

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra teorie kultury (kulturologie)

Rigorózní práce

Mgr. Jana Johnová

Hudba západní kultury jako téma kulturologie

The Music of Western Culture as a Topic of Cultural Studies

Praha 2011

školitel: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Děkuji školiteli své práce PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc. za jeho podporu, inspiraci a konzultace.

Děkuji také své rodině za trpělivost, podporu při psaní a pomoc při korekturách.

Prohlašuji, že jsem tuto rigorózní práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 25. 8. 2011

Anotace:

Předmětem této práce je hudba západní kultury z kulturologického úhlu pohledu. Pokusila jsem se popsat hudbu v kontextu několika společenskovedních disciplín, jakými jsou estetