí můžeme uvést Glenu Goulda, podle nějž se „na klavír nehraje prsty, nýbrž mozkiem.“)<sup>30</sup>

Podobný problém s lokalizací budeme mít s uchem. Na hlavě nemá co dělat. Spíše v bodě d.), v místě rezonance. (Zdržujeme se u svého díla.) Otázku, kde je zvuk vnímán, bychom mohli odpovědět s Bergsonem: tam odkud zvuk vychází. Tam bychom mohli umístit i ucho hudebníka. To by ovšem bylo opět zjednodušení zkušenosti hraní na nástroj. Barthes má pravdu, když říká, že hudba hraná je vnímaná tělem. Tomu můžeme rozumět tak, že celé toto schéma, toto tělo může být uchem hudebníka (orgánem sluchu). Jinak řečeno ucho není nějakým pevně daným orgánem, nýbrž mobilním místem směny, které vyvstává jako „vědomí“ či „duše“<sup>31</sup> té části těla, která rozhoduje o tvorbě tónu: bránice, hlasivky, polštářky prstů. Prsty samy vnímají zvuk, dokonce dříve než zazní, jsou to ruce, které znají tento zvuk, které jsou schopny s ním pracovat, které si pamatují melodii.<sup>32</sup> Učení se hře na nástroj postupuje vstříc

<sup>29</sup> „[...] et pour la musique de piano, je sais tout de suite quelle est la partie du corps qui joue : si c'est le bras, trop souvent, hélas, musclé comme le mollet d'un danseur, la griffe (malgré les ronds de poignets), ou si c'est au contraire la seule partie érotique d'un corps de pianiste : le coussinet des doigts, dont on entend le « grain » si rarement [...]“ Barthes, 2001, str. 244

<sup>30</sup> „Ce n'est pas avec les doigts mais avec le cerveau [...] qu'on joue du piano.“ Citováno v: Nattiez, Jean-Jacques: *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, str. 34

<sup>31</sup> Srv. úvahy M. Serrese níže.

<sup>32</sup> „[...] the memory seems to be traced by the fingers themselves (or the vocal cords), which know what to do without being consciously directed.“ Chanan 1994, str. 27



této obdařenosti sluchem hrajících částí těla. Tón je připraven v těle pozounisty ještě dříve, než se ozve. (K problému uší a erotických částí těla se budeme vracet v průběhu dalších úvah.)

V tomto smyslu jde opravdu o svalovou hudbu, i když nejde o nějaké svalové *úsilí* (umění hry na nástroj často připomíná umění lukostřelby zenových mistrů). To, že však jde o určité svalové vnímání potvrzují vědecké experimenty, které sledovaly nepatrné kontrakce retních svalů trumpetistů při poslechu hry na trumpetu.<sup>33</sup> (Obdobou je bolení posluchačů v krku po výkonu některých zpěváků.) Barthes o něco dále říká, že některá hudba (amatérská, což však nemá znamenat technicky nedokonalá) v nás vzbuzuje touhu dělat takovou nebo podobnou hudbu.<sup>34</sup>

Podívejme se ještě na naše dvě schémata těl hudebníků. Co je patrné na první pohled, je, že se tato dvě těla, tyto dva systémy, naprosto liší. A přitom jde v obou případech o produkci jednoho a téhož díla: hudby. Produkt nemůže být zjevně zcela totožný – právě jsme poznamenali, že nástroje materiálně determinují znějící hudbu. Obvykle však o hudbě uvažujeme jako o jednotném celku, jako o jedné určité aktivitě. Mluvíme o hudebním talentu, hudebním sluchu, který se neváže na konkrétní nástroj. Mluvíme o melodiích, hudebních dílech, kompozicích, které je možné hrát různými nástroji, aniž by se změnila jejich „idea“.

Oba tito hudebníci vytvářejí hudbu. Jejich těla mají i něco společného. Je třeba někde nashromáždit napětí, to pak přeměnit na vibrace a ty ještě amplifikovat. Protože jsou však tyto složky v těchto dvou systémech zcela odlišně zorganizovány, je pravděpodobné (za podmínky že tyto tvořivé stroje jsou zároveň centra vnímání), že pro ně produkce hudby znamená něco zcela odlišného (že jde o dvě různé aktivity), dokonce, že mohou vnímat hudbu zcela odlišně. Naproti tomu je třeba podotknout, že muzikanti hrají především spolu. Navíc při učení se na nástroj jde o získání určité transparentnosti, oproštění se od svalového úsilí vstříc hudbě –

---

<sup>33</sup> Srv. Chanan 1994, str. 28

<sup>34</sup> „Les professionnels [...] ne présentent jamais plus ce style de l'amateur parfait dont on pouvait encore reconnaître la haute valeur chez un Lipati, chez un Panzera, parce qu'il ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de *faire* cette musique-là.“ Barthes 1982, str. 232

rozdíly v tělesných konfiguracích se stírají, čím víc se tělo stává duchovním (čirým orgánem ducha). O tom, že zde však přeci jen nějaký rozdíl je, svědčí rozdílný přístup hudebníků k elektrickým a akustickým nástrojům (bez ohledu na to, že se toto rozlišení někteří teoretici snaží zdiskreditovat a vysvětlit ideologickým zaujetím hudebníků).<sup>35</sup> Je zjevné, že zdroj napětí v akustických a elektrických nástrojích je zcela jiný, a že tudíž celá tělesná konfigurace hráčů na akustické a elektrické nástroje musí být přeorganizována. Rovněž musíme připomenout fakt, že skladatelé jsou ovlivněni nástrojem, který je jim vlastní (pianisté skládají hudbu trochu jinak než kytaristé atd. – většina skladatelů komponuje „u“ svého nástroje.)

Každopádně se těla pozounisty a kytaristy liší a navíc se obě liší od těla vykonávajícího běžné funkce. Takovéto fungování těla by mohlo být vnímáno jako nepřirozené. (Špičkoví muzikanti samozřejmě řeknou, že hrát je třeba přirozeně, ale k této „přirozenosti“ je třeba se dlouhou cestou dopracovat.) Odtud neprůhlednost hudebního nástroje. Tělo se musí naučit takto fungovat. Musí se naučit dělat přirozeně zcela nepřirozené pohyby. Proto nemůžeme mluvit o přirozenosti ve smyslu určení nějaké podstaty. Ta pravá otázka, která se zde otevírá, je otázka učení se.

## II.4. Učení se

Zde bychom se chtěli odvolat na Deleuzovu filosofii. Učení se je pro něj klíčový problém. Neustále se učíme. Učíme se chodit, komunikovat, žertovat, oblékat se, učíme se i myslet a vzpomínat, přestože by nám to mnohé filosofie chtěly zatajit. A učíme se také hrát na hudební nástroje.

Co však je učení se? Rozhodně to není přebírání nějaké informace, vědomosti. Jednak nejde o ekonomii směny – to by předpokládalo, že jsem schopen přijímat, co je mi dáno, tj. že

---

<sup>35</sup> Srv. Ake 2002, str. 111

máme všichni stejnou vrozenou schopnost, mohutnost myslet, hrát... („Prostě to zahraj!“) Ani nejde o vlastnění nějakých dat, jasně určených informací. („Kdybych věděl jak, tak to zahraju!“) Deleuze se snaží jít proti představě pevně daných schopností, které by byly pro všechny lidi stejné a do kterých by se dosazovaly nějaké dovednosti. Učení se je vždy rozšiřování nějaké schopnosti, je to proces jdoucí za hranice toho, čeho jsem momentálně schopen.

Můžeme říci: Naučil se násobit, zpívat. Předpokládáme určité danosti, kategorie dovedností jako násobení... To je legitimní popis, ale nepostihujeme tím, co je podstatného na učení se. Učení se není podle Deleuze učení se znalostí, ale učení se učení (bez nějakého pevně daného předmětu) – učíme se reagovat na znaky tvůrčím způsobem – hranice mezi učením se a tvořením se stírá. Deleuzův příklad je příklad plavce v moři. Moře je problematické pole. Vlny jsou jisté znaky, které je třeba rozvinout, na které je třeba nějak reagovat. Ale tato reakce není dána nějakým předem daným repertoárem možných reakcí. Reakce vychází z celé problematické situace. (Kdybych plaval stále stejně, tak se utopím.) Toto Deleuze nazývá „učednictví ve službě znaku“, tedy neustálé překonávání hranice nějaké schopnosti v rámci konfrontace se znakem („transcendentní výkon“).<sup>36</sup>

Z tohoto přístupu vyplývá následující: Každý se učí jinak, každý má jiné schopnosti (které nemohou být posuzovány podle nějakého standardu čistého rozumu) a rozvíjí je jiným způsobem.

„Nikdy nevíme předem, jak se někdo něčemu naučí: prostřednictvím jakých lásek se někdo stane dobrým studentem latiny, jaká setkání z někoho udělají filosofa, nebo v jakém slovníku se naučí myslet.... Neexistuje metoda pro

---

<sup>36</sup> Viz poz. 49 a kapitola Inspirace a poz. 115.

učení se, podobně jako neexistuje metoda pro hledání pokladů. Je jen násilný výcvik, trénink...“<sup>37</sup>

Deleuze si půjčuje od Spinozy tuto větu: Nevíme, co naše tělo dokáže. To neznamená jen, jak moc, jak daleko doskočí... Radikálněji, ta věta znamená, že nevíme a nikdy nemůžeme čistě kontemplativní cestou zjistit (jedině experimentem), jak naše tělo může nově fungovat – nikoli jak rychle tančit dovede, ale jakým novým způsobem, stylem se vůbec může pohybovat. (Když se něco naučím, tak to vím, ale předem to vědět nemůžu...)

## II.5. Tělo hudebníka II.

Dostáváme se zpět k našim hudebníkům. Tato schémata jsou hroznými abstrakcemi, neboť těla muzikantů jsou především problematickými poli. Jak říká Derek Bailey, hudebník nečerpá jen ze svých znalostí, nýbrž pracuje s možnostmi svého nástroje, experimentuje (Deleuzovo učení se je určitým experimentem – kapely „zkouší“). Musí reagovat na své spoluhráče, okolí atd.

Hráč samozřejmě musí mít naučené určité pohyby. Ale když o někom říkáme, že umí hrát na nástroj, nemyslíme tím, že umí zahrát čtyři skladby (to ani nejde - učení se na nástroj není lineární, kumulativní proces, tak, že by se někdo naučil nejdříve jeden tón, pak dva tóny za sebou... Neustále je nutné se vracet, teprve po složitějších výkonech je možné lépe zahrát jednoduché věci.). Když někdo umí na nástroj, pak umí zahrát „cokoliv“ (což taky nejde). Tohle „cokoliv“ však znamená být schopen reagovat na stále nové situace, umět se učit.

---

<sup>37</sup> „On ne sait jamais d’avance comment quelqu’un va apprendre – par quelles amours on devient bon en latin, par quelles rencontres on est philosophe, dans quels dictionnaires on apprend à penser. [...] Il n’y a pas de méthode pour trouver les trésors, et pas davantage pour apprendre, mais un violent dressage [...]“ Deleuze 1968, str. 215

Hudební nástroj jakožto vždy částečně netransparentní prostředek je věčným zdrojem podnětů, znaků pro muzikanta. Jsa sám problémem, umožňuje hudebníkovi problematizovat vlastní tělo a vytvořit tvůrčí stroj v neustálých proměnách. Pro každého muzikanta bude toto problematické pole nutně odlišné, bude obsahovat jiné vášně, jiná světlá místa a jiná temná. To je samozřejmě jen začátek, protože nejde o to hrát na nástroj, jde o to hrát hudbu. (Nic také není ještě rozhodnuto o tom, kde jsou hranice tělesnosti a duchovnosti v hudbě...)

William Day, jenž se zaměřuje na problematiku jazzové improvizace a učení se improvizovat, doplňuje tyto analýzy o důležité prvky. Předně při učení se improvizaci (ale nejen improvizaci) a hledání vlastního stylu je kromě tréninku důležité učit se „zapomenout na svůj výcvik a zkoušení, naučit se znít jinak než nacvičeně, vyumělkovaně, či sterilně.“<sup>38</sup> Učení se na hudební nástroj tedy zahrnuje určité odnaučování. Profesionální hráči často cvičí více než 4 hodiny denně, u studentů na akademii to bývá i osm hodin denně, často mají ve dvaceti letech odcvičeno 10 000 hodin. Pokud takovýto hráč zahraje jedno cvičení, či jednu stupnici desettisíckrát, jak se změní jeho vnímání hudby? Jak lze potom rozhodovat o „přirozenosti“ či kulturní determinaci intervalů? Zároveň je pak jasné, proč je obtížné vymanit se z dvojího nebezpečí konformity a konzistence (napodobování ostatních a hraní pouze naučených a osvědčených motivů).<sup>39</sup> Naučit se postavit těmto svodům a získat sebedůvěru je možné jen učením se v rámci hry v kolektivu. Hraní je v nějakém zásadním smyslu též hraní s někým a odkazuje na komunitu („spoluhraní“ po vzoru Heideggerova „spolubytí“).<sup>40</sup>

Day reaguje na knihu Davida Sudnowa *Ways of the Hand*, již vítá jako zajímavý korektiv k časté sterilně analytické estetice v zaměření na tělesnou stránku hudebního výcviku.

---

<sup>38</sup> „In particular, I will be asking what they learn in learning how to forget their training and practice, learning how to sound other than rehearsed or contrived or canned.” Day 2001, str. 81

<sup>39</sup> „My answer, to put it briefly, is that our interest in what follows what, in what makes (or fails to make) continuing sense as the improvisation unfolds, is an interest in the improviser’s ability to sustain his own thought 1) in the midst of others, as well as 2) in the face of the temptation to fall back on familiar, learned ways with his instrument. One might word this by saying that the improviser battles with the twin threats to self-trust that Emerson identifies as 1) conformity and 2) consistency. “ Day 2001, str. 93-94

<sup>40</sup> „*Musica practica* is an authentic object of popular pleasure, an embodiment of the human need for community.“ Chanan 1994, str. 30

Sudnow popisuje, jak se učil od Jimmiho Rowlese tím, že sledoval jeho pohyby. Zajímavé je, že v rámci své reflexe dospívá k tomu, že mu tělesné pohyby slavného pianisty poskytly klíč k jazzové hře. Nejde však (jen) o pohyby prstů, nýbrž o pohyby ramen, zad, celého těla. Celý svůj objev shrnuje slovy: „Definovat jazz (jako definovat kteroukoli lidskou činnost) znamená popsat pohyby [způsoby] těla.“<sup>41</sup> Tento popis je zajímavý tím, že je to svědectví muzikanta o jeho vlastním hudebním vývoji. Nemusí nutně postihovat skutečný proces učení se, ovšem v nějakém smyslu vystihuje, jak jeden muzikant sám vnímá svou činnost. Ani William Day neříká, že by Sudnowův popis byl chybný, pouze myslí, že nepostihuje to podstatné („definovat jazz“...), alespoň ne pro většinu muzikantů.

Day Sudnowovi vyčítá, že se tváří, jako by při učení se věděl přesně, za jakým cílem jde a jen se k němu neustále přibližoval. Při učení se však ve skutečnosti neustále přehodnocujeme, co to pro nás znamená něco umět. „Chci říct, že známkou pokroku není vaše schopnost dělat nové věci (například pohybovat se v jiných částech klávesnice), ale spíš vaše přehodnocení nebo rekonfigurace toho, co děláte, jako by zde učení se zahrnovalo zjištění, co je váš cíl, nebo co je to, co vlastně chcete dělat.“<sup>42</sup> V této úvaze není Day daleko od Deleuzova pojetí učení se jako učednictví ve službě znaku. Učení se není jednoduchý akumulární proces, ale zahrnuje přehodnocování, improvizaci, transcendování dosavadních schopností, obzorů, cílů.

---

<sup>41</sup> „I watched him night after night, watched him move from chord to chord with a broadly swaying participation of his shoulders and entire torso, watched him delineate waves of movement, some broadly encircling, others subdividing the broadly undulating strokes with finer rotational movements, so that as his arm reached out to get from one chord to another it was as if some spot on his back, for example, circumscribed a small circle at the same time, as if at the very slow tempos this was a way a steadiness to the beat was sustained. ...I found over the course of several months of listening to and watching Jimmy Rowles, and starting to play slow ballads myself [...] that in order to get the sound of a song to happen like his, his observable bodily idiom, his style of articulating a beat, served as a guide. In the very act of swaying gently and with elongated movements through the course of playing a song, the lilting, stretching, almost oozing quality of his interpretations could be evoked. ...I found that I could get much of his breathing quality into a song's presentation by trying to copy his ways.” Sudnow 1993, str. 82, 83 „I had come to learn, overhearing and overseeing this jazz as my instructable hands' ways—in a terrain nexus of hands and keyboard whose respective surfaces had become known as the respective surfaces of my tongue and teeth and palate are known to each other—that this jazz music is ways of moving from place to place as singings with my fingers. To define jazz (as to define any phenomenon of human action) is to describe the body's ways.” Sudnow 1993, str 146

<sup>42</sup> „That is, the sign of progress is not your ability to do new things (move around to different parts of the keyboard, say) but is rather your reconception or reconfiguring of your doings, as if learning here entails finding out what your goal is, or what it is you want to do.” Day 2001, str. 82

Sudnowův popis blíže připomíná popis učení se mluvit sv. Augustina, který právem kritizuje Wittgenstein. Sv. Augustin popisuje, jak se naučil své mateřštině, jako cílenou a hlavně vědomou činnost<sup>43</sup> (jako by již disponoval nějakým jazykem, či uměl myslet, říká Wittgenstein). K ovládnutí jazyka pak dospívá sám prostřednictvím opakování a tréninku. Podobně Sudnow popisuje přehrávání stupnic v izolaci svého domova s jasnou vizí, čeho chce dosáhnout. Day kritizuje představu, že mechanicky přehráváme stupnice s jasnou vidinou výsledku. Nikdy není jasné, co má být tento výsledek (nechci-li jednoduše někoho kopírovat, ale naopak hledat vlastní výraz). Neustále je třeba přehodnocovat, zkoumat, jakou hudbu je možné vytvářet z oněch procvičovaných tónů a hlavně jaká hudební fráze bude smysluplná v určitém kontextu. To však nezjistím cvičením doma, nýbrž pouze v konfrontaci s jinými muzikanty (podobně jako věty v jazyce nabývají smysl kontextem). „Moje verze příměru mezi učením se jazzu a učením se jazyku [...] je taková, že jazzová improvizace je forma života udržovaná v komunitě spřízněných mluvčích, a tudíž taková, ve které se dostaneme k plynulým výrokům, pokud se k nim dostaneme, prostřednictvím (hudební) konverzace.“<sup>44</sup>

Pro Daye nespočívá učení se hrát jen v ovládnutí zvuků, ale v objevování toho, proč a kdy stojí za to tyto zvuky vydávat (proč a kdy stojí za to něco říkat, sdělovat, sdílet). Jak jsme uvedli, aby se hráč jen neopakoval, musí učení se zahrnovat jisté odnaučování se. Čeho se ale toto odnaučování týká? Day bere své argumenty jako protiváhu teorii, která se příliš soustředí na tělesnou stránku hudby, sám ovšem bere tělesno značně redukcionisticky: viditelné pohyby pianisty, mechanické opakování stupnic beze smyslu. Zdá se nám však, že jeho poukaz na odnaučování se ukazuje směrem, který sám nechce nastoupit. Neboť co si zde můžeme dosadit jako postup tohoto odnaučování se, je například opuštění osvědčených vědomých postupů a

<sup>43</sup> Srv. Aurelius Augustinus 1997, str. 23

<sup>44</sup> „My alternative for drawing out the likeness between learning jazz and learning language, as I began to advance when discussing Sudnow's young man with his horn, is to say that jazz improvisation is a form of life maintained in a community of fellowspeakers, and so one in which flowing utterances are arrived at, when they are, in (musical) conversation.” Day 2001, str. 89

vrhání se vstříc materialitě zvuku – objevování v rámci netransparentnosti nástroje - vstříc disonanci v širokém slova smyslu jako nezvyklému zvuku či ruchu v daném kontextu, vstříc intenzivním rytmům vycházejícím odkudsi z hlubin těla, vstříc nevědomí (či pohybu *signifiance*).<sup>45</sup>

## II.6. Ucho a duše

Day poukazuje na to, že nutným korelátem učení se hrát je učení se poslouchat. „Najít svůj vlastní hlas“ je možné jen ve spojení s „rozvíjením ucha.“<sup>46</sup> Dobří hráči jsou zákonitě i dobří posluchači – nejen že poslouchají ostatní hráče, jsou i schopni slyšet, v čem spočívá smysluplnost toho, co ostatní hrají. Rozvoj ucha je nutný doplněk naší analýzy, ke kterému jsme se ještě nestihli dopracovat. Zajímavé je, že Day mluví o učení se poslouchat (listen), zatímco mezi muzikanty je přirozené mluvit o učení se slyšet (hear).

Toto nás přivádí k dřívějšímu rozlišení mezi slyšením a posloucháním jako fyziologickou skutečností a psychologickým aktem. Mohli bychom mít nutkání považovat sluch za mohutnost, kterou buď mám nebo nemám, což závisí na fyziologických okolnostech, a poslech za činnost, kterou mohu vyvíjet ve vyšším či menším stupni a kterou mohu rozvíjet (na školách se považuje za klíčové naučit děti se soustředit - poslouchat).<sup>47</sup> Učení se hře na hudební nástroj nám ukazuje opačný stav věcí. Ze začátku mohu poslouchat, jak chci, ale některé věci prostě neslyším. Neslyším, zda tóny ladí, zda jsou rytmicky správně, a neslyším, jak má znít dobře utvořený tón (popřípadě nějak inovativně utvořený tón). To všechno se

<sup>45</sup> „Telles sont les figures du corps (les « somatèmes »), dont le tissu forme la signifiance musicale (et dès lors plus de grammaire, finie la sémiologie musicale : issue de l'analyse professionnelle – repérage et agencement des « thèmes », « cellules », « phrases » -, elle risquerait de passer à côté du corps ; les traités de composition sont des objets idéologiques, dont le sens est d'annuler le corps). Barthes 1982, str. 272

<sup>46</sup> Day 2001, str. 90

<sup>47</sup> Srv. „[...] our ear is not a passive receptor but an active organ which chooses the matrix within which our hearing takes place – at least, the kind of hearing which we call listening.” Chanan 1994, str. 57



musím naučit slyšet a učím se to slyšet v neustálém procesu přehodnocování a vracení se. Vše, co jsme dříve uváděli o učení se jako ne-akumulativním nýbrž sebe-transformujícím procesem, platí, jen zde dodáváme, že nutným spoluhybatelem tohoto procesu je hudební ucho. Například při tvorbě tónu se neustále nacházím o krok před sebou – učím se lépe tóny zahrát a zároveň začínám slyšet rozdíl mezi tím, co hraji, a tím, jak by tón mohl znít plněji a čistěji. Pozornost (poslouchání) zde určitě hraje roli a je třeba vidět poslech a slyšení jako vzájemně se pohánějící písty. Posloucháme však spíše to, co už známe. Slyšení je spíše to, co nám přináší něco nového, nečekaného, nejen novou informaci, ale nový prožitek.

To, co posloucháme, není nutně to, co slyšíme a naopak. Někdy může jít poslech a sluch proti sobě. Někdy může sluch suplovat poslech jako v Dayem uvedeném případě, kdy student jazzu stahuje sólo z nahrávky, přičemž kazetu natolik opotřebí, že pro ostatní je neslyšitelné to, co je pro něj naopak hyperslyšitelné.<sup>48</sup> Každopádně to, co slyšíme, a to, co hrajeme, se navzájem podmiňuje. Mezi těmito póly probíhá neustálá výměna, jejímž prostředím je tělo. Opět jsou to břívka prstů pianisty, rty trumpetisty, bránice zpěváka apod., kam můžeme situovat muzikantovo ucho. Jsou to prsty, které v určitém smyslu slyší a zároveň se mohou vrhnout na tenký led, připravit se na novou sonickou zkušenost, na něco, co můžeme pouze slyšet (pro Deleuze „transcendentní výkon mohutnosti“).<sup>49</sup> Prsty dovedou toto (co tělo již předem slyší, co je v něm již připravené a rezonující) vnést do nástroje rychlostí myšlenky. Není to však myšlenka jdoucí z nějakého vědomého centra. Jak by také mohla být? Vždyť tento pohyb od implicitně slyšeného k znělému obsahuje (zahrnuje) všechny ty tisíce pohybů cvičení na nástroj a zároveň srovnatelně nesčetně mnoho kroků oprošťování se od zajetých schémat. (Deleuze říká: „Je třeba připsat duši srdci, svalům, nervům, buňkám, ovšem

---

<sup>48</sup> Day 2001, str. 80

<sup>49</sup> „La forme transcendantale d'une faculté se confond avec son exercice disjoint, supérieur ou transcendant. Transcendant ne signifie pas du tout que la faculté s'adresse à des objets hors du monde, mais au contraire qu'elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde.“ Deleuze 1968, str. 186

kontemplativní duši, jejíž veškerou rolí je kontrakce návyku.“<sup>50</sup> V tomto smyslu lze snáze pochopit, proč bluesmani jako Eric Clapton usilují o to dát tolik citu do jediného tónu, aby vyjádřil celou skladbu. To, čemu říkáme virtuozita, bychom mohli vyjádřit takto: nějaká část těla dokáže myslet rychleji než centrální nervová soustava. Virtuoz si vyrábí světelné tělo, na kterém získáváme jako posluchači účast, neboť jsme svědky pohybů, které překonávají veškeré vědomě řízené procesy, a přesto nejsou ničím jiným než pohyby oduševnělého těla.

Na tomto místě bych se chtěl odvolat na analýzy Michela Serrese v jeho knize *Les cinq sens*. Své zkoumání počíná hmatem, který spojen s kůží obaluje celé tělo a dává vzniknout lokálnímu já. Nebo spíše je třeba říci, že „já vyvstává globálně z tohoto lokálního bodu“, kde kůže přichází do styku s něčím, co působí jako setkání, čili jako nebezpečí. „Duše spočívá v bodě, kde se rozhoduje o já.“<sup>51</sup> „Všichni jsme obdařeni duší od chvíle, kdy jsme zariskovali, zachránili si existenci, v rámci první iniciace.“<sup>52</sup> Nemohl by toto být trefný popis situace v rámci hudební improvizace? Není improvizace v kolektivu jakýmsi iniciačním rituálem, ve kterém je vše dáno všanc, kde vynaložené riziko odpovídá vyvstávající individualitě?

„Tělo samo o sobě umí říkat já.“<sup>53</sup> V kontaktu s nástrojem je nejpatrnější tato inteligence kůže a hmatu. Zvuk sám je vibrací, vnímatelnou hmatem, někdy je dokonce vnímán spíše hmatem než sluchem, jako v případě subbasových frekvencí na koncertech elektronické nebo samplované hudby. Ucho samo je obaleno v kůži a je vlastně svým způsobem hmatovým orgánem svého druhu. Tělo muzikanta se přehýbá a sblíží jako schéma zavínutého lidského těla v akupunktturních bodech na ušním boltci.

Serres dochází k závěru, ke kterému směřují i naše analýzy: dualismus duše a těla „nechává poznat jen přízrak naproti kostře. Veškerá skutečná těla jsou tkaniva, nejasné a

<sup>50</sup> „Il faut attribuer une âme au cœur, aux muscles, aux nerfs, aux cellules, mais une âme contemplative dont tout le rôle est de contracter l'habitude.“ Deleuze 1968, str. 101

<sup>51</sup> „L'âme gît au point où le je se décide.“ Serres 1985, str. 16

<sup>52</sup> „Nous sommes tous doués d'une âme, depuis que nous avons risqué, sauvé notre existence, au premier passage.“ Serres 1985, str. 16

<sup>53</sup> „Le corps sait dire je tout seul.“ Serres 1985, str. 16

povrchové směsi z těla a z duše.“<sup>54</sup> „Duše a tělo se nikde neoddělují, nýbrž se neoddělitelně mísí, dokonce i na kůži.“<sup>55</sup> Připomeňme zde bříška prstů pianistů, o nichž Barthes říká, že jsou tou nejerotičtější částí jejich těl. Bříška prstů jsou místem setkání ale též místem směny (exchange), místem, kde se rodí hudba, tělo a duše zároveň a jedním pohybem. Pro hlubší pochopení této směny je třeba probrat hudební zvuk a tělo hudby jako celku.

---

<sup>54</sup> „Le dualisme ne fait connaître qu'un spectre en face d'un squelette. Tous les corps réels sont moirés, mélanges flous et en surface de corps et d'âme.” Serres 1985, str. 22

<sup>55</sup> „L'âme et le corps ne se séparent point mais se mélangent inextricablement, même sur la peau.“ Serres 1985, str. 23

### III. Tělo zvuku

#### III.1. Zvuk beze světa

Může pro nás být nezvyklé hovořit o těle zvuku. Zvuk působí jako něco netělesného, neboť jednoduše není vidět, je to jakýsi neviditelný obraz přenášející nejrůznější obsah (od konkrétních po zcela abstraktní). Zvuk je „sonorní vzduch“ (Busoni).<sup>56</sup> Ačkoli víme, že zvuk lze nějak fyzikálně popsat pomocí vlnění či vibrací, stále stojíme v tradici, která ve zvuku vidí cosi ideálního či alespoň ideálnějšího, než je obraz či jiný smyslový vjem. Velmi známý je Derridův rozbor *hlasu* jako bezprostředně obdařeného smyslem (idealitou) v protikladu k písmu například v textech Husserla.<sup>57</sup> Skladatel a matematik Lazare Saminsky se ve své knize *Fyzika a metafyzika hudby* drží představy naprosté ideality zvuku, když říká, že hudba je jediným absolutním uměním, neboť jediné ona by mohla existovat, kdyby neexistoval svět.<sup>58</sup> Přitom zvuk samozřejmě nějak náleží k podstatě hudby, těžko si jej odmyslet, aniž bychom neztratili to, co dělá hudbu hudbou (pokud například hovoříme o hudbě sfér). Saminského tvrzení jako by obsahovalo představu duchovního těla hudby, které zbude po smrti zvuku (tělesného hávu hudby) a jeho hmotného zdroje.

<sup>56</sup> Srv. Barenboim; Said 2004, str. 111

<sup>57</sup> „...Jevící se transcendence“ hlasu tedy souvisí s tím, že označované, které je vždy ideální podstaty, a „vyjádřená“ Bedeutung, jsou vždy bezprostředně přítomné aktu výrazu. Tato nezprostředkovaná přítomnost souvisí s tím, že fonomenologické „tělo“ označujícího jako by se ve chvíli jeho utvoření rozplynulo. Jako by jeho elementem byl teď i napříště živel ideality. Fenomenologicky se tedy samo redukuje a světskou neprůhlednost své tělesností mění v čistou průzračnost.“ Derrida 1993, str. 111

<sup>58</sup> Srv. Saminsky 1957

Tento postoj nám připomíná Schopenhauerovu filosofii, ve které figuruje hudba jako odraz vůle samé, který by mohl existovat, i kdyby svět nebyl.<sup>59</sup> Jankélévitch komentuje takovéto privilegování akustického universa: „Je třeba říct, že veškerá meta-hudba takto přebásněná je zároveň nahodilá a metaforická. [...] Nahodilá proto, že není jasné, co by mělo ospravedlňovat zvýhodnění akustického univerza.“<sup>60</sup> „Idea hudby absolutně tiché, nevyjádřené, nevtělené je v posledku konceptuální abstrakcí.“<sup>61</sup> Pro Jankélévitche naopak hudba není mimo zákony a není ušetřena omezení lidské situace („limitations et servitudes inhérent à la condition humaine“).<sup>62</sup>

Hudba je též často spojována s přenosem pocitů a je v tomto smyslu vyzdvihována nad jiná umění, jako by byla oproštěna od smyslovosti (exteriority) a mohla sdělovat čistý vnitřek. Je však hudba natolik rozdílná například od malířství? Nejde v ní přeci jen také o materiály, barvy, hustoty – pouze v jiném prostředí, v rámci jiného smyslu?

### III.2. Svět ve zvuku

Musíme si nejprve uvědomit, co všechno je slyšet v rámci zvuku, ať už hudebního či nehudebního. Tón a jeho výška není to jediné, co slyšíme. Již jsme zmínili, že zvuk v sobě nese stopy svého hmotného původu a tyto stopy si nelze odmyslit. Konkrétní hudební zvuk není jen homogenní frekvence určitého trvání. Má také určitou barvu, která je dána alikvotními

<sup>59</sup> „Všechna [ostatní umění] objektivizují vůli jen nepřímo, totiž prostřednictvím idejí. A jelikož náš svět není nic jiného než jev idejí v mnohosti, prostřednictvím vstupu do principia individuationis (forma možného poznání pro individuum jako takové), tak je hudba, jelikož přechází ideje, také zcela nezávislá na jevícím se světě, naprosto ho ignoruje a mohla by do jisté míry existovat, i kdyby svět už nebyl, což vůbec nelze říci o jiných uměních. Hudba je totiž tak bezprostřední objektivací a odrazem celé vůle, jako je svět sám, dokonce jako jsou ideje, jejichž znásobeným projevem svět vytváří jednotlivé věci. Hudba tedy vůbec není, jako jiná umění, odrazem idejí, nýbrž odrazem vůle samé, jejíž objektitou jsou i ideje.“ Schopenhauer 1997, I, str. 210

<sup>60</sup> „Ce qu'il faut dire, c'est que toute *méta-musique* ainsi romancée est à la fois arbitraire et métaphorique. [...] Arbitraire d'abord, car on ne voit pas ce qui justifie la promotion privilégiée dont l'univers acoustique fait l'objet.“ Jankélévitch 1983, str. 19-20

<sup>61</sup> „[L]'idée d'une musique absolument tacite, inexprimée, désincarnée, est, à la limite, une abstraction conceptuelle.“ Jankélévitch 1983, str. 38

<sup>62</sup> Jankélévitch 1983, str. 23

vibracemi a vibračními vlastnostmi materiálu nástroje.<sup>63</sup> Kvalita nástroje je též dána kvalitou materiálu: z dobrých houslí se ozývá kvalitní dřevo. (V tomto spočívá problém orchestrace: Ve vícehlasých skladbách se často jednotlivé hlasy dávají různým nástrojům. Jedním důvodem je barevnost a pestrost skladby, dalším je však srozumitelnost. Kdyby všechny party hrály nástroje stejných vlastností, došlo by ke zmatení a ztrátě souvislosti.)

Říkám, že ve zvuku houslí slyším dřevo a že ve zvuku pozounu slyším kov (slyším dokonce rozdílné druhy kovu či dřeva, cedr má měkčí a barevnější zvuk než smrk). To je samozřejmě dáno mou hudební zkušeností. Já vím, z čeho jsou tyto nástroje vyrobeny. Ale to, co ke mě přichází ve zvuku nástroje není nějaká informace. I nezkušený posluchač slyší rozdíl mezi tónem houslí a trumpetou, aniž by je musel být schopen identifikovat jako tyto určité nástroje. Je zde slyšitelná (a možná pouze slyšitelná) diference. Na jednu stranu se tedy musíme učit slyšet – abychom mohli například podobné zvuky vytvářet, popřípadě je analyzovat, poslouchat „informovaně“ – na druhou stranu není nesprávné se ptát, co všechno je slyšet ve zvuku, neboť toto vše nějak působí i na „neinformovaného“ posluchače.

Pokračujme dál: Nejen nástroj se ozývá v hudebním zvuku. Je to i způsob jeho rozeznění: žíně na smyčci, trsátka a materiál trsátka, způsob a síla úhozu (tón má nejen průběh, ale i počátek a konec a fyzikální rozbory ukazují, že se frekvenčně různí...). Dokonce i samo tělo hudebníka je v tónu slyšet: pevnost nátisku, polštářky prstů, citlivé zápěstí. (Připomeňme, jak Roland Barthes píše, že ihned pozná, kterou částí těla pianista hraje. To samozřejmě znamená, že to pozná z poslechu). Mezi drobnými charakteristikami či elementy v rámci zvuku jsou však i zvuky, které bychom spíše označili za nehudební ruchy: nasazení smyčce, písknutí strun při přesunu ruky... (Nemluvě o užití příborů, šicích strojů a o destrukci hudebních nástrojů). Často to jsou však překvapivě tyto ruchy, obvykle samy o sobě nevnímané, co dodávají specifičnost a identifikovatelnost jednotlivým nástrojům. Pokud tónu ve studiu

---

<sup>63</sup> Hermann Helmholtz dokazoval v pokusech v padesátých letech, že analýza konsonance a disonance vyžaduje nejen fyzikální vibrace nástrojů, ale také interakci zvuku a ucha coby dalšího vibračního mechanismu. Srv. Chanan 1994, str. 237

umažeme nasazení, které je samo o sobě jen ruchem, stane se velmi obtížným rozeznat například housle od trubky či jiného nástroje. (Bez dozvuku těla nástroje není zřetelný tónbr tónu, pokud má tón stejnou frekvenční křivku od počátku do konce, zní synteticky...)

V souvislosti s hudebním nástrojem je třeba zmínit jednu věc. Nástroje bývají konstrukčně navrženy tak, aby hrály nahlas (popřípadě měly širokou dynamickou škálu). Dělat hudbu již odpradáva znamená též tropit hluk. Nejen reproduktory tanečních párty, ale i symfonický orchestr může být ohlušujícím emitorem zvuku. Každý z nástrojů v orchestru dokáže hrát hlasitě sám o sobě, dohromady pak je efekt ještě mnohem větší. Co se skrývá za touto hlasitostí není jen škála *více nebo méně* hlasitého, od *piana* po *forte*. Zahrnuje též *příliš* potichu nebo *příliš* nahlas. Někdy musíme „napínat uši“, abychom slyšeli, jindy jsme doslova ohlušeni či ohromeni hlasitostí zvuku. „Hluk je zbraň,“<sup>64</sup> píše Attali. Toto *příliš* je něco, co opět nemůžeme vyčíst z partitury nebo nahradit pouhou představou v hlavě. Musíme se nechat přemoci zvukem, musíme mu nastavit ucho.

U zvuku, který slyším, který vyloudím z nástroje, je to podobné jako s barvou, jak ji popisuje Barthes: „[...] nejen že nevím, jaká modrá se objeví na papíře, ale i kdybych to věděl, byl bych jí stejně překvapen, protože barva, jako *událost*, je při každém tahu nová (*à chaque coup*): je to právě tah/úder (*coup*), co dělá barvu, tak jako dělá rozkoš (*jouissance*).“<sup>65</sup>

### III.3. Prostor zvuku

V neposlední řadě je v hudebním zvuku též slyšitelné prostředí. Akustika sálu se promítne do výsledného zvuku. (Mnozí skladatelé jako třeba Wagner si byli dobře vědomi problematiky akustiky koncertních prostorů, sám Wagner nechal vybudovat vlastní koncertní

<sup>64</sup> „Le bruit est une arme [...]“ Attali 1977, str. 49

<sup>65</sup> „[...] non seulement je ne sais quel bleu va sortir, mais encore le saurais-je, j'en serais toujours surpris, car la couleur, à l'instar de l'événement, est neuve à chaque coup : c'est précisément le *coup* qui fait la couleur, comme il fait la jouissance.“ Barthes 1982, str. 153

sál s údajně velmi výjimečnou akustikou). To bychom si měli pamatovat, až budeme číst Waltra Benjamina. Benjamin říká, že při záznamu je hudba zbavena těla, aury času a místa svého vzniku. Nahraný zvuk však nese stopu místa (a času) vzniku nahrávky. Zda se hrálo v kostele či v klubu je nesmazatelně přítomno na záznamu. (Zajímavá je situace poté, co vznikne možnost dodávat prostor dodatečně pomocí halových efektů. Jejich užití skýtá mnoho možností a často je součástí vymezení stylů (rock, pop...))

V této souvislosti bychom si mohli připomenout zajímavou filosofickou analýzu prováděnou P.F. Strawsonem v knize *Individuals*. Strawson tvrdí, že zvukové vjemy nemohou konstituovat objektivní individua, neboť nemohu rozhodnout, zda je nějaký zvuk tentýž, nebo jen podobný. Odůvodnění je, že zvuk nemůže být dál nebo blíže v nějaké perspektivě (kontinuita viditelných věcí, otázka kontinuální existence mimo vnímání), nýbrž je vždy „přímo v uchu“, či mě zcela obklopuje. „Zvuky samozřejmě mají mezi sebou časové vztahy a mohou se charakterově lišit určitým způsobem: hlasitostí, výškou a témbrem. Ale nemají žádné vnitřní prostorové charakteristiky.“<sup>66</sup> Strawson pracuje v rámci myšlenkového experimentu s čistě auditivním vnímáním a je těžké posoudit správnost závěrů vycházejících z natolik abstraktní situace. (Není mým záměrem věnovat se Strawsonovu argumentu, ovšem zdá se mi, že pokud vyjdeme z předpokladu solipsistické mysli, v konstituci objektivních individuí bychom nepochodili lépe ani u jiných smyslů.) V omezení charakterových vlastností zvuku se však Strawson mýlí.

Podobně Serres říká: „Zvuková událost nemá místo, ale obývá prostor [...] Pohled vytváří distanci, hudba se dotýká, hluk nás obléhá. Nepřítomný, všudypřítomný, hluk obklopuje těla.“<sup>67</sup> Zatímco je nepochybně pravdivé, že hluk útočí na naše těla, není až tak úplně přesné říci, že zvuk je všudypřítomný a že nás celé obklopuje. Přeci jen zvuk nám dává

<sup>66</sup> „Sounds of course have temporal relations to each other, and may vary in character in certain ways: in loudness, pitch and timbre. But they have no intrinsic spatial characteristics: such expressions as „to the left of“, „spatially above“, „nearer“, „farther“ have no intrinsically auditory significance.“ Strawson, P.F.: *Individuals*, str. 65

<sup>67</sup> „Un événement sonore n'a pas lieu, mais occupe l'espace. [...] La vue distancie, la musique touche, le bruit assiège. Absente, ubiquiste, omniprésente, la rumeur enveloppe les corps.“ Serres, str. 46



určité indicie pro orientaci ve světě (Srv. první druh poslechu (*écoute*) jakožto ostražitost (*alerte*) u Barthes).<sup>68</sup> V orchestru jsou nástroje rozmístěny tak, aby různé barvy zvuku vycházely z různých míst. Ve stereo nahrávce mohu zvuk umístit na libovolné místo zleva doprava a orientovat jej vůči jiným zvukům. Zároveň jej mohu umístit více „do prostoru“ či blíže k uchu posluchače. Zvuk v sobě či s sebou nese prostor. Z hlediska fyziky jde o to, kolik a v jakém časovém odstupe dorazí odražených vln od okolních předmětů, neboli kolik ozvěny je přimícháno ke zvuku. Větší poměr ozvěny znamená větší vzdálenost zdroje zvuku, zvuk vycházející přímo u ucha bude mít ozvěnu minimální. Tato zásadní skutečnost rozlišující vzdálené a blízké zvuky Strawsonovi uniká, ten naopak modeluje vzdálenější a bližší zvuky na základě vizuální analogie. Vzdálenější zvuky by byly slabší (menší), bližší hlasitější (větší).<sup>69</sup> V normálních okolnostech nám však nedělá problém rozlišit vzdálený hlasitý zvuk od blízkého tichého zvuku. Již nyní můžeme říci, že zvuk není nikdy jednoduchý element, není nikdy sám – spolu se zvukem nástroje se „ozývá“ místnost prostřednictvím ozvěn. Lusknutím prstů ve tmě zjistím, zhruba v jak velké místnosti se nacházím...

Není proto nemožné a není ani pro naše uši nezvyklé, že by se jeden zvuk postupně přibližoval či vzdaloval a že by byl identifikovatelný jako tentýž zvuk. Zde je však vícero možností identity. Může se jednat o tutéž melodii jako komplexní individuum. Může se jednat o zvuk téhož nástroje. A může se opravdu jednat doslova o tentýž zvuk, použije-li se technická reprodukce zvuku – mnoho z moderní hudby nechává identifikovatelně zaznít části hudby jako vysamplované a technicky reprodukované. Strawsonův argument je vybudován na nemožnosti reidentifikace zvukových jednotlivin.<sup>70</sup> V praxi s tím posluchači elektronické a populární hudby nemají problém – Nejslavnější skladby producenta Mobyho neobsahují víc než pár frází zazpívaných jedinečným hlasem a jedinečným způsobem. Tentýž „sampl“ zazní mnohokrát a není pochyb, že byl zazpíván pouze jednou.

<sup>68</sup> Srv. Barthes 1982, str. 217

<sup>69</sup> Srv. Strawson 1996, str. 74

<sup>70</sup> Srv. Strawson 1996, str. 70

### III.4. Disonance

Mluvili jsme o tom, co všechno je slyšet v hudebním zvuku – tóny, materiál nástroje, tělo hudebníka, prostor atd. Nemusí to být nutně vědomě tematizováno. (Vědomě často vnímáme pouze melodický povrch.) Je to nicméně právě to, co působí, co dává tónu živost, barvu, schopnost expresivity. Jsou to drobné nuance, difference, díky nimž i relativně monotónní skladba může být působivá.

Samozřejmě že v rámci hudebních zvuků je to, co slyšíme, též určitá informace.<sup>71</sup> Hudební zvuk je prvkem v systému tonální hudby, má rozličné funkce podle harmonií, ve kterých se vyskytne, je součástí širších celků, které mohou nabývat více či méně konkrétních významů. V tonální hudbě je prvek signifikace, značení a tedy i ideálních struktur velmi silný. S atonální hudbou přichází určité omezení této signifikační struktury, neboť jednotlivé prvky dvanáctitónové řady jsou vedle sebe kladeny jako rovnocenné. „Schönbergova metoda přisuzuje každému materiálu ze souboru rovnocenných materiálů jeho funkci vzhledem k souboru. (Harmonie přisuzovala každému materiálu ze souboru nerovnocenných materiálů jeho funkci vzhledem k základnímu nebo nejdůležitějšímu materiálu v souboru.)“<sup>72</sup> „Nové zvuky nejsou nevinnými následovníky starých konsonancí. Od těch se liší tím, že jejich jednota je cele artikulovaná v nich samých; že jednotlivé tóny v akordu se sice skládají do formy akordu, avšak v rámci této formy se zároveň jako jednotlivé navzájem odlišují. Tím dále „disonují“; nikoli oproti eliminovaným konsonancím, ale samy v sobě.“<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Pro rozbor vrstev hudebního zvuku srv. Galuška 2004

<sup>72</sup> „Schoenberg's method assigns to each material, in a group of equal materials, its function with respect to the group. (Harmony assigned to each material, in a group of unequal materials, its function with respect to the fundamental or most important material in the group.)“ Cage 1961, str. 5

<sup>73</sup> „Die neuen Klänge sind nicht die harmlosen Nachfolger der alten Konsonanzen. Von diesen unterschieden sie sich dadurch, dass ihre Einheit in sich gänzlich artikuliert ist; dass die einzelnen Akkordtöne zwar zur Akkordgestalt zusammentreten, aber innerhalb dieser Akkordgestalt zugleich als einzelne allesamt voneinander

Nástup disonance bychom mohli interpretovat jako vpád materiality do ideálna hudebních zvuků. Disonance je něco, co ucho (duch) nemůže rozluštit a zařadit, je to něco, co pouze slyšíme jako rušivý či napínavý element. Disonance a ruch je právě to, co musíme slyšet – na papíře (v partituře) nefunguje, neodvádí onu práci setkání, vytržení – nepřivede nás k naší tělesnosti v zaměření se na to, co právě slyšíme. (Co to tu hlučí?... ) (Adorno říká o Schönbergově hudbě, že je „pravdivá“, protože vyjadřuje reálnou sociální situaci posluchačů.)<sup>74</sup>

Cesta od hudebního tónu k ruchům je cestou od ideality zvuku k jeho materialitě. Poměr „hudebního“ a „nehudebního“ může být převrácen a do hudby vstupují ruchy. Dějiny hudby mohou být pojaty jako postupná přeměna disonantních prvků na akceptovatelné (ladné) zvuky a naopak odstraňováním některých hudebně ladných prvků jako kýčovitých (Srv. vlny stále „tvrdší“ muziky v rámci populární hudby a jejich následné pohlcování mainstreamem). Hranice mezi hudebním a nehudebním je překročitelná, avšak ne násilím, spíše jde o určitou evoluci, jak ji popisuje Schönberg, ve které se disonance stávají ladnými. V hudbě se mohou objevit intervaly vnímané jako disonantní v místě nějakého průchodu. Tato disonance je vytlačena, důležité jsou konsonantní prvky. Disonance však v podvědomí skladatele pracuje a otevírá nový prostor možností. Pak může být včleněna do hudby ne již jako disonantní průchod, nýbrž jako plnohodnotný prvek.<sup>75</sup>

Takováto obměna materiálů je přitom klíčová pro hudební tvorbu, není to jen nahodilý efekt (z nudy), je jedním z motorů hudební invence. Pierre Boulez v knize *Jalons* píše: „Hudební invence je tedy přímo vázána na materiál, vyžaduje jeho obměnu a zároveň po něm požaduje neočekávané zdroje. Tato reciprocita invence a materiálu je jedna z nejzákladnějších

---

unterschieden werden. So „dissonieren“ sie weiter; nicht zwar gegen die eliminierten Konsonanzen, aber in sich selber.“ Adorno 1997, str. 84

<sup>74</sup> „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein.“ Adorno 1997, str. 46 „Was die radikale Musik erkennt, ist das unverklärte Leid des Menschen.“ Adorno 1997, str. 47

<sup>75</sup> Srv. Chanan 1994, str. 67

charakteristik celé hudební civilizace.“<sup>76</sup> (Je třeba připomenout, že naše analýzy zde nejsou kompletní, protože se snaží zaměřovat na tělesné stránky hudby. Přitom nechceme nikterak popírat, že je možné zkomponovat velice inovativní skladby s použitím tradičních materiálů. Jako příklad by zde mohl sloužit Stravinskij, jehož rozvinutí západní vážné hudby bylo Adornem nedoceněno mimo jiné na základě Stravinského zachování tonality.)

### III.5. Dějiny sonorit

Nejen harmonie, ale i zvuky mají svou evoluci. Deleuze mluví o liniích sonorit. V určité době vstoupí do hudby žestě a hudbou začne procházet metalická linie. Přes Wagnera a Berlioze k Varésovi a dál prochází a proměňuje se určitý nový typ sonority. Zajímavé je, že se netýká jen žest'ových nástrojů. Dochází i k metalizaci piána či hlasu. Podstatné na tomto pohledu je, že vnímá hudbu jako kontinuum (s vnějškem), jako strukturu v pohybu, která se vymaňuje z vlastnictví skladatelů – všemocných autorů.

„Co se stane, když vpadnou do hudby žestě? Z ničeho nic zaregistrujeme určitý typ sonority, ale tento typ sonority, pokud se mám pokusit situovat věci, po Wagnerovi a Berliozovi můžeme označit za metalickou sonoritu. Varèse vytváří teorii metalických sonorit. [...] existuje série věcí, které se dějí současně, ve stejný čas: vpád žest'ů, zcela nový problém orchestrace, orchestrace jakožto tvořivá dimenze, jakožto součást samotné hudební kompozice, kde se hudebník, tvůrce hudby stává aranžérem. Klavír se od určité chvíle počíná metalizovat. [...] Je evidentní, že neexistují pouze dvě

---

<sup>76</sup> „L'invention musicale est donc liée directement au matériau, elle nécessite son renouvellement tout en lui demandant des ressources insoupçonnées. Cette réciprocité de l'invention et du matériau est une des caractéristiques les plus fondamentales de toute civilisation musicale.“ Boulez 1989, str. 26

linie. V případě hudby existuje také vokální linie, která má svou vlastní autonomii, existuje linie dřevěných sonorit, která nikdy nezanikne.“<sup>77</sup>

Tyto linie sonorit vyjadřují to, o čem mluví Barthes jako o alternativních dějinách hudby, dějinách vlastních *musice pratique*. Skladatelé se neinspirují (vědomě či nevědomě) pouze formálními prvky kompozice. Ze skladby na skladbu, mezi skladateli přecházejí určité sonority, způsoby uchopení, zpracování zvuku. Tento element hudební kompozice je nepochybně tím důležitější, čím více se blížíme k současnosti, a souvisí s tím, jak se proměňuje role a chápání hudby. Avšak, jak říká Barthes, pokud bychom vysledovali tyto dějiny, možná bychom nepřipisovali atonální hudbě takovou převratnou roli.<sup>78</sup>

Barthes představuje stejnou myšlenku i v oblasti malířství: „Je možná i jiná historie malířství, která není historií děl a umělců, ale historií nástrojů a materiálů. [...] za malířstvím, za jeho úžasnou historickou individualitou (vznešené umění barevné figurace) je ještě *něco jiného*: pohyby sevřené ruky, hrdla, vnitřností, projekce těla a ne jednoduše mistrovství oka.“<sup>79</sup>

Proti tomuto pojetí stojí například názor Jeana-Jacques Nattieze, který píše: „[...] forma je právě to, čím se hudební jazyk přenáší a vyvíjí. [...] Bez formy není hudební dílo. Bez historie forem není historie hudby. A toto je pravda pro jakýkoli typ hudby.“<sup>80</sup> Domníváme se, že Nattiez v tomto případě nemá pravdu, ačkoli zjevně mluví o historii v poněkud odlišném

<sup>77</sup> „Qu'est-ce qui se passe lorsque les cuivres font irruption dans la musique ? On repère tout d'un coup un type de sonorité, mais ce type de sonorité, si j'essaie de situer les choses, après Wagner et Berlioz, on se met à parler de sonorité métallique. Varèse fait une théorie des sonorités métalliques. [...] je dis qu'il y a une série de choses qui se font d'une manière concomitante, en même temps : l'irruption des cuivres, un problème tout nouveau de l'orchestration, l'orchestration comme dimension créatrice, comme faisant partie de la composition musicale elle-même, où le musicien, le créateur en musique devient un orchestrateur. Le piano, à partir d'un certain moment, il se métallise. [...] C'est évident qu'il n'y a pas que deux lignes. Dans le cas de la musique, il y a aussi une ligne vocale qui a sa propre autonomie, il y a une ligne du bois qui ne cessera jamais.“ Gilles Deleuze: Cours Vincennes - 27/02/1979

<sup>78</sup> Srv. Barthes 1982, str. 245

<sup>79</sup> „Une autre histoire de la peinture est possible, qui n'est pas celle des œuvres et des artistes, mais celle des outils et des matières [...] derrière la peinture, derrière sa superbe individualité historique (l'art sublime de la figuration colorée), il y a *autre chose* : les mouvements de la griffe, de la glotte, des viscères, une projection du corps, et non seulement une maîtrise de l'oeil.“ Barthes 1982, str. 194-195

<sup>80</sup> „... c'est bel et bien par la forme que le langage musical se transmet et évolue. [...] Sans forme, pas d'œuvre musicale. Sans histoire des formes, pas d'histoire de la musique. Et cela est vrai de *n'importe quel type de musique* [...]“ Nattiez 1993, str. 76

smyslu než Barthes a Deleuze (tedy spíše v techničtějším slova smyslu zaznamenaných dějin, oproti jakémusi „přírodnímu vývoji“). Ještě větší je jeho omyl v tvrzení, že toto platí pro všechny typy hudby, neboť jak uvidíme v pozdějších rozborech, vývoj populární hudby se řídí velmi odlišnými pravidly a vývoj forem je přitom tím nejméně podstatným elementem.

### III.6. Čistý zvuk

Jako kontinuum vnímá hudbu i John Cage. Upozornil na to, že ruchy a disonance jsou všudypřítomné. Ticho neexistuje, to, čemu říkáme ticho jsou ve skutečnosti zvuky, které netvoří součást hudebního záměru. Na koncertě posloucháme skladbu, ale chrápání souseda vstupuje do hudby neméně než výkon sólisty. My tyto vjemy oddělujeme, snažíme se ruchy vytlačit z vědomí. Cage naopak vpouští do hudby ruchy a celý svět se mu stává orchestrem. (Viz jeho skladby pro „preparovaný klavír“, či skladbu 3'44''.)

Toto je samozřejmě extrémní případ, který má upozornit na to, že hudební zvuk není jednoduchý fenomén, že je naopak nejrůzněji diferencován, zvrstven, a že některé vrstvy mohou být vědomě interpretovány nějakým subjektem, který jim připíše jasný obsah: roli v melodii a v tonálním systému, atd., zatímco jiné vrstvy (vrstvy ruchů, drobných nepřesností, materiálů, vrstvy virtuálních linií sonorit) nemusejí nutně být vědomě vnímány a záměrně produkovány, a přesto působí a dokonce mohou unášet či rozrušovat subjekt (produkovat *jouissance*).

Cage chce právě omezit roli vědomého subjektu, který zvuky klasifikuje, a nechat zvuky stát samy za sebe, nechat zvuky být pouhými zvuky a ničím jiným. Cage vlastně radikalizuje Schönbergovu metodu a vpouští do hudby všechny zvuky. Skladatel nemá být

omezen nějakým počtem prvků, má mít k dispozici „celé pole zvuku“<sup>81</sup>. „Situace, která se tímto dává k dispozici, je v podstatě absolutní zvuko-prostor, jehož hranice jsou určitelné pouze sluchem [...]“<sup>82</sup> Takovýto zvuko-prostor má tvořit kontinuum. Každý zvuk v tomto kontinuu se může stát libovolným jiným zvukem změnou výšky, hlasitosti, barvy, délky nebo tvaru („[...] the position of a particular sound in this space being the result of five determinants: frequency or pitch, amplitude or loudness, overtone structure or timbre, duration, and morphology (how the sound begins, goes on, and dies away“).<sup>83</sup>

V tomto bodě bychom se chtěli zastavit. Podobně jako Strawson uvádí Cage omezený počet určujících charakteristik či parametrů zvuku. K Strawsonově výšce, hlasitosti, tónu a trvání přidává Cage ještě morfologii, která je sama komplexní charakteristikou, ovšem Cage vnímá tento seznam jako finální a konečný – stačí nám k tomu, abychom se nějakými operacemi dostali od libovolného zvuku k libovolnému jinému zvuku. Zde bychom chtěli vznést námitku. Nejen že je dnes i přes ohromné studiové možnosti měnit všechny parametry, které Cage uvádí, nemožné dospět od libovolného zvuku k jinému libovolnému zvuku (přeměnit jeden zvuk na libovolný jiný zvuk změnou jeho výšky, hlasitosti atd.), lze též pochybovat o tom, že bude kdy možné uvést konečný seznam měnitelných parametrů zvuku. Svědčí o tom neustálý vývoj nových zvukových efektů a produkčních možností ve studiu. Například úpravou různých frekvencí měníme charakteristiku tónu, ale neměníme ani výšku a dokonce ani alikvotní strukturu či tón (tedy do jisté míry, mění se samozřejmě poměr alikvotních tónů a tím i do jisté míry tón). Ale i předchozí úvahy o prostoru zvuku nám mohou poskytnout problematický příklad. Neboť kam zařadit prostorový hal zvuku? Nejedná se pouze o morfologii. Je zde jakási ozvěna, ta však zní i v průběhu zvuku. Spíše se jedná o

<sup>81</sup> „the entire field of sound“ Cage 1961, str. 4

<sup>82</sup> „The situation made available by these means is essentially a total sound-space, the limits of which are ear-determined only [...]“ Tamtéž, str. 9

<sup>83</sup> Tamtéž, str. 9

blíže neurčitelné množství zvuků, které zní přes sebe. Ty však nelze jednoduše oddělit. Každý zvuk je však podobným způsobem více či méně komplexní.

Další příklad, který je možné proti Cageovi uvést, je zvuk puštěný pozpátku. Tato možnost vznikla až s vývojem technologie záznamu. Dnes je však zcela běžnou součástí zvukové produkce a tento element je nám natolik znám, že okamžitě poznáme, že se jedná o převrácený zvuk. (Tento efekt se také často používá v kinematografii jako určitá zkratka či objasnění vracejícího se času apod.) Charakteristiku zvuku pozpátku zkrátka bereme jako nový parametr zvuku. Těžko říci, zda je to kulturně podmíněný vjem, v kterémžto případě by mohl Cage namítnout, že jako „čistý zvuk“ obrácený zvuk nemá jiný parametr než určitou specifickou morfologií, pravdou ale je, že tato morfologie je na první poslech nepřírozená a specifická (všechny zvuky pozpátku mají určité společné morfologické znaky: pozvolný nástup z ticha, zpravidla hlasitější závěr...). („Problém je vždy poznat, nakolik bylo to, co považujeme za „přírozené“ zákony, modelováno kulturním přizpůsobením dominantnímu systému.“)<sup>84</sup>

Samotná představa totálního zvukového pole je zvláštní, neboť počítá s veškerým „materiálem“ hudby. Asi si dovedeme představit obdobné totální pole barev, které obsahuje nekonečné odstupňování přechodů mezi barvami. Ale dává tato představa smysl, pokud uvažujeme nejen o barvách, ale i o samotném materiálu malby: olej, křída, laserový tisk, koláž s novinovými výstřižky, zbytky jídel, kouřové stopy...? Vždy nás může překvapit něco zcela nečekaného. V tomto případě je každá představa totálního (byť i jen teoretického) pole nepoužitelná. Ve vztahu ke Cageově zenovému přístupu k hudbě bychom se též mohli ptát, zda by bylo pro hudbu opravdu žádoucí, abychom byli schopni slyšet všechny zvuky jako „pouhé, čisté zvuky“. Neztratila by pak hudba možnost transgrese prostřednictvím zvuku, která je důležitým prvkem uměleckého vyjádření (srv. níže)?

---

<sup>84</sup> „Le problème reste toujours de savoir combien ce que l'on pense être des lois « naturelles » a été modelé par l'acculturation au système dominant.“ Nattiez 1993, str. 208



Prvky nekonečného zvuko-prostoru nazývá Cage čistými zvuky. V jistém smyslu nejsme schopni slyšet čistý zvuk, protože nám v tom brání veškeré naše vzdělání a dosavadní hudební zkušenosti, neslyšíme jen zvuk, slyšíme tón nějaké stupnice, slyšíme houkání policejní sirény, slyšíme parník (a ne zvuk parníku). „A kdybych já nebo někdo jiný vynalezl způsob, jak nechat zvuk být sám sebou, byl by každý v doslechu schopen ho poslouchat?“<sup>85</sup> Ovšem v jistém smyslu se mu to v jeho skladbách daří, jak je patrné z následujícího citátu z Barthes, který spojuje Cageovo jméno s klíčovým pojmem *signifiance*:

[...] tento fenomén mihotání se [označujících] se nazývá *signifiance* (což je něco jiného než signifikace): při „poslechu“ skladby klasické hudby je posluchač vyzván k „dešifrování“ této skladby, neboli k tomu v ní identifikovat (svým vzděláním, svou pozorností, svou vnímavostí) konstrukci stejně kódovanou (predeterminovanou), jako byla konstrukce paláce v té době. Avšak při „poslechu“ skladby (je třeba brát toto slovo v jeho etymologickém významu) Cage, poslouchám jeden zvuk po druhém, ne v jejich syntagmatickém rozsahu, ale v jejich syrové a jakoby vertikální *signifiance*.“<sup>86</sup>

Barthes odlišuje signifikaci, která se týká produktu, toho, co je vyslovené, významu, komunikace a sdělení; a *signifiance*, která označuje práci označujícího, rovinu produkce a symbolizace. Je procesem značení, který postrádá dané označované, ve kterém subjekt odhaluje práci jazyka a ve kterém se zároveň ztrácí. Tím souvisí s onou rozkoší, vytržením, jímž je *jouissance* (v lacanovské teorii je tímto termínem označována rozkoš před-oidipální, čili předcházející ustavení subjektu). Je opakem komunikace a reprezentace. Zatímco

<sup>85</sup> „And if I did or somebody else did find a way to let a sound be itself, would everybody within earshot be able to listen to it?“ Cage 1961, str. 48

<sup>86</sup> „[...] ce phénomène de miroitement s'appelle la signifiance (distincte de la signification) : en « écoutant » un morceau de musique classique, l'auditeur est appelé à « déchiffrer » ce morceau, c'est-à-dire à en reconnaître (par sa culture, son application, sa sensibilité) la construction, tout aussi codée (prédéterminée) que celle d'un palais à telle époque ; mais en « écoutant » une composition (il faut prendre le mot dans son sens étymologique) de Cage, c'est chaque son l'un après l'autre que j'écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiance brute et comme verticale.“ Barthes 1982, str. 229-230

v klasické skladbě posloucháme zejména určitou strukturu a vztahy, tóny se drží v rámci režimu signifikace (mají určitou funkci v rámci systému), Cageovi se daří učinit slyšitelným ono „bublání“ zvukové hmoty, které je významově produktivní, avšak nemá konkrétní význam. To neznamena, že bychom v klasické hudbě nemohli slyšet zvuky též jako „pouhé zvuky“, nemohli být vytrženi, unešeni sonorní materií. Naopak máme za to, že tento prvek se v poslechu nikdy neztrácí, tak jako *signifiance* neustále pracuje pod vědomě reflektovanými významy.

Cage nechává zaznít zvuk ve své obnaženosti, ve své materialitě. Každý zvuk je pro něj stejně překvapením, jako je překvapením barva vylézající z tuby na plátno.<sup>87</sup> Čím je Cage pro Barthes v hudbě, tím je mu Twombly ve výtvarném umění: „Twombly nám vnucuje materiál, ne jako něco, co má k něčemu sloužit, ale jako absolutní hmotu, manifestující se v celé své slávě [...] Materiál je *materia prima*, jako u alchymistů. *Materia prima* je to, co existuje před rozdělením smyslů. [...] Demiurgická moc malíře spočívá v tom, že dává materiálu existovat jako hmota.“<sup>88</sup> Ačkoli z plátna nebo z kompozice může vyvstávat nějaký smysl, barva a zvuk zůstávají „věcmi, tvrdohlavými substancemi“,<sup>89</sup> které jsou prostě tu.

V ostrém protikladu ke Cageovi vystupuje postava geniálního pianisty Glenna Goulda. Gouldův formalismus a idealismus, jež jsme již zmínili, jej vedl k nedůvěře k témbu a k orchestraci jako k něčemu nepodstatnému a odmyslitelnému. Zároveň dával velmi malý význam tempu a sám často měnil tradičně daná tempa skladeb. „Gould pochopil, že tempo není apriorní danost hudební zkušenosti, ale funkce zvukové substance.“<sup>90</sup> Svůj perfekcionismus byl schopen uspokojit jedině ve studiových podmínkách. Paradoxně jej jeho nahrávky poněkud humorně zrazují (jako by do nich vstoupil duch Cage): „Pokud to šlo, vyžadoval naprosté ticho

<sup>87</sup> Viz výše a Barthes 1982, str. 153

<sup>88</sup> „Twombly impose le matériau, non comme ce qui va servir à quelque chose, mais comme une matière absolue, manifestée dans sa gloire [...] Le matériau est *materia prima*, comme chez les Alchimistes. La *materia prima* est ce qui existe antérieurement à la division du sens. [...] Le pouvoir démiurgique du peintre est qu'il fait exister le matériau comme matière.“ Barthes 1982, str. 163-164

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> „Gould avait compris que le tempo n'est pas une donnée a priori de l'expérience musicale, mais une fonction de la substance sonore,“ Nattiez 1993, str. 37

v koncertním sále, ale na desce toleroval vrzání stoličky a své vlastní pobrukování, kterého se, jak přiznal, nemohl nikdy zbavit.“<sup>91</sup>

### III.7. Zrno hlasu

K zajímavému popisu materiality zvuku se Barthes dostává v článku *Le grain de la voix*. Barthes počíná tento článek upozorněním na chudost obvyklého jazykového popisu hudebních událostí. Jeho omezenost spočívá v užívání pouze adjektiv. Ta a ta hudba je taková a taková, je rychlá, vznosná, skličující, přehnaně expresivní... Barthes navrhuje jiný popis, verbální popis. To je něco, co nacházíme i u Deleuze. Otázkou není co hudba znamená, jak ji máme interpretovat, vykládat, nýbrž jak působí, co dělá. Barthes se zaměřuje na to, čemu říká „zrno“ hlasu (rozuměj ve smyslu zrnitosti fotografie), aby odhalil hlubší procesy vlastní hudbě, než jsou například kvality, které mohou být předmětem nějaké komunikace.

„Poslechněte si ruský bas: něco v něm je, něco zjevného a umíněného (je slyšet jen *to*), za (anebo před) významem slov, za jejich formou (litanie), melismaty a dokonce i stylem provedení: něco, co je bezprostředně tělem pěvce, co přichází k uším jediným pohybem z hlubin tělních dutin, ze svalů, membrán a chrupavek a z kořenů slovanského jazyka, jako by vnitřek těla účinkujícího a hudbu, kterou pěje, spojoval jediný povrch. Hlas není osobitý: nevyjadřuje nic o pěvci, o jeho duši. Není originální (všichni ruští pěvci mají přibližně stejný hlas) a zároveň je individuální: dává nám slyšet tělo, které nemá občanskou identitu, žádnou „osobitost“, které je nicméně samostatným tělem. V první řadě v sobě tento hlas nese *přímo* symbolično, před inteligibilním, expresivním. Zde je před nás postaven Otec, jeho falická

<sup>91</sup> „Il exigerait, s’il le pouvait, le silence total dans la salle de concert, mais au disque, il tolère les grincements de sa chaise et les marmonnements de sa voix dont il reconnaît n’avoir jamais pu se défaire.“ Tamtéž, str. 52

postava. „Zrno“ je právě toto: materialita těla mluvícího rodným jazykem, možná písmem, zcela nepochybně *signifiance*.“<sup>92</sup>

To, co Barthes slyší v ruském basu, je něco umíněného, co se nedá jednoduše vysvětlit a kategorizovat z hlediska tradiční muzikologie a co přesto nemůžeme ignorovat, protože to dává jakousi jinou významnost či urgenci slyšenému („je slyšet jen to“). Toto něco je nějak bezprostředně tělem pěvce. Barthesův popis je zde velmi krásný. Nejen že slyšíme v hudbě tělo pěvce, slyšíme vnitřek těla, je to tělo naruby, které se stává povrchem hudby samé. Toto tělo sice nemá osobitost, ale přesto je individuální. Barthes jinde říká, že tělo je neimitovatelné: žádný diskurs nemůže redukovat jedno tělo na jiné tělo. Pakliže je v umění něco jedinečného a skutečně nenapodobitelného, vychází to nejčastěji z těla umělce, pokud je schopen zvnějšnit vnitřek svého těla do povrchu umění.<sup>93</sup>

V Barthesově popisu můžeme číst deleuzovskou ozvěnu těla, které nemá osobitost, personalitu ani subjektivitu a přesto je individuální, má individualitu singularit, jež jsou výjimečnými přechody v liniích, procesech.

To, co platí pro všechny hráče na nástroj, je opravdu patrnější v případě zpěváků. Například opět v populární hudbě nejsou zásadními zpěváky ti, co ovládnou dokonale nějaký styl zpěvu, nýbrž ti, kteří mají „nenapodobitelný“ hlas.<sup>94</sup> Ovšem tato „nenapodobitelnost“, za kterou zpěvák vděčí membránám, chrupavkám a hormonům, je tím,

<sup>92</sup> „Écoutez une basse russe (d'Église : car pour l'opéra c'est un genre où la voix tout entière est passée du côté de l'expressivité dramatique : une voix au grain peu signifiant) : quelque chose est là, manifeste et têtue (on n'entend que ça), qui est au-delà (ou en deçà) du sens des paroles, de leur forme (la litanie), du mélisme, et même du style d'exécution : quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue slave, comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. Cette voix n'est pas personnelle : elle n'exprime rien du chanteur, de son âme; elle n'est pas originale (tous les chanteurs russes ont en gros la même voix), et en même temps elle est individuelle : elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de « personnalité », mais qui est tout de même un corps séparé; et surtout cette voix charrie directement le symbolique, par dessus l'intelligible, l'expressif : voici jeté devant nous, comme un paquet, le Père, sa stature phallique. Le « grain », ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre; presque sûrement la signifiance.“ Barthes 1982, str. 238

<sup>93</sup> Srv. tamtéž, str. 157

<sup>94</sup> Náš vztah k oblíbenému hlasu je spíše erotickým vztahem než vztahem posuzování, hodnocení apod. Srv. Chanan 1994, str. 193

co k nám nejvíce promlouvá. Proto dokážeme ocenit i hudbu v jazyce, jemuž nerozumíme, a chápeme ji jakožto promlouvající „o něčem“.

Spojení zpěvu s jazykem je klíčové a rovněž jde za hranice zájmu tradiční muzikologie. Spojení s textem je nejednou viděno jako poskvrna čisté, absolutní hudby. „Je nutné za každou cenu, aby se hudba odmítla nechat kontaminovat jiným uměním, a jak správně říká Dahlhaus, Hanslick se chce vyhnout literarizaci hudby.“<sup>95</sup> Tento citát se týká hudební teorie, ale příklady skladatelů, kteří opovrhují zpívanou hudbou jsou známé. Ovšem Barthes nezajímá jazyk jako systém daných významů (signifikace). Po vzoru Julie Kristevy rozlišuje feno-píseň a geno-píseň.<sup>96</sup>

„V písni (a potažmo ve veškeré hudbě) tedy můžeme odhalit dva texty popsané Julií Kristevou. Feno-píseň (pokud můžeme provést tuto transpozici) pokrývá veškeré fenomény, veškeré vlastnosti náležící struktuře jazyka, jímž se zpívá, pravidla žánru, kódovanou formu melismat, idiolekt skladatele, styl interpretace: zkratka vše v provedení, co je ve službě komunikace, reprezentace, exprese, vše, o čem se obvykle mluví, co tvoří tkáň kulturních hodnot (podklad uznávaného vkusu, trendů a kritických diskurzů), co přímo souvisí s ideologickými alibi určité doby („subjektivita“, „expresivita“, „dramatičnost“, „osobitost“ umělce). Geno-píseň je objem pějícího a mluvícího hlasu, prostor, kde se rodí significace „z vnitřku jazyka a v samotné jeho materialitě“. Tvoří hru significace, která nemá nic společného s komunikací, reprezentací (emocí), expresí. Je vrcholem (nebo onou hlubinou) tvorby, kde melodie opravdu pracuje na jazyce – ne na tom, co říká, ale na smyslnosti jeho zvuků-označujícího, jeho písmen – kde melodie

<sup>95</sup> „Il faut à tout prix que la musique refuse de se laisser contaminer par un autre art, et comme le dit fort bien Dahlhaus, Hanslick veut éviter la littérisation de la musique.“ Nattiez 1993, str. 67

<sup>96</sup> „Genotext se tedy předkládá jako podkladová báze řeči, již označíme termínem fenotext. Fenotextem rozumíme řeč, která zajišťuje komunikaci a kterou lingvistika popisuje s pomocí pojmů „kompetence“ a „performance“. Je vždy odloučený, odštěpený, neredukovatelný na sémiotický proces, který oživuje genotext. Fenotext je určitou strukturou (kterou lze generovat ve smyslu generativní gramatiky), řídí se pravidly komunikace, předpokládá subjekt vypovídání a adresáta. Genotext je procesem, křížuje určitými přechodně a relativně vymezenými zónami a spočívá v jakémsi *procházení*, které není blokováno dvěma póly přenosu jednoznačné informace mezi dvěma plnými subjekty.“ Kristeva 2004, str. 80

zkoumá, jak jazyk pracuje a identifikuje se s touto prací. Je, vyjádřeno jednoduchým slovem, které je však třeba brát vážně, *dikcí* jazyka.“<sup>97</sup>

Slovo materialita se zde objevuje v souvislosti s jazykem samým, s jeho vnitřkem. Nesmíme zapomínat (v protipohybu vůči Derridovi), že jazyk je především jazyk mluvený, což ale znamená vyslovovaný, a drobné difference v rozeznávání (samotný jazyk již je proto-hudební) částí ústní a nosní dutiny a hrdla mají významotvorné funkce, samotné tyto difference se mohou dále diferencovat: kolika způsoby je možné vyslovit jednu větu? (Kolika způsoby je možné zahrát jeden tón?) Zpěv, o kterém mluví Barthes, dokáže, aby mluvil jazyk sám – totiž specifičnost daného jazyka, rodný jazyk, ten, který máme srostlý s tělem, „jako by jedna kůže pokrývala vnitřek našeho těla a hudbu“ či to, co zpíváme. „„Zrno“ hlasu není – nebo není pouze – jeho barva. *Signifiance*, kterou otevírá, nemůže být lépe definována než samotnou fricí mezi hudbou a něčím jiným, totiž konkrétním jazykem (a nikoli sdělením). Píseň musí mluvit, musí *psát* – neboť co je produkováno na úrovni geno-písně je v posledku psaní.“<sup>98</sup>

Jazyk jako systém signifikací by nemohl existovat bez této základní úrovně mihotání smyslu, materiálního bublání diferencí, tření mezi tělem a něčím, co již se odděluje od těla a získává význam. Můžeme se domnívat, že s hudbou je to podobně: že hudba jako systém tónů, postupů

---

<sup>97</sup> „Voici donc que dans le chant (en attendant d'étendre cette distinction à toute la musique) apparaissent les deux textes dont Julia Kristeva a parlé. Le phéno-chant (si l'on veut bien accepter cette transposition) couve tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent de la structure de la langue chantée, des lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur, du style de l'interprétation : bref, tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression : ce dont on parle ordinairement, ce qui forme le tissu des valeurs culturelles (matière des goûts avoués, des modes, des discours critiques), ce qui s'articule directement sur les alibis idéologiques d'une époque (la « subjectivité », l'« expressivité », le « dramatisme », la « personnalité » d'un artiste. Le géno-chant, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même » ; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression ; c'est cette pointe (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue - non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres : explore comment la langue travaille et s'identifie à ce travail. C'est, d'un mot très simple mais qu'il faut prendre au sérieux : la *diction* de la langue.“ Barthes 1982, str. 238 - 239

<sup>98</sup> „Le « grain » de la voix n'est pas - ou n'est pas seulement - son timbre; la signifiance qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose qui est la langue (et pas du tout le message). Il faut que la chant parle, ou mieux encore, *écrive*, car ce qui est produit au niveau du géno-chant est finalement de l'écriture.“ Tamtéž, str. 241-242

a hudebních forem vyžaduje obdobnou základní úroveň bublání ruchů, tělesné tvoření zvuků, které se diferencují a začínají nabývat na významu.

Nattiez má možná pravdu, že Barthes je příliš zaměřen na smyslové potěšení (*plaisir*) a smyslové vnímání (*esthétique*). (Barthes by tak vlastně byl paradoxním dědicem Kanta, který vidí v hudbě jen příjemnou či krásnou „hru počitků“.)<sup>99</sup> Není tomu ovšem tak, že by Barthes na tuto rovnu hudbu redukoval. Zároveň není pravda, že by říkal pouze něco tak banálního, jako že k produkování hudby a k mluvení potřebujeme tělo.<sup>100</sup> Barthes nachází rovnu, která již souvisí s tvorbou smyslu, která již vyžaduje jiný „poslech“ a která přináší radost, která je však plně zasazena do oblasti tělesna: není to však tělo-stroj, nýbrž živé tělo, které má své vlastní sklony, záliby, bolesti, tělo, které je líné či unavené atd. Je to též rovina, která nám umožňuje opravdu individuální vztah k hudbě a možnost individuálního posuzování (které je opakem nezainteresovaného zalíbení):

„Zrno“ je tělo v pějícím hlase, v píšící ruce, v hrající paži. Pokud zaregistruji „zrno“ v nějaké skladbě a připíši tomuto „zrnu“ teoretickou hodnotu (objevení se textu v díle), nutně nastolím nové schéma posuzování, které bude nepochybně individuální – jsem odhodlán naslouchat svému vztahu k tělu člověka, jež zpívá či hraje, a tento vztah je erotický – v žádném případě však není „subjektivní“ (psychologický „subjekt“ ve mě není tím, kdo poslouchá, kýžená rozkoš (*jouissance*) neposílí – nevyjádří – tento subjekt, nýbrž se ho naopak zbaví).“<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Kant 1975, str. 134, 137

<sup>100</sup> Srv. Day 2001

<sup>101</sup> „Le « grain », c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. Si je perçois le « grain » d'une musique et si j'attribue à ce « grain » une valeur théorique (c'est l'assomption du texte dans l'oeuvre), je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement « subjective » (ce n'est pas en moi le « sujet » psychologique qui écoute; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer - l'exprimer -, mais au contraire le perdre).“ Barthes 1982, str. 243-244

### III.8. Zvuk, směsi, učení se.

Předchozí úvahy měly ukázat, že i zvuk má své „tělo“, které není jen fyzikálním vlněním, ačkoli se jistě prostřednictvím tohoto vlnění šíří. Samotné vlnění však nemůže vysvětlit, proč na mě některé zvuky působí nějak a jiné jinak, jakým způsobem ovlivňují mé („žité“) tělo, unášejí ho, strhávají s sebou v proudu hudby. Podobně jako mé tělo je zvuk komplexní fenomén, jehož vrstvy zahrnují jak „inteligibilní“ parametry (tonální systémy, pravidelný rytmus) tak „smyslové“ kvality (témbr, ruchy, prostor, „zrno“). Bylo by chybou z předchozích příkladů vyvozovat, že na straně inteligibilních vrstev jsou „krásné“ kvality a na straně materiálních jen rušivé, disonantní prvky. Stejně jako dramatickou disonancí, nebo dokonce i ve větší míře mohou být unešen kultivovaným tónem hráče na nástroj. „Kultivovaný“ však znamená vytrénovaný, je to tón s témbrem, v němž je slyšet (mnohaletá) práce těla. Témbr je však třeba slyšet. Bylo by též chybou myslet si, že je možné nějak snadno rozlišit „inteligibilní“ a „smyslové“ vrstvy zvuku, neboť obojí je stejně propleteno, jako duše a tělo v popisu Michela Serrese: všude najdeme jen směsi a komplexní tkaniva.<sup>102</sup>

David Ake cituje Richarda Hadlocka, který vzpomíná, jak studoval u klarinetisty a saxofonisty Sidneyho Becheta:

„Jednou mi řekl: „Dnes ti dám k hraní jednu notu. Zkus, kolika způsoby dokážeš tu notu zahrát – zkresli ji, rozmázni, podlad', přiostrí, dělej si s ní, co chceš. Takhle se v téhle hudbě vyjadřují pocity. Je to, jako když mluvíš.“<sup>103</sup>

<sup>102</sup> „For the improviser the physicality of producing sound (the hardware) is not a separate activity to the thoughts and ideas in music (software). In the act of creation there is a constant loop between the hierarchy of factors involved in the process. My lungs, lips, fingers, voice bow and their working together with the potentials of sound are dialoguing with other levels which I might call mind and perception. The thoughts and decisions are sustained and modified by my physical potentials and vice versa but as soon as I try and define these separately I run into problems. It is a meaningless enterprise for it is the very entanglement of levels of perception, awareness and physicality that makes improvisation.“ Jim Dentley, „Improvisation: the entanglement of awareness and physicality“, citováno v: Bailey 1992, str. 108

<sup>103</sup> „I'm going to give you one note to play today,” he once told me. “See how many ways you can play that note – growl it, smear it, flat it, sharp it, do anything you want to it. That's how you express your feelings in this music. It's like talking.” Ake 2002, str. 27



Toto „jako když mluvíš“ nás opět přivádí k Barthesově pojmu „zrna“. V instrumentální hudbě se to má podobně jako se zpěvem. Existuje rovina zvuku, která je nesmírně variabilní, spočívá v jeho materialitě a přesto je jaksi významově produktivní. Z Akeova citátu je patrné, že v jazzu (ale pochopitelně i jinde) není v partituře (pokud vůbec existuje) vyjádřeno to nejdůležitější. Neboť každý tón se dá zahrát nesčetnými způsoby, dokonce ani parametry, jež je možné na něm měnit, nelze finalizovat, a samozřejmě nejde jen o tóny, jde především o jejich souvislost a o celistvou výpověď sóla nebo skladby.

Variabilitu zvukové matérie je třeba vidět v souvislosti s předchozím tématem učení se na hudební nástroj. Způsob interpretace a hraní se postupem času mění a tím se i mění těla hudebníků. To platí jak pro vývoj jednotlivce, tak pro historickou evoluci způsobů hraní na nástroj. Důležité je, že existuje určitá reciprocita mezi zvukem a tělem. Tělo se učí reagovat na nové podněty, pracovat jinak se zvukem, zvuk se intenzifikuje nebo z disonantního stává hudebním v rámci jakési alternativní historie linií sonorit a ty do sebe vtahují tělo a učí je jinak slyšet a jinak fungovat. Učení se zahrnuje přehodnocování, vracení se, odnaučování (oproštění se od rutiny) a toto přehodnocování se děje v neustálé konfrontaci s nástrojem a především se zvukem. Ucho hudebníka je pak nesmírně variabilním a pohyblivým oboustranně propustným povrchem mezi tělem a zvukem, mezi dvěma prvky téhož tělesného/smíšeného světa. (Souvislost mezi ušním bubínkem a jedním z nejprimitivnějších nástrojů není náhodná.)

## IV. Inspirace

Ve světě platí obecná ekonomie inspirace. Světlo inspiruje vidění, vidění inspiruje jednání. Zima inspiruje budování přístřeší, tma inspiruje výměnu žárovky v chodbě. Próza světa inspiruje poezii lidského pobývání ve světě. Moucha inspiruje pavouka k budování pavučin, chlupatá lýtka včel inspirují květinu k vyvinutí pestíků. Zdálo by se, že je inspirace rozlišovacím znamením živých procesů a neživých kauzálních spojení. Možná by však šlo říci, že den inspiruje noc a noc den, že zemské jádro inspiruje zemský povrch, že láva inspiruje moře a naopak. Do té míry, do jaké v něčem nalezneme vnitřek, záhyb, zavnutí do sebe, zvnitřněnou aktivitu, můžeme mluvit i o inspiraci této věci. Velikým záhybem inspirace této stránky je George Bataille, podle nějž musí mít každá bytost a (v deleuzovském rozvinutí) každá věc<sup>104</sup> v nějaké míře vnitřní bytí, bytí pro sebe, tedy jakési proto-vědomí, jinak bychom nikdy nemohli pochopit vědomí v nás samých.<sup>105</sup> Je to též George Bataille, kdo mluví o obecné ekonomii a o jejím základním principu plýtvání.<sup>106</sup> Existuje přebytek energie a energie, která není zužitkována, se vyplývá. V našem případě existuje přebytek inspirace. Svět je přeplněný inspirací, vše nabízí nesčetně inspirací, které jsou jen málokdy proměněny v tvůrčí činnost. Nejen že je západ slunce inspirací. Je inspirací pro nesčetně bytostí k nesčetným věcem. Pro lišku je inspirací k vydání se na lov. Pro člověka k vydání se do hospody. Pro malíře k obrazu

<sup>104</sup> Srv. Deleuzovo pojetí „anorganického života věcí“.

<sup>105</sup> „Vy a já existujeme *uvnitř*. Ale stejně tak je tomu i u psa, hmyzu, i té nejmenší bytosti. Ať už je daná bytost jakkoli jednoduchá, neexistuje práh, od něhož se počíná existence *uvnitř*. Tento typ existence nemůže být výsledkem rostoucí složitosti. Pokud by nejnižší bytosti svým způsobem neexistovaly uvnitř hned od počátku, žádná složitost by je takovou existencí nemohla obdařit.“ Bataille 2001, str 22

<sup>106</sup> „Vyjdu z elementárního faktu: v situaci, kterou určuje hra energií na zemském povrchu, získává živý organismus v principu více energie, než je nutné k udržení života: přebytečná energie (bohatství) může být užita k růstu systému (například nějakého organismu); pokud systém už dále růst nemůže nebo pokud přebytek už nemůže být k jeho růstu cele spotřebován, je nezbytně nutné, aby byl bez jakéhokoli prospěchu vyplýván, aby byl vědomě či nevědomě spotřebován, buď se vši slávou, nebo ve formě katastrofy.“ Bataille 1998, str. 24 „Marně jsem se snažil objasnit princip „obecné ekonomie“, v němž je vzhledem k produkci prvotní „výdej“ („spotřeba“) bohatství.“ Bataille 1998, str. 11

Apokalypsy. Pro okno k odění se do námrazy. Všechny příklady kromě posledního se nemají k západu slunce jako účinky k příčině. Není tu žádné jednoznačné a determinující spojení. Ale ani u posledního případu není příčina jednoduchá. Námraza se tvoří, protože klesla teplota. Ale roste v drobných liniích a vzorcích krystalek podle složitých zákonitostí a na základě mnoha různorodých příčin a okolností, v nichž hraje roli povrch a teplota okna, vlhkost, dosavadní krystalizace, možná i pohyb Země a tak dále. Všechny tyto příčiny tvoří takový inspirativní prostor pro autonomní a kvazi-chaotický růst námrazy.

Mluvím zde o inspiraci, o tom, co je všem důvěrně známé, o pojmu inspirace, který je všemi bez okolků používán a který má přitom smysl spíše vágní, což není nikterak proti podstatě věci. Inspirace neoznačuje přímý vliv, převzetí ani kopírování.<sup>107</sup> Je to něco, co není tak těsně spjato s originálem, s původem inspirace, je něčím odtažitějším a vzdálenějším. Je to něco, co není materiálně spjato s originálem jako účinek s příčinou – a přitom je čímsi velmi niterným, je to jakési „vdechnutí“ (*in-spirare*)<sup>108</sup> – možná vdechnutí „esence“, možná něčeho

<sup>107</sup> „As it appears in the general history of religions, *inspiration* may be defined very broadly as a spiritual influence that occurs spontaneously and renders a person capable of thinking, speaking, or acting in ways that transcend ordinary human capacities. [...] Taken more narrowly, the actual term (which derives from the Latin *inspirare*, “to blow or breath upon”) implies the existence of a *spiritus*, or “breath,” that is breathed into the soul and enlivens it. [...] What is common to most forms of inspiration is its efficacy as an influence that motivates or facilitates action, very often in the form of inspired speech or song. [...] The use of the term *inspiration* should probably be restricted to those cases where human agency is transformed but not totally displaced. This would make it possible to contrast inspiration with trance, because in the latter, human agency is simply cancelled out, to be replaced in most cases by the action of a possessing god, spirit, or ancestor. [...] Whatever its exact source, inspiration is experienced as an impulse that either comes from without, or, if it arises within, does so spontaneously, in independence of the individual’s will. [...] Friedrich Nietzsche put it beautifully, in describing his own personal experience of inspiration: “One hears – one does not seek; one takes – one does not ask who gives: a thought suddenly flashes up like lightning, it comes with necessity, unhesitatingly – I have never had any choice in the matter” (Nietzsche: *The Philosophy of Nietzsche*, New York, 1954).“ Jones, Lindsay (ed.): *Encyclopedia of Religion*, second edition, (Thomson Gale, 2005), svazek 7, str. 4509-4511 „Impulsion mystérieuse par laquelle l’homme se voit transporté hors de lui-même et mis en contact avec une puissance surnaturelle, l’inspiration constitue en premier lieu un phénomène religieux qui, dans les anciennes civilisations du Proche-Orient, ayant su développer un système d’écriture, se concrétise dans l’idée que la divinité elle-même est l’auteur des Ecritures saintes qu’elle aurait transmise aux hommes par l’intermédiaire de quelques rares élus. [...] Ce n’est qu’au XVIIIe siècle et surtout à l’époque romantique que l’inspiration gagne tout son prestige en servant à légitimer le culte du génie qui, obéissant aux forces surhumaines qui s’emparent de lui, s’affranchit des conventions et traditions qui puissent brider l’enthousiasme créateur.“ Aurox, Sylvain (ed.): *Les Notions Philosophiques*, dictionnaire (Presses Universitaires de France 1990), svazek 1, str. 1318

<sup>108</sup> Comme le gr. πνεῦμα, et sans doute d’après lui, « souffle divin, esprit divin », « inspiration », d’où « esprit, âme » (v. *animus*, *-ma*). Ernout, Alfred, Meillet, Alfred (ed.) : *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, str. 642 Srv. též pojmy *epipnoia*, *mania*, *enthousiasmos* u Platóna, zejména pak v dialogu *Faidros*.

zcela nepodstatného. Něco v nás vyvolává inspiraci, něco nás inspiruje a inspiruje nás k něčemu. Toto něco a toto k něčemu však nemusí být stejného druhu. Krajina nás může inspirovat ke kompozici hudby, hudba nás může inspirovat k namalování obrazu. Novináři se často ptají, „co vás inspirovalo k tomuto zvuku, k této písni?“ a pátrají při tom po podobnosti. Svým vycvičeným detektivním smyslem hledají stopy přejímání a kopírování. Ale hudební vliv často prochází napříč zvuky a styly a mnohdy není vůbec dohledatelný. Původ inspirace a výsledek inspirace mohou být naprosto heterogenní.

Inspiraci bychom mohli chápat na základě modelu alergické reakce v protikladu k modelu nákazy. V případě nákazy je zde určitý prvek (bakterie), který se dostane do organismu a začne tam působit. Tělo začne na tuto akci reagovat, začne chřadnout, začne se bránit. Reakce je přiměřená akci, která ji vyvolává. V případě alergické reakce je tomu jinak. Alergie či hypersensitivita je nepřiměřenou reakcí těla a jeho imunního systému na elementy, které nejsou škodlivé, které by typicky neměly takovou reakci vyvolávat. Alergie, z řeckého *allos* a *ergon*, je „jinou reakcí“, „reakcí na jiné“, ale „jinou“ a „na jiné“ i z hlediska chorob a imunity. Alergie je nepřiměřenou, nepřímou reakcí ve dvou ohledech. Neodehrává se u všech lidí, ale pouze u některých – to znamená, že nejde o přímé kauzální spojení akce-reakce – zatímco každý, kdo se nakazí ptačí chřipkou, bude mít určité symptomy. Za druhé se jedná o velmi odlišné reakce u různých lidí na stejné podněty, od slzení a smrkání přes vyrážky po dušení se a srdeční zástavu. Symptomy jsou u různých lidí velmi odlišné, některé mohou chybět.

Jak u nákazy tak u alergické reakce je zde nějaký podnět. V prvním případě však tento podnět působí jako příčina přímo působící na tělo, vyvolávající odpovídající reakce. Nákaze ve světě hudby odpovídá vědomé přebírání a kopírování. V případě alergie nepůsobí podnět

přímo. Figuruje zde spíše jako znak, na který tělo a jeho imunitní systém začne reagovat naprosto nepřiměřenou produkcí. Je tedy spíše kvazi-příčinou, je spíše otázkou, problémem, na nějž tělo odpovídá tvůrčím způsobem. Znak je určitým násilím, ne proto, že by nám něco dělal, ale proto, že nás nutí jej nějak rozvíjet, proto, že nás nutí myslet.<sup>109</sup> Zatímco nákaza představuje kauzalitu, alergická reakce se týká problému exprese, je otázkou exprese, na jednu stranu je tu znak a na druhou jeho rozvíjení. Učení se tedy též do jisté míry probíhá v řádu inspirace.<sup>110</sup>

Inspirace funguje jako tento model alergické reakce.<sup>111</sup> Je podobným vdechnutím pylového zrnka (příčemž pylových zrněk je vždy mnoho, stejně jako inspirací). Nejedná se o přímou kauzalitu, nýbrž o nepřímou tvůrčí reakci. Její „kvazi-příčina“ se vůbec nemusí podobat výsledku, tyto dvě věci mohou obývat naprosto odlišné světy. Inspirace se týká exprese. Tato krajina pro mě něco znamená, něco vyjadřuje a já se to pokusím vyjádřit tímto způsobem, v tomto médiu. Nechci však říct, že to, co je vyjádřeno, je nějaká obecná myšlenka (Svět je krásný). Krajina vždy vyjadřuje něco konkrétního, singulárního, něco, co je mým vyjádřením nutně změněno. Reakce inspirace musí být nepřiměřená, jinak jde o převzetí (bez exprese). Je zde však určité pouto, byť virtuální, takže mohu říci, já se snažím vyjádřit stejnou věc (ideu), ovšem z jiné perspektivy, čímž tuto věc měním.

Každá skladba v sobě nějakým způsobem (nikoli aktuálním) nese jiné skladby, potažmo veškerou hudbu. Pro tento spojující prvek, který není obecný, nýbrž konkrétní, prvek, který neexistuje mimo své aktualizace a který se sám diferencuje v různých aktualizacích, bychom

<sup>109</sup> „Pravdu hledáme, jen když jsme k tomu nuceni konkrétní situací, když jsme vystaveni určitému druhu násilí, které nás k tomuto hledání tlačí. [...] Vždy existuje násilí znaku, které nás nutí hledat, které nám nedopřeje klidu.“ Deleuze 1999, str. 24-25

<sup>110</sup> Deleuzův znak také spojuje učení se s „jinou reakcí“: „Znak v sobě implikuje heterogenitu jako vztah. Neučíme se nikdy tím, že věc děláme *jako* někdo, ale tím, že děláme *s* někým, kdo nemá k tomu, co poznáváme, vztah podobnosti.“ Tamtéž, str. 32

<sup>111</sup> Tradiční pojetí ovšem inspiraci vidí spíše na základě modelu nákazy, tedy jako obnášející pokud ne kauzální vztah, pak alespoň přímý vliv, jak je patrné z citátů v poz. 107.

mohli užít pojmu idea, tak jak jej používá Gilles Deleuze. Deleuzova idea se liší od idejí jiných myslitelů tím, že nemůže být myšlena z hlediska identity (je syntézou čistých diferencí, je multiplicitou, čili čistou variací), nemá charakter obecného pojmu (je konkrétní a přitom univerzální) a je prosta vší negace, neexistuje mimo aktuální vztahy, ačkoliv se od nich zásadně liší. Idea má problematický charakter.<sup>112</sup>

Deleuzův svět není světem věcí, ale světem dění, procesů a událostí, je to svět, ve kterém musíme jednat. Je to svět plný problémů, na které musíme reagovat, nestability, kterou musíme zvládat. Věci nemají jednoduše svou identitu. Ta je neustále zevnitř i zvnějšku ohrožována, problematizována. Problematičnost patří ke světu zásadním způsobem a nemůže být redukována na možná řešení (identita). Co je vlastní problému je neredukovatelná dvojznačnost (A nebo B). Problém je též nevyčerpatelný: stále mohu a musím nalézat nová řešení. Pokud budeme chtít mluvit o ideji něčeho v takovémto problematickém světě dění (o něčem, co by dávalo určitou konzistenci některým fenoménům), pak to určitě nebude nějaký pojem, nějaká identita, něco, co bychom mohli konstatovat. Mnohem lépe ji vyjádříme formou otázky. Existuje idea malby a ta se dá vyjádřit otázkou: Jak malovat?<sup>113</sup> Jednotlivé styly, jako impresionismus, kubismus, atd. jsou vlastně odpovědi na problém, jak malovat. Každá tato odpověď však znovu klade tuto otázku, ovšem nově, v jiném světle. Odpovědí je nekonečno, odpověď problém neruší, pouze ho staví do nového světla (Nejdůležitější je správně položit problém, ne ho řešit). Každý styl odpovídá na problém, jak malovat, a zároveň znovu a nově

<sup>112</sup> „Les Idées problématiques ne sont pas des essences simples, mais des complexes, des multiplicités de rapports et de singularités correspondantes.“ Deleuze 1968, str. 212 „[...] le problème ou l’Idée n’est pas moins la singularité concrète que l’universalité vraie.“ Tamtéž, str. 211 „Un problème n’existe pas hors de ses solutions. Mais loin de disparaître, il insiste et persiste dans ces solutions qui le recouvrent. Un problème se détermine en même temps qu’il est résolu ; mais sa détermination ne se confond pas avec la solution [...] Le problème est à la fois transcendant et immanent par rapport à ses solutions. Transcendant, parce qu’il consiste en un système de liaisons idéelles ou de rapports différentiels entre éléments génétique. Immanent, parce que ces liaisons ou rapports s’incarnent dans les relations actuelles qui ne leur ressemblent pas et qui sont définies par le champ de solution.“ Tamtéž, str. 212

<sup>113</sup> „A proposition or set of propositions cannot solve a problem as defined by Deleuze because problems allow for many different responses, each of which solves the problem on its own terms but only in a limited way with respect to the problem as a whole (*How to paint? Cubism. Abstract expressionism. Return to classicism. Don’t paint – dream...*). [...] the problem is changed by each particular solution (*Cubism is not better than Impressionism. They are transforming responses to different versions of the problem of how to paint.*)“ Williams 2003, str. 133-134

klade tento problém, nově vyjadřuje ideu malby. Idea malby se tedy diferencuje v rámci svých různých aktualizací a je diferencována konkrétní aktualizací. Každá idea je samozřejmě propojena s okolními idejemi a v posledku je možno říct, že všechny ideje jsou v sobě zavinity, perplikovány, takže platí (leibnizovsky řečeno), že každá část světa vyjadřuje z určité perspektivy celý svět.<sup>114</sup> (Idea světa by byl problém, jak žít, či být, který by byl aktualizován, nově položen každou bytostí a každou částíčkou.)

Noc nezpůsobuje den, ale nějakým způsobem jej implikuje, den je inspirován předešlou nocí (jak se svět vyspal?), noc je inspirována dnem. Ranní červánky jsou dechem noci sestupujícím k oku dne.

Podle Deleuze tedy musí existovat idea hudby, která ale není nějakým preskriptivním, dokonalým obrazem, právě naopak. Je problémem, jak hrát, jak komponovat. Muzikanti nějakým způsobem reagují na problém, jak interpretovat skladbu: tím zároveň kladou mnoho otázek, možná představují určitou výzvu. Obecněji řečeno reagují na problém, jak dělat hudbu. Nejde však o problém obecnosti: ideje se neliší obecností, pouze jasností a komplexností. Jak dělat hudbu, je obecnější otázka, než jak hrát například Bacha, pouze pro nás reflektující. Pro muzikanta jde v obou případech o velmi konkrétní problém. Zároveň je patrné, že ne každý bude reagovat na problém hudby, přinejmenším ne hudebně (samozřejmě jsou i jiné možnosti). Ani pro každého muzikanta nebude Bach představovat výzvu, nebude jej nutit tvořivě navázat. Avšak toto navázání nemusí být vědomým aktem. Nejde jen o hudební útvary. V každé hudební události je toho vyjádřeno strašně mnoho, jakkoli temně, co není aktuálně přítomno, co přesto dává této události významnost.

---

<sup>114</sup> Srv. Deleuze 1968, str. 241-242, 359-360

Když se cítím být nucen tvořit hudbu,<sup>115</sup> když pro mne tvorba hudby začne být problémem, pak samozřejmě navážu na hudbu, kterou znám, nezačínám od nuly. Ale toto navázání nemá podobu nákazy, nýbrž spíše alergické reakce. Pojem ideje by nám mohl ukázat cestu, jak popsat jednotu hudby a zároveň mnohost a heterogenitu stylů. Hudba se totiž nešíří jako nákaza, nýbrž tak, že se zároveň staví jako problém a rozvíjí v divergentních řadách.

Mezi těmito řadami existují spojení, která nemají kauzální povahu. Tato spojení se nacházejí na rovině toho, co je vyjádřeno, na rovině exprese, idejí, které jsou na sebe alergické. Tato vsuvka o pojmu inspirace se ocitla na tomto místě, neboť, jak vyplývá z předchozího, pojem inspirace doplňuje analýzy učení se na hudební nástroj i hudebního zvuku a zároveň bude užitečný i pro pozdější zkoumání těla posluchačů a těla hudby.

---

<sup>115</sup> Cítím se nucen dělat hudbu podobně, jako mě určité znaky nutí myslet/učit se. Znak, se kterým se setkávám v hudbě a jenž mě nutí jej rozvíjet, můžeme charakterizovat jako intenzivní zvuk, který je možné pouze slyšet (v rámci „transcendentního výkonu mohutností sluchu“). „Les problèmes et leurs symboliques sont en rapport avec des signes. Ce sont les signes qui « font problème », et qui se développent dans un champ symbolique. L’usage paradoxal des facultés, et d’abord de la sensibilité dans le signe, renvoie donc aux Idées, qui parcourent toutes les facultés et les éveillent à leur tour.“ Deleuze 1968, str. 213



## V. Tělo posluchače

Oblast sociologie hudby je velmi rozsáhlá a filosoficky orientovaných prací je v tomto ohledu nepřehledně. Proto se zde zaměříme na několik příkladů z praxe a pokusíme se vymezit určité hranice, ve kterých se může pohybovat zkušenost posluchače hudby. Jeden z extrémů je dobře vyjádřen Barthesem v případě problematiky rytmických úderů (*coups*): „Na rovině úderů (anagramatické sítě) každý posluchač vykonává to, co slyší. Existuje tedy místo v hudebním textu, kde je zrušen rozdíl mezi skladatelem, interpretem a posluchačem.“<sup>116</sup> Takovýto poslech je aktivní, ovšem ve smyslu aktivity těla.<sup>117</sup> Úder či akcent je žitý celým tělem či celou bytostí. „Úder – tělesný a hudební – nemůže být nikdy znakem znaku: akcent není expresivní.“<sup>118</sup> (Poznamenejme zde posun ve významu „expresie“ mezi Barthesem a Deleuzem. Pro Barthes stojí jednoznačně na straně signifikace, zatímco pro Deleuze poukazuje k základnějším strukturám.) Prostřednictvím hudby tedy může dojít k určitému splynutí posluchače a hudebníka či skladatele. Jinde Barthes píše, že romantická píseň vychází z intimního místa, jež je „tělem zpěváka – a tedy posluchače.“<sup>119</sup> Odkazuje tedy na jakousi hlubokou kontinuitu.

Na opačném pólu vztahu posluchače k hudbě a hudebníkovi či skladateli stojí pasivní poslech masového posluchače, tak jak jej popisuje například Adorno či Attali. Hudbu nahrazují určité znaky, které se stávají fetišem, a tělo posluchače se dostává do nemilosrdného soukolí směny.

<sup>116</sup> „Au plan des coups (de réseau anagrammatique), tout auditeur exécute ce qu’il entend. Il y a donc un lieu du texte musical où s’abolit toute distinction entre le compositeur, l’interprète et l’auditeur.” Barthes 1982, str. 269

<sup>117</sup> „As long as the audience is made up of listeners who themselves play and sing, their listening also becomes, in crucial respects, an active process.“ Chanan 1994, str. 27

<sup>118</sup> „Le coup – corporel et musical – ne doit jamais être *le signe d’un signe* : l’accent n’est pas expressif.” Barthes 1982, str. 268

<sup>119</sup> Srv. tamtéž, str. 255

Zároveň bychom měli mít na paměti, že každý hudebník je zároveň posluchačem a každý posluchač je alespoň proto-hudebníkem již tím, že samotné jeho tělo je souborem rozličných rytmů a kadencí (a samozřejmě stěží najdeme někoho, kdo by si v životě nezazpíval či nezabroukal jedinou píseň). Tudíž ani těla hudebníků a posluchačů není možné chápat jako přísně oddělitelná, ať už se jedná o aktivní, participující poslech či pasivní, konzumní poslech.

## **V.1. Tělo hudebníka a tělo posluchače**

### **V.1.1. *Musica practica* a symbolično**

Pokud přizveme posluchače k hudbě, základní situací se pro nás stane koncert. Koncert volíme jako výchozí situaci, neboť v něm figuruje jak tělo hudebníka tak těla posluchačů, a můžeme tudíž navázat na předchozí úvahy.

V těle zvuku jsme rozlišili různé úrovně značení, které bychom mohli nazvat rovinami signifikace a *significance*, roviny symbolična a sémiotična, feno-písně a geno-písně. Na jednu stranu je to všechno to, co vyjadřuje nějaký identifikovatelný obsah, nějaký komunikovatelný a interpretovatelný kulturní význam, na druhou stranu všechno to, co je pro nás významné, aniž by to mělo identifikovatelný význam („označované“), co rozehrává hru značení a diferencí a co vycházejí z vnitřku nějakého těla působí přímo na tělo (jako moře na plavce).

Ovšem nejen tato druhá rovina se týká těla a nyní můžeme osvětlit, jak tělem hudebníka a posluchače v koncertní situaci prochází různé kódy, signifikace a jak jejich těla vstupují do symbolična vlastní hudbě. Za tímto účelem se podíváme na jednu otcovskou postavu, totiž na jednoho z otců hard-rocku, Jimiho Hendrixe.

Barthes v článku *Musica practica* říká, že hudba jako *musica practica* vymizela.<sup>120</sup> Pasivní, v tichosti poslouchaná hudba je jedinou hudbou, kterou známe. Amatér byl nahrazen profesionálem, technikem (studiovým hráčem), jehož umění je nám skryto. To samozřejmě není zcela pravda. Jednak vždy existovali specializovaní muzikanti i hudebně aktivní amatéři a je tomu tak i dnes. Za druhé, jak sám Barthes o pár řádků níž přiznává, *musica practica* se spíše proměnila, změnila prostředí a nástroje, než že by zanikla. Po šedesátých letech nastal obrovský boom elektrické kytary a objevilo se neuvěřitelné množství amatérských i profesionálních kapel (protiklad amatérského a profesionálního je zvláštním způsobem produktivní v populární hudbě, často jsou to právě amatérské soubory v rámci alternativní scény, od kterých pochází největší hudební přínos a vliv na vývoj populární hudby. Např. punková vlna v 70. letech. – Barthes říká, že role „amatéra“ je spíše definována stylem hry, než nějakou technickou nedokonalostí.<sup>121</sup>). Dnes se opět *musica practica* proměňuje a rozšiřuje a v podobě nových technologií se stává přístupnou komukoli.

Barthes mluví o klavíru jako o reprezentativním nástroji *musiky praktiky* určité doby. A vskutku když čteme například viktoriánské romány, pak víme, že každá pořádaná rodina musí vlastnit klavír, na který může při různých společenských akcích zahrát některá z dcer způsobila ke vdávání. Klavír se již koncem 18. století stal velmi rozšířeným jednak pro svou univerzálnost (dynamický rozsah, melodie i doprovod, je koncertním i domácím nástrojem) a také proto, že se stal symbolem technologického pokroku lidstva (složitost, dokonalost, ladění) a znakem dobrého společenského postavení buržoazních rodin.<sup>122</sup> Max Weber mluví o zásadně buržoazní povaze klavíru.<sup>123</sup> Hra na klavír byla dokonalým prostředkem, aby se mohly mladé dívky ve společnosti prezentovat jako dobře vychované, inteligentní a přitom ukázněné a zachovávající si své dekorum. Měly být prezentací rodiny, která si může dovolit zaplatit jim

<sup>120</sup> Srv. Barthes 1982, str. 231

<sup>121</sup> Srv. tamtéž, str. 232

<sup>122</sup> Srv. Chanan 1994, str. 141, 196, 201, 202

<sup>123</sup> „Max Weber believes that the essentially bourgeois nature of the piano explains its initial neglect in the land of its invention, where the indoor culture of Nordic Europe remained undeveloped.“ Chanan 1994, str. 199

vzdělání, toho, že nemusí pracovat a že neběhají za muži. Zkrátka tato konkrétní omezená činnost potvrzovala pasivní roli ženy v patriarchální rodině.<sup>124</sup>

*Musica practica* tedy není zcela nevinná záležitost, obzvláště pokud jde o nějaké velké boomy. Hrající člověk zaujímá rozličné role podle situace, ke hře se pojí mnoho mimo-hudebních kulturních významů. A naopak tyto role, které na sebe bere tělo hudebníka určují to, jak hudbu slyšíme. David Ake upozorňuje na to, že „moderní technologie a naše vlastní zvyky v poslechu způsobují, že často zapomínáme, že před příchodem nahrávání byla prakticky všechna hudba zároveň slyšena a viděna.“<sup>125</sup> Často jsou to vizuální aspekty představení, které určují významy obsažené v hudbě. „Když lidé slyší hudební výkon, vidí jej jako vtělenou aktivitu. Zatímco slyší, zároveň pozorují: jak účinkující vypadají, jaká gesta dělají, jak jsou oblečení, jak interagují se svým nástrojem a se sebou navzájem, jak se dívají na publikum, jakou pozornost jim věnují ostatní posluchači. Hudební událost je tak vždy vnímána jako zespolečenštěná aktivita.“<sup>126</sup>

Jinak tomu není ani v případě elektrické kytary a role sólisty v populární hudbě.

---

<sup>124</sup> „The form and the instrument appealed especially to young women – the keyboard, it was said, enabled women to maintain their decorum and modesty while entertaining themselves and their visitors. There she could sit (according to one account), “her well-groomed hands striking the keys with no unseemly vehemence... gentle and genteel, a symbol of her family’s ability to pay for her education and her decorativeness, of its striving for culture and the graces of life, of its pride in the fact that she did not have to work and nor did she “run after” men”. Music here becomes an integral part of the process of valorization of the patriarchal nuclear family which runs deep through the development of capitalism.” Chanan 1994, str. 202

<sup>125</sup> „Modern technology and our own listening habits cause us to forget sometimes that before the advent of recording, virtually all music was simultaneously seen and heard.” Ake 2002, str. 86

<sup>126</sup> „When people hear a musical performance, they see it as an embodied activity. While they hear, they also witness: how the performers look and gesture, how they are costumed, how they interact with their instruments and with one another, how they regard the audience, how other listeners heed the performers. Thus the musical event is perceived as a socialized activity.” Richard Leppert, citováno v: Ake 2002, str. 87

### V.1.2. Elektrická vazba

Elektrifikace kytary byla ve skutečnosti zásadní metamorfózou. Z drnkacího a velmi tichého nástroje se stal nástroj schopný vytvořit plný a déle znějící tón (sustain), schopný libovolné amplifikace. Tělo elektrického kytaristy by vypadalo zcela jinak než tělo klasického kytaristy, protože napětí již není primárně generováno strunami, nýbrž zesilovacím aparátem, který se podílí na barvě a vlastnostech výsledného zvuku stejnou měrou jako nástroj. Možnost zkreslení a zesílení v takové míře, že se hluk stává násilím (fyzicky nebezpečným tělu), dala kytaristům do ruky obrovskou sílu a moc. Kytarista má nyní na špičce prstu všechnu sílu obrovského zvukového stroje. To, že tuto sílu kontroluje však musí též vyjádřit tělesným postojem.

Tuto situaci popisuje David Ake:

„...Walser odhalil v používání zvukové vazby heavymetalovými kytaristy, která byla po dlouhou dobu vnímána hudebníky a publikem z nerockových hudebních prostředí jako nechtěný hluk, reprezentaci a ztělesnění pocitu moci. Ale lidé hudbu nejen slyší, také ji vidí a hudební významy, jaké popisuje Walser, jsou vždy těsně spjaty s fyzickou prezentací zvuku. Zůstaňme u příkladu vazby: Důležitá náповěda pro rockové publikum pro to, že řezavý pískot vazby je záměrný zvukový efekt, byla možnost vidět někoho jako Peta Townsenda z The Who (osobně, v televizi, nebo na filmech z koncertu), jak se schválně s kytarou postaví proti zesilovači. Tento pohyb má za následek vysoký ječák nebo nízký hukot (za předpokladu, že je vytažená hlasitost.) Rozpaženýma rukama a zakloněnou hlavou, libováním si v tomto okamžiku a zjevným přivítáním tohoto zvukového náporu demonstroval

Townsend jednoznačný odpor vůči předchozím kódům slušného muzicírování...“<sup>127</sup>

V postoji Peta Townsenda je všechno toto: Moc, extáze, transgrese.<sup>128</sup> (Je zde též neopomenutelný prvek přeměny nehudebního ruchu na integrální součást hudební události, již navíc umožňuje tělesný postoj hudebníka. Vyžaduje však jemnější rozlišování: vazba se nestává automaticky hudebním zvukem, je vnímána posluchači jako ruch, nicméně je to ruch, který nepatří do materiálů hudby „starší generace“ a v rámci revolty se vnáší do slovníku hudby této generace.) Je nepochybné, že v rámci tohoto spektaklu má posluchač pocit podílu na této moci, extázi a že je přímým účastníkem transgrese.<sup>129</sup> (Můžeme se domnívat, že tento pocit sdílení má své kořeny v hudbě jako slavnosti či festivalu. Naopak koncertní situace s vyvýšením pódia a zdůrazněním spektaklu polarizuje moc a ruší onu hlubokou kontinuitu.)

Moc a síla rockových kytaristů se však může účastnit složitějších struktur, než je na první pohled patrné. Často je spojena s dalšími symbolickými významy, například s určitou představou mužnosti, kdy se stává symbolem sexuálních schopností. Takovéto hudební významy jsou samozřejmě dány kulturně, neboli tím, jak v rámci interakce posluchačů s účinkujícími vstupují do hry hodnoty a předsudky konkrétních tradic či kultur.

---

<sup>127</sup> „[...] Walser has traced rock and heavy-metal guitarists' use of sonic feedback – long viewed by musicians and audiences from nonrock-based music cultures as unwanted noise – to represent and enact a sense of power. But people not only hear music, they also see it, and the musical meanings such as Walser describes are always intimately bound up with the physical enactment of the sound. To continue with the feedback example: An important clue for rock audiences that the piercing shriek of feedback was actually the musician's intended aural effect was the ability to see someone such as the Who's Pete Townshend (in person, on television, or through concert films) deliberately face his guitar toward the amplifier. This action invariably produces a high-pitched squeal and/or low-frequency hum (assuming the volume settings are high enough). And with his arms outstretched and head thrown back, reveling in the moment, Townshend's apparent welcoming of this sonic onslaught displayed an unmistakable defiance toward previous codes of polite musicking in America and Britain.“ Ake 2002, str. 85-86.

<sup>128</sup> Připomeňme v této souvislosti též Johna Cage, pro něhož je ticho vlastně jen hluky, které netvoří součást hudebního záměru.

<sup>129</sup> „Above all [the electric guitar] became a symbol of masculine power. Another recent writer explains what any lead guitarist, he says, will tell you about the importance of feedback. [...] The guitarist will describe a feeling of power when playing this way – and heavy-metal fans will describe their feelings of identification with this demonstration of musical power.“ Chanan 1994, str. 256-257

### V.1.3. „Rohy“ a falocentrismus

David Ake popisuje takovéto kulturní symbolizace v rámci jazzu 40. a 50. let, v bebopu. Nejčastější sólové nástroje, dechové nástroje jako trubka, saxofón – anglicky souborně „horns“ – se staly označujícím (signifikantem) pro mužnost, symbolickým Falem, ovládaným, vlastněným muzikantem. Ovládnutí nástroje jazzovými virtuózy, které se dokazovalo v takzvaných „cutting contests“, v jakémisi improvizacním zápolení, bylo zároveň dokladem sexuálních schopností a maskulinní moci hráče.<sup>130</sup> (Je zjevné, že stejné kódy se často objevují v rocku, možná i s větší intenzitou a okatostí. Stačí se podívat na pozice, které někteří kytaristé při sólech zaujímají. „Cutting contests“ se zase dnes přesunuly do jiného žánru a to do rapu, v němž hraje mikrofon, „majk“, opět symbolickou roli (zahrnující navíc asociace se „zbraní“) a mnohé stereotypy již přítomné v jazzu se opakují.)

Tyto falocentrické aspekty jazzu byly ještě podpořeny stereotypy představujícími černochoy jako sexuálně schopnější (tělesnější, divočejší...) než bělochoy.<sup>131</sup> Tyto sekundární hudební významy byly navíc podporovány samotnými hudebníky (Miles Davis se například vyznával z lásky k boxu). Kritik Marvin Freeman napsal: „Dobry jazz je tvrdá chlupská záležitost s dávkou agresivity.“<sup>132</sup> Ne všichni však byli spokojeni s takovou rolí. Ornette Coleman byl znechucen mladými dívkami, které přišly na koncert ani ne tak kvůli jazzu jako kvůli tomu, aby mu po koncertě podaly lístek se svojí adresou. „Sakra, jestli jsme tu kvůli

<sup>130</sup> „In jazz, the trumpet and saxophone most signal the genre. Images abound on posters, in movies, and in magazine and television advertisements of the “man with the horn.” In these instances, horns represent sexiness [...]“ Ake 2002, str. 156 „Yet many listeners found Cherry’s unique playing attractive as he resisted the established role of the trumpet as a signifier of masculine prowess, one that had been a part of the jazz tradition since the days of Buddy Bolden.“ Tamtéž, str. 71

<sup>131</sup> „For instance, it is neither coincidental nor insignificant that jazz performance and heterosexual prowess remain two of the few areas of the popular imagination in which black males have been perceived to be superior to their white counterparts.“ Tamtéž, str. 64

<sup>132</sup> „Good jazz is hard masculine stuff with a whip to it.“ Citováno v: Ake 2002, str. 67

tomuhle, tak bysme tam měli všichni stát s erekcí a všichni by měli do klubu chodit nahatý a muzikanti by měli hrát nahatý. Pak by nedocházelo k žádným nedorozuměním ohledně toho, co se má dít, a nikdo by neřikal, že přišel kvůli hudbě.“<sup>133</sup>

Colemanova averze vůči sexuálnímu podtextu jazzových vystoupení došla údajně tak daleko, že se vyptával doktorů po možnosti kastrace.<sup>134</sup> Colemanův volný styl hry byl též úplně jiný, než mužné zápolení sólistů, a pro některé byl přímo provokativní a nesnesitelný. Max Roach dal prý Colemanovi po jeho koncertě pěstí a později mu dál vyhrožoval násilím. Podobné sexistické a šovinistické předsudky se objevují i v jiných stylech (i v klasické hudbě, jak ukazuje Susan McClary)<sup>135</sup> a to jak na úrovni rolí zaujímaných muzikanty, tak na úrovni textů a pod.

My bychom si z tohoto měli odnést určité varování a trochu se vrátit k problému nástroje. Mluvíme o tom, že nástroj se stává prodloužením našeho těla, že naše tělo částečně splývá s nástrojem. Musíme se ale mít na pozoru, aby naše analýzy nevedlo také nějaké falocentrické schéma, nějaký patriarchální diskurz (Jak by tomu ale mohlo být jinak?). Mohli bychom například mít tendenci vnímat vztah muže a nástroje jinak než vztah ženy a nástroje. Podle určitých hluboce zakořeněných představ v našem vnímání hudby bychom o „splynutí“ s nástrojem mluvili spíše o mužích. (Je příznačné - a pravděpodobně jsou podobné představy toho příčinou - že ačkoli existuje mnoho virtuózních hráček na nástroje, například v jazzu prorazily ženy spíš jako zpěvačky, tzn. v rámci produkce hudby bez nástroje.) Jednak zde hraje roli maskulinní představa splývání a pronikání, aktivity muže oproti pasivitě ženy vůči nástroji. Zároveň se zde objevuje základní psychoanalytické schéma, kritizované feministickými

---

<sup>133</sup> „Well, shit, if this is what it's all about, we should all be standing up there with hard-ons, and everybody should come to the club naked, and the musicians should be standing up there naked. Then there wouldn't be any confusion about what's supposed to happen, and people wouldn't say they came to hear the music.” Ornette Coleman, citováno v: Ake 2002, str. 77.

<sup>134</sup> Srv. Ake 2002, str. 77

<sup>135</sup> Srv. McClary 1991



myslitelkami: muž má penis (i v této souvislosti se často mluví o „nástroji“), žena trpí závistí penisu. Žena je zde definována negativně, feministky mluví o „falocentrickém“ výkladu.

Falus se v lacanovské psychoanalýze stává základním označujícím (transcendentálním signifikantem) vedoucím identifikaci při vstupu do symbolického řádu (jazyka). „Být“ Falus a „mít“ Falus označují divergentní pohlavní pozice, či ne-pozice (vlastně nemožné pozice) uvnitř jazyka.<sup>136</sup> Muž se může identifikovat jako vlastníci Falus (ačkoli tato identifikace vždy selhává: Falus je ekvivalentní strachu z kastrace), může chtít nahradit otce, který hrozí kastrací (oidipovský komplex), pro ženu je Falus vždy jen předmětem (závisti). Proti závistí penisu stojí strach z kastrace (který tak dobře demonstroval Max Roach svou reakcí). „Symbolický řád vytváří kulturní srozumitelnost skrze vzájemně se vylučující pozice „vlastnění“ Falu (pozice mužů) a „bytí“ Falem (paradoxní pozice žen).“<sup>137</sup>

Zjednodušeně lze podle feministické kritiky Lacana říci, že na symbolické rovině jsou muži charakterizováni jako *mající* Falus, zatímco ženy jako *jsoucí* Falem. „O ženách se říká, že „jsou“ Falus v tom smyslu, že udržují moc zrcadlit a reprezentovat „realitu“ sebe-ustavujících postojů maskulinního subjektu [...].“<sup>138</sup> „Na druhou stranu o mužích se říká, že „mají“ Falus, ale nikdy jím „nejsou“, v tom smyslu, že penis není ekvivalentní Zákonu a nemůže nikdy plně symbolizovat tento Zákon.“<sup>139</sup> Symbolické „mít“ a „být“ jsou ekvivalentem „ztráty“ (strach z kastrace) a „nedostatku“ (závist penisu) na reálné rovině.

Co feministické autorky Lacanovi vytýkají, je, že ženy jsou zde vnímány pouze jako předmět, jsou identifikovány s Falem, jsou Falem, jen proto, aby mohly být reprezentací Falu *pro* muže,<sup>140</sup> aby mohly reflektovat mužské vlastnění Falu. Role ženy je pasivní, žena je ta,

<sup>136</sup> „Being” the Phallus and “having” the Phallus denote divergent sexual positions, or non-positions (impossible positions, really), within language.“ Butler 2006, str. 59

<sup>137</sup> „The Symbolic order creates cultural intelligibility through the mutually exclusive positions of “having” the Phallus (the position of men) and “being” the Phallus (the paradoxical position of women).“ Tamtéž, str. 60

<sup>138</sup> „Women are said to “be” the Phallus in the sense that they maintain the power to reflect or represent the “reality” of the self-grounding postures of the masculine subject [...].“ Tamtéž, str. 61

<sup>139</sup> „On the other hand, men are said to “have” the Phallus, yet never to “be” it, in the sense that the penis is not equivalent to that Law and can never fully symbolize that Law.“ Tamtéž, str. 62

<sup>140</sup> Srv. Tamtéž, str. 61

kteřá Falus nemá. (Kytara se stává ženou, žena kytarou.) Falus (Symbolické „jméno otce“, které je však modelováno na základě mužského penisu)<sup>141</sup> je základním strukturujícím principem, privilegovaným označujícím/signifikantem, který vede sexuální identifikaci, tvorbu individua jako subjektu v rámci symbolického řádu, pro obě pohlaví. Neexistuje žádný ženský Falus.

Judith Butler ovšem zavádí pojem „lesbický Falus“ jako subverzivní termín, užitečnou fikci, která má umožnit jiné identifikace pro ženy a pro muže než v rámci falogocentrického heterosexuálního schématu.<sup>142</sup>

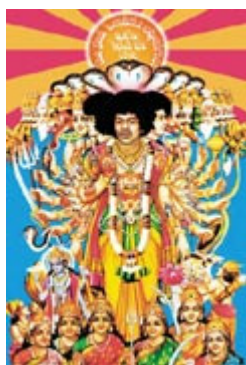
Další varování, které bychom si měli vzít od Judith Butler a jiných autorek, je, že když mluvíme o materialitě a tělesnosti, nemáme k dispozici nějaké nezkonstruované neutrální reality. Neexistuje nějaké předem dané tělo, tělo jako syrová danost. Tělo se vždy (per)formuje, ustavuje, učí se atd. Hmota a tělo jsou podle zmíněných autorek zároveň vždy již diskurzivně zformovány, sex je vždy již genderován, stejně jako filosofický pojem „hmoty“ je spojován s představou ženské pasivity přijímající maskulinní formu, nebo ideu. Musíme si tedy být vědomi, že ačkoli zkoumáme co možná nejzákladnější vrstvy reality, stále vytváříme a pracujeme s filosofickými pojmy v rámci určitého diskurzu.

---

<sup>141</sup> U Lacana jde podle Butler o idealizaci jedné části těla (synekdocha). Podobně Freud podle ní neoprávněně substituuje mužské genitálie za ostatní erotogenní části těla (metonymický posun). Srv. Butler 1993

<sup>142</sup> Srv. Butler 1993

### V.1.4. The Jimi Hendrix Experience



Na plakátech Jimiho Hendrixe vidíme jasné náznaky spojitosti této hudby a určité až náboženské nebo mystické zkušenosti. Vidíme úsilí, s jakým je produkován a držen tón, který je záměrný (toto není tvář překvapení z nechtěného zvuku), který je však nabitý, obtížně udržitelný, je to tón, který jde za hranice běžného muzicírování, rozšiřuje hranice hudebnosti. Je to tvář, která nám pomáhá interpretovat tón, ukazuje nám, jak jej slyšet. (A my si dokonce nyní dokážeme představit podle výrazu, jaký tón asi zní.) Zakloněná hlava a prohnutá záda při držení tónu naznačují prožitek extáze, duchovní vytržení. Hendrix jakoby nechával své tělo omývat a pronikat vlnou zvuku, který se stává neomezeným živlem, unášejícím vše.

Mnoho plakátů vyobrazuje Jimiho jako Buddhu s mnoha končetinami (Bold as Love), nebo s duhovou auroou naznačující duchovní povznesenost, prozření. (S touto asociací nejvíce pracuje McLaughlin se svým Mahavishnu Orchestra.) David Ake zkoumá, jak tělesné postoje Billa Evanse (jeho shrbená záda, vyzáblá postava, intelektuálský obličej)<sup>143</sup> a Keitha Jarreta (autoerotické pohupování, přizvukování, či spíše sténání při hraní, jakýsi „spirituální erotismus“)<sup>144</sup> podporují vnímání jejich představení jako výrazu něčeho vnitřního, hlubokého a

<sup>143</sup> Srv. Ake 2002, str. 98

<sup>144</sup> Srv. Ake 2002, str. 104, 106

duchovního. Otázkou pro něj není, zda je to opravdu hluboce vnitřní, duchovní život, který se takto projevuje naven. Spíše se ptá, jak jisté tělesné pohyby a postoje nabádají k určitým interpretacím a k připsání významů předváděné hudbě.

Vlastně vůbec nejde o to, zda Hendrix „opravdu“ prožívá extázi nebo nikoli (ačkoli víme, jak pouhá nápodoba či póza často selhává). Zajímavé je, že jeho tělo něco vyjadřuje (nějakou ideu). A opět bychom se mohli deleuzovsky ptát, jak může tělo něco vyjadřovat, nebo jak se tělo učí něco vyjadřovat. Samozřejmě i Hendrix byl sexuální symbolem. „Hrozba, kterou Hendrix představoval [pro bílé muzikanty] byla jak sexuální tak hudební a v obou případech představovala dobité území, kde se kříží rasa a maskulinita.“<sup>145</sup> Hendrix je komplikovaná postava už svým smíšeným původem: Mezi jeho předky byli černošští otroci, jejich bílí majitelé, ale i američtí indiáni. Navíc však směřoval k podobnému de-sexualizovanému ideálu hudby jako Ornette Coleman: “Byl-li Hendrix na pódiu téměř mytickou postavou, která čerpala z komplexní historie rasových reprezentací a zároveň tuto historii reprezentovala (signifikovala), Hendrix ve studiu byl někým jiným, téměř soliterní postavou, která se dokázala zapomenout ve zdánlivě nekonečných možnostech elektronické technologie.“<sup>146</sup>

Další zajímavostí na jeho postavě je to, že byl levákem – neměl nástroj pro leváky, hrál na pravorukou kytaru, ale měl ji obráceně. Toto převrácení může mít i širší význam a asociace. „Francouzština je pravoruká: to, co jde nejistým krokem, co dělá okliky, co je těžkopádné, co překáží, pojmenovává jako *levé* (gauche), a z tohoto slova *levé*, mravního pojmu, soudu, odsouzení, činí fyzický termín, čisté denotace, a hrubě nahrazuje starý termín „sénestre“ a

<sup>145</sup> „The threat posed by Hendrix was both sexual and musical, and on each count took shape on the contested terrain where race and masculinity intersect.” Waksman 2006, str. 70

<sup>146</sup> „If Hendrix on stage was a near-mythic presence who both drew upon and signified a complex history of racial representations, Hendrix in the studio was someone else, an almost insular figure who could lose himself in the seemingly endless sound possibilities afforded by electric technology.” Tamtéž, str. 65

popisuje to, co je nalevo od těla.“<sup>147</sup> Tyto asociace levosti nejsou vlastní jen francouzštině. Sama levorukost Hendrixe může působit jako překročení dominantních kódů v širších společenských souvislostech, protože „levý“ je zároveň mravní odsouzení.

Obzvláště zajímavá nám přijde jedna událost v jeho kariéře, událost, která se stala jednou z nejvýznamnějších a nejznámějších v dějinách rocku, událost naprosto výjimečná, jedinečná, ačkoli byla mnohokrát imitována a opakována, a to dokonce i samotným Hendrixem, událost, jejíž obraz je uchován v podvědomí jako nějaký archetyp, pra-obraz, jako událost rocku sama. Touto událostí je vystoupení Jimiho Hendrixe, při němž zničil svou kytaru tím, že ji zlomil a především zapálil. Tento výstup předvedl Hendrix poprvé v Londýnské Astorii v roce 1967, po té v roce 1968 na festivalu v Monterey a ještě tentýž rok v Miami.

Ač opakovaná, je tato událost zcela výjimečná a jedinečná. Co se týče destrukce nástroje nebyl Hendrix ojedinělý (Srv. zmíněný příklad Johna Calea svrhávajícího piano do propasti).<sup>148</sup> To je samozřejmě zajímavý aspekt celé této věci – řekl jsem, že užití nástroje je nekonečně otevřené, stále můžeme vynalézat nové způsoby, jak hrát na hudební nástroj, a destrukce nástroje je limitním případem jeho užití. (Nejde o zvuk, ale především o mimo-hudební významy.) Každopádně jde o určitou transgresi, překročení pravidla, zákazu, jako je tomu u vazby, agresivního zvuku.

Ovšem Hendrix svou kytaru pouze nezničil, on ji zapálil. A vše, co je vidět na snímku z tohoto činu naznačuje, že toto zapálení má a má mít smysl oběti. Klečící Hendrix s přivřenými očima a pootevřenými ústy, s rukama ohnutými v lokti vzhůru, s dlaněmi otočenými nahoru, vypadá přesně jako při nějakém obřadu, při vzývání (pohanského) božstva, nebo při jiné náboženské události. A sám Hendrix o tomto činu mluví jako o oběti. „Když jsem

---

<sup>147</sup> „La langue française est droitrière : ce qui marche en vacillant, ce qui fait des détours, ce qui est maladroit, embarrassé, elle le nomme *gauche*, et de ce *gauche*, notion moral, jugement, condamnation, elle a fait un terme physique, de pure dénotation, remplaçant abusivement le vieux mot « sénestre » et désignant ce qui est à gauche du corps.“ Barthes 1982, str. 150

<sup>148</sup> Srv. Ferenc 2003, str. 19

tenkrát zapálil svou kytaru, bylo to jako oběť. Člověk obětuje to, co miluje. Já miluji svou kytaru.“

### V.1.5. Rituální oběť



Hendrix ale nevzývá nějaké božstvo, neobětuje kytaru nějakému konkrétnímu Bohu. V této události se ukazuje smysl oběti, jak jej popisuje Georges Bataille. Obětování je určitou transgresí, porušuje zákaz zabíjet, ničit, ale přitom je náboženským aktem v tom smyslu, že zjevuje element posvátna či kontinuitu bytí. Účastníci oběti (diskontinuitní bytosti) se podílejí na smrti oběti, na přechodu diskontinuitní bytosti do kontinuity bytí. (Tím, že jsme konstituováni jako individua, jsme vyděleni z kontinuity. Pocit kontinuity nám však neustále schází.)

„Oběť umírá a účastníci se podílejí na elementu, který její smrt odhaluje. Tento element lze spolu s historií náboženství nazvat posvátnem. Posvátno je právě kontinuita bytí zjevená

těm, kdo při slavnostním obřadu upřeně sledují smrt diskontinuitní bytosti.<sup>149</sup> Nejde jen o zjevení ve smyslu podívané. „Ten, kdo obětuje, [...] se ztrácí v oběti.“<sup>150</sup> Jde o opravdové zakoušení (experience) kontinuity, podílení se na elementu posvátna – posvátno zde Bataille ovšem používá v jiném smyslu, než jsme zvyklí. „Obětování staví do nové role nejen účastníky, ale i obětovaný předmět. „Oběť vrací posvátnému světu to, co bylo znehodnoceno a zprofanováno otrockým užíváním. Otrocké užívání vytvořilo věc (objekt) z toho, co je stejné povahy jako subjekt, co je se subjektem ve vztahu těsné spoluúčasti. Není nutné, aby obětování skutečně zničilo zvíře nebo rostlinu, z nichž si člověk vytvořil věci k užití. Je však přinejmenším třeba zničit je jako věci, jako to, co se stalo věcí.“<sup>151</sup> Co je při oběti zničeno či zrušeno je věc jako objekt konstituovaný jakožto vydělený z kontinuity bytí, je to věc, která něčemu slouží, „užitná“ věc čili nástroj, například kytara.

Obětování má také mnoho společného s aktem lásky. Prvotní zákazy konstituující lidský rod se také týkají zabíjení a sexuality (násilí, „které je dáno v těle“).<sup>152</sup> Transgrese těchto zákazů mají podobný charakter. Jde o určité násilí a zároveň o určité splnutí. „Akt lásky i oběť odhalují tělo. Oběť nahrazuje spořádaný život zvířete slepou křečí orgánů. To samé platí pro erotickou křeč: uvolňuje orgány plné nadbytku, jejichž slepé hry jdou za racionální vůli milenců. [...] Pohyb těla překračuje za nepřítomnosti vůle hranici. Tělo je v nás oním excesem stavícím se proti zákonu slušnosti.“<sup>153</sup> Zde vidíme, jak se oběť vposledku odehrává na rovině tělesnosti, respektive povznáší tělesnost mimo klasický protiklad aktivní duše a pasivní hmoty, neboť tělesnost je právě oním místem kontinuity bytí, místem posvátna. Oběť je přitom především spojena s destrukcí, tedy se smrtí. Smrt jakožto krajní a „nejvlastnější“ možnost, je však událostí, ve které do popředí vystupuje moje tělo jako právě ono zcela nezaměnitelné. Smrt je však zároveň (ze stejného důvodu) stvrzovatelem, velkým výkřikem života. „Smrt

<sup>149</sup> Bataille 2001, str. 101

<sup>150</sup> „[...] the one who sacrifices [...] succumbs and loses himself with his victim.” Bataille 1988, str. 153

<sup>151</sup> Bataille 1998, str 63

<sup>152</sup> Bataille 2001, str. 114

<sup>153</sup> Tamtéž, str. 113

ukazuje kontinuitu. [...] Erotické jednání rozpouštějící zúčastněné bytosti odhaluje jejich kontinuitu...“<sup>154</sup>

Oběť Jimiho Hendrixe je tímto velmi dobře popsána. Nejedná se o symbolickou oběť jako při křesťanském přijímání, je to obětování milované bytosti. Každopádně jde o služebnou věc, která je tímto aktem spotřebována bez návratnosti. Jedná se o excesivní plýtvání. Je to násilný čin, transgrese hned v několika ohledech: společenských a hudebních. Mohli bychom mluvit i o zkušenosti nějaké kontinuity bytí, určitě intimity, možná extáze, ovšem nikoli soukromé Hendrixově. Toto je slavnost a všichni návštěvníci koncertu jsou účastníky oběti, jsou tímto aktem stmeleni v komunitu. Hendrix jinde říká: „Všichni se tak nějak v sobě rozpustili. A ten zvuk je všechny kopal do prsou. To žeru! Voda a elektřina!“<sup>155</sup>

Je zde ještě jedna pozoruhodná souvislost. Jacques Attali ve své knize *Bruits* chápe původní funkci hudby jako hrající roli oběti.<sup>156</sup> Hudba je podle něj zpočátku formou oběti, neboli symbolickou ventilací násilí, rituální vraždou, která má nahradit a zabránit hromadnému násilí a která zároveň zakládá možnost společenství. Attali přímo navazuje na práci René Girarda, který odhalil zásadní roli oběti při ustavení pradávnych společností tím, že polarizovala potenciální hromadné násilí a založila řád a hierarchii ve společenství. Podle Attaliho plní hudba právě tuto funkci upevnění společnosti odvedením násilí, jsouc simulakrem rituální vraždy. „Dle mého pojetí spočívá fundamentální role hudby v demonstraci toho, že násilí je kontrolovatelné a tedy že společenství je možné. Přesněji řečeno, hluk je zbraň a hudba je formováním, domestikací této zbraně jakožto simulakra rituální vraždy.“<sup>157</sup>

To je možné díky tomu, že hluk je násilím a hudba je organizací hluku, tedy odvedením, ventilací tohoto násilí, je tedy simulakrem, zastoupením oběti. Dnes se tato funkce

<sup>154</sup> Bataille 2001, str. 30

<sup>155</sup> „Everybody just melted together, I guess! And the sound was kickin’ ‘em all in the chest. I dig that! Water and electricity!“ Jimi Hendrix, citováno v: Waksman 2006, str. 65

<sup>156</sup> Srv. Attali 1977, 2001

<sup>157</sup> „À mon sens, la fonction fondamentale de la musique est de montrer que la violence est contrôlable, donc que la société est possible. Plus précisément, le bruit est une arme et la musique en est la mise en forme, la domestication en un simulacre de meurtre rituel.“ Attali 2001, str. 43



hudby vytratila nebo dostala se do pozadí, tvrdí Attali. Hudba se postupně stala reprezentací, pouhou podívanou a poté zbožím, prázdným opakováním. K Attalimu se ještě vrátíme v poslední části práce.

Vidíme však, že na koncertech populární hudby, kde je i publikum mnohem aktivnější,<sup>158</sup> se může podobný efekt ustavení společenství dostavit, tj. pokud kdy hudba měla hodnotu a funkci rituální oběti, má ji v určité míře i dnes. (I dnes může být pravdou, že „hudba funguje jako oběť, že poslouchat hluk je trochu jako nechat se zabít, že poslouchat hudbu je účastnit se rituální vraždy.“)<sup>159</sup> Hendrixův čin je však přímým znovuoživením významu rituálu obětování. Touto transgresí (předchozích norem vytváření hudby) se objevuje intimita nového společenství (rockové komunity). Svým způsobem se Hendrixovi podařilo realizovat svou utopickou vizi „elektrické církve“, ve které by individuální difference lidí byly smyty vlnou elektrického zvuku. Ve smrti oběti se odhaluje hluboká spřízněnost žijících.

Zároveň má Hendrixova oběť další smysl, vycházející z vnímání nástroje jako falického symbolu (technofalu)<sup>160</sup> a hráčského umění jako vyjadřujícího mužnost a sexuální agilnost. Neboť pokud si tyto věci spojíme, nemůžeme v Hendrixově činu nevidět akt vědomé auto-kastrace, podobný čin, jakým byla redefinice hry na saxofon Ornettem Colemanem. Hendrix klečí a mezi jeho nohama šlehají plameny, je v extázi, která způsobuje to, že je de-genderován a de-sexualizován. V té míře, v jaké je oběť rovna aktu lásky, se jedná o takový akt. Ovšem v aktu lásky jde právě o splynutí těl, která tím ztrácí svou ustavenou, kulturní identitu, stávají

<sup>158</sup> Není zde však zcela jednoznačně určitelná hranice mezi aktivitou publika a jeho ještě hlubší pasivitou v rámci „stádní“ příslušnosti k ječícímu davu. Srv. Chanan 1994, str. 30

<sup>159</sup> „Le bruit comme meurtre et la musique comme sacrifice ne sont pas des hypothèses aisées à recevoir. Elles impliquent que la musique *fonctionne* comme le sacrifice ; qu'écouter du bruit, c'est un peu être tué soi-même ; qu'écouter de la musique, c'est assister à un meurtre rituel avec ce que cela a de dangereux, de coupable, mais aussi de rassurant.“ Attali 1977, str. 57

<sup>160</sup> „[...] the electric guitar has come to symbolize what Steven Waksman has described as a “technophallus.”“ Ake 2002, str. 170

se prostě těly bez subjektu. Akt lásky je sám roven kastraci (panická hrůza je strachem z kastrace).<sup>161</sup>

Před Hendrixem hoří Falus, hoří sám zákon otce, Jméno otce, a před nás vystupuje samo symbolično, řád, který nás ustavil jako subjekty, individua. Tento řád zde nalézají svou hranici, zatímco účastník oběti nalézají hranici sebe jako diskontinuitní bytosti. Je-li tomu tak, že se dítě toužící po původní dokonalé jednotě a cítící nedostatek po oddělení od matky stává subjektem vstupem do symbolického řádu, pak rituální oběť odhalující kontinuitu bytí diskontinuitním bytostem a rozlomení symbolického řádu s nahlédnutím před-oidipovské rozkoše (*jouissance*) je v Hendrixově činu jedinou událostí.

---

<sup>161</sup> Steve Waksman analyzuje jiné sexuální a rasové asociace spojené s Hendrixem v komentářích Franka Zappy. Dochází též k tématu kastrace, ač na opačné straně, tedy u posluchačů, kteří se snaží koupit „hendrixovského“ zboží přiblížit svému vzoru/soku: “Zappa creates a dichotomy between Hendrix’s sexual appeal and his musical appeal: girls like him because he is sexy, and boys like him because he is a great musician. Yet as his description proceeds, the categories begin to collapse. [...] Hendrix becomes an object of desire for the boys as well as the girls, an object “maybe just a little bit scary” in his ability to cross over both race and gender lines in his appeal. [...]

Zappa displaces the suggestion of homoeroticism only to readmit tacitly the possibility of white male desire for black male sexuality. [...]

Zappa’s description of the white male fascination with their girlfriends’ excited response to Hendrix suggests that the white man is reduced to a voyeur forced to recognize his own impotence – unless he is somehow able to possess the black man’s tools, as Zappa’s boys seek to do with their purchase of Hendrix-related merchandise. Commodification as castration? Perhaps. Just as significant, though, is the way in which white women’s imagined sexual gratification is taken as the true measure of black male potency.” Waksman 2006, str. 69

## V.2. Tělo posluchače a hudba jako zboží

### V.2.1. Hlas pána



Na jednom z nejznámějších reklamních výjevů patřících k hudebnímu průmyslu je znázorněn pes sedící před gramofonem, hledící do jeho zvonu. Původně (později byl zinscenován i v „živé verzi“) se tento výjev objevil jako obraz namalovaný malířem Francisem Barraudem. Jako vzor mu seděl pes jménem Nipper, který má dnes památní desku v místě svého hrobečku. Francis Barraud zaregistroval svou malbu v roce 1899 pod názvem „Pes hledící na a poslouchající fonograf“.

Na původním obraze je totiž vskutku fonograf – cylindrový přehrávač. Výrobce fonografů však obraz příliš nezaujal. Psi přeci fonografy neposlouchají. Ani u vydavatelů se Barraud nesetkal s úspěchem. Až výrobce gramofonů – nových přístrojů, které měly nahradit fonograf – spatřil genialitu obrazu. Zaplatil Barraudovi sto liber za práva a ochrannou známku s tím, že musí přemalovat fonograf na gramofon. Tak se také stalo a obraz nyní zvaný His

Master's Voice (Hlas páníčka) nastoupil závratnou kariéru. Ačkoli se The Gramophone Company nikdy oficiálně nepřejmenovala, byla všeobecně známá pod označením HMV, tedy His Master's Voice.

(Americkým protějškem Gramophone Company byla firma Victor, která též používala tuto ikonu. Tato firma byla založena Emilem Berlinerem, vynálezcem ploché desky, a již na počátku dvacátého století rozjížděla pobočky po celém světě, včetně Jižní Ameriky a Japonska. (Hudební průmysl se od počátku formuje jako globální.) Victor byl časem odkoupen firmou RCA, z The English Gramophone Company se stalo EMI.)

Genialita Barraudova obrazu spočívá v tom, že psi samozřejmě gramofony neposlouchají. Pes Nipper se ovšem kouká do zvonu gramofonu a nám je jasné, že se tam kouká, protože odtamtud něco slyší – totiž hlas svého pána. Tento malý dodatek mění celý smysl obrazu. Pes se kouká do gramofonu, protože odtamtud slyší hlas, hlas, který rozpoznává jako hlas svého pána. Dívá se trochu udiveně, protože pán promlouvá odněkud, kam by se snad ani nemohl schovat. Pes je výborným symbolem nejen věrnosti, ale i naivity a upřímnosti, je bytostí, u které nedošlo k odloučení, disociaci smyslů. Zatímco nás již neznepokojuje zkušenost poslouchání nepřítomných orchestrů a nepožadujeme již, aby obrazu odpovídal zvuk a naopak, pes hledá pohledem zdroj slyšeného. Sdělení je jasné (ovšem také díky samotnému popisku) – Hlas pána, ozývající se z gramofonu je natolik věrně zreprodukován, že jej pes rozpozná, je dokonce tak věrný, že může psa ovládat (povely), je natolik působivý, že pes před gramofonem jen poslušně sedí. To, co se nám zde především má ukazovat, je věrnost záznamu. (Zajímavé je, že kvalita záznamu byla zpočátku u gramofonů horší než u fonografů, přesto gramofony převládly.)

Hlas páníčka je ovšem natolik „věrný“, že psa zcela hypnotizuje: a tím také naprosto dostačujícím způsobem nahradí páníčka. Moderním jazykem bychom mohli tento postup nebo účinek zvukového záznamu označit za „subverzi“. K subverzi dochází pokud nějaký systém

začne sám ze sebe produkovat účinek, který tento systém rozvrací. Hlas pána se odděluje od těla pána, od pána viděného a cítěného a ožívá vlastním životem v čistém akusmatickém živlu. Jako takovýto soběstačný výraz přestává být reprodukcí výrazu tělesného pána. Je snadné si představit, jak pes zůstane sedět před gramofonem i v momentě, kdy se jeho pán vrátí a promluví svým autentickým hlasem, a dá přednost hlasu, který měl být pouhým zastoupením původce a původu.

### V.2.2. Hudební záznam

Hudební záznam, který má reprodukovat hudbu, má stejný osud. Čím je záznam „věrnější“, „autentičtější“ (což jsou často označení, která nemají nic společného s nějakou reálnou podobností), tedy čím je záznam vhodnější k reprodukci a zastoupení „živé“ hudby, tím blíží má k tomu stát se zástupcem stálým, stát se originálem a autentickým výrazem a nakonec i převrátit samotný vztah reprodukováného a reprodukce. V takové situaci se pak podle Adorna ocitají orchestry, které se snaží napodobit slavné nahrávky. „Koncert zní jako svůj vlastní fonografový záznam.“<sup>162</sup>

Obraz Francise Barrauda může sloužit jako velmi názorný úvod k Adornově práci „O povaze fetišu v hudbě a o regresi hudebního slyšení“, neboť ukazuje obě strany komplementárního pohybu fetišizace umění a regrese slyšení v pasivní a atomizovanou spotřebu. Gramofonové desky se stávají sběratelskými kousky (nová reedice antologie Beatles je nepostradatelným doplňkem každé domácnosti) a z posluchačů se stávají pasivní masy, které se poslušně sklání před hlasem svého pána ozývajícího se z všudypřítomných reproduktorů. (Všudypřítomnost reproduktorů však dnes způsobuje, že hudba je v podstatě už neslyšitelná, už ji „ani nevnímáme“.)

<sup>162</sup> „The performance sounds like its own phonograph record.“ Adorno 2001, str. 44

Adorno počíná svůj esej, který může být čten jako odpověď na Benjaminovo *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*, poznatkem, že klasické kategorie hodnocení umění nemohou být užity na současné hudební vnímání. U populárního hitu vlastně nemá smysl ptát se, zda se někomu líbí nebo nelíbí. „Kdybychom chtěli zjišťovat, komu se líbí nějaká komerční nahrávka, neubráníme se podezření, že líbení a nelíbení jsou nepřiměřené situaci, i když do těchto slov dotázaný zahalí svou odpověď. Znalost (povědomost) skladby je náhražkou kvality jí připisované. „Líbí se mi“ je skoro to samé jako „poznávám ji“.“<sup>163</sup>

Rádiové stanice nefungují jako výkladní skříně, kam by člověk nakouknul, zjistil, co se mu líbí a co nelíbí, a pak si podle svého úsudku a osobního vkusu vybral. Takto si to vydavatelství zpočátku představovala a nechtěla dokonce ani po rádiích žádné poplatky za vysílací práva. Brzy se situace změnila a společnosti pochopily, kolik peněz je možné vytěžit z vysílacích poplatků. Zároveň vzniknul boj o prostor ve vysílání, včetně machinací a úplatkářství, které se udržují dodnes. Častější expozice rádiem totiž zajišťuje skladbě větší šance na úspěch. („...fatální kruh: nejznámější je nejúspěšnější a je tudíž hráno znovu a znovu a tím se stává ještě známějším.“<sup>164</sup>) V padesátých letech vzniklo v Americe rádio Top 40, které hrálo největší hity stále dokola. Stalo se jedním z nejposlouchanějších rádií. Frekvence vysílání hitů je dnes tak vysoká, že je opravdu pochybné, zda je možné mluvit o „líbení“ a „nelíbení“.

Stejným způsobem není ani možné mluvit o nějakém „potěšení“, říká Adorno.

„... mohli bychom se ptát, koho zábavní hudba ještě „baví“. Spíše se zdá, že odpovídá uvržení lidí do ticha, umírání jazyka jako výrazu, nemožnosti vůbec komunikovat. Obývá kapsy ticha, které vznikají mezi lidmi formovanými úzkostí, prací a nenáročnou poslušností. Všude nenápadně přebírá smrtelně smutnou roli, jež jí připadla v době a specifické situaci němých filmů. Je

<sup>163</sup> „If one seeks to find out who „likes“ a commercial piece, one cannot avoid the suspicion that liking and disliking are inappropriate to the situation, even if the person questioned clothes his reactions in those words. The familiarity of the piece is a surrogate for the quality ascribed to it. To like it is almost the same thing as to recognize it.“ Tamtéž, str. 30

<sup>164</sup> „[...] a fatal circle: the most familiar is the most successful and is therefore played again and again and made still more familiar.“ Tamtéž, str. 36

vnímána čistě jako pozadí. Pokud dnes již nikdo nemůže mluvit, pak rozhodně nikdo nemůže poslouchat.“<sup>165</sup>

Motiv umlčení lidí ve společnosti opakování přebírá Jacques Attali. I podle něj se posluchači hudby ve dvacátém století podobají psu Nipperovi, němé tváři sedící poslušně před reproduktorem.

Zábavní hudba slibuje nějaké uspokojení, nějaký požitek, ale tento požitek je zároveň posluchači odmítnut. „Iluze společenské preference lehké hudby oproti vážné hudbě je založena na oné pasivitě mas, která způsobuje, že spotřeba lehké hudby popírá objektivní zájmy konzumentů.“<sup>166</sup> V čem spočívá tento současný příslib a odebrání požitku neříká Adorno zcela jasně, ale cítíme, že se jedná o základní princip hudebního průmyslu v rozvinutém kapitalismu – souvisí například s neustálou střídou nových trendů, produkcí nových superstar a dokonale řemeslně provedených hitů, které však nemají žádnou životnost. Takováto neustálá přehlídka novosti zdánlivě uspokojuje jakousi touhu posluchačů (se bavit), ve své krátkodechosti však sama sebe zrazuje. Mezi „objektivní zájmy konzumentů“ naopak počítá Adorno rozvoj svobody, vědomí svobody a možnost individuality, které jsou zakryty průmyslem stále stejného (což je to samé co „stále nového“).

---

<sup>165</sup> „[...] it can be asked whom music for entertainment still entertains. Rather it seems to complement the reduction of people to silence, the dying out of speech as expression, the inability to communicate at all. It inhabits the pockets of silence that develop between people moulded by anxiety, work and undemanding docility. Everywhere it takes over, unnoticed, the deadly sad role that fell to it in the time and the specific situation of the silent films. It is perceived purely as background. If nobody can any longer speak, then certainly nobody can any longer listen.“ Tamtéž, str. 30

<sup>166</sup> „The illusion of a social preference for light music as against serious is based on that passivity of the masses which makes the consumption of light music contradict the objective interest of those who consume it.“ Tamtéž, str. 34

### V.2.3. Hudba jako zboží I. – fetišismus

„Veškerý hudební život je dnes ovládán formou zboží. Poslední před-kapitalistické prvky byly eliminovány. Hudba se všemi jí štědře přisuzovanými atributy prchavého a vznešeného dnes v Americe slouží jako reklama na zboží, které si člověk musí pořídit, aby mohl poslouchat hudbu.“<sup>167</sup> Hudba se stává zbožím (podmínkou toho jsou ovšem také určité fyzické předměty, desky, gramofony...), to znamená, že získává směnnou hodnotu. V tom také spočívá její fetišizace. To není něco zvláštního a výjimečného. Zboží má vždy charakter fetiše do té míry, v jaké se osamostatňuje, odcizuje, získává vlastní život a hodnotu nezávisle na práci vynaložené na jeho výrobu. V obchodě vidím jen předměty s určitou směnnou hodnotou, nevidím práci, která na ně byla vynaložena. Marx říká: „Tajemnost zboží formy tkví tedy prostě v tom, že je zrcadlem, v němž se lidem obráží společenský charakter produktů práce samých, jako společenské vlastnosti těchto věcí, dané jim od přírody; proto i společenský vztah výrobců k celkové práci se jim jeví jako společenský vztah předmětů, který existuje mimo ně. Tímto quid pro quo se z produktů práce stávají zboží, věci smyslově nadsmyslné nebo společenské.“<sup>168</sup> Adorno velmi přesně ilustruje vztah k hudbě jako k fetiši následující větou: „Konzument ve skutečnosti uctívá peníze, které zaplatil za lístek na Toscaniniho koncert.“<sup>169</sup>

„Jistě, směnná hodnota vykonává svou moc zvláštním způsobem v oblasti kulturních produktů. Neboť ve světě zboží se tato oblast zdá být vyjmuta z moci směny, zdá se být v bezprostředním vztahu k produktům a je to právě toto zdání, které jedině dává kulturním produktům jejich směnnou hodnotu.“

<sup>167</sup> „For all contemporary musical life is dominated by the commodity form; the last pre-capitalist residues have been eliminated. Music, with all the attributes of the ethereal and sublime which are generously accorded it, serves in America today as an advertisement for commodities which one must acquire in order to be able to hear music.“ Tamtéž, str. 37-38

<sup>168</sup> Marx 1953, str. 91

<sup>169</sup> „The consumer is really worshipping the money that he himself has paid for the ticket to the Toscanini concert“ Adorno 2001, str. 38



Zároveň nicméně zcela upadají do světa zboží, jsou produkovány pro trh a jsou zaměřeny na trh. Zdání bezprostřednosti je stejně silné, jako je nátlak směny neúprosný. Společenská dohoda harmonizuje tento rozpor. Zdání bezprostřednosti se zmocňuje zprostředkovaného, samotné směnné hodnoty. Pokud zboží obecně spojuje směnnou hodnotu a užitnou hodnotu, pak čistá užitná hodnota, jejíž iluzi musejí kulturní produkty zachovat v cele kapitalistické společnosti, musí být nahrazena čistou směnnou hodnotou, která právě ve své moci směnné hodnoty klamavě přebírá funkci užitné hodnoty. Specifický charakter fetišu hudby spočívá právě v tomto *quid pro quo*.<sup>170</sup>

Adorno zde parafrázuje Marxovu dialektickou analýzu fetišizace zboží a rozvíjí ji na kulturní předměty. S hudbou jako i s jinými druhy umění se to má tak, že jejich hodnota není jednoduše převeditelná na množství práce, jehož bylo třeba k jejímu vytvoření.<sup>171</sup> Jedinečnost každého uměleckého díla z něj činí předmět bez jasně dané směnné hodnoty a zároveň jej vystavuje nekontrolovatelné libovolné směně (aukce obrazů či dokonce fetišů, jako jsou Lenonovy brýle). Umělecká díla se tak ocitají v paradoxní pozici, kdy je jejich směnná hodnota o to vyšší, čím méně je jim vlastní povaha směnné hodnoty: díla, která byla zjevně vytvořena jen pro zisk (vykalkulované hity), budou mít menší úspěch než díla, která vynikají jako zcela jedinečná (náhodný záblesk génia oproštěný od světských vztahů). U uměleckého díla je též třeba poukázat na zvláštní charakter jeho užitné hodnoty, neboť jak říká Oscar Wilde, umění neslouží k ničemu.<sup>172</sup> To, že si lidé kupují „zbytečnosti“ ve formě drahých obrazů či nahrávek

<sup>170</sup> „To be sure, exchange value exerts its power in a special way in the realm of cultural goods. For in the world of commodities this realm appears to be exempted from the power of exchange, to be in an immediate relationship with the goods, and it is this appearance in turn which alone gives cultural goods their exchange value. But they nevertheless simultaneously fall completely into the world of commodities, are produced for the market, and are aimed at the market. The appearance of immediacy is as strong as the compulsion of exchange value is inexorable. The social compact harmonizes the contradiction. The appearance of immediacy takes possession of the mediated, exchange value itself. If the commodity in general combines exchange value and use value, then the pure use value, whose illusion the cultural goods must preserve in a completely capitalist society, must be replaced by pure exchange value, which precisely in its capacity as exchange value deceptively takes over the function of use value. The specific fetish character of music lies in this *quid pro quo*.” Tamtéž, str. 38-39

<sup>171</sup> Srv. Chanan 1994, str. 147

<sup>172</sup> „All art is quite useless.“ Wilde, PDG, str. vii

a někdy dokonce v přímé úměře ceny k „nepraktičnosti“ předmětu, pouze zesiluje charakter fetiše uměleckých předmětů jako zboží.

Michael Chanan popisuje různé úrovně, na kterých se hudba stává zbožím, přes tištěné partitury, vstupenky na koncerty a nahrávky. Je to samozřejmě mechanicky reprodukovatelný záznam, který zásadním způsobem proměnil hudební svět, vpravdě vytvořil hudební průmysl a dokonal přeměnu hudby na zboží. Do doby množitelného záznamu vlastně nemohla být hudební performance „směňována“ jako dnes, mohla uskutečňovat směnnou hodnotu jen skrze prodej vstupenek.<sup>173</sup> Jak si však uvědomoval i Adorno, tato transformace hudby moderními technologiemi je nezvratná a netýká se jen masové kultury, nýbrž veškeré hudby. Hudební průmysl dokázal, jak mocným zbožím může hudba být, zároveň však stále naráží na jeho naprostou nevypočitatelnost.

#### **V.2.4. Hudba jako zboží II. – regrese slyšení**

Jak poslouchá pasivní posluchač? Poslouchá infantilně, podle formule, poslouchá atomisticky, slyší jen hlavní „myšlenku“, téma, poslouchá nesoustředěně, uniká mu celek. Adorno dokonce říká, že pasivní posluchač již nepatří sám sobě jako individuum, a proto ani nemá smysl říkat, že je nějak „ovlivněn“ opakovanými impresemi rádiových hitů.<sup>174</sup> Regresi slyšení není možné vysvětlit psychologicky. Je mnohem hlubší skutečností sahající k těm nejzákladnějším společenským vazbám.

„Protějškem fetišismu v hudbě je regrese slyšení. To neznamená upadnutí jednotlivého posluchače do dřívější fáze jeho vlastního vývoje, ani úpadek v rámci kolektivní obecné úrovně, neboť miliony posluchačů, ke kterým se

<sup>173</sup> Srv. Chanan 1994, str. 146

<sup>174</sup> Srv. Adorno 2001, str. 46

dnes hudba dostane pomocí masových komunikačních prostředků, jsou nesrovnatelné s posluchačstvem v minulosti. Regrese se spíše týká samotného současného poslechu, který je zmražen v infantilním stádiu. Nejen že poslouchající subjekty ztrácí spolu se svobodou volby a zodpovědnosti schopnost vědomého vnímání hudby, která byla odněpaměti výsadou úzké skupiny lidí, ale tvrdohlavě odmítají možnost takového vnímání. Kolísají mezi neustálým zapomínáním a náhlým vnořením se do rozpoznání. Poslouchají atomisticky a disociují, co slyší, ale právě v této disociaci rozvíjejí určité schopnosti, které ani tak neodpovídají kategoriím tradiční estetiky jako spíše kategoriím fotbalu a motorismu.“<sup>175</sup>

Posluchači procházejí vývojem jak individuálně tak z historického hlediska. Také posluchač se učí slyšet (každý hudebník je též posluchačem) nebo se odnaučuje/zapomíná slyšet a toto učení či odnaučování se děje i na společenské úrovni. Vědomé vnímání podle Adorna není lidmi v jeho době odmítáno jen proto, že by bylo obtížné. Vědomé vnímání též předpokládá volbu pro to, co chci poslouchat. Svoboda a s ní spjatá zodpovědnost jsou předpoklady vědomého poslechu. Člověk zbavený svobody je uvržen do mentální retardace. V tomto smyslu není problém vztahu posluchačů k hudbě dán psychologicky, nezájmem nebo nějakým hédonistickým postojem. Zkušenost poslechu je určena základními společenskými fakty, odcizením, ztrátou individuality. Zde je na místě ptát se, v jaké situaci jsme dnes, pokud je Adornova analýza správná. Pravdou je, že stále ještě žijeme v „době opakování“, jak ji nazývá Attali, a Adornovy analýzy „fotbalového“ poslechu hitových rádií a všudypřítomné „výťahové hudby“ jsou stále trefné. Na druhou stranu, pokud by měl Adorno zcela pravdu o celkové

---

<sup>175</sup> „The counterpart of the fetishism of music is a regression of listening. This does not mean a relapse of the individual listener into an earlier phase of his own development, nor a decline in the collective general level, since the millions who are reached musically for the first time by today's mass communications cannot be compared with the audience of the past. Rather, it is contemporary listening which has regressed, arrested at the infantile stage. Not only do the listening subjects lose, along with freedom of choice and responsibility, the capacity for conscious perception of music, which was from time immemorial confined to a narrow group, but they stubbornly reject the possibility of such perception. They fluctuate between comprehensive forgetting and sudden dives into recognition. They listen atomistically and dissociate what they hear, but precisely in this dissociation they develop certain capacities which accord less with the concepts of traditional aesthetics than with those of football and motoring.” Tamtéž, str. 46

regresi slyšení (která neušetří ani posluchačské elity), nemohli bychom dnes vlastně ani vědět, co znamená „vědomé vnímání hudby“ (podobně jako bychom nemohli vědět, co je to „aura“ díla – viz níže). Tento závěr se nám nezdá pravděpodobný, naopak myslíme, že „vědomé vnímání“ se též zrodilo v žánru, ve kterém by jej Adorno nikdy nehledal.

Dnešní poslech také již nestojí pod diktátem rádií a hitparád, ačkoli vliv módních vln je stále zásadní. Přítomnost hudby na internetu však podporuje vlastní výběr, aktivní vyhledávání a umožňuje šíření nezávislých či okrajových žánrů a projektů. „Co se ve skutečnosti změnilo, je, že kulturní kapitál již není *výhradně* asociovaný s rockem. Místo toho je pravděpodobné, že se uměnímilovný člověk stává „všežravcem“ (Peterson a Kern, 1996), někým, kdo je schopen pohybovat se mezi styly a tímto způsobem produkovat personalizované menu toho, co je „cool“.<sup>176</sup>

I dnes však slyšíme hudbu primárně reprodukovanou, ať už z rádií či z desek. Tato reprodukce v akusmatickém poli (oddělená od fyzického zdroje) je bezprostředně spojena s opakováním. Opakované přehrávání přeměňuje poslech, což může každý potvrdit z vlastní zkušenosti. Jednak se skladby „omelou“, opotřebují, zadruhé je ovlivněna jejich vnitřní struktura. „Jsou přeměněny na konglomerát výbojů vtisknutých do posluchačovy mysli klimaxem a opakováním, zatímco organizace celku žádnou impresi neučiní.“<sup>177</sup> V elektronické hudbě, která si opakování přisvojila, však stejný efekt plní jinou funkci a o impresi celku ani nemůže jít či jen ve zcela jiném smyslu, než o jakém mluví Adorno.

<sup>176</sup> “In fact, what seems to have changed is that cultural capital is no longer *exclusively* associated with rock. Instead, it is likely that the person of taste is becoming an “omnivore” (Peterson and Kern, 1996), someone who is able to move between styles and in this way produce a personalised menu of the “cool”. Bennett, Andy; Shank, Barry; Toynbee, Jason 2006, str. 3

<sup>177</sup> „They are transformed into a conglomeration of irruptions which are impressed on the listeners by climax and repetition, while the organization of the whole makes no impression whatsoever.“ Adorno 2001, str. 40

### V.2.5. Tančit na pět proti čtyřem

Obhájci postmoderny vytýkají Adornovi snahu o odříznutí „vysokého“ umění a kulturního průmyslu, či vážné hudby a zábavní hudby.<sup>178</sup> Kulturní průmysl podle něj naopak usiluje o smytí tohoto rozdílu, což je ke škodě obou druhů hudby.<sup>179</sup> Není ovšem tak snadné vidět kulturní průmysl jako nediferencovaný a unifikovaný proud. Například z jazzu, který pro Adorna přímo reprezentuje zábavní hudbu v rámci kulturního průmyslu, se vyvinula forma umění, kterou je podle všech kritérií možné považovat za „vážnou“. Pravdou je, že ačkoli mnozí tvrdí, že rozlišovat mezi „vážným uměním“ a „zábavní hudbou“ dnes nemá smysl, je tento rozdíl stále produktivní i v rámci samotné populární hudby. Je obrovské množství hudby, která využívá výrazové prostředky populární hudby a přitom je přesným opakem mainstreamové produkce, aniž by šlo o nějakou postmoderní parodii či subverzi. Zkrátka i v populární hudbě se stále řeší, zda se něco tvoří jako „umění“ či jen jako obchodní kalkul. V rámci produkce hodnotné hudby přeci nemusí jít o skládání symfonií, jejichž forma má určité historické kořeny a je spojena s jakousi „nabubřelostí“ romantického génia vytvářejícího vlastní universum z ničeho. Naproti tomu například komponování písní v populární hudbě má to plus, že může být popsáno jednoduše jako mnohem „skromnější“ počínání. (K tomuto tématu se dostaneme více v následující kapitole.)

Přestože se Adorno chce distancovat od odvěkého lamentování nad úpadkem vkusu (namísto toho odhaluje regresi slyšení jako historicky nový fenomén), cítíme u něj jistý *ressentiment* podobného ražení, který s ním nemůžeme zcela sdílet už jen proto, že jsme v podstatě ve stejné situaci již téměř sto let. Naopak jsme možná schopni vidět jisté světliny lidské tvořivosti a vědomého a kritického vnímání v oblubujícím kolovrátku kulturního

---

<sup>178</sup> Srv. Bernstein 2001

<sup>179</sup> Srv. Adorno 2001. str. 98-106

průmyslu a celé hudební produkce, aniž bychom však museli glorifikovat celou postmoderní kulturu. Adornův pesimismus se odráží i v jeho nedůvěře k tělesné stránce hudby: konkrétně k tanci. V tanci nevidí přímé vyjádření smyslnosti, nýbrž jen imitaci smyslnosti. „Lidé netančí či neposlouchají „ze smyslnosti“ a smyslnost zcela jistě není uspokojena poslechem, ale gesta smyslnosti jsou imitována.“<sup>180</sup> Adorno není schopen tuto imitaci interpretovat jinak než jako mimikry a karikaturu sexuálního vzrušení. Přitom to, že je tanec v jistém smyslu vždy stylizovaný a tedy naučený či „okoukaný“, jej nemusí stavět do protikladu ke smyslnosti a jejímu čistému výrazu. Vždyť i smyslnost sama je jaksi stylizována, „performována“, pokud použijeme slovník Judith Butler. I naše smysly prochází procesem učení se, jenž je propojen se společenským životem. I poslech má nějaký „styl“.

V zábavní hudbě a v „nečistých“ (nikoli „absolutních“) formách vážné hudby, jakou je balet, není problematizované přirozené sepětí hudby a tance jako dvou (tělesných) výrazů téhož pohybu. Jistě, na zábavní hudbu je snazší tančit, protože zpravidla bývá jednodušší a pravidelnější. Komplikovanost skladby však nezakládá nemožnost tančení na tuto skladbu. „Na tuto hudbu se dá tančit. Člověk se jen musí naučit tančit jinak.“<sup>181</sup> I tanec může být nepravidelný, aleatorní, krkolomný, polyrytmický. Co víc, může se stávat intenzivním, může vyjadřovat molekulární, atomické pohyby, či naopak astrální pohyby a rychlosti: tak je možné tančit na symfonické skladby – intenzivně, bez vzletných pohybů, a přesto cítit, jak se mé tělo stává molekulárním či kosmickým, světelným. Proč by pro tanec jako druhou tvář hudby nemohlo platit to, co Deleuze a Guattari říkají o vrcholném výrazu hudby: „Hudba molekularizuje zvukovou materii a stává se tím schopná ovládnout ne-sonorní síly jako Trvání a Intenzita.“<sup>182</sup> Napojím-li se svým tělem v rámci tance na hudbu, která je intenzivní, která molekularizuje zvuk (což znamená: intenzifikuje, dává vyvstat jeho „zrnu“), pak zároveň tato

<sup>180</sup> „People do not dance or listen “from sensuality” and sensuality is certainly not satisfied by listening, but the gestures of the sensual are imitated.“ Adorno 2001, str. 53

<sup>181</sup> „[...] one can move one’s body to this groove; one simply has to learn to move it differently.“ Ake 2002, str. 70

<sup>182</sup> „La musique molécularise la matière sonore, mais devient capable ainsi de capter les forces non sonores comme la Durée, l’Intensité.“ Deleuze; Guattari 1980, str. 423

hudba může molekularizovat mé tělo, vlastně jej „stylizovat“ do sil, které jej přesahují a zároveň jím prochází ve smyslu kontinua výše zmíněném v souvislosti s Bataillem a Hendrixem.

To, co se ukazuje v případě Hendrixovy performance, v menší míře probíhá v každém posluchačském zážitku. Posluchač může být „jedním velkým uchem“<sup>183</sup>, to je však pouze jeden mód, jakým jeho tělo vstupuje do hry. Tělo posluchače je doslova „ve hře“, každý poslech je nějak tělesně angažovaný, protože o toto tělo se hraje – co a jak s ním pohne, jak jej přemění, rozloží, přeskládá. Ještě ostřeji by tato situace mohla být formulována, pokud přijmeme Attaliho tezi, že zvuk je zbraň a hudba je řádotvorným pohybem (teritorializací). Neboť je patrné, že naše tělo je často, ne-li stále, atakováno hlukem a tudíž i hudbou. Hudba pak má moc rozkládat naše chabě opevněné identity a unášet naše těla vstříc chaosu hluku či jiným identitám či komunitám/spřízněnostem.

### V.3. Jedno velké ucho

Pro Adorna by ztráta identity v rámci rituálního utvoření komunity asi nebyla přijatelnou alternativou ztrátě individuality masového těla spotřebitele kulturního průmyslu. Adorno naopak stále hledá autentickou individualitu, dokonce i smyslovou partikularitu,<sup>184</sup> nezakrytou osvícenským rozumem. I poslech, který je čistě „intelektuální“, který je „subjektivní“ ve smyslu „originální“, má samozřejmě své opodstatnění. Předchozí analýzy však měly poukázat na to, že ani v těchto případech není tělo jen všudypřítomnou podmínkou. Možností poslechu je neomezená škála a pasivní poslech/regresivní slyšení, tělesná

<sup>183</sup> „In listening to the present album, I find myself so absorbed that consciousness of my body disappears and I become as one large ear, equipped only with a psyche.“ Orrin Keepnews o Billu Evansovi, citováno v: Ake 2002, str. 90

<sup>184</sup> Srv. Bernstein 2001, str. 22

angažovanost/splynutí s komunitou-kontinuem, či intelektuální postoj jsou jen určité výrazné příklady. (Adorno sám rozlišuje tyto typy posluchačů: expert, dobrý posluchač, kulturní konzument, emocionální posluchač, posluchač z *ressentimentu*, zábavní posluchač, nehudební či antihudební typ.)<sup>185</sup> Tělo v nich však nikdy nefiguruje jako pouhý kanál příjmu fyzického signálu. Tělo hudbu nějak spolutvoří – performuje, takže veškerá hudba je víceméně *taneční*. Na tom nic nemění, že tělo někdy musí předvádět nemožný tanec – že se musí stát „totálním“.<sup>186</sup>

Zároveň není možné ignorovat, že hudba se ocitla v pozici zboží v rámci velmi silného a rozsáhlého průmyslu, který se snaží exploatovat veškeré známky autenticity či osobitosti a přeměnit je na výnosné zboží. Umělá mediální vykrmenost módních vln nemusí zpochybňovat sílu prožitku jejich přívrženců, ale v lecčems dává Adornovi za pravdu. Jsme odkázáni na stav, ve kterém nevíme, která z našich tělesných stylizací je autentickou performancí a která jen karikaturou smyslného prožitku. Nelze však říci, že by tento stav vznikl teprve ve dvacátém století spolu s hudebním průmyslem.

---

<sup>185</sup> Der Experte, der gute Zuhörer, der Bildungskonsument, der emotionale Hörer, der Ressentiment-Hörer, der Jazz-Hörer, der Unterhaltungs-Hörer, der Typus des musikalisch Gleichgültigen, Unmusikalischen und Antimusikalischen. Srv. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, in: Gesammelte Schriften 14, str. 181-196 Chanan poznamenává, že dnes „snadno aplikujeme různé druhy pozornosti na jakýkoli druh hudby.“ („In the modern acousmatic age, when music has been torn free from the locus of its social origins, our listening habits have become unanchored, and we easily apply different types of attention to all kinds of music.“ Chanan 1994, str. 103)

<sup>186</sup> „Le corps veut être total.“ Barthes 1982, str. 233 (V souvislosti s performancí Beethovena.)



## VI. Tělo hudby

### VI.1. Populární hudba

#### VI.1.1. Populární a artificální hudba

Chceme-li se zaměřit na tělesné aspekty hudby, bude pro nás nejsnazším východiskem zkoumání populární hudby v širokém slova smyslu. Protiklad tělesného a duchovního je totiž též tradičně přiřazen k opozici populární hudby a oficiální (církvní) nebo vážné, artificální hudby. V podobném duchu, jako se Platón snaží vymýtit nevhodné mody ze své obce, se církve ve středověku snaží omezit populární hudbu. Hudba samozřejmě zaznívá při různých církvních obřadech, problémem se ale stává to, zda hudba příliš nestrhává lidi zpět k tělesným požitkům, místo aby je povznášela směrem k duchovnu, jak o tom podávají svědectví Augustinova Vyznání.<sup>187</sup>

Různé koncily na různých místech od čtvrtého století dál omezují hudební praxi nejen v kostele, ale i mimo něj. Zřejmým problémem je například vulgární a explicitní charakter mnoha populárních písní. Skutečný rozkol mezi populární a oficiální hudbou bychom však mohli spatřovat v momentě, kdy se po krocích papeže Řehoře, které reorganizovaly celou *musicu practicam* v rámci církve (kněží se neměli nadále věnovat zpěvu apod.), začne vytvářet tzv. Gregoriánský chorál, který má velmi přísná pravidla a ve kterém jsou na příklad některé

---

<sup>187</sup> „[...] zpěv nutno v církvi schvalovati, aby slabý duch se povznesl ke zbožné náladě. Když však se mně stane, že více mne dojímá nápěv než obsah písně, vyznávám, že se dopouštím hříchu hodného trestu [...]“ Aurelius Augustinus 1997, str. 352

intervaly zakázané nebo dokonce považované za ďábelské.<sup>188</sup> Snaha byla pochopitelně vyloučit vše tělesné spojené s populární písní a tancem a získat písně čistě duchovního charakteru. (Došlo také například k omezení užívaných nástrojů. Zvláštního postavení se dostalo varhanám, nástroji, který se vyznačuje neviditelností hráče a podstatné části mechanismu vytvářejícího zvuk – je tedy spolu se sborem, v evropských kostelech též skrytým, nevhodnější k prezentaci netělesné hudby).

Populární (lidová) hudba si mimo jiné našla své místo v karnevalové tradici, určitém pokračování římských saturnálií, ve které hraje tělesnost klíčovou roli. Můžeme se odvolat na studii Michaila Bachtina Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Výjevy těla, jeho částí a funkcí, včetně vyměšování a kopulace jsou všudypřítomnou součástí profánních oslav, tělo zde však nemá charakter biologického individua, nýbrž univerzální, kosmický charakter kolektivního těla všech lidí.<sup>189</sup> Hudba je jedním z prostředků, jak dosáhnout takového spojení se zemí a její regenerativní plodící silou. Karnevalová tradice tudíž nemá daleko k rituálu oběti, jak jej popisoval Bataille, a též Attali vidí souvislost mezi karnevalem a obětí.

Populární hudba, tak jak ji známe dnes, je však poněkud odlišná oblast a v určitém smyslu bychom měli hovořit o populární hudbě až ve dvacátém století, kdy je rozvojem technologií záznamu a reprodukce umožněn přerod hudby na zboží a jeho masová distribuce. Populární dnes vlastně neznamena oblíbená, nýbrž masově rozšířená. Protiklad ducha a těla se však stále objevuje. Lawrence Levine upozorňuje na to, že termín „populární“ není používán kritiky jen ve významu „známý“ nebo „rozšířený“, nýbrž také trochu pejorativně ve smyslu lehký, užitkový, taneční (tedy tělesný).<sup>190</sup>

Toto je dobře vidět na příkladu jazzu, který je privilegovaným případem nejen proto, že jazzem počíná historie populární hudby ve dvacátém století (do určité doby jsou jazz a

---

<sup>188</sup> Srv. Chanan 1994, str. 31

<sup>189</sup> Srv. Bachtin 2007

<sup>190</sup> Srv. Ake 2002, str. 48

populární hudba synonyma), ale také proto, že svou evolucí a rozčleněním na mnoho sub-žánrů je dokonalým obrazem populární hudby jako celku. Jazz se v průběhu dvacátého století proměnil z populární hudby na hudbu vážnou. To není jen terminologická záležitost. V roce 1987 prohlásil Americký kongres zvláštním výnosem jazz vzácným národním pokladem Ameriky.<sup>191</sup> Jazz sdílí s klasickou hudbou koncertní prostory, vládní granty, rádiové stanice, má oddělenou sekci v prodejnách desek apod. Na tuto pozici se však jazz nedostal sám od sebe. Bylo třeba práce mnoha kritiků, kteří jej vyzdvihli, lidí jako Grover Sales, autor knihy *Jazz: vážná hudba Ameriky*. Historik jazzu Mark Gridley napsal článek „Je jazz populární hudba?“, ve kterém obhajuje výuku jazzu na universitách. Pro něj nemá jazz s populární hudbou nic společného. Jazz je sofistikovaná hudba, hraná a dobře vnímaná jen úzkým okruhem znalců. Je to hudba náročná a potěšení z ní je čistě estetické a intelektuální. Její povaha v žádném případě není utilitární – není to taneční hudba, filmová, zábavní hudba.<sup>192</sup>

Nejen že takováto charakteristika jazzu nepostihuje některé jeho představitele, jak ukazuje David Ake na příkladu Louise Jordona, který je dokonce (ač populární a inovativní) vynecháván z historií jazzu zaměřujících se na podání jednotné tradice vývoje jazzu. Tento popis je zároveň ozvěnou výtek směřovaných kritiky proti jazzu v prvních dekádách dvacátého století. Jedním z takovýchto kritiků byl i Theodor Adorno. Jeho články týkající se jazzu patří mezi ty nejsrozumitelnější, protože jej zcela zatracují. V roce 1933 dokonce píše článek nazvaný „Rozloučení se s jazzem“, kde ohlašuje jeho konec a zánik.<sup>193</sup> Jazz je podle Adorna monotónní, repetitivní, jeho spontaneita je pouhým mýtem (jde o pouhou kombinatoriku), jeho rytmické a harmonické zvláštnosti vnímá spíše jako chyby než hudební přínos.<sup>194</sup> Jazz je jen amalgámem salónní hudby a pochodu, tedy je to hudba taneční, pohybová, lehká, zábavní.

---

<sup>191</sup> Srv. tamtéž, str. 45

<sup>192</sup> Srv. tamtéž, str. 48

<sup>193</sup> „Abschied vom Jazz“ Adorno: *Gesammelte Schriften*, Band 18, str. 795

<sup>194</sup> Srv. Adorno *Gesammelte Schriften*, Band 10.1, str. 123-137, Band 17, str. 74-108. Disonance v jazzu nechápe Adorno jako skutečné disonance, neboť jsou vždy „opraveny“ návratem do tóniny apod. Naše dřívější analýzy rozvoje jazzového výraziva by však tento Adornův postoj měly problematizovat.

At' už chtějí kritici jazz vyzdvihnout do sféry vážného umění, nebo jej chtějí z této sféry vyloučit, chápou protiklad populárního a vážného stejně: Vážná hudba je obtížná, sofistikovaná, intelektuální, nežitková a je tvořena (a správně vnímána) jen určitými a výjimečnými lidmi. Populární v protikladu k tomu neznamena prostě „oblíbená“ hudba, nýbrž v pejorativním smyslu lehká, zábavná, taneční a „tělesná“ hudba, kterou může tvořit a oceňovat kdokoli. Susan McClary popisuje tuto idealizující a zároveň cenzurující tendenci v klasické hudbě v historickém kontextu a současně propojuje toto téma s tématem hudebního záznamu, kterému se budeme věnovat dále:

„Nejzávažnější z těchto problémů se týká fyzického původu zvuku. V mnoha kulturách jsou hudba a pohyb neoddělitelnými aktivitami a fyzická angažovanost hudebníka v rámci hraní je vyhledávána a očekávána. V protikladu k tomu se západní hudba – se svou puritánskou, idealistickou podezíravostí vůči tělu – pokoušela v průběhu velké části svých dějin zamaskovat skutečnost, že zvuky, jež konstituují hudbu, produkují obvykle reální lidé. Již u Platóna vyvolávala záhadná schopnost hudby podněcovat („inspirovat“) tělesné pohyby konsternaci a velmi silný proud západního myšlení o hudbě byl věnován definování hudby jako samotného zvuku a vymazání fyzická zahrnutého jak v produkci tak v recepci hudby. Příchod záznamu byl uskutečněním platónského snu, protože s diskem si může člověk užívat zvuku bez znepokojující připomínky těl, jež jej produkují. A elektronická kompozice umožňuje eliminovat poslední stopy neidealistického prvku.“<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> “The most significant of these issues concerns the physical source of sound. In many cultures, music and movement are inseparable activities, and the physical engagement of the musician in performance is desired and expected. By contrast, Western culture – with its puritanical, idealist suspicion of the body – has tried throughout much of its history to mask the fact that actual people usually produce the sounds that constitute music. As far back as Plato, music’s mysterious ability to inspire bodily motion has aroused consternation, and a very strong tradition of Western musical thought has been devoted to defining music as the sound itself, to erasing the physicality involved in both the making and reception of music. The advent of recording has been a Platonic dream come true, for with a disk one can have the pleasure of the sound without the troubling reminder of the bodies producing it. And electronic composition makes it possible to eliminate the last trace of the nonidealistic element.” McClary 2006, str. 23

Při zkoumání aspektů tělesnosti bude tedy vhodné podívat se blíže na populární hudbu, kde je tato idealizující tendence přeci jen slabší, ačkoliv protiklad těla a ducha je neméně přítomný i v hudbě vážné. (Hranice jsou ostatně i zde neostré a prostupné, viz příklad jazzu.)

### **VI.1.2. Tělo populární hudby**

Studium populární hudby umožňuje snáze hudbu vidět nejen v souvislosti s různými technologiemi (nástroje, nahrávání), ale i v jejím obecnějším zasazení do určitých společenských praxí (koncerty, zkoušení amatérských souborů) a ve spojení s rozličnými institucemi (vydavatelství, grantový výbor ministerstva kultury) a technologiemi. V současné hudbě hrají technologie novou roli. Míchání a samplování umožňuje určitou recyklaci hudby (někteří dokonce mluví o „metahudbě“), elektronická hudba vytváří zcela nové zvuky a hudbu bez užití jakýchkoli nástrojů.

Pokud se však na hudbu díváme skrz populární hudbu, pak se nám také její tvar, podoba, nebo řekněme struktura, jeví jinak, než pokud se na hudbu díváme z hlediska tradice vážné hudby. Není samozřejmě nutné vidět v tomto ohledu protiklad mezi vážnou a populární hudbou. Pokud je však postavíme proti sobě, pak vidíme, že diskurs popisující vážnou hudbu se ji většinou snaží vepsat do podoby jednotné tradice s jednoduchým lineárním vývojem žánrů. (Jde spíše o kritickou distanci autorů věnujících se populární hudbě, než o skutečné fungování vážné hudby a její kritiky.) Jak jsme ovšem již zmínili, podobná snaha je patrná i u kritiků, kteří se snaží vyzdvihnout jazz na klasickou hudbu svého druhu: Vytvářejí „příběhy“ jednoduchého vývoje jazzu k jeho sofistikované podobě a ignorují přitom řadu subžánrů a interpretů, kteří do takovéto historie nezapadají.

Populární hudba nemá podobu takového jednotného proudu. Takto je popsána v knize Lubomíra Dorůžky *Populární hudba: průmysl, obchod, umění*:

„Bylo by dost zjednodušující dívat se na vývoj populární hudby tohoto století jako na jediný proud, utvářený stále novými injekcemi provokujících prvků, které se postupně vstřebávají a rozdrobují. „Hlavní proud“, který má nesmírné integrační schopnosti a vstřebává, přizpůsobuje si stále nové podněty, je nespornou skutečností. Avšak kromě něho protéká širokým řečištěm populární hudby množství jednotlivých, do značné míry samostatných proudů, které si zachovávají i jistou vývojovou autonomii a odlišnost. [...]“<sup>196</sup>

„„Módni vlna“ je totiž často jen obdobím, ve kterém nějaký druh hudby pronikne hlouběji do povědomí posluchačů. [...] Daný druh hudby nevzniknul nástupem „módni vlny“; je pouze jedním – a nejméně autentickým – obdobím jeho existence.“<sup>197</sup>

Populární hudba je tedy hudbou množství stylů – a není se čemu divit, že postmoderní myšlení se často obrací k populární kultuře. (Občas však ztrácí kritickou distanci v bezmezném přitakání mnohosti.) Je zřejmé, že ve formování stylů a v jejich vývoji nehraje roli jen jejich hudební obsah (Možná že praktická stránka – to, jak se hudba začlení do (tělesného i duchovního) života posluchačů – je tím nejdůležitějším). Jak hudebníci nebo amatérští umělci přistupují ke hře na nástroj a k produkci zvuku, jakým způsobem vstupují jejich těla do hudby, jak se prezentují na pódiu, co vyjadřují, jaký je jejich vztah s posluchači, jaký je důraz na zvuk jako „imanentní znění“, na jeho hlasitost, agresivitu, jaké je využití nových technologií, vztah k záznamu atd... To jsou všechno věci, které spoluvytváří styl a určují jeho vývoj, věci, které spojují hudbu se zbytkem světa.

Otázkou je, jak vyjádřit vztah hudebních souvislostí v rámci stylů i mezi různými styly. Aspekty hudební praxe samozřejmě nejen odlišují styly, ale také je spojují. Ale vztahy mezi hudebními entitami, mezi skladbami, vztahy v rámci vývoje hudby nemají podobu kauzálních

<sup>196</sup> Dorůžka 1978, str. 25

<sup>197</sup> Tamtéž. str. 25-26

vztahů. Jak se pokusím ukázat, hudební vývoj nelze vnímat jako kauzální proces, protože hudba je expresivním polem. Vztahy mezi jednotlivými výrazy v rámci takového pole je lepší popisovat jako vztahy nepřímé či kvazi-příčinné, jejichž jednoduchý a srozumitelný model nám skýtá pojem inspirace popisovaný ve IV. části.

Vývoj stylů každopádně není jednoduchý, je více nebo méně samostatný, anebo naopak provázaný s vývojem jiných stylů. Dorůžka pokračuje:

„Zdá se, že jde spíše o simultánní vývoj některých relativně samostatných proudů. Ty se přibližují nebo vzdalují, proplétají se, působí na sebe a odrážejí se i na povrchu „hlavního proudu“, který bývá výsledkem vzájemného poměru jejich sil a popularity v daném okamžiku.“<sup>198</sup>

Tuto až nietzscheovskou formulaci střídá Herakleitos:

„Panta rei, vše plyne, vše je v pohybu, patří k prvním zásadám, které by si měl osvojit vnímavý pozorovatel dnešní pop music – povrchní škatulkování, chápané zjednodušeně a příliš kategoricky, je hlavním hříchem, který mu předem uzavře brány skutečného poznání. Pop music je živý, dynamický organismus, bohatě členěný a rozvrstvený.“<sup>199</sup>

Kdybychom se drželi Deleuzovy terminologie, pak bychom samozřejmě neřekli, že hudba je organismus, protože v ní nevládne žádný jednotící organizační princip, a spíše bychom ji popsali jako houbu – ale jinak všechno, co Dorůžka říká, platí doslova.

Pole populární hudby je neustále v pohybu, jde o dynamickou strukturu a přitom je bohatě členěné, rozvrstvené, jinde říká Dorůžka dokonce „stratifikované“<sup>200</sup>. Toto členění je ovšem také v pohybu a tím se liší od „škatulkování“, pokud je chápané příliš „kategoricky“.

---

<sup>198</sup> Tamtéž. str. 26

<sup>199</sup> Tamtéž. str. 28

<sup>200</sup> Tamtéž. str. 83

Nehybné řezy dění, řekněme pojmová uchopení dění hudby, se nemohou vyhnout určitému zkreslení. Pokud trvá na svém způsobu vymezení (vezměte si například velmi konzervativní proudy například v bluegrassu), pak takovéto „esenciální“ škatulkování mívá podstatu živoucí hudby (konzervace).

Velkým nepochopením by však bylo myslet si, že když se vzdáme kategorického škatulkování, pak nám zůstane pouze tvrzení, že hudba je jedna. Hudba se člení na styly, proudy, ale styl není to samé co škatulka. Něco podobného se snaží vyjádřit i Deleuze, když obhajuje Schellinga před Hegelem. Bez práce negativna (bez pojmu) neskončíme s absolutnem jako s nocí, ve které je každá kočka (kráva) stejně černá. Takto se to může jevit kategorickému rozumu, ten ovšem nemůže pochytit onu „původní, intenzivní hlubinu“, ve které „vše ve formě volných diferencí“ to, „co se teprve později jeví jako lineární omezení a protikladení“.<sup>201</sup>

Na jiném místě můžeme Deleuze číst tak, že říká, že pokud si odmyslíme státní hranice, nezůstane nám jen nediferencovaná země. Jsou tu stále rozličná pohyblivá teritoria a (v jiné perspektivě) různá milieu, prostředí atd. Není tu chaos. A tato prostředí a teritoria se vyvíjejí, ale ne na základě nějakého abstraktního členění, zkrátka chovají se jako hudební žánry v rámci populární hudby.

Dorůžka také zajímavě mluví o tom, že není možné poměřovat určitý druh hudby měřítky a kategoriemi z jiného druhu hudby (z hlediska klasiky je rock primitivní, z hlediska rocku je taneční hudba bez cítění atd.). Dorůžka dobře ukazuje, že různé druhy hudby si vytvářejí vlastní kritický slovník a v populární hudbě se kvalita počíná hodnotit na základě takových kategorií, jakými jsou „drive“, „feeling“, „involvement“. Vzpomeňme v této souvislosti na Rolanda Barthese, který si stěžoval, že hudební kritika využívá prakticky výhradně adjektiv k popisu hudby. Kritický popis vlastní populární hudbě se zmocňuje i jiných kategorií: Nějaká skladba má drive, nějaký interpret má feeling, nějaký band dobře „swinguje“,

<sup>201</sup> „Ce qui nous échappe de toute façon, c'est la profondeur originelle, intensive, qui est la matrice de l'espace tout entier et la première affirmation de la différence ; en elle vit et bouillonne à l'état de libres différences ce qui n'apparaîtra qu'ensuite comme limitation linéaire et opposition plane.“ Deleuze 1968, str. 72



dobře „kope“ nebo „sedí jak hrnec na prdeli“. V tomto jazyce se opět uplatňují slovesa a podstatná jména, začíná být opět důležité, co hudba dělá, co má, spíše než jaká je.

Strukturu současné populárně hudební produkce bychom mohli analyzovat ve světle článku Michela Foucaulta O jiných prostorech, kde říká, že oproti devatenáctému století, které bylo fascinováno časem a historií, je naše éra dobou prostoru.

„Víme, že velkou posedlostí 19. století byly dějiny: témata vývoje a stagnace, krize a cyklu, témata akumulace minulosti, přemíra mrtvých, ochlazování ohrožující svět. Devatenácté století našlo své podstatné mytologické zdroje v druhém zákonu termodynamiky. Naše doba by naproti tomu byla spíše epochou prostoru. Žijeme v době simultánního, vedle sebe kladeného, v době blízkého a vzdáleného, seřazeného, rozptýleného. Domnívám se, že žijeme v okamžiku, kdy je naše zkušenost světa mnohem méně zkušeností dlouhého života vyvíjejícího se v čase než zkušeností sítě, která spojuje body a proplétá se svým vlastním tkanivem.“<sup>202</sup>

Žijeme v okamžiku, v době simultaneity, juxtapozice a všemožných sítí. To je velmi výstižné pro hudbu, neboť vztahy mezi různými styly a hudebními epochami již pro nás nejsou jen vztahy dějinnými. Veškeré dějiny hudby jsou nám prakticky k dispozici na nahrávkách v knihovně. Vztahy mezi těmito nahrávkami nejsou ani tak časové jako prostorové ve smyslu strukturálních odkazů a vazeb. Tak je to i se stavem současné hudební produkce, ve které neexistuje jediný hlavní proud, styl, který by byl výsledkem předchozího vývoje, takže vztahy mezi populárními žánry jsou také spíše prostorové než časové. To však neznamená, že by byly nehybné, bez jakéhokoli vývoje.

Tento popis by nás neměl přivést k myšlence „imaginárního muzea hudebních děl“, ačkoli vztahy mezi hudebními žánry a hudebními díly jsou v jistém smyslu simultánní. Vývoj,

<sup>202</sup> Foucault 2003, str. 71 Foucault ovšem dodává: „Ve skutečnosti strukturalismus čas nepopírá; je to určitý způsob zacházení s tím, co nazýváme čas, a s tím, co nazýváme dějiny.“ Tamtéž, str. 71-72

který se zde odehrává, není lineární, je spíše neustálou transformací. Vztahy mezi žánry nejsou příčinné, ale kvazi-příčinné na bázi inspirace. Inspirace je pojítkem mezi heterogenními prvky a spojuje nejen žánry, ale umožňuje nám i připustit „mimohudební“ či spíše „mimozvukové“ okolnosti hudební produkce do kompozice a recepce hudby: styl oblékání, účesy, způsob tance, pohyby při hře či držení nástroje, prostorové uspořádání koncertu, grafická úprava plakátů, způsoby individuálního či kolektivního poslechu, myšlenky hudební i nehudební, ideologie a politiku, texty hudební a literární, jazyk, prezentace v médiích atd. Všechno toto a mnohé jiné věci dotváří hudební proudy i jednotlivé hudební skladby, někdy jsou i důležitější pro vytvoření nového hnutí než samotné změny kompoziční.<sup>203</sup> Ostatně můžeme říci, že všechny tyto věci se „komponují“ či zakomponovávají do procesu hudby. Překračujíc dualismus materiálního a ideálního je hudba komplexním procesem, neuvěřitelnou asambláží nejen zvuků ale i těl, idejí, institucí, teorií, technologií a kultur. Můžeme spolu s mnohými teoretiky hovořit o „hudbách“ vzhledem k množství rozličných hudebních praxí, ovšem věříme, že pojem inspirace nám umožňuje ukotvit i tyto heterogenní řady v jediném procesu, jenž nazýváme hudbou.

Hudbu musí někdo slyšet, aby byla „aktualizována“. Každý takový poslech je nutně v určité míře subjektivní. Co však znamená toto subjektivní? Neznačí to, že nějaký „subjekt“ posuzuje a hodnotí to, co slyší. Znamená to, že kompozice, jíž je hudba, se nějak komponuje, vstupuje do hry s kompozicí, jíž jsem já, a to nutně jiným způsobem než s jakoukoli jinou kompozicí.<sup>204</sup> Já sám jsem určitou kompozicí procesů a rytmů<sup>205</sup> a hudební kompozice s těmito procesy buď nějak komunikuje nebo ne, buď do nich nějak vstoupí – pozitivně či negativně - nebo je nechá lhostejnými. Každý posluchač je komponován svojí

<sup>203</sup> „Ethnomusicologist Bruno Nettl has even argued that “the correlation between costume and musical category is so strong that a hearing-impaired person could usually identify style and category by noting whether the musicians wear tuxedos, blazers, turtle-necks, robes, dhotis, Elizabethian garb, T-shirts with holes, or leather jackets.”“ Ake 2002, str. 159-160

<sup>204</sup> Srv. Platónův vhlad, že pohyby duše v nás jsou příbuzné s harmonickými pohyby v hudbě a mohou jimi být ovlivňovány.

<sup>205</sup> „Vnitřní časová organizace živých bytostí se přinejmenším u člověka zřetelně promítá i do jeho prožívání a zvláštní místo zde zaujímají pravidelné, opakované průběhy čili rytmy.“ Sokol 2004, str. 254. Srv. též str. 253-258

předchozí zkušeností poslechu hudby, ale také svými myšlenkami, svými láskami, svými vášněmi, svým fyzickým rozpoložením – pohodlím na sedačce v sále, měrou vyspání, poměrem omamných látek v krvi atd. Všechny tyto procesy mohou vstupovat do toho, čemu říkáme „poslech“, neboť je to posluchač, který vlastně ve své hlavě komponuje hudbu, kterou slyší.<sup>206</sup> Taková kompozice pak může vypadat různě u různých posluchačů (ne však naprosto jinak, neboť jsme neustále spolu-komponováni společenskou interakcí, společným prostředím, výchovou atd.)<sup>207</sup> Je pravda, že můžeme sestavit obecná hodnotící měřítká pro to, zda je nějaká kompozice „originální“, „banální“, „komplexní“, „prvoplánová“ a podobně. Obecné hodnocení nám však vůbec nic neřekne o tom, kdy a kde se taková kompozice někoho „dotkne“, kdy se z nějakého stylu stane hnutí, které inspiruje tisíce lidí. Pro prožitek z hudby jsou méně důležité obecné parametry než to, že nějaká hudba mě v nějakou konkrétní chvíli osloví, začne komunikovat s nějakým procesem v rámci mého života. A tímto procesem může být východ slunce i nešťastná láska.

## VI.2. Problematika hudebních děl

Mluvíme-li o tělu hudby, máme na mysli i to, co se skrývá za slovy „hudební korpus“, tedy hudební dílo nebo soubor děl. Paradoxně je to právě problematika hudebních děl, kde ustupuje tělesnost spojená s hudbou nejvíce do pozadí a kde hudba přechází do svých nejidealističtějších podob. Ontologie hudebních děl se snaží zodpovědět na otázku, „co je to hudební dílo?“ nebo „kde a jak existuje?“ Tyto otázky implikují, že hledáme nějakou „věc“ a mnohé teorie hudebních děl redukují hudbu na „předmět“ nebo obecninu oddělitelnou od

<sup>206</sup> „[...] we must arrange everything, I believe, so that people realize that they themselves are doing it, and not that something is being done to them.” John Cage, citováno v: Chanan 1994, str. 275

<sup>207</sup> Extrémní a přesto poučný případ kompozice posluchači uvádí Chanan: „In a number of “audience pieces” by LaMonte Young and the New York group Fluxus dating from 1960, the audience is told that they can do anything they wish for a specific length of time and that this is the composition.“ Chanan 1994, str. 274

koncertního provedení, ať už jde o typ,<sup>208</sup> třídu (compliance-class),<sup>209</sup> nebo imaginární událost (imagined event).<sup>210</sup> Všechna tato pojetí tendují k tomu vidět dílo jako něco obecného, co je instancováno v jednotlivých performancích – nutně tedy tíhnou k idealismu. Obecnina totiž nemůže být tělesná.

Těž Foucaultova analýza dnešní doby jako doby simultaneity, jak byla popsána výše, může vést k pojetí hudebních děl jako fixních předmětů. Veškeré dějiny hudby jsou nám dány současně na discích a v partiturách v knihovnách. Tato fyzická přítomnost a současnost svádí k představě „imaginárního muzea hudebních děl“,<sup>211</sup> totiž že hudební díla jsou neměnné ideální entity okupující jakýsi platonický prostor. Je zde však třeba rozlišit: Takovéto pojetí díla se spíše shoduje s tím, co nějakým způsobem (nedokonalým, schematickým) vyjadřují partitury.<sup>212</sup> Naopak to, co je uchováno na nahrávkách v knihovně, jsou již nějaká koncertní provedení, konkrétní fyzické performance. Nahrávky se samozřejmě stávají uměleckým dílem samy o sobě (dokonce v několika ohledech – jednak je zde přítomno hudební dílo, po té jde o jedinečné koncertní zpracování, interpretaci, a v neposlední řadě samotné zvukové zpracování, nahrávka, mix atd. mohou získat status uměleckého počínu.). Proto bylo též zavedeno rozlišení mezi „dílem“ a „artefaktem“.<sup>213</sup>

### VI.2.1. Hudební platonismus

Mezi teoretiky zabývajícími se problematikou ontologického statutu hudebních děl jsou tací, kteří dílo takřka identifikují s performancí (např. Jo Ellen Jacobs, podle níž je hudební

---

<sup>208</sup> Srv. Wollheim 1980

<sup>209</sup> Srv. Goodman 1976

<sup>210</sup> Srv. Collingwood, R.G.: *The Principles of Art* (London, 1938), citováno v: Jacobs 1977

<sup>211</sup> Tak zní název knihy Lydie Goehr. Srv. Goehr 1991

<sup>212</sup> „[...] the score comes to embody the very idea of the work's identity. The result is that the corpus of musical works in Western culture becomes co-extensive with the scores on the library shelves.“ Chanan 1994, str. 72

<sup>213</sup> Srv. Poledňák 2006, str. 166

dílo „a structured sonorous time“<sup>214</sup>, tací, kteří chápou dílo jako odlišné od performance, nicméně existující pouze jako imanentní performanci (např. Stephen Davies), a tací, kteří chápou dílo jako existující odděleně od slyšitelného zvuku (zde je pak mnoho variant od abstraktních Goodmanovských tříd performancí k platonickým předmětům Petera Kivyho).

Současným reprezentantem platonické interpretace je Peter Kivy, který se inspiroval Nicholasem Wolterstorffem. Kivy popisuje moment, kdy začíná tíhnout k platonismu: „Jestliže však Bachovi „běžela hlavou“ alespoň v okamžiku, kdy si byl vědom svého *ricercaru*, jeho „performance“, pak dává dobrý smysl se ptát: performance (instance) čeho? Samozřejmě že performance díla (nějaké obecniny), a to dříve než existoval jeho notový zápis. A zde mám nutkání, možná nesprávné, vrhnout se do platonismu.“<sup>215</sup> Označení toho, co Bachovi běželo hlavou, jako „performance“ je však Kivyho vlastní dosazení.<sup>216</sup> Mohu si samozřejmě v hlavě přehrávat nějaké konkrétní koncertní provedení, například nějaké, ve kterém došlo k chybě oproti partituru. Je však přinejmenším zvláštní říci, že skladatel před sepsáním partitury a koncertním provedením slyší v hlavě performanci něčeho (jiného), totiž díla, které sám složil. Je to totiž, jako by slyšel dvě věci zároveň, dílo a performanci, a přitom mezi nimi mohl rozlišovat. (Většina autorů se brání tomu, že by hudební díla byla neslyšitelná, ačkoli i to je samozřejmě možnost v rámci určitého pojetí děl.) Kivy je však předem veden představou, ke které chce dospět, a tou jsou díla oddělitelná od fyzické matérie.

Co především vyděluje platonické stanovisko, je způsob, jakým díla přichází (totiž nepřichází) na svět. „Pokud je hlavním důvodem pro zachránění hudebních děl před platonickou věčností vyhnout se závěru, že jsou spíše objevena než vytvořena, pak mne věčnost neděsí. Neboť mi přijde stejně, ne-li více věrohodné považovat hudební díla za objevy

<sup>214</sup> Srv. Jacobs 1977, str. 180, 221

<sup>215</sup> “But if, at least when Bach was conscious of his *ricercare*, a “performance” of it was “running through his head,” it makes perfect sense to ask: A performance (instance) of what? The work (kind of universal) of course; and before there was any notation of it. And here is where I feel impelled, wrongly perhaps, to take the Platonic plunge.” Kivy 1993, str. 58

<sup>216</sup> Proti tomu například Lydia Goehr argumentuje, že Bach neskládal „hudební díla“, jak jim rozumíme dnes, neboť tento pojem v jeho době ještě nebyl zcela ustálen. Srv. Goehr 1991

než je považovat za výtvary.“<sup>217</sup> Můžeme se zde domnívat, že Kivy má na mysli jen určitý typ hudebních děl, dejme tomu děl, které mají jasně danou, neměnnou logickou strukturu. To, že mohou být objevena, znamená že nejsou arbitrární. (Oproti tomu vzpomeňme na Adorna, který říká že Schönbergova hudba je první, ve které nemůže být nic jinak, zatímco všechna předchozí hudební díla by mohla být v každém svém momentě jiná, jak říká též Nietzsche.)<sup>218</sup> Sám přiznává, že jeho intuice neplatí pro veškerou hudbu, dokonce ani pro většinu hudby. „Možná to neplatí pro improvizace a možná to neplatí pro určité druhy elektronické hudby. Možná to neplatí v nepřítomnosti notačního systému. Vlastně to nemusí platit pro většinu hudeb světa. Ale pro velkou část nejčinnější umělecké hudby západu od dob vývoje sofistikovaného notového zápisu se zdá platit, že existují hudební díla a jejich performance.“<sup>219</sup> O čem nemůže být sporu, je, že v rámci určité tradice je vhodné a produktivní rozlišovat mezi díly a jejich provedeními. Otázkou však je, zda je možné je oddělovat ontologicky. Dle mého názoru je chybou, které se dopouští i Kivy, vidět performanci, koncertní provedení, jako pouhou fyzickou událost, jen jako „hru počítků“,<sup>220</sup> či jen jako „toto zde“.

Kivy posiluje svůj argument pro „objevování“ děl skladateli zkušeností samotných tvůrců. „Někteří lidé mají dobré nápady. Většina lidí ne. A lidé, kteří je mají, nám říkají, že neví, odkud se berou nebo proč: jen tak jim naskočí v hlavě. V antice se tomu říkalo inspirace.“<sup>221</sup> Zde musíme Kivymu oponovat vlastním pojmem inspirace. To, že tvůrci nevědí, odkud se berou jejich ideje, ještě nesvědčí o tom, že je nestvořili, respektive, že by je vyčetli,

<sup>217</sup> “If the main reason for rescuing musical works from Platonic eternity is to avoid the conclusion that they are discovered rather than created, eternity holds no terrors for me. For it seems to me as much, if not more plausible to think of musical works as discoveries, rather than as creations.” Kivy 1993, str. 67

<sup>218</sup> „Noch Nietzsche hat in einer gelegentlichen Bemerkung aus Wesen des großen Kunstwerkes damit bestimmt, daß es in allen seinen Momenten auch anders sein könnte.“ Adorno 1997, str.45 „Schönbergs Stücke sind die ersten, in welchen in der Tat nichts anders sein kann.“ Tamtéž, str. 46

<sup>219</sup> “It may not be true for improvisations, and it may not be true for certain kinds of electronic music. It may not be true in the absence of a notational system. Indeed, it may not be true for most of the world’s musics. But for a great deal of the most valued art music of the West, since the development of a sophisticated musical notation, it seems to be true that there are musical works, and that there are performances of them.” Kivy 1993, str. 59

<sup>220</sup> Srv. Kant 1975, str. 137

<sup>221</sup> “Some people get bright ideas; most people don’t. And the people who get them tell us they do not know how or why: they just pop into their heads. The ancients called it inspiration.” Kivy 1993, str. 68

objevili v nějakém platonickém světě. Je chybou si myslet, že zdroj inspirace musí být jeden jediný, že nápad *naskočí* v hlavě a tudíž musel odněkud jako takovýto jednotný nápad *vyskočit*. Proudů inspirace se mohou kombinovat, sbíhat, překrývat a není ani možné, aby si tvůrce byl vědom celého pozadí toho, co se mu rodí v hlavě. V kapitole o těle hudebníka jsme viděli, co všechno vstupuje do tvorby hudby na nástroji, a tělo skladatele na tom není jinak (ostatně většina skladatelů jsou též instrumentalisté).

Alternativy, které nám Kivy nabízí jsou špatně položené. Na jednu stranu je tu aktivní kreativní či objevující subjekt. Na druhou stranu inertní, neměnná množina hudebních děl (buď jako společenských konstruktů nebo jako věčných objektů/obecnin). Naše zkušenost však je, že subjekt je v mnoha ohledech pasivní a ovlivněný hudbou, že společenství muzikantů a posluchačů je také konstruováno a formováno hudbou. To ovšem neznamena, že hudba předchází a existuje věčně či nadčasově. Daleko spíše to poukazuje na skutečnost, že hudba je aktivní svým vlastním životem a že se tedy také mění. Hudba je především procesem, jehož se stáváme částmi, které přispívají a zároveň jsou obohacovány ostatními proudy.

Jak ukázal Jean-Jacques Nattiez, pokusy vystopovat esenci hudby mimo performanci (a čas) nutně implikují uzávorkování autora a posluchače. Navrátit dílo do performance znamená obnovit pouto komunikace mezi těmito „účastníky symbolické směny“.<sup>222</sup> V posledních letech se objevuje řada autorů, kteří se snaží zpochybnit přístup teorií kladoucích dílo jako nějaký objekt mimo performanci a kteří se snaží navrátit hudbu do performance, vrátit hudbě tělo. Jednou z nich je profesorka Jo Ellen Jacobs, která provádí důkladnou kritiku takových ontologických přístupů ve své disertaci a v článku „Identifying Musical Works of Art“.<sup>223</sup> Problém samozřejmě je, že pokud navrátíme hudební umělecké dílo do fyzické performance, hranice a fixní identita díla se začnou rozpouštět. Místo toho nám zbývá hudební kompozice,

<sup>222</sup> „Ainsi, ontologiquement réduits à une essence structurale, mythe et musique font l'économie à la fois du Temps et des acteurs de l'échange symbolique.” Nattiez 1993, str. 19

<sup>223</sup> Srv. Jacobs 1977, 1990. Jako reakci srv. Davies, 1991

kteřá je otevřená nekonečnu možných variací a navázání, kompozice, kteřá je neustálým odpovídáním na problém, jak dělat hudbu.<sup>224</sup>

## VI.2.2. Víceru ontologií

Již Kivy naznačil, že pro jiné typy hudby, než je klasická západní hudba, jeho analýzy neplatí. Stephen Davies razí teorii, že na různé druhy hudby je třeba aplikovat různé ontologie. To znamená, že například vážná skladba a jazzová improvizace existují jiným způsobem. Vážná skladba je typ, který je instancován v performanci, improvizace žádné dílo neinstancuje (Na toto měl ovšem Davies původně opačný názor.)<sup>225</sup> Improvizace není kompozice (díla).<sup>226</sup> Jinou ontologii je třeba aplikovat i na nahrávky (které podle Daviese nejsou určeny k živé performanci – což je něco, co současná praxe populární hudby zjevně popírá). „Chtěl bych tvrdit, že následovat skladatelovy instrukce za účelem instancování jeho díla je radikálně kreativnější než přehrávat desku, a tudíž je jiné co do druhu, ať už k označení obou aktivit používáme stejné slovo či ne.“<sup>227</sup> To, že se jedná o různé aktivity, je nepochybné a není důvod, proč tvrdit opak. Zároveň však není možné z této odlišnosti (interpretování a pouštění) vyvozovat odlišnost druhu koncertní a nahrané hudby. I na koncertě hudebníci interpretují skladbu, avšak zároveň je přítomen i zvukař, který performanci „pouští“ ven (přizvučení se již standardně používá třeba v opeře). Jedná se o dvě naprosto odlišné aktivity, ale není důvod zde

<sup>224</sup> Vliv filosofů, jako je Foucault a Derrida, kteří nahrazují jednoty knihy či díla (*œuvre*) procesem psaní (*écriture*), je již patrný v pracích Nových muzikologů (New Musicologists) a dalších teoretiků. Studia populární hudby jsou ideálním polem pro tento návrat (k performanci, ale také k hudbě jako procesu, žité události, kompozici a komunikaci), protože populární hudba se zdá být více pohostinná k různým hudebním praxím, jako je improvizace a různé druhy elektronické hudby a samplování, ale také proto, že, jak bylo řečeno, populární hudba vždy tendovala více k materiálnímu pólu protikladu ideálního/tělesného protínajícího hudbu a nezapomíná na (nesnaží se uzavřít) posluchače a interprety. „[...] to sacrifice the classic unity of the work is to re-establish the uniqueness of the act of music making itself.“ Chanan 1994, str. 275

<sup>225</sup> Srv. Davies 1991

<sup>226</sup> Srv. Davies 2001, str. 7

<sup>227</sup> „I would argue that following a composer's instructions in order to instance his work is radically more creative than replaying a disc, and thereby different in kind, whether or not we apply the same word to both activities.“ Davies 2001, str. 9



vidět dvě hudby odlišného ontologického založení. Měl by snad mít můj hlas linoucí se k lesu jiný ontologický status než můj hlas vracející se ozvěnou?

Oproti Kivymu Davies říká, že dílo je imanentní performanci. Problém je, že například improvizace nemá podle Daviese žádný imanentní obsah, jako by byla jen plynutím zvuků bez odkazů k tématu, k jiným improvizacím apod. Zbývá jen příjemný hluk. „Pokud se zbavíme hudebních děl, zbude jen muzak. Muzak je slupka příjemného hluku, která zbude potom, co byla hudební díla vykuchána skrze dekontextualizaci.“<sup>228</sup> (Odkaz je zde na americkou firmu Muzak, která začala v roce 1934 vysílat přes telefonní linky hudbu programovanou pro rozličné příležitosti a denní doby. Nepřerušovaný tok hudby byl produkován pomocí „omezení šíře intenzity“ (vyhlazení rušivých elementů, událostí).)<sup>229</sup> Jako by zde Davies zapomínal, že statut hudebního díla odmítá všem hudebním projevům, jako je improvizace, elektronická a experimentální hudba atd. Bez hudebních děl vidí jen muzak, programovanou (programovanou na to, aby nás nějak programovala) podkreslovací nekonfliktní hudbu pro dané příležitosti. Takový improvizovaný dýdžejský set Amona Tobina, který se vzpouzí představě jasně ohraničitelného hudebního díla, je však pravým opakem muzak. Jednak se jedná o strhující fyzický zážitek: Basy a ruchy doslova atakují tělo. Zadruhé se jedná o velmi intenzivní zážitek: něco, co přeci jen stále ještě očekáváme od umění (a co je opakem nerušivého programmingu muzakem).

Jak u Kivyho tak u Daviese můžeme spatřit předsudek, že vážná hudba disponuje „metafyzickým“, ideálním obsahem, zatímco jiné typy muzicírování jsou pouhou tělesnou hrou povrchů (a povrchností). Jak však chápat takové hudební události, jako je přepracování Bachových fug jazzovým pianistou Jacquesem Loussierem? Bachova skladba tu stále nějak je, nikoli však v nezměněné podobě, je dokonce skloubena s improvizací (což pro Bacha ostatně

<sup>228</sup> “If musical works go, what remains is muzak. Muzak is the husk of pleasant noise that remains after musical works have been gutted through decontextualization.” Davies 2003, str 46

<sup>229</sup> Srv. Chanan 1995, str. 16, Attali 1977, str. 222

nebylo nic cizího). Nejen přechodové žánry problematizují oddělení „metafyzické“ a tělesné hudby. Susan McClary objevuje protipříklady i v samotné tradici západní klasické hudby:

„S oslavou těla a erotična by nemělo být nic v nepořádku. Ale opět se dostáváme k tomu, že jedním ze základních tvrzení pro nadřazenost v Evropské klasické hudbě (a v jiných formách vysoké kultury) je, že transcenduje tělo, že se zaobírá vznešenějšími polohami imaginace a dokonce metafyziky. Když nám pak někdo „předhodí“ tělo (jako Bizet) v hudebním díle, pak je to jako setkat se s postavou pokušitelky v prostředí toho, co mělo být čistým platonickým polem.“<sup>230</sup>

Davies zavádí zajímavé rozlišení ontologicky hustých a řídkých kompozic. Husté jsou ty s přísnějšími instrukcemi, řídké dávají větší volnost v interpretaci (tento typ by byl pro Kivyho již problematický). Těžko však říci, zda toto není spíše rozlišení v propracovanosti partitur, či jakým způsobem toto rozlišení chápat v rámci performance jinak než jako logický konstrukt (Je Bachova fuga v případě Loussierovy performance řidší než při „autentické“ performanci?).<sup>231</sup> Performance je „ontologicky“ stále stejně „hustá“ či „řídká“. Davies zakládá své rozlišení různých ontologií pro různé hudby na rozličných tradicích či hudebních praxích. Sám však dodává, že „existují momenty, kdy není jasné, která tradice nebo praxe je ve hře.“<sup>232</sup> Tento bod je klíčový. Můžeme tyto momenty brát jako výjimku potvrzující pravidlo, nebo sama nejasnost rozlišení tradic implikuje nejasnost ontologických rozdílů? Jakákoli tradice se může spojit s jinou či přeměnit v jinou. Toto není výjimečný stav, v menší a méně nápadné

<sup>230</sup> „Now there ought to be nothing wrong with celebrations of the body and the erotic. But, again, one of the principal claims to supremacy in European classical music (and other forms of high culture) is that it transcends the body, that it is concerned with the nobler domains of imagination and even metaphysics. Thus to have the body „thrust“ at us (by Bizet) in a piece of music is to encounter the figure of the temptress in the midst of what ought to have been a pure Platonic field.“ McClary 1991, str. 57

<sup>231</sup> Nattiez dobře shrnuje problematiku autenticity (ve vztahu k dobovému stylu) a věrnosti (ve vztahu k záměru skladatele) v rámci interpretace díla. Dreyfus poukazuje na to, že idea autentické orchestrace nedává smysl, protože v dotyčné době vůbec pojem orchestrace neexistoval. Otázka autenticity a věrnosti vyvstává podle Nattieze stále znovu mimo jiné proto, že máme určité hmotné svědectví o vztazích tónů, totiž partituru skladby. Interpretací je však nutně mnoho. Srv. Nattiez 1993, str. 82-113

<sup>232</sup> „There are times, admittedly, when it is not clear which tradition or practice is being involved.“ Davies 2001, str. 10

míře se toto děje neustále, jednotlivé hudební tradice se nechávají inspirovat ostatními. Podle Williama Daye je sice pravda, že se jakákoli tradice může změnit v jinou, nicméně podstatnější je, že se tak *zpravidla* neděje, což také představuje slovo tradice.<sup>233</sup> Přesto máme za to, že nenápadné i nápadné překrývání tradic je mnohem běžnější, než se zdá z určité perspektivy (tradicionalistické historizující perspektivy jazzu nebo vážné hudby), a že samotná možnost překrytí tradic, aniž by se v hudbě samé objevil nějaký zlom, svědčí o neprůchodnosti teorie mnohosti ontologií hudebních projevů. Rovněž musíme podotknout, že jsou to právě body přechodů a transformací stylů a tradic, kde se nejčastěji něco v hudbě opravdu „děje“, tedy kde vznikají zásadní umělecká „díla“.

Na druhou stranu je problematika hudebních děl fascinující, možná o to více proto, že se zdánlivě netýká veškeré hudební produkce. V souladu s výše zmíněnými teoriemi píše Ivan Poledňák: „Nejdřív je třeba konstatovat, že fenomén „dílo“ – tak, jak se tento pojem zpravidla v běžné konverzaci i v odborné literatuře chápe – se v hudbě nevyskytuje odjakživa a všude a že dokonce představuje menšinový způsob existence hudby.“<sup>234</sup> Pokud však zaujmeme pozici jako například Gould a Keaton a budeme tvrdit, že mezi kompozicemi (hudebními díly) a jinými hudebními událostmi (jako jazzová improvizace) je pouze rozdíl ve stupni a nikoli v druhu,<sup>235</sup> pak bude problematika hudebního díla relevantní pro veškerou hudbu. Ukáže nám, že tělo hudby je mnohem složitější než jen sled zvuků či fyzikálního vlnění. I tělo hudby je jaksi oduševnělé, je obdařeno smyslem, který je imanentní znělé matérii. Nejen v klasické hudbě je pravdou, že hrajeme „něco“, pouze například v improvizaci je toto „něco“ hůře identifikovatelné (Připomeňme Williama Daye: improvizátor se snaží svým hraním přispět něčím smysluplným, relevantním v rámci komunikace s ostatními hráči). Každý zvuk a každá melodická linka v sobě implikuje množství obsahů, odkazů, smyslů, pouze někdy je tento

<sup>233</sup> Osobní korespondence.

<sup>234</sup> Poledňák 2006, str. 159. Srv. též Goehr 1991

<sup>235</sup> „...jazz and classical performances alike interpret their pieces and improvise in doing so [...] We submit that jazz and classical performances differ more in degree than in kind.” Gould; Keaton 2000, str. 143. K této diskusi srv: též Young; Matheson 2000, Brown 1996, Davies 2001, Levinson, 1980.

smysl, obsah, či „duše“ tradicí fixován jako „dílo“, které je identické napříč množstvím performancí. To však podobně jako v případě lidského těla neznamena, že by tato duše byla oddělitelná od těla hudby. Naopak s ním tvoří podobnou směs či spletenec jako na polštářcích prstů pianisty – polštářcích, které rozhodnou o tom, zda bude performance pokračovat ve výstavbě a upevňování monumentu „díla,“ či zda se rozběhne v improvizaci a strhne dílo s sebou k nepředvídatelným setkáním.

### VI.2.3. Improvizace

Dva hudební fenomény představují obzvlášť velký problém pro teorie hudebních děl kladoucí díla mimo performance: improvizace a záznam.<sup>236</sup> Improvizace, protože je bytostně spjatá se samotným procesem performance, protože se odehrává bez programu/partitury a protože je spjatá s neomezenou variací, která se vzpírá jasnému oddělení jednotlivých „děl“; záznam, protože opakuje neopakovatelné – performance (v protikladu k opakovatelnému dílu) a protože vytváří nový (fyzický) předmět a tím dále komplikuje situaci vtělení a odtělesnění hudby. Improvizace a záznam se však zřídka pojednávají souběžně. Zdá se totiž, že jedinečnost improvizace a *iterabilita* záznamu jsou nesmiřitelné. To se nám však nemusí jevit jako nepřekonatelný paradox, pokud si uvědomíme, že improvizace je plná opakování a nadaná jistou pamětí a že záznam není *instanciací* typu ale opakováním jedinečné performance. Navíc současná hudební praxe organicky integruje improvizaci i záznam do performance a do kompozice.

---

<sup>236</sup> “Musical practice such as improvisation and recording – two extremes in terms of the regularity of instances compared with the generic entity itself – tend to pose serious problems for such models.” Cochrane 2000, str. 135. Pro podrobnější diskusi problému improvizace a záznamu srv. Galuška 2004.

Lee B. Brown ukazuje neslučitelnost improvizace a teorií kladoucích hudební díla jako entity přetrvávající neměnně v čase.<sup>237</sup> Brown však nechce tyto teorie vyvrátit pomocí příkladu improvizace, chce jako Davies či Alperson oddělit improvizaci a kompozici fenomenologicky i ontologicky. Jeho argumenty pro toto rozlišení však neobstojí. Složená melodie nemusí být více „zpevná“ než improvizace. Není důvod, proč by variace musela být komplikovanější než téma. Z improvizace se může naopak stát téma, na které se dále improvizuje. „Když slyšíte mnoho jazzových skladeb, často zjistíte, že melodie byly ve skutečnosti kdysi sóly. Vím to, protože mnoho písní, které jsem napsal, vyvstaly z mého procvičování si některých sólových frází.“<sup>238</sup> Vztah mezi kompozicí a improvizací je vztahem oboustranné výměny. Berliner říká, že „existuje nekonečný koloběh mezi improvizovanými a před-komponovanými komponenty umělcových znalostí, tak jak se vztahují na veškeré stavební materiály na každé úrovni sólové invence. [...] Improvizátoři mění jednotlivé charakteristiky kompozic v nekonečných permutacích a prozkoumávají možnosti manévrování s danými charakteristikami svých prostředků a naopak.“<sup>239</sup> Improvizace se nemusí vyznačovat ani zvláštním momentem překvapení, pokud slyšíme kompozici poprvé, nebo naopak pokud slyšíme improvizaci poněkolkáté z nahrávky. Situace skladatele a improvizátora je též velmi podobná v tom, že oba čerpají z velkého množství materiálů, čerpají z možností svého nástroje. Samozřejmě je zde rozdíl ve stupni. Skladatel má více času, není (většinou) stresován situací. Může „opravovat“ (ačkoli není jasné, co vlastně opravuje), zatímco improvizátor může maximálně přetáčet nějakou svou improvizaci ve studiu.

Když slyšíme hudební událost, slyšíme kompozici (nejen) hudebních elementů.

Performance je též kompozicí – komponováním, do kterého vstupuje mnoho věcí, které nikdy

<sup>237</sup> Srv. Brown 2000, Brown 1991.

<sup>238</sup> „If you listen to many jazz compositions, a lot of times the melodies were actually once solos. I know because a lot of songs which I've written have come from just my plain practicing of certain solo phrases.“ Harold Ousley, citováno v Berliner 1994, str. 221

<sup>239</sup> „There is a perpetual cycle between improvised and precomposed components of the artist's knowledge as it pertains to the entire body of construction materials on any and every level of solo invention. [...] In infinite permutations, improvisors alter particular features of compositions as they explore their maneuverability with fixed features of their vocabulary, and vice versa.“ Berliner 1994, str. 222

nejdou, ani v případě skladby „běžící hlavou“ skladatele, redukovatelné na skladatelův záměr.<sup>240</sup> Teoretici postulující díla oddělená od performancí (jako Kivy) pracují s abstrakcemi. První abstrakcí jsou komponující subjekty a komponované objekty: na jedné straně aktivní subjekty (skladatelé píšící či objevující hudbu) a na druhé straně nečinný, neměnný soubor hudebních děl. Hudba je společenský konstrukt. Ale subjekt je v mnoha ohledech pasivní a ovlivněný hudbou, společenství hudebníků a posluchačů je též konstruováno hudbou. Druhou abstrakcí jsou pouze tělesné performance v protikladu k ideálním dílům obdařeným smyslem. Tak jako improvizace však žádná performance není jen „toto zde“, naopak se hemží implikacemi a explikacemi: jakýmsi primitivním „o něčem“. Lee Konitz říká: „Jazzová témata jsou skvělé nástroje. Jsou to formy, které je možné použít znovu a znovu. Jejich implikace jsou nekonečné.“<sup>241</sup>

Performance nějakého díla je „zdařená“<sup>242</sup> nikoli v momentě, kdy „objektivně“ splní všechny požadavky partitury (jakási bezchybná, správná instanciace). Naopak performance je vskutku hudebním počinem, když se jí podaří dát dílu nový smysl, perspektivu či novou energii, novou interpretaci.<sup>243</sup> To nemusí znamenat, že dílo nějakým (násilným) způsobem mění. Ovšem musí nějak učinit dílo smysluplným v tuto chvíli pro nás (smyslem může být i pokus o „autentickou“ performanci).<sup>244</sup> Takto popsané ztvárnění díla nemá daleko od Dayova popisu komunikace v rámci improvizace. Tam jsou samozřejmě pravidla „rozhovoru“ mnohem volnější, ale v zásadě se též jedná o problém, jak říci v tento okamžik něco smysluplného.

<sup>240</sup> „Kompozice a zase kompozice: to je jediná definice umění. Kompozice je estetika a to, co není zkomponováno, není uměleckým dílem.“ Deleuze; Guattari 2001, str. 168

<sup>241</sup> „Jazz tunes are great vehicles. They are forms that can be used and reused. Their implications are infinite.“ Lee Konitz, citováno v: Berliner 1994, str. 63

<sup>242</sup> Zde chceme poukázat na souvislost performance (koncertního ztvárnění) a jazykového performativu, který podle rozlišení Johna Austina může být zdařený/úspěšný (felicitous) či nezdařený/neúspěšný (infelicitous), nikoli však pravdivý či nepravdivý (správný či nesprávný).

<sup>243</sup> „If modern critical theory argues that the literary text is always open to multiple interpretation, the musical score is the very paradigm of this condition. A score cannot be read without interpretation, its very purpose is to invite interpretation, and no two interpretations are ever quite the same.“ Chanan 1994, str. 71

<sup>244</sup> „Tout le travail d'un interprète consciencieux est de chercher cet équilibre difficile : ne pas trahir la pensée du compositeur, tout en la rendant vivante aux oreilles actuelles.“ Paul Loyonnet, citováno v: Nattiez 1993, str. 82

## VI.2.4. Hudební záznam

Davies a Brown postulují různé ontologie nejen pro improvizaci a kompozici, ale i pro hudební nahrávky. Záznam či možnost mechanické reprodukce hudby značně komplikuje diskusi o ontologii uměleckých děl (a činí tak již od dob svého vzniku). Na jednu stranu se záznam zdá osvobozovat hudbu od jejího materiálního ukotvení, od okolností jejího vzniku a tím podporuje pohled na hudbu jako čistou nevtělenou entitu (viděli jsme ovšem, co všechno je na záznamu z těchto okolností slyšet, včetně prostoru, ve kterém byla pořízena, materiálu nástrojů, rukou, dechu atd.). Na druhou stranu záznam vytváří nový hmotný objekt: kazetu, CD atd. (které přispívají k fetišizaci hudby jako zboží). Takže odtělesnění na jedné straně zahrnuje vtělení jinde.<sup>245</sup> Dalším problémem je, jakého druhu je opakování v případě přehrávané nahrávky a jaký je jeho vztah k opakování díla v rámci různých koncertních provedení. Některé skladby přitom dnes existují a mohou existovat pouze v „nahrané“ podobě (elektronická hudba).

Nahrávky zároveň zásadním způsobem změnilly vnímání hudby jako celku. Některé styly se ustavily na základě nahrávek, které se staly ikonickými. Z technologie nahrávání se stal nový výrazový prostředek, v některých případech dokonce „nástroj“. Podle Michaela Chanaana nahrávky také podnítily novou vlnu *musiky praxe*, kdy se amatéři snaží imitovat, co si mohou sami přehrávat.<sup>246</sup> Příchod mikrofónů, které mohou zblízka zaznamenat zpěv tak, jak jej posluchač běžně nemůže slyšet, dal vzniknout novým stylům zpěvu a dal prostor typům hlasu, které nestojí na síle a znělosti.<sup>247</sup> „Brzy se pódiová vystoupení musela podpořit

<sup>245</sup> Pro diskusi záznamu a komplexního vtělení hudby srv. Chanan 1995, obzvláště str. 18, 76-77, 154.

<sup>246</sup> Srv. Chanan 1995, str. 18

<sup>247</sup> Srv. Chanan 1995, str. 67

ozvučnými systémy, neboť bez zesílení by jemný zpěv Mills Brothers či slečny Pu-pu-pi-dů nebyl slyšet dál než ve třetí řadě“<sup>248</sup>

Záznam není nikdy nevinným svědectvím – může být vlastně věrnější, než co je schopný slyšet posluchač na místě nahrávané performance. Protože není jasné, co by vlastně měla být „věrnost“ v případě hudebního záznamu, můžeme tvrdit, že nahrávka je nějakým způsobem stylizovaná, je „reprezentací“ - aniž by přestala být přímým, fyzickým otiskem reality v tom smyslu, v jakém mluví Roland Barthes nebo Suzan Sontag o fotografii.<sup>249</sup> To, že je nahrávka opakováním tedy neznamena, že by byla nějakou *autentickou* kopií, zároveň však nemusíme mluvit o nějaké *distorzi* reality. Michael Chanan oponuje takovému názoru:

„Jinými slovy nahrávání, jako shromažďování aktuálních informací do zpráv, není transparentní proces, ale výroba produktu z určitého typu syrového materiálu. Ale v tom případě se označení výsledku tohoto procesu za *zkreslení* skutečnosti mívá s podstatou věci. Konkrétně přehlíží skutečnost, za prvé, že v hudební reakci populárních zpěváků na mikrofon nebyly žádné ze zábran svazujících klasické muzikanty trénované k poslušnosti a disciplíně pod taktovkou dirigenta, a za druhé, že populární zpěváci tím pádem považovali mikrofon za hudební nástroj svého druhu.“<sup>250</sup>

<sup>248</sup> „Soon stage appearances had to be bolstered with public address systems for without amplification the crooning Mills brothers and Miss Poop-poop-a-do could not have been heard beyond the third row.“ Read a Welch, citováno v: Chanan 1995, str. 69

<sup>249</sup> „Such images are indeed able to usurp reality because first of all a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask.“ Sontag 1983, str. 350 „What defines the originality of photography is that, at the very moment in the long, increasingly secular history of painting when secularism is entirely triumphant, it revives – in wholly secular terms – something like the primitive status of images. Our irrepressible feeling that the photographic process is something magical has a genuine basis. No one takes an easel painting to be in any sense co-substantial with its subject; it only represents or refers. But a photograph is not only like its subject, a homage to the subject. It is part of, an extension of that subject; and a potent means of acquiring it, of gaining control over it.“ Tamtéž, str. 351 „[...] entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relais, c'est-à-dire un code ; certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code*.“ Barthes 1982, str. 11

<sup>250</sup> „To put it another way, recording, like news gathering, is not a transparent process, but the manufacture of a product out of a certain type of raw material. But in that case, to designate the results of the process as distortion may be missing the point. In particular what it fails to take into account is, first, that in the musical response of popular singers to the microphone there were none of the inhibitions that afflicted classical musicians, trained to obey the discipline of a conductor's baton; and second, that popular singers, as a result, treated the microphone as an instrument in its own right.“ Chanan 1995, str. 69



Technologie záznamu a s ní spojené technologie (mikrofon, zesilovací aparatura) vstupují do těla hudby jako další mimo-hudební element, který hudbu ovlivňuje a mění. „V nové fázi postmodernismu směřují techniky reprodukce k tomu stát se paralelním hybatelem kulturní produkce a hrozí, že zplodí nový, vlastní tvůrčí potenciál.“<sup>251</sup> Drew Hemment též poukazuje na to, že samotné technické nedostatky nového média záznamu vyprodukovaly novou hudbu a novou sonickou sféru (*sonic realm*).<sup>252</sup>

### VI.2.5. Walter Benjamin a „aura“ díla

Již Walter Benjamin poznamenal, že technická reprodukovatelnost možná zcela změnila to, co rozumíme pod pojmem umění.<sup>253</sup> On sám popsal změnu, jíž umění prochází následkem své technické reprodukovatelnosti, jako ztrátu aury.<sup>254</sup> Text Waltera Benjamina je zvláštní a jedinečný, protože zaznamenává moment, kdy příchod technologie záznamu osvětluje to, co je na ústupu a co sám nenávratně zakrývá, a zároveň moment, kdy se ukazuje tato nenávratnost, neodvratná budoucnost nového umění, nové technologie a nového průmyslu hudby.

To, co se ztrácí, co záznam nejen že nezachycuje, ale dokonce ničí, nazývá Benjamin aurou díla. Aura díla se ztrácí dvojitým pohybem opakování, pohybem reprodukce, distance, dislokace, přemístění a pohybem repetice, opakování, přehrávání. (Vynález záznamu a kopírování záznamu se neobjevil současně. Hudební průmysl musel počkat až na dobře

<sup>251</sup> „In the new phase of postmodernism, the techniques of reproduction look set to become a parallel agency of cultural production, and threaten to nurture new creative potential of their own.“ Chanan 1994, str. 253

<sup>252</sup> Hemment 2004, str. 80

<sup>253</sup> „*Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe.*“ Srv. Benjamin 1991, str. 486

<sup>254</sup> “[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura.” Tamtéž, str. 477

vyvinutou technologii kopírování, která přišla až s deskami). Ovšem záznam je zároveň přemístěním i opakováním. Jako takový je něčím divným, nepřírozeným, je opakováním původně neopakovatelné události.

Benjamin říká, že jakmile umělecká událost ztratí svoji neopakovatelnost, jakmile je zaznamenána, ztrácí to, co jedinečně může mít originál a co se ztrácí v jakékoli reprodukci, jedinečnou přítomnost v čase a prostoru,<sup>255</sup> jedinečnou existenci zakořeněnou v určité tradici,<sup>256</sup> autenticitu,<sup>257</sup> jedním slovem svou „auru“.<sup>258</sup> Aura díla zahrnuje jistou nepřekonatelnou vzdálenost a vše to, co svědčí o pravém počátku díla. (Ačkoli Benjamin mluví především o fotografii, zmiňuje se i o hudebním záznamu jako o čemsi analogickém fotografii. My jsme ovšem viděli, že zvuk, a to i zaznamenaný, v sobě nese svědectví o svém pravém – hmotném- počátku.) Přitom je důležité, že jde o mechanickou reprodukci. Ta vskutku představuje něco jiného, než třeba padělání a podobné vytváření kopií. Mechanická reprodukce mění vztah publika (masy) k dílu a mění dílo samo. O co víc je toto pravdivé, když se mechanická reprodukce stane masovou produkcí.

Pohyb setření aury díla je na jednu stranu pohybem přemístění, vytržení z času a místa vzniku díla. Hudba je v tomto smyslu zbavena těla. Tak se stane, že si v tramvaji můžeme poslechnout symfonický orchestr, nebo v bytě rockový koncert, v letadle mám sedm různých hudebních kanálů, včetně autentické lidové hudby (tibetští mniši nahraní v tibetském chrámu).<sup>259</sup> Otázka autentičnosti je spojena se záznamem a vlastně vůbec s nějakým „obrazem“ od počátku. Edison v roce 1876 v článku, kterým inzeroval svůj nový vynález technologie zvukového záznamu, navrhuje mnoho různých užití. Mezi nimi je i záznam

---

<sup>255</sup> Srv. tamtéž, str. 475

<sup>256</sup> Srv. tamtéž, str. 480

<sup>257</sup> „Echtheit“ Tamtéž, str. 476

<sup>258</sup> „[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verkümmert, das ist seine Aura.“ Tamtéž, str. 477

<sup>259</sup> Srv. „[Technische Reproduktion] kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen.“ Benjamin 1991, str 476-477.

hudby, ale je tam i zaznamenání posledních slov umírajících, záznam hlasu blízké osoby atd.<sup>260</sup> Z těchto Edisonových návrhů je patrné, že ačkoli byl jeho vynález v počátcích a záznam nebyl kvalitní - mluvené slovo bylo téměř nesrozumitelné a k záznamu hudby se používaly jednodušší skladby – již byl zřejmý jeho potenciál k zaznamenání těch nejintimnějších okamžiků. To také znamená, že od počátku je zde problém autenticity. Možná že důvodem toho je nutná ztráta autenticity v reprodukci ve smyslu Benjaminovy analýzy. Otázka, která se totiž objeví hned vzápětí, je, zda záznam onu intimitu, kterou má uchovat, právě neruší – což je obdoba paradoxu nahrávek jedinečných improvizací. Jak má znít věrný záznam, co má být považováno za věrný záznam, jsou velmi obtížné otázky.

Hudba zaznamenaná ztrácí své fyzické ukotvení, je přenosná, přenosná dokonce i vzduchem, stává se nehmotnou. Tento proces se dále vyvíjí a pomocí walkmanů a radiových vln vysílaných přímo do mozku se těla zbavuje i posluchač a objevuje se něco jako čistý akusmatický prostor. Zbavení se těla posluchače walkmana však není nějakým zduchovněním. Dalo by se říci, že je to stále modus tělesnosti. Zaznamenaná hudba také není o nic duchovnější: naopak ztrácí „auru“: myslíme, že je důležité, že Benjamin volí tento termín. Na druhou stranu jsme již zmínili, že hudba (a to i zaznamenaná) v sobě nese stopy svého hmotného původu. Nejde jen o materiál nástrojů a těla hudebníků, jde i o prostor, v němž je nahrávka pořízena. (Carnegie Hall má jiný zvuk než Rudolfinum, tibetský chrám nebo rockový klub...) Samozřejmě v určité době se i toto oddělilo a nástroje se počaly nahrávat v odhlučněných místnostech a halové efekty se začaly přidávat dodatečně (což ovšem platí jen pro některé žánry, navíc mezi „přirozeným“ a „umělým“ prostorem je stále ještě slyšitelný rozdíl).

Druhým momentem pohybu umlčujícího hudební auru je libovolné opakování. Hudební dílo tím ztrácí svou jedinečnost, událost hudby přestává být něčím výjimečným, svátečním.

---

<sup>260</sup> Srv. Chanan 1995, str. 3

Veškerá hudba se dostává na úroveň hudby produkované pro daná prostředí jako kanceláře, záchodky a šatny v tělocvičnách zmíněnou americkou firmou Muzak. Situace však došla tak daleko, že opakování vytváří novou výjimečnost, novou „auru“ začarovaného kruhu hitů a šlágrů. Nekonečné opakování vytváří popularitu a popularita podporuje opakování. Mohli bychom do tohoto kontextu přenést Humeovu poučku: „Opakování nemění nic v opakovaném předmětu, ale mění něco v mysli, která opakování kontempluje.“<sup>261</sup> Technologie záznamu a reprodukce obnáší vytvoření nového objektu, nahrávky, která se může stát zbožím a součástí masové distribuce, která je živena touto druhou „aurou“ opakování. V předchozí kapitole jsme se dotkli Adornových analýz, jak užitková hodnota hudby přechází zcela v hodnotu směnnou a jak se nahrávka stává fetišem a předmětem pouhého nahromadování.

S těmito body (s otázkou autenticity a s otázkou nekonečného opakování) souvisí převrácení, o kterém mluvil Adorno. Záznamy koncertů se v určitý moment staly nedostižným vzorem, který se živá představení snaží napodobit. Vztah originálu a kopie je tedy převrácen. Výše jsme však viděli, že existují hudební praxe (elektronická hudba) a situace (ikonické nahrávky jazzových improvizací), kde je rozdíl mezi originálem a kopií nerelevantní popřípadě alespoň problematický. Zde bychom mohli užít termínu simulakrum, pokud simulakrum chápeme ve smyslu kopie, která rozvrací samotné rozlišení mezi originálem a kopií. Problémem totiž není podle Benjamina to, že by technologie záznamu vytvářela čím dál tím větší množství kopií (padělků). Problém je spíše, že se ztrácí sám originál se svou aurou a autenticitou, že svět umění se stává světem simulaker. Také Philip Auslander používá tento termín k popsání současné situace hudební produkce a záznamu: „Paradigma, které nejlépe popisuje současný vztah mezi živým a zprostředkovaným je baudrillardovské paradigma

---

<sup>261</sup> „La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple.“ Citováno v: Deleuze 1968, str. 96

simulace: „nic neodděluje jeden pól od druhého, výchozí od konečného [...]. Je to IMPLOZE.“<sup>262</sup>

Benjaminův text nám poskytuje zvláštní reflexi naší doby, reflexi, kterou my již vlastně nejsme schopni stejným způsobem provést. Jde o zprávu, jež je situována na zvláštním přechodu, hranici, ve dvou světech. Dnes jsme v situaci, kdy již nemáme přístup ke světu bez záznamu, naše zkušenost hudby je skrz naskrz prodchnutá zkušeností reprodukované hudby. Proto nám Benjaminův text přijde jako jedinečný záznam ztrácející se aury díla (tak jako studenti jazzu znají ikonické improvizace mistrů jen z nahrávek, tak my víme o „aure“ jen díky Benjaminově záznamu). Na druhou stranu nás vedou naše hudební zkušenosti k mírnějším závěrům (a možná k jinému uchopení „aury“ hudby).

### VI.2.6. Tvůrčí záznam

Opakování mechanické reprodukce se ukázalo být velmi produktivní nejen, co se týče hudebního průmyslu, ale i co se týče vytváření nových hudebních žánrů a nacházení nových výrazových prostředků. Mechanické opakování krátkých rytmických úseků například v technu dává vyvstat novým afektům, dokonce novým posluchačům. Přenosnost hudby hudbu odhmotnila, na druhou stranu umožnila posluchači vstoupit do hudby novým způsobem a nově v ní artikulovat své tělo, umožnila novou montáž hudby a prostředí a tím dala vzniknout novým hudebním zkušenostem. Konečně mechanická reprodukce umožnila nově pracovat s hudbou v rámci nelineární kompozice, tzn. integrace a užití záznamů z různých časů, žánrů atd. Skladatel Gavin Bryars například vzal kus písně nějakého bezdomovce a učinil z ní smyčku, kterou nechal hrát zhruba hodinu. Poté dopsal aranže pro orchestr do plné délky

---

<sup>262</sup> The paradigm that best describes the current relationship between the live and the mediated is the Baudrillardian paradigm of simulation: “nothing separates one pole from the other, the initial from the terminal [...] an IMPLOSION” Auslander 2006, str. 87

skladby. Výsledná nahrávka používá obdobnou techniku jako mnoho populární hudby dnes, totiž kombinaci opakování jednoho záznamu, tzv. smyčky, a přes ní nahraného živého orchestru, tedy druhého záznamu, který se ovšem s prvním nemůže shodovat co do času (vzniku, trvání). (Bezdomovec Gavina Bryarse nebyl nikdy nalezen a jeho jméno je neznámé. Ale máme jeho hlas – Srv. Edisonovy návrhy užití přístroje pro zvukový záznam.)

Svět hudby již dávno prošel technickou revolucí, o které mluví Benjamin, a jeho postřeh, že realita oproštěná od vší technologie se stala vrcholným efektem technologie<sup>263</sup> bezesporu platí i dnes. Zároveň si musíme povšimnout, že tematizace aury uměleckého díla nabývá na smyslu teprve ve věku, kdy se aura počíná vytrácet.<sup>264</sup> Stejně dobře ale můžeme poukázat na to, že diskuse o ontologickém statutu hudebních děl se opravdu objevuje až v době, kdy skladatelé a hudebníci vědomě zpochybňují dané modely stabilních a identifikovatelných „děl“.<sup>265</sup> K Benjaminovské auře a autenticitě bychom dnes již neměli mít přístup, přesto se svět umění nestal zcela bezesbytku nesmyslnou dekontextualizovanou hrou simulaker. Měli bychom se tedy pokusit redefinovat auru a autenticitu, tak aby se dala smířit s moderními technologiemi plně integrovanými v umělecké praxi.<sup>266</sup> Tím se neodvoláváme na onu zmíněnou „auru“ nekonečného opakování rádiových hitů, nýbrž na možnost nalezení autenticity a aury (například nahrávky), která by nutně neodkazovala k jednotnému materiálnímu původu (originálu). Ve stejném smyslu bychom měli nově uchopit pojem

---

<sup>263</sup> Srv. Benjamin 1991, str. 495

<sup>264</sup> Srv. tamtéž, str. 476

<sup>265</sup> „The new instrumental techniques developed by modernist composers bring with them a sense of danger towards the musical body, which gives their music a unique capacity to distress the listener. Such techniques, says Ehrenzweig, express a central drive towards “thing destruction”, shared by all modernist artists.“ Chanan 1994, str. 243 „The fact that men like Boulez and Cage represent opposite extremes of modern methodology is not what is interesting. What is interesting is their similarity. In the music of both ... what is heard is indistinguishable from its process. In fact, process itself might be called the Zeitgeist of our age.“ Morton Feldman, citováno v: Chanan 1994, str. 264

<sup>266</sup> I u Benjaminu můžeme číst tradiční nedůvěru filosofů k obrazům, jak ji popisuje Susan Sontag: „Most contemporary expressions of concern that an image-world is replacing the real one continue to echo, as Feuerbach did, the Platonic depreciation of the image: true insofar as it resembles something real, sham because it is no more than a resemblance. But this venerable naive realism is somewhat beside the point in the era of photographic images.“ Sontag 1983, str. 350

hudebních děl, tak aby umožňoval jejich vývoj a mutace a jejich zapojení do hudební praxe a souvislostí, do hudby jako měnlivého a vtěleného procesu.

Nahrávka změnila svět hudby a to, jak vnímáme hudbu, navždy. Jak však výše argumentuje Michael Chanan, tato změna může být v mnohém tvůrčí a ne jen (pokud vůbec) destruktivní. Dále pokud bychom se domnívali, že tato změna se týkala ontologického statutu hudby (což přechod do modu simulace jistým způsobem je), nemohli bychom rozlišovat mezi různými ontologiemi, jak to činí Davies, neboť tato proměna se týká veškeré hudební produkce bez rozdílu. Domníváme se však, že záznam pouze ukazuje zřetelněji cosi, co bylo v hudbě od počátku, jistou schopnost opakování. Paradoxem nahrávky je, že opakuje neopakovatelné, jedinečnou performanci – neinstancuje ji jako nějakou obecninu, nýbrž ji opakuje. Je však třeba uznat, že i v performanci je množství opakování, že i ona je spíše než instanciací typu komplexním opakováním rozličných praxí, procesů, pohybů a idejí.

### **VI.2.7. Praxe**

Co činí spekulativnímu uchopení hudby potíže, je velmi jednoduché, podíváme-li se na skutečnou hudební praxi současnosti. Vezměme si za příklad koncert Matthewa Herberta s jeho bigbandem. Začne tím, že si nahraje nějaký ruch – zuby rozezní sklenku na víno, roztrhá noviny. Pak použije sampler a z tohoto zvuku vytvoří rytmickou smyčku. Bigband začne hrát do této smyčky a zatímco hraje, Herbert prožene to, co hraje, skrz rozličné efekty, nahrává to, co hraje, a tvoří nové smyčky a efekty a tímto způsobem improvizuje interaktivním způsobem s muzikanty od počátku do konce koncertu. Jedná se zde o improvizaci, o záznam, o performanci (v protikladu k přehrávání desky)? Nebo jde jednoduše o kompozici v širším slova smyslu, zahrnujícím uvedené praxe? Ty se zjevně v rámci této performance stávají nerozlišitelnými a pro posluchače to nepředstavuje žádný zásadní problém. Ano, jedná se o

extrémní případ, ačkoli je stále obvyklejší v současné hudební praxi nejen populární hudby. Jak bylo řečeno, Davies by v tomto příkladu viděl výjimku potvrzující pravidlo.<sup>267</sup> Naší filosofickou volbou je vidět Herbertovu performanci jako extrémní případ něčeho, co se nutně děje ve veškeré hudbě v menším či větším měřítku a tedy jako jednoduchý důkaz toho, že ontologické rozdělení performancí děl, performancí improvizací a performancí nahrávek je falešnou abstrakcí (čili že se nejedná o rozdíl v druhu, nýbrž pouze ve stupni).

Přemíchávání, míchání nahaných stop a skladeb, živé hraní s dýdžejem nebo s half-playbackem, vytvoření smyčky z libovolného zvukového objektu (a tedy i zasazení opakování a nahrávky do velmi základní úrovně živé performance – a musíme zdůraznit, že ani zde není nahrávka instanciací modelového abstraktního taktu, ale spíše opakováním určitých intenzivních hodnot), improvizace se smyčkami (nyní zpřístupněná neprofesionální hudebně aktivní veřejnosti skrze počítače a software na produkci hudby)... Toto vše vrhá nové světlo na vztah nahrávky a improvizace. Co máme zde před sebou, není nic než čirá improvizace: komponování (přivádění k sobě) na místě (ačkoli není zcela snadné určit, kde by toto místo mělo být) určitého počtu předem daných, ale i nepředvídatelných prvků (proti očekávání se nepředvídatelné při práci s počítačem přihází celkem často). Takže ačkoli se záznam zdál být protikladem improvizace, ukazuje se, že funguje celkem podobně (víceru nahrávek může být smícháno dohromady, záznam může být dále přetvářen), o to víc, pokud je spojen s klasickou improvizací (práce se smyčkami či nahrávkami v reálném čase, jejich kombinování a transformování). Dvacet let stará nahrávka může být skombinována s novou kompozicí. (Tento proces není neznámý „klasické“ kompozici – velká díla klasické hudby nejsou prosta této praxe, ačkoli mechanismy bránící jejich proliferaci jsou silnější.) Tímto způsobem vyvstávají mezi performancemi a kompozicemi virtuální pouta a kompozice se stává nekonečnou, aniž by opustila performanci.

---

<sup>267</sup> “There are times, admittedly, when it is not clear which tradition or practice is being involved.” Davies 2001, str. 10



Namísto protikladů zde nacházíme pouhé rozdíly ve stupni. Každá kompozice a každá improvizace je opakováním a variací zároveň. Podobně jedinečnost improvizace a *iterabilita* záznamu nejsou v rozporu. Improvizace se hemží opakováním a záznam neinstancuje typ, nýbrž opakuje jedinečné. Performance sama se odehrává v určité „kompozici“ stylu, je zkomponovaná či komponující se skrze komunikaci těla a myšlenek a skrze určitou společenskou praxi. Problémem není, zda performance (či záznam či improvizace) správně ztělesňuje nějaký typ (dílo), nýbrž zda dokáže smysluplným způsobem vstoupit do hudebního proudu a našich životů. To, co je v danou chvíli smysluplným, může a nemusí být vybudování monumentu „díla“, vystavění „bloku počitků“<sup>268</sup> (jako třeba Bernsteinovo zpracování Honeggerovy skladby *Pacific 231*). Může to také být vytvoření komunity, uvedení do transu, relevantní improvizací vstup apod. Není možné vytvořit konečný seznam toho, jakou funkci může a bude moci hudba zastávat, a tedy ani obecně definovat, kdy a jaký má smysl. Hudba je vždy zasazena do konkrétních okolností a praxí, v jejichž kontextu teprve nabývá smyslu (podobně jako výroky v jazyce).

### VI.2.8. Dílo a perspektivismus, záznam

Jo Ellen Jacobs přirovnává hudební dílo k jahodovému dortu.<sup>269</sup> Každá performance je stejnou měrou hudebním dílem (Beethovenovou pátou symfonií), tak jako je každý upečený jahodový dort dortem. Partitura je jako recept na dort a skladatel písící partituru je jako kuchař zaznamenávající recept. I kuchař předem ví, jak bude dort chutnat, nicméně dokud jej někdo neupeče, dort neexistuje. V tomto smyslu můžeme též vidět práci skladatele jako práci

<sup>268</sup> „To, co se uchovává, věc či umělecké dílo, je *blok počitků*, to jest *složenina z perceptů a afektů*.“ Deleuze; Guattari 2001, str. 142

<sup>269</sup> Srv. Jacobs 1977, str. 61-62

architekta. Architekt dům vymyslí a vypracuje stavební projekt, ovšem na to, aby stál dům, je potřeba spolupráce mnoha jiných lidí. Podobně k vytvoření takového hudebního díla, jakým je třeba symfonie, je potřeba mnoha lidí (a mnoha těl). Takové hudební dílo je kolektivním dílem a nesmíme se nechat mást umělým oddělením autorských a interpretačních práv.<sup>270</sup> (Staré pojetí autorských práv dnes naráží na své meze, jak do hudby vstupují samplý a remixování a míra autorství je nejasná a dává prostor různým výkladům. I něco takového jako autorská práva je nutné neustále přehodnocovat a předefinovávat. Ve světle současných diskusí ovšem musíme poznamenat, že naše filosofická „komplikace“ autorských práv a tvrzení o nedohledatelnosti jednotného původu a původce (inspirace, díla) nemá znamenat, že by v praxi nebylo možné a žádoucí zasazovat se o dodržování určitých autorských práv. Rozhodování o plagiátorství či autorství bude vždy otázkou stupně a volby (povolený počet dob či tónů z cizí skladby), možná i citu (Jak například zhodnotit, když se plagiátorství samo stane předmětem nebo motivem konceptuálního umění?), to ovšem neznamená, že bychom v této věci rozhodovat neměli.)

Všem jahodovým dortům jsou společné určité strukturní rysy a též jednotlivé performance Beethovenovy páté budou mít mnoho společného. Jak bylo řečeno, v určité hudební tradici je vhodné a produktivní rozlišovat mezi díly a jejich zpracováním. To ale nemusí znamenat, že dílo nějak preexistuje mimo znělou hudbu. Dílo můžeme chápat jako imanentní performanci, což je ovšem třeba upřesnit. Dílo jako imanentní performanci nemůže být obecný neměnný typ, jak to popisuje Davies. Obecný typ vlastně ani nemůže být něčemu imanentní, je to naopak naše abstrakce od něčeho. Strukturu vlastní hudebním performancím je třeba spíše chápat na základě Deleuzových idejí. Každá performance je určitou perspektivou na dílo, ovšem toto dílo neexistuje mimo jednotlivé perspektivy. Proto každá performance dílo diferencuje, jinými slovy mění. Čím více podobných či takzvaně standardních perspektiv

---

<sup>270</sup> „[...] the Western system of notation has allowed what the composer-conductor Lukas Foss once called the very unmusical idea of dividing what is essentially indivisible – music – into two separate processes: composition, the making of music, and performance, which is also the making of music.” Chanan 1994, str. 5

existuje, tím snáze můžeme vnímat dílo jako něco, co se vyděluje z jednotlivých performancí. Z různých perspektiv jakoby skládáme obraz celku. „Standardní“ perspektivy však také fungují jako konzervativní mechanismy, takže opravdu nové perspektivy mohou být zavrhnuty nebo označeny za „chybné“ (viz. Jacques Loussier). Pokud jsou perspektivy velmi odlišné jako v případě aleatorních skladeb apod., bude naše představa díla zásadně změněna každou performancí a dílo se bude nepředvídatelně rozrůstat. Pokud existuje pouze jedna perspektiva jako v případě jazzové improvizace, bude dílo splývat s touto perspektivou – aniž by na ni bylo zcela redukovatelné: každá improvizace je odpovědí na problém, jak improvizovat, či jak improvizovat na saxofon po Charliem Parkerovi apod.<sup>271</sup>

Je třeba uznat, že každá hudební produkce má hluboké vazby k jiným produkcím, má vztahy s okolním světem, implikuje možná navázání - znovunastoluje problém, jak ztvárnit určitou skladbu a zároveň jak tvořit hudbu. Tyto vnitřní odkazy hudby nikdy nemohou být vědomě pojaty, předvídaný nebo limitovány jakoukoli osobou. Proto se zdráháme říci, že existují pouze fyzické performance (jahodové dorty) a myslí, které z nich abstrahují struktury či obecné typy. Jelikož je tento proces (implikace a explikace struktur, motivů, sonorit, inspirací) do jisté míry na nás nezávislý (ačkoli se nemůže dít bez nás), mluvíme raději o dílech jako imanentních „strukturách“ performancí. Slovo stuktura se nám zde však zdá příliš chudé a nevýstižné a pokusíme se jej přepracovat v následujících kapitolách.

Korpus hudby (soubor všech hudebních děl) je třeba chápat jako vtělený a tedy i podléhající změně. Oproti imaginárnímu muzeu hudebních děl máme co do činění s díly, která nabývají nových kontur s každou novou perspektivou, filosoficky řečeno diferencují se. V některých tradicích je tato diferenciací omezená a mechanismy bránící proliferaci děl jsou vypracovanější a neomezují se jen na zvukovou sféru (mozartovské převleky rozdavačů letáků ma Staroměstském náměstí, pravidelné zařazení do programu určitých festivalů, granty na

---

<sup>271</sup> „We can see then that when a musician performs a song, he or she not only plays a melody and a set of chord changes but also plays with and in some ways “comments” on earlier versions of that song.“ Ake 2002, str. 150

uchování „kulturního bohatství“ (čili majetku), rekonstrukce autentických nástrojů atd.). V jiných tradicích je naopak záhodno, aby se „díla“ navzájem konfrontovala, střetávala, srůstala, rozvíjela a měnila.<sup>272</sup> Je to však jen otázka stupně a vše je v rukou performance. Hudební dílo je především *událostí*.

Zvukový záznam v tomto ohledu není nějakým ontologickým zvratem. Říkali jsme, že je v jistém smyslu „reprezentací“ performance, ovšem toto je třeba brát s rezervou. Záznam není reprezentací (znakem) performance, jako je třeba socha Dvořáka reprezentací tohoto skladatele. Je spíše Peirceovským indexem s přímou kauzální vazbou na svůj původ (jako se má kouř k ohni), ale ani to není zcela přesné, neboť to, co se uchovává, je stejné povahy jako příčina – Susan Sontag dokonce mluví o konsubstancialitě.<sup>273</sup> Záznam je takovým otiskem jako fotografie, přímým vlisem reality do určitého materiálu, ze kterého je pak opět „vyvolán“.<sup>274</sup> Nezapomeňme, že původně šlo opravdu o vlačování do měkkého materiálu (parafinového papíru či staniolové fólie) a sám záznam byl uskutečněn historicky dříve, než bylo možné jej vyvolat (v tomto Edisona předešlo hned několik vynálezců). Ale ani s digitální technologií nemůžeme obejít tělesnou stránku hudby. Při záznamu je stále potřeba mikrofonů, které zvuk snímají pomocí rozechvívané membrány.

Záznam je jakýsi fyzický odraz, který je však zpomalen pomocí nějaké plastické hmoty (dnes pomocí digitálního kódu). V každém případě je podoben spíše ozvěně, která se může vracet v různých podobách a kvalitě a v několika opakovaných vlnách. I záznam se opotřebí a pak zanikne, digitální kód zmizí z nosičů, echo umlkne. Záznam každopádně hudbu nijak nezastavuje, nemůže ji zmrazit. Karl Coulthard přirovnává neschopnost „živé“ nahrávky

<sup>272</sup> „Virtually every piece of music, as a result, incorporates reference and allusion to other works which it absorbs and transforms.“ Chanan 1994, str. 43

<sup>273</sup> Srv. Sontag 1983, str. 351

<sup>274</sup> Srv.: „It suited Plato’s derogatory attitude toward images to liken them to shadows – transitory, minimally informative, immaterial, impotent co-presences of the real things which cast them. But the force of photographic images comes from their being material realities in their own right, richly informative deposits left in the wake of whatever emitted them, potent means for turning the tables on reality – for turning *it* into a shadow.“ Sontag 1983, str. 367

zachytit performanci k výstavě plastových banánů vedle hniječícího originálu.<sup>275</sup> Peggy Phelan zase obecně říká o performancích (nejen hudebních), že „jediný život performance je v přítomnosti. Performance nemůže být uchráněna, nahrána, zdokumentována nebo se jinak účastnit cirkulace reprezentací reprezentací: jakmile do ní vstoupí, stává se něčím jiným než performancí.“<sup>276</sup> Hudební záznam však neruší plynoucí přítomnost hudby. Performance může být zaznamenána, aniž by bezezbytku přešla do řádu reprezentace reprezentací (znaků). Zaznamenaný koncert není plastovým banánem, statickým modelem. Hudba stále plyne v čase, je stále stejně pomíjivá a na druhou stranu je stále ukotvena ve zvuku, který je souborem množství materiálů, je tělem, kterého se hudba nemůže zbavit a které působí na naše těla. Záznam opakuje performanci a jí imanentní dílo.

---

<sup>275</sup> Srv. Coulthard 2008. Odkaz je zde na Derridovu knihu *La Vérité en peinture*.

<sup>276</sup> “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance” Phelan 1993, str. 146

## VI.3. Čas hudby

### VI.3.1. Začít hrát

Mluvíme-li o hudbě jako o vtěleném procesu, nutně se dostaneme k úvahám o čase a zde narážíme na klasické a často frekventované téma ve filosofii. Příklad hudby nebo melodie je přímo paradigmatickým příkladem v úvahách o čase. Není se čemu divit. Někteří autoři o hudbě tvrdí, že je slyšitelným obrazem času či vyjevením času ve své podstatě.<sup>277</sup> Všichni autoři (výjimkou je zde Deleuze – a Augustin?) však uvádějí příklad hudby jako poslouchané, vnímané, tudíž jako pasivně pozorovaného časového „předmětu“. Zajímavé by bylo postavit tento příklad z hlediska hudbu tvořícího člověka. Bylo poznamenáno, že vytváření hudby je jako práce s časem, artikulace času samého.

V hudební terminologii se rozlišuje „tempo“ a „metrum“. Ani jeden tento termín neoznačuje nic slyšitelného, oba se týkají času. Tempo se vztahuje na rychlost a metrum na abstraktní členění na takty, které je pak vyplněno různými rytmy. V tomto rozlišení by se dala spatřovat jakoby forma (metrum) a matérie (tempo) hudebního času samého (pojem tempa a rozdílná tempa pochopitelně předpokládají mimohudební čas jako referenci, ale toto rozlišení nyní ponechám stranou).

V živé populární hudbě je časté, že bubeník udá tempo skladby odklepnutím. Odklepnutí odpovídá metru skladby (Raz, dva, tři, čtyři). Terry Pratchett takovýmto odpočítáním humorně popisuje stvoření světa.<sup>278</sup> (Naráží tím na naši neschopnost představit si

---

<sup>277</sup> Srv. Jacobs 1977, str. 229

<sup>278</sup> Srv. Pratchett 2001

počátek času, něco na způsob Kantových antinomií čistého rozumu). V protikladu k populární performanci počíná klasický koncert jistým „fiat“, počíná z úplného ticha, které je i není součástí skladby – totiž je, avšak jako opak zvuku. Naznačení dirigentovou taktovkou je jakousi minimalizací pohybu, tak aby se tento pohyb děl neslyšitelně (netělesně): Zvuk musí vyvstat naráz. Takovýto počátek hudby se rovná čirému stvoření, počátku času. V této souvislosti popisuje Jankélévitch dva přístupy: buď může hudba vyvstat jako ostrov radosti z nebytí (obklopujícího ticha) – takové jsou podle něj skladby Debussyho – nebo může být hudba zahradou ticha (klidu) vprostřed hluku a chaosu – tak podle něj tvoří Fauré.<sup>279</sup> Každopádně jde o stvoření (vyvstání z protikladu).

Proti tomu bubeníkovo odklepnutí, odpočítání na koncertě populární hudby, je i není součástí kompozice, ovšem nikoliv jako protiklad. Vychází, vyvstává již z nějakého hluku – vyděluje se z něj a je tudíž také místem setkání světa a hudby (setkání, o nějž také usiluje Cage ve vážné hudbě). Má praktický důvod: aby hráči začali hrát najednou. Ukazuje čistý hudební čas, čistou artikulaci času, jakýsi čas před počátkem (hudebního světa). V populární hudbě je čas (metrum) bližší newtonovskému času, rovnoměrnému, aristotelskému času, kdy se mění pohyby, čas však nikoli. Oproti tomu ve vážné hudbě můžeme najít složitější koncepce. Příkladem jsou teoretické práce Pierra Bouleze. Boulez rozlišuje v hudbě čas pulsovaný, zvrásněný (*temps pulsé, strié*) a nepulsovaný, amorfní, hladký (*temps amorphe, lisse*). Pulsovaný čas je jistým způsobem (pravidelným či nikoli) artikulovaný, zakládá se na pravidelných hodnotách trvání. (Takový je hudební čas v populární hudbě, jak byl výše popsán.) Nepulsovaný čas je časem plynoucí hudby a zakládá se pouze na hustotách a dynamických rozdílech.<sup>280</sup> Je obtížně uchopitelný. Interpret má tendenci vnášet do skladby pulsovaný vztah (*rapport pulsé*), hledá diskrétní struktury trvání.<sup>281</sup> Na druhou stranu je zde

<sup>279</sup> Srv. Jankélévitch 1983, str. 166-169

<sup>280</sup> Srv. Boulez 1963, str. 99-100

<sup>281</sup> Srv. Boulez 1989, str. 60

určitá nepulsovaná rovina s interní, „arytmickou“ hierarchií.<sup>282</sup> (Především se jedná o princip Boulezových skladeb samých. Zároveň musíme poznamenat, že Boulezovou snahou je oprostít hudební tvorbu od veškerých nehudebních ohledů a kritérií).<sup>283</sup>

Vrátíme-li se k počátku hraní a k pulsovanému času, můžeme říci, že hudební čas vskutku nemá přesný začátek právě proto, že někdo musí začít hrát. Bubeník (nebo dirigent) udá odklepnutím zároveň metrum a tempo. Co se však přitom děje? Mohli bychom považovat metrum za abstraktní formu, jasnou artikulaci času, která nám umožní přesně určit správný bod, ve kterém začít hrát. Se sv. Augustinem bychom mohli říci, že před odklepnutím máme všechny údery i skladbu v očekávání a po té, co přejdou všechny údery do paměti a my vyčkáme stejně dlouhý interval času, jaký udaly předchozí údery, počneme hrát v ten správný okamžik. Odklepnutí má vskutku udat identické časové intervaly. Jinak by nebylo možné poznat tempo. Problém je, že není vůbec jednoduché se na první dobu trefit. Základními časovými určeními pro hudebníky jsou „brzy“, „pozdě“ a „na čas“. (Nejedná se samozřejmě o matematické body.)

Zkušenost amatérského hráče je taková, že čím více se člověk soustředí na časové intervaly a čím více vědomě očekává příchod první dobu, tím je pravděpodobnější, že se netrefí. Žádná analogie s prostorovým měřidlem určujícím přesné intervaly hudebníkovi nepomůže. (Opakování není přenášení nějaké jednotliviny nebo měřítka.) Odklepnutí může představovat naprosto stejné intervaly a přitom se v poslední chvíli hudebníkovi zastaví nebo zrychlí vnímání času, každá vteřina se začne rozpadat na drobné fáze, tělo ztuhne, v mysli zní ozvěna úderů, až není možné rozhodnout, co byla ozvěna a co skutečný úder. Augustinovské očekávání nám vůbec nepomůže, neboť nevidíme žádný interval, který by se v budoucnosti

<sup>282</sup> „Komplexní materiál uvnitř sebe sama rozvíjí pojem času, který nebude vždy kompatibilní s časem-rámcem který sváže uvnitř globální organizace zvukové fenomény k sobě.“ („Un matériau complexe développe à l'intérieur de lui-même une notion de temps qui ne sera pas toujours compatible avec l'enveloppe-temps qui va lier à l'intérieur d'une organisation globale les phénomènes sonores les uns aux autres.“) Boulez 1989, str. 61

<sup>283</sup> „Boulez's text [Penser la musique aujourd'hui] makes plain his goal of an absolute musical interiority, purified of all relations to extra-musical criteria.“ Nesbitt 2004, str. 66



zkracoval. Musíme začít hrát. Augustin je sám spíše pozorovatelem, i když sebe líčí jako pějícího.<sup>284</sup> Ačkoli svým zpěvem píseň „posílá“ do minulosti, klíčovou roli hraje spíše pojem pozornosti. Co bylo budoucí se stává minulým pomocí trvajících pozornosti. Ta však jako by pasivně přejímala, co je v očekávání. Jistěže i hudebníci mají očekávání první doby. To, zda nastoupí „na čas“ však není dáno schopností přesného očekávání (pozorování), ale správného čerpání rytmu a tempa z odklepnutí (kontrakce minulosti).<sup>285</sup>

Trefit se na první vyžaduje spíše dostat se do rytmu (do tempa) hudby. Sami již jsme souborem rozličných rytmů.<sup>286</sup> Údery odklepnutí je třeba kontrahovat (na způsob Deleuzovy pasivní zvykové syntézy) a najít první dobu prostřednictvím vstoupení do hudebního proudu. Takováto zkušenost času, kdy jsme sami spolu-tvůrci, je něčím nanejvýš tělesným. (V protikladu k Bergsonově výkladu, který hudbu jen poslouchá.) Samotné tvoření hudby může být chápáno jako zvuková artikulace času, totiž dávání času určitou formu.

Hudebníková přítomnost je přítomností zrodu, je živým, plynoucím Nyní, které je hudebníkem spoluvytvářeno na základě předchozích (a ne nutně *bezprostředně* předcházejících) okamžiků. V tom je obsažen určitý popud pro další zkoumání o čase. Čas totiž, jak bylo řečeno, primárně nepozorujeme, ale *bezprostředně* jej prožíváme – což zde znamená něco ve smyslu žití jako spoluvytváření (s nejednoznačným vztahem pasivity a aktivity).

<sup>284</sup> „Chci zaspívatí známou píseň. Než začnu, vztahuje se mé očekávání na celou píseň. Jakmile jsem začal, tolik utkvívá v mé paměti, kolik jsem zpěvem takofka poslal v minulost, a celá má činnost může býti nazvána vzpomínkou s hledem k tomu, co mám zaspívatí. Mé pozorování však dosud trvá, pomocí kterého stává se minulým, co bylo budoucí.“ Aurelius Augustinus 1997, str. 413

<sup>285</sup> „On se tromperait sur la fonction des accents si l'on disait qu'ils se reproduisent à intervalles égaux. Les valeurs toniques et intensives agissent au contraire en créant des inégalités, des incommensurabilités, dans des durées ou des espaces métriquement égaux.“ Deleuze 1968, str. 33

<sup>286</sup> Srv. Sokol 2004. Srv. též: „This psychology is rooted in certain biological conditions. [...] Also the body which houses the voice and lends its natural rhythms, its forms of tension and relaxation, and which also produces sound by slapping and clapping. Music makes much more of this than speech, for which the body is more like a carrier, a vessel, than the sea in which it swims.“ Chanan 1994, str. 88

### VI.3.2. Opakování a čas

V úvahách o záznamu jsme otevřeli problematiku opakování. Je zřejmé, že to, čemu říkáme rytmus, nějakým způsobem vyvstává z času a z opakování (opakování význačných bodů, těžkých a lehkých dob v rámci nějakého časového uspořádání.) Samotný pojem opakování je ovšem také třeba zkoumat společně s časem. Bergson a Deleuze berou pojem opakování za pomůcku či dokonce za východisko při zkoumání času.

Deleuze v knize *Diference a opakování* navazuje na mnoho myslitelů, jako na Humea, Kierkegaarda a Nietzscheho, kteří se pojmem opakování zabývali, avšak Bergsonův motiv dvou druhů paměti (rozlišení návyku a paměti) mu je výchozím bodem. V knize *Hmota a paměť* uvádí Bergson poněkud odlišný případ, než je odklepnutí skladby bubínkem. Pro nás je zajímavý, neboť jde o příklad učení se (ovšem učení se nazpaměť textu, ne nějaké fyzické zručnosti, ale to nevádí).

Když se chci nějaký text naučit nazpaměť, opakovaně jej čtu. Po dostatečném počtu čtení se mi text vryje do paměti, stane se „vzpomínkou“, umím jej „srdcem“ (*par cœur*), nazpaměť. Mluvím tedy o určité paměti. Když však vzpomínám a znovu si vybavuji jednotlivé etapy učení, objevuji zcela jinou paměť. Každé jednotlivé čtení, z oněch x opakování, se mi ukazuje jako naprosto jedinečné ve zvláštní vzpomínce, která se týká jen tohoto jediného čtení. Zatímco když jde o to naučit se text nazpaměť, slévají se mi jednotlivá čtení dohromady, až postupně vytvoří představu celého textu, když jde o to zachytit jednotlivá čtení tak, jak se odehrála v určitém časovém bodě v minulosti, zachovává si každé čtení svou naprostou odlišnost a výjimečnost. (Když čtu text poprvé je to něco jiného než podruhé a potřetí...) Přestože jde o extrémní případy, které se v životě téměř vždy mísí, neměli bychom podle Bergsona pominout podstatnou odlišnost těchto dvou pamětí.

„Vzpomínka na nazpaměť naučenou látku má všechny rysy návyku. Jako každý návyk je získána opakováním stejného úsilí. Stejně jako návyk vyžadovala nejprve rozložení a poté opětovné složení celkové činnosti. A nakonec stejně jako každý navyklý tělesný úkon byla uložena v podobě určitého mechanismu, spustitelného jistým počátečním impulsem, v podobě uzavřeného systému automatických pohybů, střídajících se ve stejném pořadí a zaujímajících stejný časový úsek.

Naopak vzpomínka na jednu určitou četbu, například druhou nebo třetí, nemá žádný rys návyku. Její obraz se musel vtisknout do paměti naráz, jelikož další četby tvoří z definice samotné vzpomínky jiné. Je jako událost z mého života. Ze své podstaty nese určité datum, a nemůže se proto opakovat.“<sup>287</sup>

Bergson vnímá rozdíl mezi těmito dvěma druhy pamětí jako rozdíl v povaze. Při jedné jde o opakování a o činnost, při druhé o představu a představování-zaznamenávání. První se ukládá v těle v podobě naučeného mechanismu, druhá v duchu, paměti, v podobě čisté vzpomínky. (U Bergsona je rozdíl mezi tělem a duchem rozdílem časovým. Zatímco tělesný svět je pouze v přítomnosti, jsou v něm pouze vztahy simultaneity, duch je schopen kontrahovat trvání, disponuje pamětí.)

Pro Bergsona je toto rozlišení jednoznačné a jednoduché. „Existují dvě zcela odlišné paměti: první sídlí v organismu a není ničím jiným než souborem rozumně utvářených mechanismů, zaručujících vhodnou odpověď na možné výzvy.“ Tato paměť je spíše návykem než pamětí. „Druhá paměť je paměť opravdová.“<sup>288</sup> Pořádá jeden po druhém všechny naše stavy, jak postupně probíhají. Tato čistě kontemplativní paměť pochycuje ve své vizi jen jednotlivé. Naproti tomu Návyk vede ke zobecnění: Nazpaměť naučená látka má podobnost s obecnou myšlenkou subsumující jednotlivé případy. Naučená činnost pomocí návyku má

---

<sup>287</sup> Bergson 2003a, str. 58

<sup>288</sup> Bergson 2003a, str. 113

také určitou obecnost – postupně jsem schopen reagovat na větší a větší škálu impulsů. Žádná takováto obecnost nemůže být v jedinečné vzpomínce.

Deleuze toto vše od Bergsona přejímá a zasazuje do kontextu úvah o čase. Jak je konstituován čas? Bergson říká, že jedině kontrahováním trvání, a to duchem. Musíme zde však rozlišit vícero kroků. Nejprve se Deleuze ptá, jak vzniká živá přítomnost, tedy přítomnost, která plyne (z minulosti do budoucnosti). Je to pomocí kontrakce, syntézy opakování okamžiků, která má podobu Návyku. Návyk spojuje jednotlivé okamžiky, z jednotlivého extrahuje obecné, čímž ustavuje jednotnou formu plynoucí přítomnosti, která má směr od minulosti do budoucnosti či od jednotlivého k obecnému.<sup>289</sup>

Pokud je toto nesrozumitelné stačí si připomenout Bergsona. Opakování v rámci návyku se nevztahuje k jednotlivým čtením v minulosti, nýbrž výhradně k činnosti v přítomnosti. Deleuze říká totéž, ačkoli mluví o rovině organických kontrakcí, což se ostatně shoduje s Bergsonovým připsáním Návyku tělu (tělesné, pasivní syntézy). Kontrakce, syntéza, je základním jevem. Atomy, buňky, organismy kontrahují určité prvky a na základě této kontrakce opakování se objevuje žitá přítomnost, obecná přítomnost, která plyne. Deleuze ovšem mluví o kontrakci jako o „kontemplaci“ (pojmu spíše mentálním) a zde již překračuje Bergsona. Říká, že „organické syntézy jsou opětovně rozvíjeny v aktivních syntézách psycho-organické paměti a inteligence (instinkt a učení se).“<sup>290</sup> Pasivní syntézy konstituují znaky, které jsou rozvíjeny a interpretovány v aktivních syntézách, což je složitějším způsobem řečeno to, co již známe z kapitol o učení se. (Mohli bychom si též vzpomenout na Bataillovu tezi o přítomnosti bytí pro sebe i u nejnižších bytostí.)

Ustavení plynoucí přítomnosti kontrakcí Návyku je však jen první krok. Je třeba se dále ptát, jak je možné, že přítomnost plyne? Zde se objevuje nám již známá odpověď: Uplývá-

<sup>289</sup> Srv. Deleuze 1968, str. 97-105

<sup>290</sup> „[...] ces synthèses organiques, en se combinant avec les synthèses perceptives échafaudées sur elles, se redéployent dans les synthèses actives d'une mémoire et d'une intelligence psycho-organiques (instinct et apprentissage).“ Deleuze 1968, str. 100

li přítomnost, nemůže se tak dít až potom, přítomnost se musí ustavovat jako minulá zároveň s tím, jak se jeví jako přítomná. Povahou přítomnosti je zdvojení. Zde se Deleuze opět odvolává na Bergsona: Minulost má své vlastní bytí, oddělené od přítomnosti, neredukovatelné na přítomnost. Podobně jako Návyk je syntézou času vytvářející přítomnost, paměť je syntézou času ustavující minulost. Přítomnost by nemohla plynout, kdyby neexistovala minulost, do které by upadala. Ale není to ta samá přítomnost, co je přítomná a co upadá do minulosti. Minulost a přítomnost jsou odlišné podstaty. (Mezi minulostí a přítomností není kontinuita, současnost neznamena kontinuitu, nýbrž heterogenitu.) Proto Deleuze říká, že se každá přítomnost zdvojuje (každý přítomný okamžik se *současně* konstituuje jako minulý).<sup>291</sup>

Z toho plyne ta zvláštnost, že minulost je současná s přítomností. Dokonce je nutné říci, že veškerá minulost je současná s přítomností. Deleuze opět navazuje na Bergsona, když i tuto koexistenci uchopuje pomocí pojmu opakování. Veškerá minulost (minulost neopakovatelných jedinečných čtení) se opakuje v každé nové přítomnosti. Jde však o odlišné opakování od opakování návyku.<sup>292</sup>

Příklad odpočítání písňe toto demonstruje celkem jasně. Na jednu stranu je třeba vytvořit si určitý návyk, dostat se do rytmu, zopakovat pohyb dostatečně mnohokrát, abychom byli schopni v pravý čas zareagovat. Musíme kontrahovat okamžiky odpočítání za účelem činnosti v přítomnosti. Na druhou stranu vidíme, že z hlediska návyku se jednotlivé doby neliší. Avšak druhá doba se absolutně liší od první, protože před ní jedna zazněla, a podobně třetí od druhé atd. V každé době se opakuje minulost s předešlými dobami, činící tuto dobu jedinečnou. Jde vlastně o opakování různých úrovní minulosti. I v tomto případě bychom tedy mohli souhlasit s Deleuzem a Bergsonem, že přítomnost je jen nejkonzentrovanejším bodem celé minulosti.<sup>293</sup>

<sup>291</sup> Srv. Deleuze 1968, str. 111

<sup>292</sup> Srv. Deleuze 1968, str. 111-114

<sup>293</sup> „[...] chaque actuel présent n'est que le passé tout entier dans son état le plus contracté.“ Deleuze 1968, str. 111

Dva druhy paměti u Bergsona tedy uchopuje Deleuze jako dva druhy opakování. Jedno je aktuální (přítomnost), druhé virtuální (celá minulost). Jedno je materiální, druhé duchovní.<sup>294</sup> (Takovéto rozdělení, však zjednodušuje Deleuzův popis, jak jsme viděli výše. Deleuze mluví především o pasivních syntézách, na které navazují aktivní syntézy (což je pojem méně paradoxní a snáze připojitelný k aktivitě ducha).) Z takového opakování vyvstává rytmus, jenž stojí v základu hudebního času, tak jak je vnímán účastníkem hudby, ať už hudebníkem či posluchačem. (Ponecháváme stranou Deleuzovu třetí syntézu času, syntézu budoucnosti či věčného návratu, která rozrušuje identitu nastolenou předchozími dvěma syntézami, neboť se nám pro současné téma nezdá nutné jít tak daleko do Deleuzovy ontologie.) Nechceme-li zapomínat na to, že hudbu někdo musí tvořit a někdo poslouchat (k čemuž nás nabádali Ake, McClary a Nattiez), pak můžeme brát rytmus (jako spojení opakování a určitých intenzivních bodů) jako princip organizace hudby analogický struktuře, ovšem ne ve statickém smyslu abstraktního metra. Rytmus je proces zapojený do určitých aktivit. Zároveň má pojem rytmu pro Deleuze oproti pojmu struktury tu výhodu, že neruší heterogenitu.<sup>295</sup>

### VI.3.3. Rytmus a píseň

Můžeme se ještě zamyslet nad tím, co je to píseň v populární hudbě (toto skromnější skladatelské počínání). Tyto úvahy mají dnes smysl, protože již není pravda, že by se populární hudba rovnala písni, resp. že by veškerá populární hudba měla formu písně. Různé druhy elektronické hudby a s nimi spojené hudební události (technoparty nebo houseparty) jsou novou formou populární hudby, která není založená na písni. Žánry jako rap také rozšiřují a možná i boří tradiční pojetí písně.

<sup>294</sup> Srv. tamtéž, str. 114

<sup>295</sup> Rytmus podle Deleuze vyvstává mezi různými úrovněmi opakování a dalo by se říci, že každý rytmus je vlastně již polyrytmii. Srv. Deleuze; Guattari 1980. Pro rozlišení *répétition-mesure* a *répétition-rythme* srv. Deleuze 1968, str. 32-33

Dnes se tedy můžeme ptát, co je to píseň. Nejspíš bychom řekli, že je to určité hudební individuum, čímž se liší od hudby žánrů, jako je zmíněné techno. DJ vytváří hudbu mícháním desek a výsledkem je kontinuální transformace. Píseň je proti tomu relativně diskrétní (oddělené) individuum. Říkáme „relativně“, protože i píseň je předmětem mnoha transformací, adaptací, má svůj vlastní život. Máme dokonce za to, že když se na populární hudbu podíváme z perspektivy kinetiky žánrů, proudů, bude nám techno sloužit jako lepší model než písničkářství. V schopenhauerovském světě populární hudby nezáleží na individuích, jde jen o styl, v rámci kterého se vyprodukuje a zase zapomene co možná nejvíce písní.

Ponechme si však hypotézu, že píseň je určité individuum. (Říká se, že symfonie může být přirovnána ke světu v rámci universa hudby a její motivy k postavám či individuím v tomto světě. Slavné jsou v tomto ohledu Wagnerovy postavy, mající každá svůj *leitmotiv*. Píseň by tedy mohla být přirovnána k nějakému příběhu, ve kterém se objevují takovéto motivické postavy.) Jaký je princip individuace písně (příběhu)? Tato otázka může znamenat: jak může být jednotný obecný pojem rozdělen ve víceru individuí (středověká problematika), nebo: jak se může z nějakého proudu dění vydělit individuum (moderní téma). Odpověď jsme již výše nahlédli, když byla řeč o rytmu.

Aktuální píseň dnes je jiné individuum než včerejší píseň, ale jejich pouto je silnější než nějaký obecný, vyabstrahovaný tvar. Přesto máme tendenci říci, že tyto dvě písně pojí stejné uspořádání, forma v širokém slova smyslu. (Možná bychom dnes však mohli mít na mysli i digitální (jakoby genetický) kód hudby komprimované do formátu, jako je mp3.)

V populární písni s refrény a slokami je patrnější než kde jinde, že forma je nějakým rytmickým uspořádáním. Forma není nějaká nádoba, není to tvar v prvotně prostorovém smyslu, ale strukturace času. Rytmické uspořádání určuje střídání a opakování určitých pasáží, témat, zvuků, výšek, úderů atd. „Teoretik Josef Rufer, žák Schönberga, má za to, že živnou půdou formální koherence v hudebním umění v její nejzákladnější podobě je opakování,

reiterace. Objevuje se v první hudbě a hudba je bez ní nemyslitelná.“<sup>296</sup> Pokud mluvíme o formě písně, pak jde o vyšší úroveň, než pokud mluvíme o rytmu úderů, avšak i když jde o různé úrovně, princip jejich fungování je stejný. V populární hudbě je vše v rukou rytmu. První věc je tedy vnímat formu z hlediska času a rytmu a píseň jako individuum v rámci času, určené jako dané časové uspořádání. (Rytmus se nám jeví bohatší, zahrnující množství úrovní.)

Dále je však třeba vidět píseň v souvislosti. Rytmus, časové uspořádání, určuje píseň jako individuum skrze opakování: Gavin Bryars vytvořil refrén opakováním smyčky, vytvořil něco, co jsme schopni rozeznat jako individuum. Toto individuum vyvstává z hudebního proudu (šumu rádiových stanic) díky opakování. Takovéto individuace probíhají na různých úrovních v různých tempech a intenzitách.<sup>297</sup> (Cožpak ale nemohu slyšet nějakou skladbu poprvé, a přesto ji identifikovat jako originální a svébytnou entitu? Nemůže být soudržná melodie postavená na něčem jiném než na opakování (třeba jako melodie Ravelova Bolera)? Nemůžeme však obsáhnout, co vše zde vstupuje do hry – má posluchačská zkušenost, retence a opakování paměti, představivost, drobná opakování na úrovních, jež vědomě nevnímáme...)

Rytmus je zároveň tím, co vyděluje a určuje nějaké individuum (které slyšíme v rádiu), a zároveň tím, co jej spojuje s jinými individui – a to jak s tou samou písní, kterou jsme slyšeli včera, tak s jinými písněmi: je to samozřejmě také a především rytmus, který vytváří podstatná a subtilní pouta spojující písně v určitý žánr, styl. Podobně lidské tělo určují určité pohyby a formy ve smyslu rytmů, avšak tyto rytmy mohou zároveň tvořit pouto mezi ním a opicí nebo zpěvným ptákem. Píseň tedy vyvstává z hluku a stává se individuem díky určité konstelaci rytmů, avšak zároveň zůstává jednou svou tvář zasazena do celku hudby a je to právě rytmus, který ji spojuje s písněmi, s určitým žánrem a s hudbou vůbec. Zároveň musíme připomenout,

<sup>296</sup> „The theorist Josef Rufer, a pupil of Schoenberg's, holds that the seed-bed of formal coherence in musical art in its simplest form is repetition, reiteration; it appears in the earliest music, and indeed music is inconceivable without it.” Chanan 1994, str. 98

<sup>297</sup> Pro srovnání bychom mohli nahlédnout do knihy z analytičtějšího filosofického tábora, totiž do Generativní teorie tonální hudby Freda Lehrdahla, Raye Jackendoffa. Je zde řeč především o opakování rytmů na různých rovinách kompozice. Srv. Lerdaahl; Jackendoff 1983



že něco podobného jsme tvrdili o zvuku: je to tělo zvuku, co spojuje hudbu se světem jako chaosem hluku. (Snad by bylo možné říci, že předtím šlo o spojení těla hudby a těla světa, zatímco nyní jde o spojení hudebních individuí se světem jakožto sítí virtuálních vazeb.) Musíme si však uvědomit, že rytmus je vždy rytmem něčeho (například úderů - *coups*), není abstraktním metrem.<sup>298</sup> V tomto ohledu má zase výhodu termín „struktura,“ neboť může snáze spojovat jak hodnoty trvání tak např. výšky tónů. Jelikož se však primárně soustředíme na tělesné aspekty hudby, používáme raději termín „rytmus,“ který zdůrazňuje časové a intenzivní aspekty, s tím že může zahrnovat i rytmus výšek tónů atd....<sup>299</sup>

Na jednu stranu je tedy píseň něco jiného než hudební produkce třeba meditativního rázu nebo strojově transformačního rázu. Jde o vytvoření nějakého příběhu, individuální formy. Na druhou stranu nejde o absolutní rozdíl. Jistě není jasná hranice mezi písní, která může mít velmi dlouhou a jednotvárnou formu, a technopárty. Samozřejmě rozdíl tu je a vstupují zde do hry takové věci jako písňový text, účel a okolnosti přednesu apod.

Bylo by zajímavé zamyslet se nad tím, zda existuje moment, kdy se forma písně rozvolní a kdy začne být tak individuální, že každá píseň má jedinečnou formu. (Písničkáři vám řeknou, že v dobré písni musí forma vycházet (odvíjet se) z nápadu, z obsahu písně. Boulez v podstatě tvrdí totéž v případě hudby vážné, pouze sofistikovaněji: „Správně bychom měli říci, že Idea neexistuje před tím, než si uvědomila své možnosti realizace.“<sup>300</sup>) Tedy moment, kdy se píseň stane, podobně jak Bachtin nazývá román, žánrem bez formy nebo anti-žánrem. Zdá se nám, že takovýmto momentem je vznik ryze studiových alb: Konkrétně album Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, první opravdu studiové album, komponované pro záznam spíše než pro koncertní předvádění.

<sup>298</sup> „In this way, there are two sides to every rhythm: on one side, a complex connection of formed matters, on the other, the expression of a distribution of accents marking off an abstract organisation of temporal intervals.“ Turetsky 2004, str. 142

<sup>299</sup> „Rhythms group heterogeneous material elements together. In music such elements include pitch, volume, timbre, and other aspects of sound, but rhythms may take up a great variety of other material having a great variety of different forms.“ Turetsky 2004, str. 143

<sup>300</sup> „L'Idée n'existe pas, à proprement parler, avant d'avoir pris conscience de ses possibilités de réalisation.“ Boulez 1989, str. 64

Pracujme nyní s hypotézou, že se forma odvíjí od obsahu/nápadu/ideje (ať už se tím míní cokoliv – rádi bychom zde převzali pojmy běžně užívané hudebníky a pokusili se je přenést do filosofické roviny). Jestliže forma má vycházet, odvíjet se z obsahu, pak musí být rytmické uspořádání nebo forma nějak přítomna nebo předznamenána v obsahu, nápadu... Nemůže tam ale být obsažena jako aktuálně existující – to by pak obsah byl formou. Když se má forma odvíjet od nápadu, pak musí být v nápadu zavínutá, tak, že není předem patrná, dokonce že není předem určeno, jakým způsobem se bude rozvíjet. V rámci hypotézy, že forma písně se odvíjí od nápadu je tedy patrné, že sám nápad musí nějakým způsobem skrývat rytmickou artikulaci, ovšem spíše virtuálně než aktuálně.

Rozvíjení formy by bylo tedy čímsi jako aktualizací. (Dejme tomu, že mám nějaký motiv, pár tónů, který je pro mě nabitý určitým potenciálem, cítím z něj silný nápad, který je zatím ovšem, v tomto motivu, aktualizován pouze velmi chudě.) Proč je zde přesnější protiklad virtuálního a aktuálního než protiklad možného a skutečného? Protože pro daný motiv jsou všechny formy možné. Nic mě z hlediska možnosti nenutí vsadit jej do této či jiné formy. V tomto ohledu nemá smysl mluvit o nějakém odvíjení. Rozvíjení ovšem též naznačuje určitou tvůrčí divergenci, výsledná forma není předem determinovaná. „Úzké propojení Ideje a Realizace má za následek nespočet možných pojetí.“<sup>301</sup>

Pokud bychom měli definovat populární píseň, pak bychom se ji snažili určit jako elementární rozvíjení formy nějakého základního hudebního nápadu. Jednoduchost až snaha o archetypálnost je patrná i u složitějších interpretů. Ovšem ve skutečnosti před sebou nikdy nemáme čisté nápady, obsahy, spíše již zformované materiály. „Idea o sobě z hudebního hlediska neexistuje.“<sup>302</sup> Navíc máme k dispozici předem dané osvědčené formy. To, aby se forma odvíjela od obsahu je často jen zbožným přáním, často se sahá k snadným řešením.

<sup>301</sup> „L'imbrication étroite de l'Idée et de la Réalisation provoque d'innombrables cas d'espèce.” Boulez 1989, str. 65

<sup>302</sup> „Une idée en soi, musicalement, n'existe pas.” Boulez 1989, str. 33

Formát rádiového hitu je vypracován do takových detailů, jako do jaké vteřiny musí začít zpěv, kolikrát se má zopakovat nejchytlavější motiv, atd.

#### VI.3.4. Dílo a aktualizace

Vrátíme-li se k diskusi o ontologickém statutu hudebních děl, můžeme na ni aplikovat tyto úvahy. Nebudeme se již ptát, jakým způsobem je obecný pojem (dílo) rozdělen ve vícero individuích, nýbrž jakým způsobem se nějaké individuum (píseň, skladba) vyděluje z chaosu všudypřítomného hluku. Čili: jak dochází v proudu hudby k ustavení kvazi-stabilních individuí? (Hudba se v tomto jen stěží bude lišit od širšího procesu, jenž ji obsahuje a jemuž říkáme svět.) Tuto klíčovou roli můžeme připsat rytmu a opakování jakožto rozvíjení formy určitého nápadu.

Rytmus je struktura vlastní procesům, jako je hudba, a v rámci opakování dává v těchto procesech vyvstat re-identifikovatelným jednotkám. Zároveň je patrné, že rytmus sám o sobě nestačí, rytmus musí být vtělený, je rytmem hlasitostí, tónů, barev, intenzivních bodů, rychlostí, pohybů a materiálů. Rytmus jako struktura se musí rozvíjet ve znějící hudbě či performanci. Rytmus je zároveň tím, co umožňuje individuaci v rámci hudebního proudu, a tím, co spojuje tato individua s okolním světem. Žádné hudební dílo neexistuje odděleně od hmotné matérie hudby. Z toho však plyne také, že jeho individualita je pouze kvazi-stabilní, že se může měnit a nutně se také mění (z čehož plynou neustálé spory o možnosti autentické interpretace starších skladeb). Říkáme, že píseň je jakési individuum, ale to neznámá, že je nějakou *věcí*. Má individualitu příběhu, který, aby byl, musí být pokaždé aktualizován: „Můžeš mi znovu vyprávět ten příběh?“ Nejsou však dvě stejné aktualizace. (Jako když po letech slyším důvěrně známou nahrávku, echo z minulosti, a ona v rámci mé současné kompozice

rozezní rozpoložení z minulosti, o kterých už ani nevím, že je v sobě mám, a tato aktualizace mé minulosti se skládá s mým současným rozpoložením atd.)

To zároveň neznamenaá, že nemůžeme mluvit o uměleckých dílech, nebo že bychom vždy slyšeli pouze sled zvuků. Naopak, i my hudbu kontemplujeme, kontrahujeme s naší zkušeností, se zapojením našich posluchačských schopností a znalostí. I my jako posluchači hudbu komponujeme do identifikovatelného tvaru, individua, díla. V tomto ohledu je hudba komunikací, neboť nás zapojuje do procesu spolu-tvoření. Také není pravda, že hudba zanikne, jakmile dozní. Neboť hudba především *působí* a v tom je její bytí. Hudba působí i na ty, co ji tvoří. Po celou dobu svého trvání nás naplňuje energiemi a pocity, které jednoduše nezaniknou s koncem skladby. I to je zahrnuto v tom, jak se hudba vkládá do našich životů, jak se skládá, komponuje, s našimi příběhy.

Pokud tyto úvahy spojíme s naším pojetím inspirace, vyjde nám následující. Hudba je pro účastníka hudební tvorby problematickým polem. Ať už jde o skladatele, hudebníka či posluchače, pokud jsou aktivními účastníky hudebního procesu, vždy jde o problém, jak *performovat* hudbu. Pro skladatele jde o problém, jak formálně rozvinout určitou ideu, jež může přijít z hudebních i nehudebních inspirací. (Nebylo by možné rozlišovat mezi díly v slabém slova smyslu, jež mají jen malou individualitu a splývají s proudem určitého žánru, a díly v silném slova smyslu, která stojí u zrodu nového hudebního jazyka (zakládají nový *diskurs*), která zakládají rozcestí možných navázání, čili prezentují silnou ideu jakožto problém, na který je nutné navázat?) Pro hudebníka jde o problém, jak vstoupit do rytmu a začít hrát, jak udržet hudbu při životě a smysluplně ji rozvíjet. Pro posluchače jde o problém, jak vstoupit do proudu hudby, jak zapojit své tělo do této kompozice, jak performovat či interpretovat-rozvíjet tyto údery, rytmy, kompozice atd. Toto spolu-komponování či performování hudby je svým způsobem také rozvíjení znaků v deleuzovském smyslu. Skladatel, hudebník i posluchač jsou tak věčnými učedníky ve službě znaku, neboť hudba je

expresivním polem a vynucuje si rozvíjení u všech účastníků. Není tomu tak vždy a nechceme popírat, že kulturní průmysl může fungovat podle zcela odlišných ekonomí, než je ekonomie inspirace. Ovšem něco takového tu alesoň z části je vždy, když je ve hře tělo a prožitek z hudby.

#### **VI.4. Politická ekonomie hluku**

Se zajímavým a provokativním pohledem na roli a fungování hudby přišel Jacques Attali. Pro naše téma jsou jeho úvahy zajímavé, protože vsazují hudbu do širších souvislostí lidského jednání a protože doplňují mnohé naše dřívější úvahy. Jeho kniha *Bruits* vyšla v roce 1977, a protože její hlavní tezí je určitá předzvěst hudby a politického řádu budoucnosti, je vhodné k ní dnes, o pětatřicet let později, obrátit pozornost a zhodnotit, do jaké míry je možné mluvit o naplňování Attaliho vize. Kniha nese podtitul *Esej o politické ekonomii hudby*. Vidí tedy hudbu v širších společenských a praktických souvislostech, především jako neodlučitelnou od oblastí politiky a ekonomie, oblastí, které se dnes staly oblastí jedinou.

Attali říká, že mezi politicko ekonomickými řády a hudbou existují silná pouta, ač nemusí být na první pohled zřejmá, nemusí být kauzálně ustavená (že by stát nařizoval nějakou hudbu) ani současná. Je to proto, že hudba sama je řádem, organizací. Hudba je organizací hluku. Hluk je všudypřítomný, „nic podstatného se neděje bez hluku.“<sup>303</sup> Vesmír sám je určitou mnohostí vlnění, tedy hlukem. V tomto chaosu hluku je třeba ustavit svět, ať už myšlením, nebo politickým systémem na jiné rovině. Všechny tyto řády jsou organizací hluku různého typu.

---

<sup>303</sup> „Rien ne se passe d'essentiel où le bruit ne soit présent.“ Attali 1977, str. 7

Hluk je dvojnáčný. Na jednu stranu signalizuje život – něco se děje, rodí – na druhou stranu představuje nebezpečí, vpád chaosu. Obě tyto tváře hluku zůstávají i v organizaci. Řád obsahuje zkrocený hluk i hluk subverzivní, rozvracející. „S hlukem se rodí chaos i jeho protějšek: svět. S hudbou se rodí moc i její protějšek: subverze.“<sup>304</sup>

Hudba je tedy organizací hluku. To je velmi široká definice, ale zároveň ta nejjednodušší, která by platila pro hudbu všech dob, říká Attali. „Jediná věc, kterou mají jednoduchá polyfonie, klasický kontrapunkt, tonální harmonie, dvanáctitónová seriální hudba a elektronická hudba společnou, je to, že obdařují hluk formou v souladu s měnícími se syntaktickými strukturami.“<sup>305</sup> Co jsou tyto syntaktické struktury a co je tato forma, bychom příliš zjednodušili, kdybychom měli na mysli pouze hudební vztahy a pravidla kompozice. Tuto formu je třeba vidět abstraktněji. Jde o to, jak hudba nakládá s hlukem, jak se ho zmocňuje, jak jej obdařuje významem (v angličtině je tento obrat vyjádřen přímo ekonomickou terminologií: „to invest with meaning“). Již v tuto chvíli mluvíme jazykem politické ekonomie.

Protože je hudba organizací hluku a hluk je ve svých různých podobách organizován různými řády, je pravděpodobné, že budou tyto syntaktické struktury obdobné v různých řádech. Attali z toho vyvozuje, že hudba nejen že může být zrcadlem společnosti a měnlivé reality, ale že může být dokonce i prorokem věcí budoucích, nových řádů a systémů.

Hluk je chaos. Hudba tím, že dává řád chaosu, je způsobem vnímání světa, je určitým nástrojem rozumění. Ustavuje v chaosu určité strukturující difference. Tento obecný popis samozřejmě platí i pro takové řády, jako je společnost nebo jazyk. Attaliho argument chce však dokázat, že se tyto difference mohou v hudbě ukázat dříve a snáze než v myšlení a ve

<sup>304</sup> „Avec le bruit est né le désordre et son contraire : le monde. Avec la musique est né le pouvoir et son contraire : la subversion.“ Tamtéž, str. 13

<sup>305</sup> „Entre la polyphonie primitive, le contrepoint classique, l'harmonie tonale, le dodécaphonisme sériel et la musique électro-acoustique, il n'y a de commun qu'un principe de mise en forme du bruit suivant des syntaxes changeantes.“ Tamtéž, str. 20

společnosti. Čím ale toto hudba umožňuje? Snad tím, že i když se stane zbožím, nadále zůstává nehmotným požitekem, proč se řídí specifickou ekonomikou? („Je to ekonomie bez kvantity.“)<sup>306</sup>

Strukturalistické pojetí vede Attaliho k velmi modernímu pohledu na vývoj hudby.

„V této knize bych chtěl sledovat politickou ekonomii hudby jako sled řádů (jinými slovy diferencí), kterým činí násilí hluky (jinými slovy zpochybňování diferencí), které jsou prorocké, protože vytvářejí nové řády, nestabilní a měnlivé. Simultaneita množství kódů, rozličné přesahy v rámci období, stylů a forem znemožňuje jakýkoliv pokus o genealogii hudby, hierarchickou archeologii, nebo přesné ideologické zasazení jednotlivých hudebníků.“<sup>307</sup>

„Co musíme sestrojít je spíše mapa, struktura interferencí a závislostí mezi společnostmi a hudbou.“<sup>308</sup>

Dějiny hudby tedy nejsou lineární evolucí. Tím nejsou ani dějiny společnosti. Attali navrhuje pohlížet na společnost skrze hudbu. Hudba je nástroj rozumění a to nástroj nejvhodnější k uchopení toho podstatného: toho, co se mění, proudí, násilí a nebezpečí.<sup>309</sup>

<sup>306</sup> „Economie sans quantité.“ Tamtéž, str. 22. Attali svou tezi o vizionářství hudby vyjadřuje následujícími způsoby: „Hluky společnosti jsou v předstihu před jejími obrazy a hmotnými střety.“ („Les bruits d'une société sont en avance sur ses images et sur ses conflits matériels.“) Str. 22. „Hudba je tu, aby činila proměny slyšitelnými.“ („La musique est là pour faire entendre des mutations.“) Str. 8. „Je-li nesprávné konceptualizovat sled hudebních kódů na základě sledu ekonomických a politických vztahů, je to, protože čas prochází hudbou a hudba dává času smysl.“ („S'il serait illusoire de penser à une succession temporelle de codes musicaux, correspondant à une succession de rapports économiques et politiques, c'est que le temps traverse la musique et que la musique donne un sens au temps.“) Str. 37-38. „Protože je hrozbou smrti, je transgresí, zvěstuje, je vizionářskou...“ („Mais aussi, parce que menace de mort, transgresseur, annonceur, prophète d'une forme nouvelle de rapports avec la connaissance et de nouveaux pouvoirs.“) Str. 60

<sup>307</sup> „Je voudrais ici suivre l'économie politique de la musique comme une succession d'ordres, c'est-à-dire de différences, agressés par des bruits, c'est-à-dire des remises en cause de différences, prophétique car créant ainsi de nouveaux ordres, instables et changeants. La simultanéité de codes multiples, avec interpénétration mouvante entre les périodes, les styles et les formes interdit toute généalogie pour la musique, toute archéologie hiérarchique, toute localisation idéologique précise d'un musicien.“ Tamtéž, str. 38

<sup>308</sup> „Ce qu'il faut construire c'est donc plutôt une carte, une structure d'interférences et de dépendances entre la société et sa musique.“ Tamtéž, str. 38

<sup>309</sup> Srv. tamtéž, str. 9

### VI.4.1. Hudba a řád rituální oběti

Attali rozlišuje tři hlavní řády, organizace v hudbě: Řád rituální oběti, řád reprezentace a řád opakování. Dnes se v hudbě ohlašuje řád čtvrtý, nový řád kompozice.

„Ve všech třech případech je hudba nástrojem moci: rituální moci, když jde o to, aby lidi zapomněli na strach z násilí; reprezentační moci, když jde o to, aby uvěřili v řád a harmonii; a byrokratické moci, když jde o to umlčet ty, kdo jí odporují.“<sup>310</sup>

V první kapitole popisuje Attali to, co vidí jako původní funkci hudby, totiž zastoupení rituální oběti v její roli ustavení společnosti. O tom jsme se zmínili již v kapitole o rituální oběti Jimiho Hendrixe. Attaliho práce je v tomto okamžiku velmi spekulativní a fakticky méně podložená. Hudba je podle něj zpočátku formou oběti, neboli symbolickou ventilací násilí, rituální vraždou, která má nahradit a zabránit hromadnému násilí a která zároveň zakládá možnost společnosti.

Attali přímo navazuje na práci René Girarda, který odhalil zásadní roli oběti při ustavení pradávných společností tím, že polarizovala potenciální hromadné násilí a založila řád a hierarchii ve společnosti. Podle Attaliho plní hudba právě tuto funkci upevnění společnosti ventilací násilí, jsouc simulakrem rituální oběti. To je možné díky tomu, že hluk sám je násilím a hudba je organizací hluku, tedy jakousi ventilací tohoto násilí. *„Hluk je zbraní a hudba je původně formací, domestikací a ritualizací této zbraně jako simulakra rituální vraždy.“*<sup>311</sup>

Hluk byl vždy spojován s agresí, chaosem, ničením a znečištěním. Hluk je zdrojem bolesti, v extrémním případě je dokonce smrtící zbraní. I Attali zde poukazuje na vztah násilí a

<sup>310</sup> „La musique est ainsi, dans les trois cas, un outil de pouvoir : rituel, lorsqu’il s’agit de faire oublier la peur et la violence ; représentatif, lorsqu’il s’agit de faire croire à l’ordre et à l’harmonie ; bureaucratique, lorsqu’il s’agit de faire taire ceux qui le contestent.” Tamtéž, str. 39

<sup>311</sup> „Le bruit est une arme et la musique est, à l’origine, la mise en forme, la domestication, la ritualisation de l’usage de cette arme en un simulacre de meurtre rituel.“ Tamtéž, str. 49



rockandrollu. Colin Fletcher říká, že rock má tendenci vstřebávat násilí a přesměrovávat násilné energie.<sup>312</sup> V rámci systému rituální oběti vytváří hudba řád a tím upevňuje společenství, ukazuje, že společenství je možné. Dělá to v rámci obřadu. V kapitolách o tělu posluchače jsme se také pokoušeli ukázat, jak by se koncerty populární hudby daly nahlížet jako obnovující tento společensky stmelující obřad. Proti Attalimu musíme však uvést, že funkcí, které plnila hudba například v antice byla celá řada a nejednalo se jen o její zapojení v rámci slavností, jako byly Dionýsie. I v antice se hrála hudba prostě pro potěšení.<sup>313</sup>

Hluk je chaos, rušení kódu, řádu, informace, ale zároveň v sobě nese zárodek nového kódu, nové informace. To, co se zprvu jeví jako agrese, jako katastrofa inherentní starému řádu, se může přeměnit v nový dominantní kód a řád. Protože je hudba organizací hluku, nemůže se zbavit této násilné dynamiky proměny kódů.

#### **VI.4.2. Hudba a řád reprezentace**

Jakmile hudba přechází z jednoho řádu do druhého, mění se nejen její funkce. Mění se i role hudebníků a publika a celá síť ekonomických vztahů, které hudbu obklopují. Se vstupem do řádu reprezentace z řádu oběti vstupuje hudba i do vztahu k penězům.

Role hudebníka ve vztahu k penězům je problematická. Adam Smith klasifikuje hudební produkci mezi „pomíjivé služby“, podobně jako práci služebnictva. Skladba zazní a je tatam.<sup>314</sup> V jednoduché podobě hudebního přednesu není možné hudbu uchopit jako nějaký předmět, který by bylo možné dál prodávat a tím vytvářet zisk. Práce hudebníka není v tomto ohledu produktivní, protože nevytváří nadhodnotu, neakumuluje kapitál. Jak ovšem poznamenává Marx, jakmile se hudebník stane zaměstnancem například manažera klubu, který

---

<sup>312</sup> Srv. tamtéž, str. 56

<sup>313</sup> Srv. West 1992

<sup>314</sup> Srv. Chanan 1994, str. 144

vydělává na vstupném a platí hudebníkovi mzdu, stává se hudebník produktivním pracujícím.<sup>315</sup>

Placení hudebníků se samozřejmě objevuje až v určité historické době a je začátkem vzniku nových vztahů a rolí pojících se k hudbě. Postupně se takto objevují provozovatelé koncertních sálů, manažeři, producenti, vydavatelé (jakmile se performance stane fyzickým zbožím v podobě nahrávky) a jiní „kapitalisté“. I role skladatelů se samozřejmě mění. Ti si postupem času vydobyli autorská práva – Attali říká, že se stávají čímsi jako rentiéři.<sup>316</sup> Jejich situace je výjimečná, neboť skladatelé jsou narozdíl od hudebníků stále vlastníky své práce, ač za ní dostávají zapláceno. Skladatelé pronajímají svou práci. Díky tomuto zvláštnímu vztahu práce skladatelů k trhu se hudbě podařilo uniknout absolutnímu ovládnutí kapitálem. Ekonomie hudby je tedy specifická oproti jiným odvětvím trhu.

V kontrastu k tomu si vzpomeňme, jak Adorno říká, že směnná hodnota umění čerpá ze zdání, že jeho hodnota je vyjmuta ze světa směny. Avšak ačkoli jde o zdání, je jasné, že ekonomie hudby je specifická. Attali zde vidí jeden moment vizionářství hudby: Mohla by se hudba stát nikoli výjimkou, ale modelem pro jiná odvětví? Pokud by byla ekonomie hudby zobecněná, mohli by si různí „tvůrci“, inovátoři, znovu přivlastnit svou práci (Attali zde samozřejmě pracuje s Marxovou teorií odcizení).

Nový řád je řádem reprezentace. „Veškeré dějiny tonální hudby, stejně jako klasické politické ekonomie, se rovnají pokusu přimět lidi, aby uvěřili v konsenzuální reprezentaci světa. Proto, aby mohly nahradit ztracenou ritualizaci ventilace násilí podívanou na absenci násilí.“<sup>317</sup> Hudba se přesouvá do koncertních sálů a objevuje se propast mezi publikem a účinkujícím. „Hudba se stala místem divadelní reprezentace světového řádu, stvrzením

<sup>315</sup> Srv. Chanan 1994, str. 145-146

<sup>316</sup> Srv. Attali 1977, str. 80

<sup>317</sup> „Toute l’histoire de la musique tonale, comme celle de l’économie politique classique, se résume en une tentative pour faire croire à une représentation censuelle du monde ; pour remplacer la ritualisation perdue de la canalisation de la violence par le spectacle de l’absence de violence.“ Tamtéž, str. 93

možnosti harmonie ve směně.“<sup>318</sup> Jinde to Attali vyjadřuje tak, že celou společenskou a symbolickou funkcí hudby se stává přesvědčit lidi o racionalitě světa a nutnosti jeho řádu.<sup>319</sup>

Lidé začali platit za hudbu a hudebník byl zapojen do dělby práce. Podle Attaliho je tímto v hudbě předznamenán buržoazní individualismus. „Pojem reprezentace logicky implikuje pojmy směny a harmonie. Teorie politické ekonomie devatenáctého století byla celá přítomná v koncertních sálech osmnáctého století a předznamenávala politiku století dvacátého.“<sup>320</sup> Co znamená, že pojem reprezentace logicky implikuje směnu a harmonii? Koncert, kde lidé sedí a v tichosti poslouchají jiné lidi je místem reprezentace, je místem spektaklu. V kontextu koncertu je hudba zvláštním způsobem odříznuta od vnějšího světa. Není jednoduše spotřebována, užívána, jako v případě pěvce na tržišti. Koncert je reprezentace, protože lidé poslouchají něco (jiného), poslouchají dílo. Nenechávají se pouze omývat proudem hudby. Slyší slyšitelnou re-representaci nějakého díla (racionálního řádu), které má svého autora – a tato doba je zároveň dobou, kdy se poprvé začínají ustavovat autorská práva, tj. práva autorů na jejich duchovní majetek a finanční odměnu za jeho poskytnutí. Jakmile jsme ovšem v takovéto situaci, kde koncert reprezentuje dílo, je vztah publika k dílu více a více vztahem posuzování (Jde o dobré podání? Jde o kvalitní dílo? Nezívnul při něm král?). Tento postoj postupem času nabývá větší důležitosti – kriticky jej reflektuje například i Adorno.

V situaci, kdy publikum platí za reprezentaci díla, které je jím posuzováno, se hudba dostává do světa směny. Jednak je dílo posuzováno a porovnáváno s ohledem na jiná díla: je zde tedy předpoklad možnosti substituce a posuzování podle nějakého standardu, a za druhé je třeba díla nějak ohodnotit, určit cenu vstupného. Předpokladem světa reprezentace a světa směny je, že dílo má nějakou sobě vlastní (na trhu nezávislou) hodnotu. A zde se objevuje

<sup>318</sup> „Ainsi circonscrite, elle va devenir le lieu de la représentation théâtrale d'un ordre dans l'échange.“ Tamtéž, str. 114

<sup>319</sup> Srv. tamtéž, str. 131-132

<sup>320</sup> „Le concept de représentation implique logiquement celui d'échange et celui de l'harmonie. Toute la théorie de l'économie politique du dix-neuvième siècle était incluse dans la salle de concert du dix-huitième et annonçait la politique du vingtième siècle.“ Tamtéž, str. 115-116

základní problematika politické ekonomie devatenáctého století: Co je tato věci vlastní hodnota, z čeho vychází, jak se má ke směnné hodnotě atd...? Marx odvozuje hodnotu věci z množství práce (práce je jediný standard, kterým můžeme poměřovat hodnotu všech věcí – př. diamanty x brambory) a to sice abstraktní práce či pracovní síly (*labour* v protikladu k *work*, konkrétních, kvalitativně rozdílných prací).<sup>321</sup> Zde se ovšem opět objevuje problematika, ke které nás přivedl Adorno, a o které se zmiňuje i Marx. Tvorba hudby jakožto umění totiž nemůže být převedena na abstraktní práci, nýbrž nabývá hodnoty právě tím, že vychází z pera konkrétních a velmi odlišných autorů. (Pojem *labour* jaksí vyžaduje, aby naše těla byla podobně ustrojená, tedy do určité míry zaměnitelná. Signatura umělce se tomuto vymyká a potvrzuje, co nám výše říkal Barthes, totiž že jediné tělo je to, co nemohu zaměnit.)<sup>322</sup>

Hudební praxe tedy předznamenává politickou ekonomii 19. století. Toto předznamenání ovšem nefunguje jen na úrovni společenských vztahů. Je jasné, že ty musí předcházet politicko ekonomickou teorii. V tomto bodě by Attaliho argument nebyl příliš silný, ačkoli i hudbu samu (znělou hudbu) formuje to, jakým způsobem vstupuje na trh, jaký je vztah hudebníků a publika, jak je vnímaná role dirigenta, který je určitou reprezentací moci a řádu (dělba práce v orchestru) atd... Attali jde však i dál a tvrdí, že řád reprezentace (který se stává dominantním v politické ekonomii 19. století) zvítězil v hudbě například přijetím temperovaného ladění (racionální dokonalý řád) oproti přirozenému ladění (přírodní nehomogenní řád). Dalšími hudebními prvky reprezentace bylo zavedení taktových čar v notovém zápisu a generálbasu ve skladbách. Tyto prvky podle Attaliho umožnily, aby hudba mohla sloužit jako reprezentace zkonstruovaného racionálního řádu (řádu bez násilí, oproti

<sup>321</sup> „Angličtina má tu výhodu, že má dvě různá slova pro tyto dvě rozdílné stránky práce. Práce, která tvoří užité hodnoty a je kvalitativně určena, nazývá se „work“ na rozdíl od „labour“; práce, která tvoří hodnotu a měří se jen kvantitativně, nazývá se „labour“ na rozdíl od „work“. Marx 1953, str. 64.

<sup>322</sup> Srv. Barthes, str. 157, srv. též Chanan 1994, str. 147

přírodnímu řádu). (S charakteristikou hudební produkce do konce 19. století jako reprezentace souhlasí i Adorno, když říká, že tato hudba budí zdání či iluzi (Schein).)<sup>323</sup>

Muzikologové by jistě Attalimu vytkli, že hází do jednoho pytle skladatele od Bacha až po Wagnera (Trochu přeci jen rozlišuje. Romantismus vnímá jako reakci na to, že individuální tvorba-reprezentace se neshoduje s realitou, řádem světa.). Attali si ale všímá důležitých podobností v rámci hudební praxe a mimohudebního kontextu hudby. Za druhé nezůstává u hudby vážné a věnuje se vývoji populární hudby: jejího uvedení do hudebních barů a kabaretů, uznání práv a finanční ocenění autorů populární hudby, objevení se fenoménu hudebních hvězd, atd.

### VI.4.3. Hudba a řád opakování

S rozpadem tonálního systému v hudbě, či jeho destrukcí Druhou vídeňskou školou, končí éra reprezentace, končí éra zdání racionálního řádu ve světě. Podobně mluví Adorno. Schönbergova hudba je absolutně pravdivá, je pravým opakem zdání.<sup>324</sup> Ti, kdo chtějí poslouchat tonální hudbu, utíkají před světem ke zdání řádu. Zdání řádu, reprezentace, je ovšem i místem významu. S koncem reprezentace nastupuje éra nesmyslného opakování.

To, co mělo původně zachránit reprezentaci, zachovat její stopu, totiž technologie zvukového záznamu, nahradilo reprezentaci jako základní hybná síla hudební ekonomie.<sup>325</sup> Z reprezentace se stal pouhý podružný pomocník opakování, koncerty se staly výkladními skříněmi pro nahrávky (srv. Adorno). Reprezentace se tímto rozpadá, ztrácí svou moc. „Simulace hlasu pána zpochybňuje jeho status pána.“<sup>326</sup> Ačkoli tato věta padne v jiné

<sup>323</sup> „Die zweite Natur des tonalen Systems ist historisch entsprungener Schein.“ Adorno 1997, str. 20

<sup>324</sup> „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein.“ Adorno 1997, str. 46

<sup>325</sup> Srv. Attali 1977, str. 169

<sup>326</sup> „Ainsi, la simulation de la parole du maître conduit à s'interroger sur le statut du maître lui-même.“ Tamtéž, str. 172

souvislosti, my si zde snadno vybavíme náš příklad psa Nipper. „Moc již nesehrává (na pódiu) svou legitimitu, nýbrž zaznamenává a reprodukuje společnosti, které ovládá.“<sup>327</sup>

Hudba se nyní objevuje ve formě zboží, které je možné hromadit. Spotřeba hudby se mění, stává se individuální oproti kolektivní spotřebě reprezentace a posluchač je umlčen nekonečným nesmyslným opakováním téhož. V lecčems je toto přítomné nebo předznamenané již v rámci reprezentace. Ale záznam není spektakl. V reprezentaci jde o zdání, předvedení racionálního řádu, jde tedy o ospravedlnění, legitimizaci moci. V opakování o nic takového nejde, neboť samo opakování je Moc, Moc je procesem opakování a selekcí v rámci opakování. Proto nemusí opakované prvky ani nic znamenat.

Attali říká, že nástup řádu opakování znamená zásadní změnu vztahu mezi člověkem a dějinami, protože umožňuje hromadění času. Vzpomeňme si v této souvislosti na článek Michela Foucaulta O jiných prostorech. V knihovnách se nám hromadí hudební záznamy a vztahy mezi těmito záznamy tak nejsou ani tak časové jako prostorové ve smyslu strukturálních odkazů a vazeb. Problém s tím, že veškerá hudba existuje prakticky simultánně, je v tom, že hudbu je možné slyšet jen v určitém čase, tedy nikoli v okamžiku. Attali říká:

„Nesmíme zapomínat na to, že hudba je stále velmi jedinečným zbožím. Aby měla nějaký význam, je třeba nezmenšitelného (nekomprimovatelného) časového trvání, totiž jejího vlastního trvání. Takže gramofon, původně zamýšlený jako záznamník na hromadění času, se naopak stal hlavním spotřebitelem času. Byl zamýšlený pro uchování slova, ale stal se rozptylovačem zvuku. Hlavní paradox opakování je zde patrný: *lidé musí věnovat svůj čas na získání prostředků k zakoupení nahrávek času jiných lidí, přičemž ztrácí nejen svůj vlastní čas, ale i čas, kterého je zapotřebí k užívání času jiných lidí. Hromadění se tedy stává náhražkou, nikoli podmínkou, užívání. Lidé kupují více desek, než si jich mohou poslechnout. Hromadí to, k poslechu čeho si chtějí najít čas. [...]* To také vysvětluje částečný návrat ke

<sup>327</sup> „Le pouvoir ne se contente plus de mettre en scène sa légitimité, il enregistre et reproduit les sociétés qu’il dirige.“ Tamtéž, str. 173

stavu před reprezentací: hudba se již neposlouchá v tichosti. Je začleněna do celku, ovšem jako zvuková kulisa ke způsobu života, jemuž hudba již nemůže dodat žádný smysl.“<sup>328</sup>

Hudba v rámci opakování je sama repetitivní hudbou a je produktem kulturního průmyslu. Novým prvkem v politické ekonomii je produkce poptávky místo produkce nabídky. Hodnota produktu v této situaci nepramení ani tak z práce, ale ze širších souvislostí, v rámci nichž se poptávka po zboží konstruuje. (Hitparády a řebříčky na rádiích vytvářejí iluze demokratické volby, nezávislé na trhu. Ve skutečnosti jsou vrcholnou formou kapitalistické produkce. Výmluvným příkladem jsou soutěže typu Superstar, v nichž se podnikatelskému záměru (vytvoření hvězdy) daří minimalizovat rizika s hudbou vždy spojená (nikdy není možné předem určit, co bude hitem, která hvězda se chytne, pokud ovšem nevyprodukuje publikum zároveň s hvězdou a nevytvoříte iluzi vlastní volby.)) „Užití je již jen veřejnou ukázkou rychlosti směny. Nechci říct, že by hitparády vytvářely prodeje, ale rafinovaněji že rozřazují a provádějí selekci věcí, dávají hodnotu věcem, které by jinak žádnou neměly a jen by nerozlišeny plynuly.“<sup>329</sup> V době obrovské nadprodukce je proces selekce a úspěchu spíše statistický a náhodný. V tomto světě se ukazuje nemožnost jakékoli události. Attali též připomíná firmu Muzak. Jeden z jejích ředitelů David O'Neill přesně poznamenal: „Neprodáváme hudbu, prodáváme programování.“<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> „Car il ne faut pas oublier que la musique reste une marchandise très particulière ; elle exige, pour prendre sens, un temps incompressible, celui de sa durée. Ainsi, conçu comme enregistreur pour stocker le temps, le gramophone en est devenu le principal useur. Conçu comme un conservateur de mots, il est devenu un diffuseur de sons. Ici pointe la contradiction majeure de la répétition : Ici pointe la contradiction majeure de la répétition : *l'homme doit consacrer son temps à produire les moyens de s'acheter l'enregistrement de temps des autres*, perdant non seulement l'usage de son temps, mais aussi le temps nécessaire à l'usage de celui des autres. Le stockage devient alors un substitut, et non un préalable à l'usage. *On achète plus de disques qu'on ne peut en entendre. On stocke ce qu'on voudrait trouver le temps d'entendre.* [...] D'où aussi le retour partiel à un statut antérieur à celui de la représentation : la musique ne s'écoute plus en silence. Elle s'intègre à une totalité. Mais comme un bruit de fond dans une vie à laquelle la musique ne peut plus donner un sens.“ Tamtéž, str. 201-202

<sup>329</sup> „L'usage n'est plus que l'affichage de la vitesse de l'échange. Je ne veux pas dire que le hit-parade crée la vente, mais que beaucoup plus subtilement, il canalise, sélectionne et donne une valeur à ce qui, sans lui, n'en aurait pas et flotterait, indifférencié.“ Tamtéž, str. 214

<sup>330</sup> „Nous ne vendons pas de musique, nous vendons des programmations.“ Citováno v: Attali 1977, str. 222-223

V oblasti klasické hudby se řád opakování projevuje depersonalizací, scientismem (vytváření teoretické hudby, teoretizace hudby), touhou po univerzalitě a elitářstvím. Depersonalizace hudby souvisí s nemožností komunikace v opakování. Teoretizace a technologizace hudby způsobuje, že hudba uniká hudebníkům. „Teoretická hudba likviduje. Potvrzuje konec hudby a její funkce tvůrce společenství.“<sup>331</sup> V těchto bodech opět hudba vykazuje prvky vlastní politické ekonomii současnosti. V této ekonomii proti sobě stojí standardizace a technokracie. Obojí je však jen aspektem univerzálního opakování.

„Povedeme-li analogii dále, můžeme říci, že posluchač před svým kazetovým přehrávačem je nyní pouze osamělým svědkem pozůstatků oběti. Je nepochybné, že dědičná paměť tohoto procesu uchovává společenskou sílu hudby, i když je poslouchána o samotě. Ale zmizení obřadu a dokonce i obětního výjevu ničí celou logiku tohoto procesu: Již zde není uzavřená aréna oběti, rituálu či koncertního sálu. Hrozba smrti je všudypřítomná. Jako moc vklouzává do domovů a ohrožuje každého jednotlivce, ať je kdekoliv. Hudba, násilí, moc již nejsou lokalizované v institucích.

Jakmile se toto stane, hudba již nemůže sloužit jako afirmace toho, že společenství je možné. Opakuje paměť jiné společnosti – a zároveň dovršuje její likvidaci – společnosti, ve které měla smysl. V rámci vymizení ventilující oběti a nástupu opakování, zvěstuje hrozbu navrácení základního násilí. Takže ať se na věc koukáme z kterékoli strany, hudba je v naší společnosti spjata s hrozbou smrti.“<sup>332</sup>

<sup>331</sup> „La musique théorique est liquidatrice ; elle ratifie la fin de la musique et de son rôle de créateur d'une socialité.“ Tamtéž, str. 232

<sup>332</sup> „En poursuivant le parallèle, on dirait que l'auditeur devant son électrophone n'est plus que le spectateur solitaire d'un reste de sacrifice. Sans doute, une mémoire héréditaire du processus maintient-elle cette puissance de communauté de la musique, même dans la solitude de son écoute. Mais la disparition de la cérémonie et même du spectacle sacrificiel détruit toute la logique du processus : il n'y a plus de champ clos du sacrifice, dans le rituel ou la salle de concert. La menace de meurtre est partout. Comme le pouvoir, elle se glisse dans les domiciles, menaçant tout individu où qu'il soit. La musique, la violence, le pouvoir ne sont plus localisés dans des institutions.

Alors la musique ne peut plus affirmer que la société est possible. Elle répète, en achevant sa liquidation, le souvenir d'une autre société où elle trouvait son sens. Elle annonce, dans la disparition du sacrifice canalisateur et dans la disparition du sacrifice canalisateur et dans l'émergence de la répétition, une menace de retour de la violence essentielle. Ainsi, par où qu'on l'aborde, la musique, dans nos sociétés, renvoi à la menace de mort.“ Tamtéž, str. 239



#### VI.4.4. Řád kompozice

Podle Attaliho se nacházíme na konci éry opakování, doby, ve které vše ztrácí svůj význam v neosobním přemílání a nadprodukcí. Moc je v naší společnosti „tak abstraktní, že se jí nikdo nemůže zmocnit-chopit, [a] podrobení se normě a přijetí bezmoci se stává potěšením z příslušnosti.“<sup>333</sup> Tato doba má v podstatě dvě východiska. Buď bude dohnána do extrému: Příkladem triumfu ekonomie opakování a hromadění vlastnictví by bylo vlastnictví práva na smrt, totiž na konkrétní způsob smrti. Tuto absurditu, totiž že by člověk vlastnil svou smrt, nicméně Attali vidí jako reálnou a blízkou možnost a poukazuje na existenci Suicide Motels v Americe. Politická ekonomie opakování by se ovšem stala dokonalou teprve v momentě, kdy by se zbavila člověka a zboží, těchto dvou oklik v cirkulaci znaků. Místo lidí stačí stroje na spotřebu a ničení znaků a místo zboží stačí čisté znaky (lístek na koncert, slevová poukázka, reklama).<sup>334</sup>

Je zjevné proč Attali vidí ekonomii opakování jako spojenou s hrozbou smrti.

Na druhou stranu není možné této ekonomii jen tak uniknout. Opakování nemá svůj konec v nějakém zlomu. Nekončí „srdeční zástavou“ jako representace. Spíše se stane obětí rakovinotvorné krize proliferace.<sup>335</sup> Jakmile se v rámci proliferace nesmyslného opakování, které není schopné uměle vytvářet poptávku, stane zjevná krize smyslu celé produkce, jakmile začne být zjevné, že politika sama je jen divadlem maskujícím fakt, že moc již nesídlí v institucích moci, objeví se možnost pro jednotlivce ne sice chopit se moci, což je nemožné, ale alespoň mít svůj podíl v moci tím, že vystoupí z tichosti a začne vytvářet nějaký vlastní řád z hluku. Následující Attaliho vize je vize individualistické politiky hluku.

<sup>333</sup> „Dans une société où le pouvoir est si abstrait qu’il ne peut plus être pris, [...] la conformité à la norme devient jouissance d’appartenance [...]“ Tamtéž, str. 248

<sup>334</sup> Srv. tamtéž, str. 258

<sup>335</sup> Srv. tamtéž, str. 253-254

Jediný způsob, jak se postavit opakování je „bezmezná afirmace práva na jinakost, důsledné odmítnutí hromadění užitého času a směnného času. Je to vydobytí si práva na vytváření hluku, jinými slovy na tvorbu vlastního kódu a díla, bez předchozího inzerování cíle tohoto díla. Je to vydobytí si práva na svobodnou a odvolatelnou volbu spojit se s kódem druhého – práva komponovat svůj život.“<sup>336</sup> Attali zde dospívá k pojetí života jako kompozice, což je téma, které známe z Deleuze.

Attali vidí nástup nové hudební praxe, nové hudby, ale především nového způsobu dělání hudby (*musiky praktiky*). Tato nová praxe je charakterizována novým způsobem zasazení hudby do komunikace, novou politickou ekonomikou, ve které by práce nebyla člověku odcizena, ve které by pracovní proces (kompozice) neměl cíl mimo tento proces samotný. Attaliho představa zní velmi idealisticky, sám mluví o „utopii“:

„Jsme všichni odsouzeni k mlčení – pokud sami nezačneme utvářet svůj vztah ke světu, pokoušet se zapojit druhé do smyslu, který tím vyprodukuje. Toto je kompozice. Tvoření jen za účelem tvoření, aniž bychom se snažili uměle obnovit staré kódy, v rámci kterých bychom znovu zavedli komunikaci. Vynalézat nové kódy, vynalézat sdělení současně s jazykem. Hrát pro své potěšení, což jediné může založit podmínky pro novou komunikaci.“<sup>337</sup>

Žít, užívat čas místo jeho hromadění. Rozkoš z bytí namísto potěšení z vlastnění. Exteriorita, odcizení práce může být zrušena jediné v rámci kompozice, tzn. za podmínky, že hudebník

---

<sup>336</sup> „La seule remise en cause possible du pouvoir répétitif passe alors par [...] le refus obstiné du stockage du temps de l'usage et de l'échange, la conquête du droit de faire du bruit, c'est-à-dire de créer pour soi son code et son œuvre, sans en afficher à l'avance la finalité, et du droit de se brancher sur celui d'un autre, choisi librement et révoquablement, c'est-à-dire du droit de composer sa vie.“ Tamtéž, str. 263

<sup>337</sup> „Alors nous sommes tous condamnés au silence, sauf à créer avec soi-même son propre rapport au monde et à tenter d'associer d'autres hommes au sens ainsi créé. Composer, c'est cela. C'est faire sans autre finalité que l'acte de faire, sans tenter de recréer artificiellement les codes anciens pour y réinsérer la communication. C'est inventer des codes nouveaux, le message en même temps que la langue. C'est jouer pour jouir soi-même, ce qui seul peut créer les conditions d'une communication nouvelle.“ Tamtéž, str. 267

hraje primárně pro sebe, mimo nějaký sekundární cíl, jako jsou akumulace bohatství nebo podívání.

Attali tedy mluví o aktivitě, která má cíl sama v sobě a vytváří si svůj vlastní kód v rámci vytváření díla. Z poslední kapitoly Attaliho knihy zaznívá silný idealismus. Tvoření (ať už hudby či čehokoli jiného) pro vlastní potěšení nepochybně existuje, ale v jaké míře je toto udržitelný model pro nějaký obecný ekonomický řád? Do jaké míry je toto myslitelné v oblastech jiných, než je hudba?

Attaliho vize se naplnila v tom, že praxe hudební produkce se velmi změnila, rozšířila se a jistým způsobem se dostala do rukou lidu. Každý si může tvořit hudbu pro své potěšení.

Attali mluví o zániku odborníka v hudbě. Nikdo není odborníkem v rámci kompozice, která se nezakládá na starých kódech. Dělbá práce v hudbě mizí. Na námitku, že ne každý umí komponovat, odpovídá Attali, že námitka pojímá komponování podle starých kódů a nechápe jej jako současné vytváření díla i jeho kódu, sdělení i jazyka.

Stále je ale (v rámci obrovské produkce hudebníků ne-odborníků) potřeba nějakého principu selekce. V éře opakování to byly hitparády. Takový princip selekce není ovšem dostatečně flexibilní, zakládá se na rigidních kódech rušících diferencí. K podpoře Attaliho vize můžeme poukázat na to, že novým médiem nejen hudby se stal internet. Šíření hudby pomocí internetu je něco velmi odlišného od dřívější „propagace“. Například na serveru Myspace můžete umístit svou hudbu a postupně si získávat „přátele“ a stávat se „přáteli“ jiných uživatelů. Šíření hudby se takto děje jaksí odspodu (jsou to takzvané „grassroots“ systémy), přitom počty dosaženého „publika“ se mohou pohybovat v řádech milionů. Na druhou stranu zkušenost poslední doby konkrétně se serverem Myspace ukazuje, že těmto sítím hrozí přeměna na další reklamní prostor, který postupně opouštějí uživatelé kvůli znečištění propagačními materiály.

Z hlediska našich předchozích úvah je pro nás zajímavé i následující: Pokud mizí dělba práce, znamená to, že poslouchat hudbu v rámci kompozice znamená přetvářet ji, znovu-komponovat. Hudba se stává čímsi věčně nedokončeným, přestává být „dílem“, je čímsi vztahovým – tím otevírá novou komunikaci. Attali se také zmiňuje o pro nás zajímavém tématu – o vztahu k nástroji. Pokud je kompozice činností, která působí požitkem sama sebou, znamená také čerpání požitku z nástroje a zcela nový vztah k nástroji. Víme také, a Attali tento důsledek také zmiňuje, že jde o nový vztah k tělu. Jde o „překonání svého těla a jeho možností.“<sup>338</sup> Hra na nástroj je experiment nejen s nástrojem ale i s vlastním tělem. Nejde však jen o hru na tradiční nástroje, jde především o vynalézání nových způsobů hry a tudíž i nových nástrojů. Éra kompozice bude ve znamení vynalézání a produkování nástrojů. (Produkování nástrojů oproti vytváření produktů-děl implikuje nedokončenost, neuzavřenost procesu kompozice a důraz na činnost a experiment. Toto je velmi blízké ideálům Johna Cage.)

Hudba v rámci kompozice znovuobjevuje podstatný vztah rytmu a zvuků k tělu. Hudba je vztahem k tělu a jejím předmětem je tělo. „Hudba, přímo protnutá touhami a pudy, vždy měla jeden jediný předmět - tělo, kterému nabízí kompletní pout' skrz potěšení, se začátkem i koncem.“<sup>339</sup> Prostřednictvím hudby můžeme nově definovat svoje tělo. To, o čem jsme mluvili ve vztahu k učení se na nástroj, je zde řečeno obecněji. Přitom z tohoto vytváření není vyjmut posluchač, který hudbu dotváří a samozřejmě tím také experimentuje se svým tělem. Takováto kompozice je především komunikací. „Kompozice nezakazuje komunikaci. Mění její pravidla. Činí z ní kolektivní výtvar, spíše než výměnu kódovaných zpráv. Vyjadřovat se znamená vytvářet kód, nebo zapojit se do kódu, který je právě vypracováván druhým.“<sup>340</sup> Do příkladů,

<sup>338</sup> „Elle [la composition] est la conquête par l'individu de son corps et de ses possibilités [...]“ Tamtéž, str. 270

<sup>339</sup> „Traversée directement par les désirs et les pulsions, la musique n'a même jamais eu d'autre sujet que le corps, à qui elle offre un trajet complet dans le plaisir, avec un début et une fin.“ Tamtéž, str. 286

<sup>340</sup> „La composition n'interdit pas la communication. Elle en change les règles. Elle en fait une création collective et non plus l'échange de messages codés. Se parler, c'est créer un code ou se brancher sur un code en cours d'élaboration par l'autre.“ Tmtéž, str. 285

kteře toto mohou ilustrovat se vejdou opravdu velmi rozličn druhy hudby: John Cage, free jazz, amatrsk punkov kapely atd.

Do řadu kompozice situuje Attali znovuobjeven tla a predevším obnovenu monost teen se z tla (Sem bychom mohli vepsat Barthesovu *juissance*). „Ale v kompozici jž nejde jako v reprezentaci o to označit tělo. Ani nejde o to tělo vyprodukovat, jako v opakování. Je to otázka teen se z těla (*jouir par lui*). K tomu thne tento vztah. Vymna mezi tly – skrze práci, nikoli skrze predmty.“<sup>341</sup> K velmi podobn koncepci dochází v zveru svého článku *Musica practica* i Barthes:

„Komponovat znamená (přinejmenm k tomu kompozice thne) *dt k provdn* (*donner  faire*), ne dt k poslechu, ale dt ke psan: moderním místem hudby není koncertní sl, ale scéna, na kter hudebníci migrují v oslňující hře od jednoho zdroje zvuku k jinému. Jsme to my, kdo hraje, ačkoli je to, pravda, pstrednictvm někoho jiného. Ale lze si predstavit, že mon – později? – bude koncert výhradně ateliérem, ze kterého nic neuchází, adn sen ani adn imaginárno, jedním slovem adn „duch“, a kde je veker hudební činnost absorbována v praxi *beze zbytku*.“<sup>342</sup>

I pro Barthesu je toto urit utopie či ideál (ke kterému pro něj ovsem směřuje třeba urit Beethoven – takov, kter se dnes nehraje). Důraz na neukončenou činnost, „psan“, na tělesnost hudby budoucnosti je spolen Barthesovi a Attalimu. Pro Attalihu se jedná o produkci bez jasn definovaného predem daného le. „Produkovat v rámci kompozice je

<sup>341</sup> „Mais il ne s’agit plus, dans la composition, de marquer le corps comme dans la rpresentation, ou de le produire comme dans la répétition, mais de jouir par lui. C’est  cela que tend la relation. Echange entre les corps par leur œuvre et non par des objects.“ Tamtéž, str. 286

<sup>342</sup> „Composer, c’est, du moins tendancielleme nt, *donner  faire*, non pas donner  entendre, mais donner  écrire : le lieu moderne de la musique n’est pas la salle, mais la scène ou les musiciens transmigrent, dans un jeu souvent éblouissant, d’une source sonore  une autre : c’est nous qui jouons, il est vrai encore par procuration ; mais on peut imaginer que – plus tard ? – le concert soit exclusivement un atelier, duquel rien, aucun rêve ni aucun imaginaire, en un mot aucune « me », ne déborderait et où tout le faire musical serait absorbé dans une praxis *sans reste*.“ Barthes 1982, str. 235

především mít potěšení z produkování diferencí.“<sup>343</sup> Toto chce promítnout do nového modelu produkce pro politickou ekonomii budoucnosti. V závěru říká: „Kompozice patří k politické ekonomii, kterou je těžké konceptualizovat: produkce splývá se spotřebou a násilí není ventilováno prostřednictvím objektu, ale stráveno (*s'investit*) v tvůrčím aktu, náhradou hromadění práce, které simuluje obět’.“<sup>344</sup> Toto naprosté proinvestování-spotřeba (Attali) či absorpce (Barthes) v činnosti je spojeno se znovunalezením rozkoše v tvorbě, s odklonem od hotových děl (reprezentací či fetišizovaného zboží) a přitakání procesu tvorby jako vtělené činnosti. Tělo je opět „ve hře“.

Jelikož se jedná o určitou utopii či ideál, musíme brát oba autory s rezervou. Menší důvěru pak můžeme vkládat v Attaliho pojetí, pokud chce brát model kompozice jako předobraz fungování nové politické ekonomie. Především není nikterak patrné, jak by tento model mohl být přenositelný do jiných oblastí lidské práce, především pak do těch oblastí politické ekonomie, které nejsou takto tvůrčí (těch je ovšem většina). Co se týče hudby samé, je třeba říci, že samotné experimentování (vytváření vlastních kódů produkce při produkci) řádu kompozice nevyčerpává moderní hudební produkci, naopak mu hrozí, že se samo vyčerpá. (Mnozí hudebníci se po fázích velmi experimentální tvorby navracejí k tradičnějším kompozicím, např. Joe Zawinul.) Představa hudby jako moře diferencí v podobě naprosto unikátních produkcí s vlastním kódem může být určitým ideálem, ve skutečnosti však hudba takto nefunguje. Hudba naopak tenduje k vytváření stylů a jejich rozvíjení. Jak jsme viděli, působení v rámci určité tradice, komunikace s touto tradicí a její rozvíjení či boření, je pro některé hudebníky zásadní a má stále vliv na to, čemu říkáme hudba. Zároveň ne každý milovník hudby chce hudbu sám tvořit a je velmi nepravděpodobné, že by klasické metody kompozice zanikly, ačkoli budou zcela jistě kombinovány s novými přístupy, nástroji atd.

<sup>343</sup> „Produire dans la composition c'est d'abord jouir de la production de différences.“ Tamtéž, str. 284

<sup>344</sup> „La composition renvoie alors à une économie politique difficile à penser : la production s'y confond avec la consommation et la violence ne se canalise pas dans un objet mais s'investit dans le faire, substitut au stockage d'un travail simulant le sacrifice.“ Tamtéž, str. 288

Na obhajobu Attaliho je třeba říci, že jeho konceptualizace nemusí představovat jen historické etapy vývoje politické ekonomie hudby, ale také řekněme koexistující strukturální momenty hudby, které v průběhu času získávají různou důležitost. Hudba zcela nepřestává mít svou funkci rituální oběti, ta je pouze překryta reprezentací a opakováním atd. Podobně řád kompozice je vrstvou hudby, která možná v moderní době vystupuje do popředí, neznamená to však, že by ostatní prvky zcela zanikly. Prvek attaliovského řádu kompozice nechyběl ani předchozím fázím hudebního vývoje (což ukazuje i Barthesovo odhalení „tělesného“ Beethovena), byl však podřízen jinému řádu.

## Závěr

Drew Hemment píše: „Do příchodu záznamu byl zvuk bytostně pomíjivý a nehmatatelný, vznášející se nad místem svého původu přesně do okamžiku, kdy zas nevyhnutelně utichnul.“<sup>345</sup> Mohli bychom se ptát, v čem by měl být zvuk po příchodu záznamu hmatatelnější a méně pomíjivý. Hemmentův výrok nám intuitivně přijde pravdivý, ve skutečnosti však skrývá mylné (tradiční metafyzické) představy o zvuku – zvuk je ideálnější médium než třeba barva, zvuk je nehmotný, netělesný, nelokalizovatelný, vznášející se, a zároveň bez (hmotného) trvání, naprosto pomíjivý, efemérní, chimerický. Je příznačné, že Hemmentova četba Deleuze je tímto způsobem selektivní: Deleuze mluví vždy o afektech i perceptech v rámci hudby, Hemment však přejímá pouze afekt. Jako by hudba přenášela čisté pocity (afekty) a neměla co do činění s přenosem perceptů (smyslových kvalit).<sup>346</sup> Hudba však nikdy nemůže prezentovat čisté afekty, aniž by zároveň prezentovala percepty. Nemůže sdělovat pocity bez kompozice materiálů. Materiálem hudby je zvuk. Avšak to je třeba brát doslova. Zvuk je látka ve filosofickém slova smyslu, tak jako je látkou barva nebo hlína.

To neznamená, že by hudba byla redukovatelná na fyzické vlnění. Jak jsme viděli, zvuk má mnoho vrstev, které nelze jednoduše oddělit, jeho parametry nelze finalizovat. Zvuk v rámci hudby není jen „toto zde“ (ačkoli jsme pokázali na zásadní roli jakési obstinance, umíněnosti materiality zvuku jako toho, s čím se v pravém slova smyslu setkáváme a co můžeme pouze slyšet), odkazuje k předchozím poslechům, předchozímu učení se, jiným skladbám a zvukům a podobně. Jinými slovy hudební zvuk je expresivní.

<sup>345</sup> „Until the rise of recording, sound was essentially fleeting and intangible, floating above the site of its making, before fading inevitably away.“ Hemment 2004, str. 79

<sup>346</sup> Oproti tomu Phil Turetsky zavádí navíc pojem „kinecept“ ve vztahu k tanci a pohybu. Srv. Turetsky 2004, str. 145



Mnoho diskusí bylo věnováno problému, zda je hudba jazykem. Přitom se pátrá po tom, zda je možné přiřadit hudebním elementům nějaký význam. Méně času bylo věnováno otázce, jak hudební elementy rozehrávají hru značení samotnou svou materiální obstinancí. Příklad písně, jak ji rozebírá Barthes, osvětluje tento nedostatek. V písni je vše jasné, zpívá se o něčem a hudba (jako emotivní podbarvení) se podřizuje textu. (To bylo též Platónovo přání, aby hudební složky písně následovaly *logos*.) Na této rovině Barthes mluví o feno-písni. Je zde však i rovina geno-písně, kde význam tvoří samotná materialita jazyka, či frikce mezi hudbou a jazykem, mezi tělem hudby a tělem jazyka. Tělo zvuku zde zakládá nikoli význam, nýbrž významnost: to, že je nějaká hudební výpověď pro nás vůbec relevantní, že nás *upoutá*.

Hudba jako vtělený proces na nás působí prostřednictvím našich těl. Mění naše těla a to nejen, když hrajeme na nějaký nástroj. V takovém případě je samozřejmě vztah hudby a těla radikálnější. Učením se hře na nástroj překonáváme své tělo, budujeme si nové tělo, které se stává znělým. Učíme se slyšet, necháváme si narůst drobná ouška a mikro-mozky na polštářcích prstů. Ale i těla posluchačů jsou proměňována hudbou, i posluchač komponuje či performuje hudbu svým tělem. Výsledek setkání hudební události a těla posluchače není nikdy jistý. Tělo se může stát pasivním, programovaným, nebo naopak rezonantním, aktivovaným, kolektivním, světelným a nebo dokonce i duchovním. To není paradox, zduchovnění těla dává do přímé souvislosti s materialitou zvuku i Deleuze.

„Jak poznamenává Deleuze ve *Francisi Baconovi*, hudba vskutku „hluboce prostupuje naše těla a dává nám ucho do břicha, do plic atd.“ ale vposledku „zbavuje těla jejich nečinnosti, materiality jejich přítomnosti. *Odtělesňuje* těla. Zároveň pomocí manipulace svého sonického materiálu, „dává nanejvíš duchovním bytostem odtělesněné, odhmotněné tělo.“<sup>347</sup>

<sup>347</sup> „As Deleuze remarks in Francis Bacon, music indeed “deeply traverses our bodies, and puts an ear in our belly, in our lungs, etc.” but ultimately it “rids bodies of their inertia, of the materiality of their presence. It disincarnates bodies”. In turn, through the manipulation of its sonic matter, it “gives the most mental [spirituelles] entities a disincarnated, dematerialized body.” Bogue 2003, str. 187

Bogue však nesprávně říká, že hudba ztělesňuje počítky „ve velmi pružném a téměř „netělesném“ materiálu.“<sup>348</sup> Naopak hudba může docílit odhmotnění našich těl pouze intensifikací svého materiálu. Intensifikace je však spíše překonávání inteligibilních vrstev zvuku vstříc tomu, co jedině může být slyšet (i když jde třeba o to učinit slyšitelnými neslyšitelné síly). Bogue hovoří lépe o něco dál: „V jiném smyslu je však hudba nejmateriálnějším uměním, nejbližší prvkům a kosmu, neboť její specifický předmět je deterritorializace refrénu, který se manifestuje v celém světě živých forem.“<sup>349</sup> Tělo hudby je tak podle Deleuze propojeno s tělem univerza mnohem subtilnější formou, než jakou jsme popisovali v rámci této práce. (Podle Deleuze hudba dává tělo kosmickým afektům, dává slyšet neslyšitelné síly univerza.)

Duchovní, nehmotné tělo je stále tělo. A ona „materialita přítomnosti“, které nás hudba podle Deleuze zbavuje, je v jistém smyslu opakem materiality. Je to „nečinnost“ našeho každodenního, dobře utvořeného, organizovaného těla. Teprve hudba nám dává zakusit tělo, které se překonává a tvoří, které je aktivní a které stvrzuje hlubokou rovnici mezi hmotou a silou/energií. I zakoušení hluboké kontinuity bytí v rámci rituálu oběti je v jistém smyslu odtělesnění. Toto získání kolektivního či kosmického těla se může dít prostřednictvím zvuku, který je transgresí, ovšem transgresí nikdy není zvuk jako abstraktní interval nebo ideální prvek systému.

Zvuk jakožto tělo hudby je procesem podobně jako je procesem barva, ovšem s poněkud odlišnými rychlostmi. Z tohoto procesu se vydělují styly jako kvazisamostatné proudy v rámci jednoho řečiště. K tomuto vydělení slouží hudební složky, opakování určitých konfigurací rytmů a zvuků, ale i zcela mimo-hudební okolnosti. Velmi podobně je to pak s hudebními díly, či písněmi, pokud se budeme držet populární hudby. Prostřednictvím

<sup>348</sup> „If each art embodies sensation, music does so in a highly pliable and almost „incorporeal“ matter.“ Tamtéž, str. 187

<sup>349</sup> „Yet in another sense, music is perhaps the most material of the arts, the most elemental and cosmic, for its specific object is the deterritorialization of the refrain, which is manifest throughout the world of living forms.“ Tamtéž, str. 188

určitého opakování (refrénu) se v rámci chaosu hluku ustaví určitá pravidelnost, kterou můžeme uchopit jako individuum (pojmenovat, převést do notového zápisu, nahlásit na organizaci chránící autorská práva). Co všechno vede k takovému ustavení nemůže být jednoduše vyčísleno. Jistě se nejedná jen o vědomou činnost skladatele. Vztahy mezi styly, písněmi a zbytkem světa jsou lépe popsány jako vztahy inspirace. Jsou to vztahy aktualizace či performance, které nemají charakter přímé kauzality, nejsou předem určeny a vyvíjí se v divergentních řadách. Pokud hrají jednu a tu samou píseň každý večer, musím ji stále „aktualizovat“. To znamená jednak realizovat, dát jí bytí, a zadruhé učinit ji aktuální. Pokud budu hrát píseň stejně příliš dlouho, stane se prázdnou, nebude nic vyjadřovat, její performance bude „nezdařená“ (*infelicitous*).

Takto je dílo přítomné v každé performanci a každá performance je perspektivou na dílo, které ovšem neexistuje mimo tyto perspektivy. To, co se opakuje, či spíše obnovuje z jedné performance písně na druhou, je určitá struktura, kterou jsme charakterizovali jako rytmus či formu rozvíjející nějakou hudební ideu. I toto opakování má však charakter aktualizace konkrétních virtuálních vztahů. Není to instanciace obecného typu. Nikdo nemá v hlavě typový vzor Beethovenovy páté. Máme v hlavě konkrétní (byť i třeba přibližné) zvukové představy a zároveň předchozí zkušenosti nejen s touto skladbou, zkušenosti hudební i nehudební, které vstupují do hry při přivádění na svět nějaké performance. Můžeme mít v hlavě partituru, ke které si připojujeme zvuky, které nějak vychází z naší posluchačské zkušenosti. Ale nemůžeme mít v hlavě skladbu jako obecninu. (Mohli bychom se odvolat na kritiku obecných idejí u anglických empiriků.) Můžeme se dohodnout, že budeme termín „hudební dílo“ používat pro typ, který vyabstrahujeme z jednotlivých performancí, nebo pro třídu performancí odpovídající určité partituře, ale to nám neřekne nic o tom, jak hudba funguje a jak vzniká.

Hudba je vtělený proces, do nějž jsme nahlédli prostřednictvím těchto řezů: těla hudebníka, těla zvuku, těla posluchače, korpusu hudby. Tyto prvky jsou v neustálé interakci a střetávají se v zónách nerozlišitelnosti. Mezi těmito interakcemi jsme viděli následující:

***kůže* → *zvuk***

Učení se hře na nástroj jako částečně neprůhledný prostředek postupuje formou rozvíjení znaků a ukazuje inteligenci těla nezávislou na řídicím subjektu. Tělo hudebníka slyší zvuk dřív, než zazní. Tělo samo o sobě umí vydávat množství zvuků, které již jsou proto-hudební, hudba spojená s tancem je výrazem těla.

***zvuk* → *ucho***

Zvuk v sobě nese stopy svého hmotného původu, v hudebním zvuku nás atakují kovové sonority, rozeznívá nás barevné dřevo marimby. Hluk je zbraň a hudba, jež prochází neustálým procesem směny s hlukem, může být transgresí, která přetváří naše tělo.

***ucho* → *zvuk***

Neustále se učíme slyšet, stejný zvuk v jiném kontextu slyšíme jinak, učíme se rozlišovat, přijímat disonantní zvuky jako právoplatné prvky kompozice. Ucho je aktivní, oboustranně propustný orgán a nemusí být nutně na hlavě. Posluchač slyší celým tělem, či určitou částí těla, posluchač performuje hudbu, spolukomponuje ji.

***zvuk* → *kompozice***

Existují vlastní dějiny zvuku jako materiálu kompozice, dějiny sonorit, které jsou stejně důležitým motorem hudební invence, jako je evoluce hudebních forem. V podobně nejednoznačném vztahu ke kompozici jsou vynálezy hudebních nástrojů – určité kompoziční postupy si vyžádaly vývoj nových nástrojů, ovšem tyto nástroje odsartovaly další nepředvídatelný vývoj v kompozici.

***kompozice* → *kůže***

Hudba nás formuje neméně, než my formujeme ji. Veškerá naše zkušenost s kompozicemi a se zvukem v nás působí při poslechu a tvorbě nové hudby. Kompozice, které známe, jsou nejčastěji inspirací pro to, abychom počali hudbu tvořit. Mohou v tomto ohledu prezentovat problém, jak navázat, jak aktualizovat takovouto skladbu, takovýto styl, takovýto afekt, hnutí.

Nikde v našich úvahách jsme nedospěli k místu, kde by tělo bylo jednoduše oddělitelné od ducha či duch od těla. Všude jsme naráželi na směsi a procesy směny a snad bychom mohli říci, že hudba (tak jako jiná umění) je místem, kde se tělo stává duchovním, inteligentním, citlivým (smyslovým, ale i citlivým ke smyslu) a kde na druhou stranu duch nachází tělo, které není jeho protikladem, kde se duch stává tělesným, neboli znělým. Naši práci bychom mohli zakončit parafrází závěrečné věty citované knihy Jeana-Jacquesa Nattieze: V hudbě nikdy nebude ukončen svár Chrona (času-těla) a Orfea (díla-duše).<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> „Il n’y a pas de fin au combat de Chronos et d’Orphée.“ Nattiez 1993, str. 217

## Dodatky: Literární texty

### 1. LOVE SONG

Už dlouho se chystám napsat tento text {{(a jakási zdrženlivost mě nutí odkládat jeho uskutečnění)}. Možná že mne ani tak neodrazuje závažnost tématu (beztak pochybná) jako skutečnost, že je-li možné v písni vidět alespoň zárodečnou formu osobní zpovědi, pak hovořit o psaní písni vlastně znamená zpovídat se nadvakrát. O co víc pak, jedná-li se o píseň milostnou, píseň lásky, neboli love song. (A hned na počátku se musím (vyzpovídat nebo) přiznat k naprosté nevědomosti ohledně těchto dvou věcí: Co je to píseň? Co je to láska? (((Nechápejte mne) špatně. Všichni známe písně a všichni známe lásku. To ještě neznamená, že dovedeme říct, co jsou. Naopak) je docela možné, že kdybychom to dokázali, o něco bychom se okradli – mimo jiné o samotné) myšlení písně a myšlení lásky (jako problémů).)

Máme zkušenost s milostnými písněmi. Jsou všudypřítomné, linou se z reproduktorů na každém rohu. Jejich zastoupení v rádiích vzhledem k jiné hudbě je natolik dominantní, že bychom se mohli domnívat, že každá píseň je milostnou písni (což nemůže být předem vyloučeno). Otázkou je, zda tato mnohost odhaluje pravdu love songu jako zcela povrchní záležitost, nebo naopak zakrývá pravou podstatu milostné písně. (Nebo zda se tato podstata sama nutně nezahaluje do hávu povrchního bujení. (Co pak ale zbude z podstaty lásky-písně?) Nenarazíme pak na základní nerozlišitelnost pravé podstaty (láska) a simulace povrchu (svádění) (J. Baudrillard)? Jako vždy však záleží na volbě perspektivy.)

Začnu obtížnějším tématem lásky a nechám se vést krásným textem Jeana-Luca Nancyho Roztržitěná láska. Nancy okamžitě zdůrazňuje potřebu obezřetnosti a zdrženlivosti v přístupu

k tématu lásky. (Přeci jen nepíše píseň ale filozofický text, tedy text milující (filo-) vědění (sofia) o lásce.) Elegantně ukazuje, jak se (láska) vepisuje (do myšlení) a jak je (myšlení) již vepsáno (v lásce). Není to však myšlení, na jaké jsme zvyklí, a není to láska, jak na ni jsme zvyklí myslet. (Láska je nesmírně obtížný předmět, protože samotná slova lásky, deklarující lásku (Je t'aime) (a nic jiného), s sebou vždy nesou stín podezření, že se jim lásky nedostává, a (že) právě proto musí lásku deklarovat. Že se utvrzují v pravdě, která se stává pouhou simulací. (Už jen proto, že slova lásky jsou vždy stejná, a láska je vždy jedinečná.) Může být text o lásce upřímný? Upřímný v tom smyslu, že by se stával lživým či prázdným, čím více by reflektoval sám sebe, tak jako slova lásky? (Takto bychom mohli chápat Nancyho tvrzení, že filosofie nikdy nepostihuje lásku, ačkoli je jejím nejvlastnějším předmětem a úkolem.))

(Nancy je však také veden základní intuicí, že „láska ve své jedinečnosti, když je uchopena absolutně, není nic než neurčitá hojnost všech možných lásek a odevzdání se jejich rozptýlení [diseminaci] a chaosu těchto explozí“. Láska není jedna, je vždy rozptýlená, roztržštěná, je to láska k rodičům, k dětem, k přátelům, k milencům a tak dále (k písňím?) – dohromady a současně. To nic nemění na tom, že se pokaždé jedná o opravdickou lásku – tu pravou, nekonečnou, navždy. Jak zpívá největší milovník (našeho minulého století): „I've fallen in love for the first time, and this time I know it's for real.“ V každém zamilování se, v každém vyznání lásky se leibnizovsky zrcadlí láska celá, ale ne jako jednota (lásky v Kristu a pod.), nýbrž jako jedinečný, singulární a neurčitý [indefinite] celek. (Proto je protiklad „one big love“ a hojnosti lásek lásce vnitřní a není logickým protikladem vylučujících se opozit).

Nancy jde dál a na základě této zvláštní povahy lásky navrhuje definici lásky jako „kontradikce kontradikce a non-kontradikce“. (Poznámka pro nefilosofy: Nancy se tak vědomě zařazuje do tradice filosofů (počínaje Empedoklem) pojímajících lásku jako princip bytí (láska jako obecný princip přitažlivosti jak pro těl(es) a tak pro duše je beztak lepším vysvětlením než teorie gravitace). Fráze „kontradikce kontradikce a non-kontradikce“ je parafrází či převrácením

Hegelova vyjádření (schellingovského) Absolutna jako „identity identity a ne-identity“, které je zároveň zkratkou pro dialektický pohyb Ideje. Nancy chce tuto asociaci vyvolat a zároveň vyzdvihnout protikladnost obou pojetí – ačkoli z logického hlediska se jedná o naprosto stejnou formuli. Na Nancyho frázi je zajímavé, že pojímá kontradikci jako pozitivní člen. Není to „NE-identita“. Naopak, jejím protikladem je non-kontradikce. Co tím chce v první řadě vyjádřit, je fakt, že kontradikce existuje, že není jen dočasným stavem, zdáním a klamem, a že nejde o to kontradikci rozřešit, překonat a dovršit její pohyb. Zatímco dialektický pohyb je završen v Absolutním duchu, jak by bylo možné završit lásku? Láska je neustálým pohybem, pohybem mimo sebe, k druhému, pohybem k dovršení, ovšem vždy bez dovršení: „Pravá láska odmítá orgasmus.“ Láska není dialektika, jejím místem není subjekt, ale srdce, které je vždy již zlomené. (Srdce není pro Nancyho orgán. Není dokonce ani nějakou schopností (milovat („On nemá srdce“)). Srdce teprve vzniká láskou a vzniká nutně jako zlomené (– jak bych věděl, že mám srdce, kdyby mi nekrvácelo?) Nemusí však jít o nějaký násilný pohyb. Každá láska láme srdce, protože je pohybem k druhému a zároveň přichází z venku, zabodává se do subjektu jako nůž a ruší jeho identitu. Každá láska je kontradikcí ne proto, že by nemohla být dovršena, ale proto, že mne samého činí nezavršeným.) A proto ačkoli se zprvu zdá, že Nancy chce nahradit dialektiku láskou v samém středu Bytí (což by nakonec bylo něco jako „Bůh je láska“ - identita), říká, že srdce Bytí není srdce lásky, že lásky se Bytí nedostává (kontradikce) (Co tím ale myslí, vlastně nevím..))

Věta „miluji tě“ je zvláštní. (Není to ani popis, ani příkaz. Není performativní větou. Nic nepojmenovává a nic nedělá. A přesto je něčím – totiž slibem. „Láska je svojí vlastní slíbenou věčností.“ A přitom není jasné, co má být pod tímto slibem dodrženo, říká Nancy (a všichni ví, jak to s věčností lásky občas bývá). Snad jediné, co má být dodrženo, je tento slib sám, neboť „nevíme, co říkáme, když říkáme „miluji tě“, a nic tím neříkáme, ale víme, že to říkáme a že je to zákon, absolutně.“ „Miluji tě“ je slib, který je ohrožen samotným svým vyřčením



(opakováním obecné a prázdné formule), který se vystavuje riziku toho, že jej nedodržím (přestože je absolutním zákonem), a který se zároveň vystavuje riziku toho, že mne druhý nemiluje (přestože již rozlomil mou bytost.)

„Neexistují části, momenty, typy nebo stádia lásky. Existuje jen nekonečno střepů.“ Připouští láska více či méně? „Miluji tě“ je vždy jedinečným slibem. Nic mu neubírá na váze, je-li adresován vícero lidem. Láska není o nic menší pokud miluji kromě rodičů ještě partnera a dítě atd. (Na druhou stranu můžeme předpokládat, že pokud někdo desetkrát za den vyzná lásku pokaždé jiné osobě, nebudou jeho vyznání mít takovou váhu (I. B. Singer: Možná že ty tři ženy byly ve skutečnosti ženou jedinou a já nespáchal žádný zločin.). (Ale zde není řeč o předstírání a postraních úmyslech (ačkoli je někdy těžké je rozlišit od lehkého jarního opojení).) Není však nesmyslné takto se ptát? Jak by bylo možné poměřovat lásky, které jsou pokaždé jedinečné (tvrdí Nancy)? „Láska si nikdy není podobná. Vždy ji rozpoznáme, ale vždy přichází jako nerozpoznatelná [...] Láska se množí do nekonečna. [...] Neskrývá svou identitu za jednotlivými střepy: Sama není ničím než erupcí jejich mnohosti, sama je jejich zmnožením v jediném aktu lásky.“ Láska je roztržštěná, protože není jedna Láska, protože každý střep je jiný a nesrovnatelný (a přitom není ničím než láskou, /která se dál tříští) a tříští/ mne a mé srdce. Láska není vztahem dvou subjektů (jako třeba manželství). Nikdy zprvu nemilujeme celou osobu, ale milujeme osobu skrze nějaký detail (šiji, líce, úsměv). Láska nikdy nebyla „celá“ a posléze roztržštěná. Vždy začíná střepem v oku. }

{Teď když víme, proč nevíme, co je láska, můžeme se obrátit k písni. Píseň může být krátká nebo dlouhá, může být taková nebo onaká. (Všichni známe písničky (a nemusíme tím nutně mínit to, čemu muzikologové říkají „písňová forma“),) v rádiích to vypadá, že jiná forma v hudbě neexistuje, čemuž tak v populární hudbě v podstatě opravdu alespoň dosud bylo. Má-li totiž smysl ptát se, co je to píseň, pak je to právě dnes, kdy již není pravda, že by se populární hudba rovnala písni (resp. že by veškerá populární hudba měla formu písně). Různé formy

elektronické (a jiné) hudby a s nimi spojené hudební události (technoparty nebo houseparty, atd.) jsou novou formou populární hudby, která není založená na písni. Žánry jako rap také rozšiřují a možná i boří tradiční pojetí písničky. Oproti stylům jako je techno, můžeme písničku vnímat jako určité hudební individuum. DJ vytváří hudbu mícháním desek a výsledkem je kontinuální transformace. Písnička je proti tomu relativně diskrétní (oddělené) individuum. (Říkám „relativně“, protože i písnička je předmětem mnoha transformací, adaptací, má svůj vlastní život. (Mám dokonce za to, že když se na populární hudbu podíváme z perspektivy kinetiky žánrů, proudů, bude nám techno sloužit jako lepší model než písničkářství. V schopenhauerovském světě populární hudby nezáleží na individuích, jde jen o styl, v rámci kterého se vyprodukuje a zase zapomene co možná nejvíce písniček.))

Písnička je určité individuum. Je to taková malá věc. Z hlediska umělecké tvorby jde o velmi skromný počín. Není jako symfonie, není univerzem plným galaxií a dějin, je mnohem menší a skromnější, spíše jako osobní příběh nebo historka ze života. Na druhou stranu možná díky této skromnosti („neobsahuji smysl dějin“, „chci říct jen tohle“, „dneska jsem se poprvé zamiloval a tentokrát je to doopravdy“) může písnička oslovit tolik lidí, získat si něčí srdce a přežít tolik generací. Skromnost dává písničce zvláštní jedinečnost. (Ne onu pompézní jedinečnost: „jsem nejlepší na světě, dokonalá“) Je to jedinečnost osobního vztahu, pouta k novorozenci – je to jen taková malá písnička, je jako miliony jiných písniček, a přesto by ji žádná nikdy nemohla nahradit, tenhle příběh se stane jen jednou. (Poznámka pro nefilosophy: Jaký je princip individuace písničky (příběhu)? Tato otázka může znamenat: jak může být jednotný obecný pojem rozdělen ve vícero individuí (středověká problematika), nebo: jak se může z nějakého proudu dění vydělit individuum (moderní téma). (Teze: Písnička je určena jako individuum rytmem, časovým uspořádáním (tónů, témat, pasáží, refrénů), neboli skrze opakování: V proudu dění (šumu ráiových stanic) je třeba zaregistrovat cosi jako refrén, abychom mohli něco rozeznat jako individuum. Rytmus je zároveň tím, co vyděluje a určuje nějaké individuum (které slyšíme na

rádiu), a zároveň tím, co jej spojuje s jinými individui – a to jak s toutéž písní, kterou jsme slyšeli včera, tak s jinými písněmi: je to samozřejmě také a především rytmus, který vytváří podstatná a subtilní pouta spojující písně v určitý žánr, styl. Podobně lidské tělo určují určité pohyby a formy ve smyslu rytmů, avšak tyto rytmy mohou zároveň tvořit pouto mezi ním a opicí nebo zpěvným ptákem. Píseň tedy vyvstává z hluku a stává se individuem díky určité konstelaci rytmů, avšak zároveň zůstává jednou svou tvář zasazena do celku hudby, a je to právě rytmus, který ji spojuje s písněmi, s určitým žánrem a s hudbou a hlukem vůbec. (Z tohoto hlediska má píseň podobnou strukturu jako láska. To, co ji činí jedinečnou, se ukazuje jako to nejjobecnější. V každé písni se odráží veškerá hudba, tak jako v každé lásce veškerá realita lásky.)))

(Je jasné, že není absolutní rozdíl mezi písní a hudební produkcí třeba meditativního rázu nebo strojově transformačního rázu. Rozdíl tu přesto je: Pokud mluvíme o písni, pak trváme na existenci rozdílu mezi písní a adaptací, remixem, předělánkou atd. (Tento rozdíl přirozeně značná část produkce populární hudby dnes popírá či alespoň převrací – v tom smyslu, že /žádný „originál“ již neexistuje.) Pokud můžeme vypátrat něco jako originál, pak je to právě v tomto momentě skromnosti písničkáře tvář v tvář nové písni. (I přesto, že veškeré jeho skládání nějakým způsobem vychází z jeho předchozích hudebních zkušeností, i přesto, že každá píseň se podobá nějaké jiné písni./) Ideál písně je takový, že je sama sobě zákonem, že skladatel nevymyslí jen novou píseň, ale nová pravidla kompozice. Každá píseň by měla založit nový styl. Takové by bylo dítě, které by bylo hned po narození schopné postavit se na vlastní nohy. (Mám pocit, že jde o to v písni najít duši. Může to být jednoduchá píseň, ale když má duši, vlastní život, je něčím naprosto odlišným od sledu akordů. Píseň musí mít duši, abychom k ní mohli cítit lásku. Nenapadá mě lepší příklad na píseň, která má svůj vlastní život, vlastní pravidla, než Bicycle Race.) To je ideál. Víme, že tomu tak alespoň zpravidla nebývá. Přesto myslím, že písničkář-skladatel má takovýto ideál na mysli. A tentokrát nechci mluvit o

hledání „ideální melodie“ (nebyla by snad nutně nekonečně nudná? - Lessing). Ne, my můžeme mít jedinečný vztah s novou písní, ačkoli víme, že není nejdokonalejší na světě, dokonce můžeme mít za to, že je to „ta pravá“, „ta navěky“ (alespoň pro dnešek). Písničkáři obvykle nepíší jen jednu píseň (ovšem z určité perspektivy můžu říct, že se vlastně celou dobu snažím napsat jedinou píseň). (Stejně tak už vím, že lásek je mnoho (a že existují i „malé lásky“, které se přesto počítají (hororové příběhy)) a ne každá je nutně navěky a že někdy je třeba to „navěky“ oživit, přesto je každá láska stejně reálná, přesto je v ní daný slib slibem absolutním, slibem věčnosti slibu.) Mnohost písní nebrání tomu, aby byl vztah k písni jedinečný. Mnohost písní neubírá písni realitu, jedinečnost zrození (mateřská láska se nedělí počtem dětí (jen tu péči je třeba rozdělit) – respektive i když se dělí, nezmenšuje se v žádném svém dílu.) Píseň je střep, je to zlomek příběhu z (imaginárního) života. Je to střep, který hranami své samoty odkazuje na společenství ostatních písní a který přesto nelze zasadit do nějakého neroztříštěného celku. Přirozeností hudby je, že plyne, že se třídí a mění. A píseň nezůstává stejná, mění se a roste jako dítě. I tak je individuem, a svým ostřím ze mne vyřezává nové individuum – autora písně, posluchače či milovníka hudby.}}

{Nyní bych mohl vyvodit patřičné závěry (upozornit na hlubokou příbuznost struktury lásky a struktury písní, identifikovat jedinečný vztah k písni a milostný vztah, který je neméně expresivní (kdo miluje, je umělec), a v posledku říct, že LOVE SONG je totéž řečeno dvakrát a že každá píseň je milostná píseň. (A celý text jsem psal s tímto závěrem na mysli.)) (K čemu slouží závorky? K uvedení nepodstatné, vypustitelné poznámky, vsuvky? Nebo naopak k důvěrnému sdělení autora, mimo obecnou argumentaci? Funkce závorek je mnohotvárná (již proto, že žádnou přesně definovanou funkci nemají (schválně se koukněte do gramatiky)). Mají jinou funkci v divadelní hře (pokyny režii), v teoretickém textu (vysvětlení) nebo v matematické rovnici (usouvztažnění). Obecně by se snad dalo říct, že vyznačují nějaký posun v textu (diskursu), přechod k metatextu (komentáři) nebo prostě k jiné úrovni promluvy (jiný

level). Závorky jsou prasklinky v textu a tříští text, neboť žádný text nezůstává na jediné úrovni (Eco.) Opravdu, věřím, že jakýsi milostný vztah tu při psaní písně vždy je, alespoň jako moment (– co jiného je ona skromnost než otevření se vnějšku, uznání své konečnosti?) Ale ne každá píseň je milostná píseň. Jsou i písně plážové, písně truchlící, písně agresivní, písně angažované, „redemption songs“, písně do hypermarketů, písně fotbalové, pивní, intelektuální, (hodně) alternativní, písně hitové, písně kapely U2, atd. Určitě bychom ve všech mohli hledat prvky milostné písně. (Zvláštní kapitolou jsou písně angažované, zpolitizované nebo dokonce nenávistné. Existuje něco jako HATE SONG? Susan Sontag ve svém eseji o stylu tvrdí, že umělecké dílo není nikdy angažované („A work of art [...] cannot advocate anything at all.“) – protože umění v pravém slova smyslu nemá „obsah“, není „o něčem“, nýbrž je „něčím“. Není ovšem jasné, do jaké míry je vhodné u písní mluvit o „uměleckém díle“. A víme, že píseň je právě forma nejnadhěji využitelná k propagaci politického názoru nebo k podnícení nenávisti a agrese (stejným způsobem může působit jako ventilace těchto emocí). Snad ale mohu tvrdit, že i když existuje cosi jako nenávistná píseň, není nenávistná něčím, co by vycházelo z hudby, a že pokud má taková píseň apel a působnost na širší publikum, pak je v její hudbě obsažena vášeň jiná, než je vášeň nenávisti, vášeň pozitivnější.) Momentálně si nevzpomínám kdo, ani přesně jak, ale říká něco v tomto smyslu: Právě proto, že hudba není jazyk (v určitých ohledech), je možno jí dát různé, dokonce i zcela opačné interpretace. Hudba sama o sobě nemá „význam“ jako slova. Je ovšem pravda, že jsme zvyklí ke zvukům význam připojovat a chápat je v určitém kontextu. (Takto se můžeme dostat až k hudbě, která „označuje“ nenávist.) Za sebe ale musím říct (musím učinit toto vyznání), že vždy nacházím v hudbě lásku a v písni vidím to, co z ní dělá píseň milostnou, a že hudba je mou láskou, ačkoli nikoli jedinou a ani největší (pokud lze takto uvažovat (což nelze)). } }

## 2. O diskriminaci hudebních nástrojů

*Uved' problém.* Je s podivem, že v dnešní době vědomé si nutnosti emancipace v nejrůznějších oblastech života není věnována dostatečná pozornost problematice diskriminace hudebních nástrojů. Je proto nutné říci si alespoň to základní o této oblasti, jejíž rozřešení se musí stát součástí (nekonečného) projektu univerzální emancipace.

*Udej obecnou definici diskriminace.* Diskriminace obecně čerpá z empirických či faktických rozdílností (Honza hrál včera na bendžo takové country) a/nebo ze zcela mylných představ (bendžisti jsou z Marsu, hráči na dobro z Venuše) a spočívá ve vynášení apriorních soudů etického či hodnotícího rázu (všichni bendžisti hrají country, hrají špatně, půjdou do pekla atd.). Dialektika empirických diferencí (singulárních a obecně těžko popsatelných) a apriorních soudů (snadno vyslovitelných a vždy nespravedlivých) dává vzniknout celé problematice diskriminace, tzn. jak samotnému problému (apriorní soud není práv empirické skutečnosti) tak i jeho možným řešením (vytváření nových soudů na základě empirických zkušeností nebo odmítnutí všech obecných výpovědí nebo odmítnutí existence empirických diferencí atd.), která však nikdy nejsou definitivní (mnozí postmoderní autoři také poukazují na to, že neexistuje empirická skutečnost nezformovaná diskurzem, tedy určitými soudy).

*Objasni předchozí větu příkladem.* Empirická skutečnost: mnoho kytaristů drží trsátko v pravé ruce. Možný apriorní (slova je zde užito volněji, jako ve větě „někdo je apriorně zaujatý proti...“) soud: Kytaristi jsou praváci. Nová empirická skutečnost: Jimi Hendrix drží trsátko v levé ruce. Nový apriorní soud: Kytaristi mohou hrát na obě strany. Nová empirická skutečnost: Jeff Beck nehraje trsátkem. Možná řešení: Kytaristi hrají různými částmi těla.

Nebo: Jimi hraje takhle a Jeff takhle a Honza takhle atd. Nebo: Neexistují kytaristi a nekytaristi, forma je prázdnota a hudba je jen jedna.

*Vrať se k tématu.* Vrátime-li se k tématu diskriminace hudebních nástrojů, musíme v první řadě rozlišit různé typy diskriminace.

*Výčet typů diskriminace:*

- a.) Diskriminace slovní. Zde se jedná především o vtipy mířené na určité skupiny nástrojů a na jejich hráče. Nejpostiženějšími nástroji jsou v tomto ohledu: viola, bicí, basa a pikola. Do této kategorie však náleží i prosté přezdívky a hovorová označení pro různé nástroje. Musíme mít na paměti, že žádné slovo není eticky nezabarvené a taková jména jako „fidlátka“, „brnkátko“, „prdítko“ či „škopky“ dovedou i z krásného nástroje učinit cosi směšného a opovrženého.
- b.) Diskriminace fyzická. Tento typ problémů vzniká na základě toho, že ne všechny nástroje mají stejné fyzické vlastnosti. Některé jsou tak velké nebo těžké, že je samotný hráč neunes. Některé kluby mají sice vybudovaný přístup dostatečně krátký a široký pro kytary nebo basy, nikoli však již např. pro metráková fender píána. Pokud se bubeník nesetká s chápavými kolegy a nenajde žádné tzv. „bedňáky“ (sic!), může se stát, že nějaký ten bubínek zůstane venku na ulici apod.
- c.) Diskriminace hudební. Souvisí s historickou podmíněností hudebního vkusu skladatelů a projevuje se nedostatečným zaměstnáváním určitých nástrojů. Diskriminované nástroje: Wagnerovy tuby v newagnerovských dílech, cimbál v heavy metalu, téměř všechny příjemně znějící nástroje v bluegrassu, triangl všude, vidličky a nože (podle Erika Satieho) všude. Jako dobrá ilustrace lhostejnosti skladatele vůči určitému nástroji může sloužit historka o Janáčkově a jednom kopistovi. (*Požádej Ondru o doplnění historky.*)
- d.) Diskriminace početní. Souvisí s diskriminací fyzickou. Některé nástroje jsou hlasitější a jiné tišší. Proto jsou např. v symfonickém orchestru mnohem početněji zastoupeny housle než pozouny. Problémy z toho plynoucí: Při hlasování o zasedacím pořádku na zájezdu jsou

některé sekce v nevýhodě a musí jet vzadu. Nebo: Větší nezaměstnanost pozounistů a následné věšení na hřebík nástrojů.

e.) Diskriminace společenská. Jde o to, že některé nástroje jsou častěji prezentovány než jiné. Např. ve videoklipech mnohem spíše uvidíte kytaru s krásným novým lakem, než oprýskaný model 1967, který hraje na nahrávce. Více jsou také prezentovány sólové nástroje než sekce. Určité nástroje tak získají jakousi auru výjimečnosti, stanou se „sexy“, jsou „in“. Výsledkem je, že více dětí se chce učit na alt saxofon než na kontrafagot. Částečně to ovšem řeší problém početní diskriminace.

f.) Diskriminace politická. V této kategorii se objevují komplexnější bezpráví činěna nástrojům, která se zakládají na mimohudebních a často zcela nahodilých rozhodnutích. Mají však nejdrastičtější podobu. Již v antice chtěl Platón ze své ideální obce zcela vyloučit všechny nástroje kromě dvou, lyry a kithary (venkovanům ponechal ještě syringu). Dějiny zamítání a zakazování určitých nástrojů se bohužel píší dodnes.

*Předved' konkrétní analýzu.* Věnujme se nyní poslednímu typu diskriminace s bližším zaměřením na náboženský kontext. Vedle hagiografie osvícených nástrojářů je diskriminace hudebních nástrojů důležitým a opomíjeným tématem religionistické muzikologie. Zatímco východní náboženství jsou vcelku vstřícná k hudebním nástrojům (viz. Sri Chinmoy), tradice západního náboženství vede spíše k omezování a vylučování nástrojů a hluku.

Samotné příčiny jsou ovšem velmi složité. Podívejme se například na společné téma křesťanství a islámu, na zvěstování apokalypsy. V Koránu se na mnoha místech objevují podobná slova:

„Až zatroubeno bude pozounem,  
ten den bude věru těžkým dnem,  
pro nevěřící nelehkým břemenem.“



Jiné překlady Koránu na tomto místě uvádějí trumpetu. V biblickém Zjevení Janově se zase sedm andělů chápe polnic a popořadě zatroubením přivádí na svět hrůzné katastrofy. Je jasné (máme-li na paměti, že jde o dávné předky nástrojů, které ani nemusí připomínat dnešní trumpety a pozouny), že se jedná přinejmenším o přibližně stejné nástroje, totiž nástroje žest'ové, dechové.

*Domněnky.* Kovové nástroje ohlašují apokalypsu, a.) protože jsou hlasité (dnes apokalypsu – alespoň tu filmovou - ohlašuje elektrická kytara (ovšem dechy se také stále drží – viz. např. Válka světů)) a hlasité zvuky vyvolávají strach. b.) Protože v té době žestě neměly pěkný zvuk. c.) Protože z kovu jsou zbraně a hluk je zbraň (viz. Jacques Attali) d.) Protože je třeba odlišit zvuk apokalypsy od hudby sfér, který má charakter zpěvu Sirén.

*Další domněnky.* Hlásná trouba apokalypsy je dechovým nástrojem, a.) protože andělé (kteří mohou zpívat) jsou čistým dechem, božím vanutím a tudíž b.) nemají prsty nebo jenom vzdušné prsty vhodné ke hře na harfu, jež ale není vhodná k ohlášení konce světa. c.) Protože se troubilo do útoku a tudíž d.) zatroubení má charakter výpovědi.

Není se čemu divit, že si nástroj, který byl již rezervovaný na ohlášení apokalypsy, nenašel cestu k církevním obřadům. Bylo pochopitelně třeba, aby byl případný signál jasný. Avšak církve si především přála zbavit hudbu rušivých elementů. V kostelech se výrazně prosadil pouze jediný nástroj – varhany. Je zajímavé povšimnout si dvou detailů. Za první, zvuk varhan je vyluzován nikoli za pomoci přímého kontaktu s tělem hráče, nýbrž prostřednictvím mechanismu píšťal a vzduchového proudění (*pneuma*, které není lidským dechem). Varhaník určuje, jaké tóny se ozvou, zvuky však sám neprodukuje. Za druhé, většina mechanismu varhan (jakož i tělo varhaníka) je skryta pohledu věřících, je neviditelná, „netělesná“. Toto jsou dva ohledy, ve kterých se zvuk varhan přibližuje představě čistě duchovní hudby, hudby nebeské. V evropských kostelech je zvykem umisťovat mimo zorné pole i sbor (andělské hlasy) a jiné nástroje. V severoamerických kostelech, kde se projevují neevropské vlivy, je

tomu jinak a zdroj hudby je všem plně na očích – „obecenstvo“ se dokonce často aktivně zapojuje. Bicí nástroje (další apokalyptický nástroj) jsou při evropských mších naprosto nepřijatelné. Výjimku tvoří jediný perkusivní nástroj, jenž je dokonce vyroben z kovu, totiž kostelní zvon svolávající věřící k modlitbě. (Zajímavý kontrast k islámským muezzinům.)

*Vyvod' z předchozího závěry.* Z předchozího je patrné, že jednotlivé typy diskriminace neexistují odděleně, nýbrž že jsou propojené. Jsou-li některé nástroje zakázány v hudbě doprovázející náboženské obřady (politická diskriminace), nemohou být ani využívány skladateli v kompozicích (hudební diskriminace). Je-li nějaký nástroj „povýšen“ na ohlašovatele zkázy (společenská diskriminace vycházející z fyzické diskriminace), není možné, aby byl přijímán posluchači, zaměstnavateli, pořadateli a konečně i samotnými hudebníky neutrálně a na roveň s ostatními nástroji (početní diskriminace a potažmo diskriminace politická). Jak se ostatně musí cítit hudebník, jehož nástroj získá přívlastek „apokalyptický“? Můžeme dále s jistotou říci, že ani slovní diskriminace není něčím nevinným a že v sobě již nese zárodek horšího bezpráví („pořád ještě šudláš na ty svoje fídlátka?“ implikuje „předmět tvého zájmu není hoden společenského uznání“). V hudbě preferované křesťanskou církví od středověku je jasná hierarchie nástrojů. Poněkud mimo stojí dechové nástroje, které jsou na jednu stranu způsobem produkce zvuku vhodné pro anděly, na druhou stranu nejsou vhodné pro lidi z důvodu charakteru produkovaného zvuku. Nejvýše z nástrojů stojí varhany a sbory, napodobující svojí vzdušností a svým odosobněním (odtělesněním: odpohlavněním a zneviditelněním) nebeskou hudbu andělů. Ostatní nástroje, příliš viditelné, tělesné, hmatatelné, jsou vnímány jako méněcenné, nebo dokonce přímo zlé či satanské. Vidíme, že tato hierarchizace hudebních nástrojů vychází jen z malé části ze skutečných, konkrétních rozdílů mezi nástroji a že je v mnohem větší míře výsledkem iracionálních rozhodnutí a ozvěnou neospravedlnitelných předsudků.

### 3. Rádio a exhibicionismus

Chtěl bych napsat pár myšlenek o rádiu. Mé přání budiž mi rozkazem. Tedy překonávám lenost a prořezávám komunikační kanál bílého papíru linkou písmenek coby mléčných zubů. Myšlenka se musí zahryznout, pak je možno ji přežvykovat do úplné ztráty chutě. Tak daleko se snad ale nedostaneme. Tedy nějaké ty myšlenky:

Rozhlas není nedokonalý předchůdce televize. Ano, rádiu chybí obraz, přenáší jen zvuk, ale už samotný fakt, že rádio nezaniklo při nástupu televize, svědčí o tom, že v něm jde o něco jiného a že plní jinou funkci. Je to jiné médium. To je ale velice důležité. Prostředí (zprostředkovatel) mění povahu toho, co je v něm, protože mění jeho funkci: Mléčný zub v dásni, mléčný zub v prstu, mléčný zub v krabičce se zlatými mincemi... Nezbyvá než se domnívat, že rozhlas umí něco, co televize neumí a co nemůže nahradit, a proto se stále drží na světě.

Na první pohled patrný rozdíl mezi rádiem a televizí, totiž že rádio přenáší pouze zvuk, zatímco televize zvuk i obraz, je možné rozmělnit na vícero soust. Například čas v rádiu, který je zcela akustický, se chová jinak než čas v televizi, má jiné zákonitosti zpomalování a zastavování, jiné rychlosti růstu a oddalování... Tempo mluveného slova má v rádiu velmi omezené mantinely, za kterými již zní příliš uhaně nebo nesnesitelně nudně. Oproti tomu jsou možnosti temp vizuálních prvků v televizi téměř neomezené (záběr na hořící krb 24 hodin denně oproti běžnému videoklipu se střihy jako rychlými a jemnými vrty do zubní skloviny).

Bylo by ale chybné domnívat se, že televize má to, co má rádio, totiž zvuk, a k tomu ještě něco navíc, totiž obraz. Zvuk v rádiu a zvuk v televizi nejsou stejné. Zvuk v televizi je zcela podřízen obrazu a to i tehdy, je-li celá obrazovka černá. Zvuk v televizi je vnímán jen

jako součást obrazu, a proto je vlastně spíš viděn než slyšen. (Neděje se totéž s hudbou ve videoklipech? Ačkoli se klipy tváří jako doprovod hudby, je nakonec hudba vnímána jako součást obrazu.)

Jiný podstatný rozdíl netkví v čase ale v prostoru. Byl jsem v rádiu a řeknu vám, jak to tam vypadá. Je to taková malá místnost, taková spižirna nebo zubní ordinace, tam sedí jeden pán s mikrofonom, přehrávačem a počítačem, někdy tam ještě sedí nějaký ten technik, ale není to nutné. Jeden člověk v malé místnosti s červeným světýlkem nad dveřmi stačí. Teď se přeneste k sobě domů (omlouvám se za tuto neočekávanou návštěvu, třeba zrovna výjimečně nemáte úplně uklizeno...). Jste doma sami a prostor vašeho pokoje vytváří vaše soukromí. Teď zapnete rádio nebo televizi. Okamžitě ucítíte ten rozdíl. Je to vpád do vašeho soukromí, není to nepříjemné, ale je tu rozdíl, už nejste sami. Tento vpád má ale jinou povahu v případě televize a v případě rozhlasu. Je to samozřejmě rozdíl nepatrný, stále jde o vpád, ale ten jeden člověk v malé místnosti rádia má šanci, pokud je dost opatrný, nenarušit intimitu vašeho soukromí, mluvit z té jedné místnůstky do té druhé, s ústy těsně u mikrofonu, jako by byl u vás doma, promlouval vám do ucha, ale tiše, aby to nepůsobilo, jako že se chce k vám hned nastěhovat a vyhodit vás na ulici. Rádio má ještě možnost uchovávat soukromí a intimitu. Televize nikdy. Je to něco, co musíme tušit, i když jsme nikdy nebyli v televizním studiu. Byl jsem tam a řeknu vám, že je tam strašně moc lidí. Cokoli v televizi působí intimně, je výsledek neuvěřitelně náročné spolupráce mnoha lidí z mnoha oborů. To, co k nám přichází do domu prostřednictvím televize, není jen obraz, ale všechno to, co stojí za vznikem tohoto obrazu. (Zde bych mohl citovat Waltera Benjamina o přirozeném kusu světa jako největším triku technologie, ale musel bych překonat lenost a vyhledat patřičný odkaz, a než bych to našel, narostl by mi třetí chrup.)  
Obrazovka je jako okno, které otevírá uzavřený byt a kterým je vidět jak ven tak dovnitř.

Rádio je protiklad televize. Tak jako televize podřizuje zvuk obrazu, podřizuje rozhlas obraz zvuku. Nejde o obrazy rádia, to žádné nemá, jde o obrazy, které jsme zvyklí všude vidět

a očekávat jako nutný doplněk veškerých vjemů. Všechno dnes musí být vidět, na záchodech svítí ostré zářivky, nikdo už se nemiluje při zhasnutém světle... Obrazy, které očekáváme a které si domýšlíme při poslechu rádia, však nemají tu moc podřídit si zvuk a ten začne objímat vše kolem nás. Proto možná působí rozhlas jako něco z jiného světa, z dávné minulosti, kdy ještě vše nebylo podřízeno obrazu (imperativu obrazu: Představte si to!). (Zde bych mohl citovat Marshalla McLuhana o vizuální kultuře dneška, ale musel bych překonat lenost a vyhledat patřičný odkaz a mohl bych tak ztratit zubní nit myšlenky.) Rozhlas promlouvá ze světa, jež ztělesňoval zvuk, živel otevřený a mateřsky všeobjímající. Televize ukazuje současný svět, který má podobu světelného živlu, jenž je otcovsky imperativní a uhrančivý. Ucho nikdy nebylo a nebude tak hypnotizované rádiem, jako jsou oči uvězněny televizním obrazem. V moderní literatuře je často ukazována nejednoznačnost televizního pohledu. Kdo vlastně koho „monitoruje“ skrze obrazovku? A jestli Gore Vidal říká, že ve filmu nikdy nemůže být myšlenka, pak je ještě někde nějaké myšlení – pokud se vše stává filmem? Do toho zní rádio svým již téměř nesrozumitelným a neslyšitelným hlasem z jiného světa, ga ga, ga ga.

V podobném protikladu jako rozhlas a televize proti sobě stojí exhibicionismus a šoubyznys. Na první pohled bychom v obojím chtěli spatřovat totožnou distribuci gest a obrazů. Ale jejich vnitřní zákonitosti jsou zcela odlišné. Totiž exhibicionismus má vnitřní zákonitosti narozdíl od šoubyznysu, jehož zákonitosti jsou vnější a zcela libovolné. V šoubyznysu jde jen o hru povrchů, kdežto v exhibicionismu je to především hra povrchu a hloubky. V exhibicionismu nejde ani tak o to ukázat vše, jako spíš o to ukázat to, co nemá být ukázáno. Exhibicionismus totiž vychází ze studu, dává stud ve hru a překonává jeho hranice, ovšem vždy za nejurputnějšího vnitřního boje. Protože ukázat vše nic není, pokud necítíme hluboký stud, tedy pokud necítíme, že odhalujeme něco vnitřního, intimního a zcela soukromého. V šoubyznysu není soukromého nic, kdo do něj vstoupí nemá právo na stud (tak alespoň to musí vnímat všichni ti, kdo každý den kupují bulvární tisk), šoubyznys nemůže

ukázat nic nového, protože již odhalil vše, zrušil jakoukoli sféru intima pro neomezené střídání povrchních informací a obrazů (i zde je tedy velký rozdíl v rychlosti a čase.) Má tak mnohem blíže k pornografii než exhibicionismus, vlastně je sám tou nejvlastnější pornografickou sférou.

V exhibicionismu je rozpolcenost, protože musí neustále překonávat stud a přitom jej uchovávat. V pravém opaku k nějakému zrušení privátní sféry dokládá exhibicionismus existenci jakéhosi ostrůvku soukromí. To je hrozně důležitá funkce, protože je dnes čím dál těžší určit, kde nějaký ten ostrůvek soukromí hledat. Těžko hledat privátní partie na našich vlastních tělech. Tak už tomu dávno není, všechno to už dobře známe, každý kousek celulitidové kůže, každé oholené pánské podpaží je zcela věcí veřejnou. A po povrchu našich těl přestává být privátní i jejich vnitřek. S výstavou plastinovaných ostatků těl můžeme konečně vidět (sic!) všechno, už se nemusíme bát, že by se v nás mohl skrývat nějaký ten kousek, o kterém by nebylo všeobecné povědomí, nějaký privátní nedorostlý zub, který by nebyl opakováním dokonale bílého chrupu z reklamy na Coldplay. Exhibicionismus však předkládá gesto, jímž stvrzuje přítomnost vzdorovitého místa, vzdorovitosti, jež se odhaluje díky svému překonávání. A výsledný pocit, ačkoli se objevuje v rámci odhalení, je extatický, je určitým vystoupením ze sebe, ale zároveň je vpuštěním světa do svého nejniternějšího a nejbolestnějšího koutu. Exhibicionismus je spojen s bolestí, jako když se zub poprvé prořezává skrze dásně.

Dokonalým příkladem exhibicionismu mi proto přijde travesty show, ve které se odhalení děje prostřednictvím nalíčení a tedy maskování. Muži se líčí a oblékají a tím odhalují něco o sobě, něco co nelze popsat ani uchopit, protože jde o něco, co není časté, co se nedělá, co se nedělá na veřejnosti a co nemáme (nemáme mít) společné. To nejniternější odhalení, totiž že se cítím lépe jako žena než jako muž, alespoň v tu krátkou chvíli, že ta věc, kterou byste mi připsali jako první a nejvlastnější atribut, totiž být mužem, je mi cizí a mé nitro je někde jinde,

toto nejnítěrnější odhalení hlubší než podstata se děje ne prostřednictvím svlékání a velkých gest s vlajícími pindoury, ale prostřednictvím zahalení, ovšem velice jemného zahalení líčidly, prostřednictvím tance, jenž není extravagantní, a písňe, jež není parodií.

Je docela dobře možné, že je-li někde exhibicionismus vůbec uskutečnitelný, pak je to paradoxně v rádiu, kde není nic vidět, ale kde může dojít k odhalení, protože je co odhalovat, protože hlasatel v rádiu má svůj stud a své soukromí už tím, že skrývá svou tvář, že je pouhým hlasem, který si může dovolit říci o svém majiteli něco, co by nikomu neřekl „z očí do očí“.

Žijeme ovšem v době, která přeje šoubyznysu a která nemá zapotřebí váhavého zápolení s hloubkou. Rádio se v mnohém připodobňuje televizi (jako se někteří malíři snažili připodobnit fotografům) a je stále těžší rozeznat exhibicionismus od povrchní show pro pobavení oblíbeného publika. A možná že duše v rádiích a v televizích čeká stejný úkol hájit poslední ostrůvky intimity, nacházet přehlušený a zapomenutý hlas rozhlasu s jeho časem a prostorem a prohlubovat šoubyznys v exhibicionismus. Možná je to ještě možné. Snad pokud se najde nějaký ten stud i na opačné straně. Nebo i jen ostych ze ztráty studu (jako když se dítě zastydí za prázdné místo po vypadlém mléčném zubu).

**Bibliografie:**

- Adorno, Theodor W.:** *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997  
*Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main  
*The Culture Industry*. Routledge, New York, 2001
- Ake, David:** *Jazz Cultures*. University of California Press, 2002
- Alperson, Philip:** "On Musical Improvisation". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, 1984
- Attali, Jacques:** *Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique*. Presses Universitaires de France, 1977  
*Bruits, Essai sur l'économie politique de la musique*, Nouvelle édition. Fayard/PUF, 2001
- Aurelius Augustinus:** *Vyznání*. Kalich, 1997
- Auroux, Sylvain (ed.):** *Les Notions Philosophiques*, dictionnaire. Presses Universitaires de France, 1990, svazek 1
- Auslander, Philip:** „Performance and the Anxiety of Simulation.“ in: *The Popular Music Studies Reader*. Routledge, 2006
- Bachtin, Michail Michailovič:** *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Argo, 2007
- Bailey, Derek:** *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. The British Library National Sound Library, 1992
- Barenboim, Daniel; Said, Edward W.:** *Parallels and Paradoxes*. Vintage Books, New York, 2004
- Bataille, George:** *Inner Experience*. Z fr. orig. přel. Leslie Anne Boldt. State University of New York Press, 1988 (Překl. z: *L'expérience intérieure*. Gallimard, 1954)  
*Prokletá část/Teorie náboženství*. Herrmann & synové, 1998  
*Erotismus*. Herrmann & synové, 2001
- Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 3. vyd. In: *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Suhrkamp, 1991
- Bennett, Andy; Shank, Barry; Toynbee, Jason:** Introduction, in: *The Popular Music Studies Reader*. Routledge, 2006



- Bergson, Hénri:** *Čas a svoboda*. Filosofia, 1994  
*Hmota a paměť*. Oikúmené, 2003 (2003a)  
*Myšlení a pohyb*. Mladá fronta, Praha 2003 (2003b)
- Berliner, Paul F.:** *Thinking in Jazz: The infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press, 1994
- Bernstein, J.M.:** „Introduction“, in: Adorno, Theodor: *The Culture Industry*. Routledge, New York, 2001
- Bogue, Ronald:** *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York : Routledge, 2003
- Boucouché, André:** *Le langage musical*. Fayard, Paris 1993
- Boulez, Pierre:** *Penser la musique aujourd'hui*. Éditions Gonthier, 1963  
*Jalons*. Christian Bourgois Éditeur, 1989
- Brown, Lee B.:** „The Theory of Jazz Music, „It Don't Mean a Thing““. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49:2, 1991  
„Musical Works, Improvisation and the Principle of Continuity“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54:4, 1996  
„„Feeling My Way“: Jazz improvisation and Its Vicissitudes – A Plea for Imperfection“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000
- Buchanan, Ian; Swiboda, Marcel (ed.):** *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press 2004
- Butler, Judith:** *Bodies that Matter*. Routledge, London and New York, 1993  
*Gender Trouble*. Routledge Classics, London and New York, 2006
- Cage, John:** *Silence, Lectures and Writings by John Cage*. Hanover : Wesleyan University Press, 1961
- Carvalho, John:** Improvisations, on Nietzsche, on Jazz. In: *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. Kemal, Gaskell, Conway (ed.), Cambridge University Press, 1998
- Chanan Michael:** *Musica Practica*. Verso, London and New York, 1994  
*Repeated Takes*. Verso, London and New York, 1995
- Cochrane, Richard:** „Playing by the Rules“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000
- Coulthard Karl:** Constructing Liveness in Duke Ellington's Ellington at Newport 1956 (Complete), příspěvek na konferenci *Text, Media and Improvisation*, McGill University 2008
- Davies, Stephen:** “I Have Finished Today Another New Concerto ...” *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, No. 4, 1991, pp. 139-141

*Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration.* Oxford University Press, 2001

*Themes in the Philosophy of Music.* Oxford University Press, 2003

- Day, William:** „Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000  
 „Jazz Improvisation, the Body, and the Ordinary“. *Tidskrift för kulturstudier / Journal of Cultural Studies*. Uppsala, 5, 2002: str. 80-94
- Deleuze, Gilles:** *Différence et répétition.* Paris, Épipiméthée, 1968  
*Cours Vincennes - 27/02/1979: Metal, métallurgie, musique,* Husserl, Simondon. in: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=185&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>. Navštíveno 24. 8. 2004  
*The Fold.* The University of Minnesota Press, 1993  
*Proust a Znaky.* Herrmann & synové 1999
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix:**  
*Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II.* Paris, Les Éditions de Minuit, 1980  
*Co je filosofie?.* Z fr. orig. přel. Miroslav Petříček jr. Praha, Oikúmené, 2001 (překl. z: *Qu'est-ce que la philosophie?.* Les Éditions de Minuit, 1991)
- Derrida, J.-J.:** *Texty k dekonstrukci.* Archa, Bratislava 1933
- Dorůžka, Lubomír:** *Populárna hudba, Priemysel, obchod, umenie.* Opus, Bratislava, 1978
- Ernout, Alfred; Meillet, Alfred (ed.):**  
*Dictionnaire étymologique de la langue latine.* Klincksieck, Paris 2001
- Ferenc, Petr:** „New York in the 1960s“. *His Voice* 5/2003
- Foucault, Michel:** *Myšlení Vnějšku.* Herrmann & synové, 2003
- Galuška, Ondřej:** „Ticho, jazz a nová ontologie hudby“, diplomová práce, FFUK 2004
- Goehr, Lydia:** *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music.* Oxford, Oxford University Press, 1991
- Goodman, Nelson:** *Languages of Art.* Indianapolis, Indiana, Hackett Publishing Company, 1976
- Gould, Carol S.; Keaton, Kenneth:**

- „The Essential Role of Improvisation in Musical Performance“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000
- Gridley, Mark:** *Jazz Styles: History and Analysis*. Prentice Hall, 2000
- Hagberg, Garry:** „Improvisation in the Arts“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000
- Hardt, Michael:** *Gilles Deleuze, An Apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993
- Heidegger, Martin:** *Bytí a čas*. Oikúmené, 1996
- Hemment, Drew:** „Affect and Individuation“. in: Buchanan; Swiboda (ed.): *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press 2004
- Jacobs, Jo Ellen:** *Towards an Ontology of Musical Works of Art*. Disertační práce. Saint Louis, Missouri : Washington University, 1977
- „Identifying Musical Works of Art“. *Journal of Aesthetic Education*. 24, no. 4 (1990): 75-85
- Jankélévitch, Vladimir:** *La musique et les heures*. Éditions du Saulil, Paris, 1988
- La musique et l'ineffable*. Éditions du Saulil, Paris, 1983
- Jones, Lindsay (ed.):** *Encyclopedia of Religion*, second edition. Thomson Gale, 2005
- Kant, Immanuel** *Kritika soudnosti*. Praha 1975, Odeon
- Kepler, Johannes:** *The Harmonies of the World*. Encyclopedia Britannica Great Books of the Western World Volume 16, 1952
- Kivy, Peter:** *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge University Press, 1993
- Koller, Von H.:** *Die Mimesis in der Antike*. A. Francke, 1954
- Kristeva, Julia** *Jazyk lásky*. One Woman Press 2004
- Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray:**
- A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge : MIT Press, 1983
- Levinson, Jerrold:** „What a Musical Work Is“. *Journal of Philosophy* 77, 1980
- Marx, Karl:** *Kapitál I*. Státní nakladatelství politické literatury. Praha 1953
- McClary, Susan:** *Feminine Endings*. University of Minnesota Press, 1991
- „This is not a Story My People Tell“, in: *The Popular Music Studies Reader*, ed. Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee, Routledge, 2006
- Nattiez, Jean-Jacques:** *Le combat de Chronos et d'Orphée*. Christian Bourgois Éditeur, 1993
- Nesbitt, Nick:** „Deleuze, Adorno, and Musical Multiplicity.“ in: *Deleuze and Music*, ed. Buchanan, Swiboda. Edinburgh University Press, 2004

- Nietzsche, Friedrich:** *Die Geburt der Tragödie*. De Gruyter, München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999
- Pearce, David:** „Musical Expression: Some Remarks on Goodman’s Theory“. *Acta Philosophica Fennica*, Vol. 43, Helsinki, 1988
- Phelan, Peggy.** *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge, 1993
- Platón:** *Faidros*. Z řec. orig. přel. F. Novotný. Oikúmené, 1993  
*Ústava*. Z řec. orig. přel. F. Novotný. Oikúmené, 1996
- Poledňák, Ivan:** *Hudba jako problém estetiky*, Karolinum, Praha 2006
- Pratchett, Terry:** *Těžké melodično*. Talpress, 2001
- Pylkkö, Pauli:** „Tonal Harmony as a Formal System“. *Acta Philosophica Fennica*, Vol. 43, Helsinki, 1988
- Rantala, Veikko:** „Musical Work and Possible Events“. *Acta Philosophica Fennica*, Vol. 43, Helsinki, 1988
- Rowell, Lewis:** „Music in India and the Ancient West“. *Acta Philosophica Fennica*, Vol. 43, Helsinki, 1988
- Sales, Grover:** *Jazz: America’s Classical Music*. Da Capo Press, 1992
- Saminsky, Lazare:** *Physics and Metaphysics of Music and Essays on the Philosophy of Mathematics*. The Hague: M. Nijhoff, 1957
- Sawyer, R. Keith:** „Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and Aesthetics of Spontaneity“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000
- Schopenhauer, Arthur:** *Svět jako vůle a představa*. Z něm. orig. přel. Milan Váňa. Pelhřimov, 1997 (překl. z: *Welt als Wille und Vorstellung*. Lipsko : Brockhaus, 1938)
- Smith, D. W.:** Deleuze’s Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In: *Deleuze: A Critical Reader*. P. Patton (ed.). London : Blackwell, 1996
- Sokol, Jan :** *Čas a rytmus*. Oikúmené, 2004
- Sontag, Susan:** *A Susan Sontag Reader* (Penguin Books 1983)
- Strawson, P.F.:** *Individuals*, Routledge, 1959, reprinted 1996
- Sudnow, David** *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct* (Cambridge: Harvard University Press, 1978; reprint, Cambridge: MIT Press, 1993)
- Tarasti, Eero:** „On the Modalities and Narrativity in Music“. *Acta Philosophica Fennica*, Vol.43, Helsinki, 1988
- Turetsky, Phil:** „Rhythm: Assemblage and Event“. in: Buchanan; Swiboda (ed.): *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press 2004

- Vičar, Jan; Dykast, Roman:** *Hudební Estetika*. Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 1998
- Waksman, Steve:** “Black Sound, Black Body. Jimi Hendrix, the electric guitar, and the meanings of blackness”, in: *The Popular Music Studies Reader*, ed. Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee, Routledge, 2006
- West, M. L.:** *Ancient Greek Music* (Oxford University Press Inc., New York 1992)
- Wilde, Oscar:** *The Picture of Dorian Gray*, Digit Books, London [PDG]
- Williams, James:** *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, 2003
- Wollheim, Richard:** *Art and its Objects*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1980
- Young, James O.; Matheson, Carl:** „The Metaphysics of Jazz“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:2, 2000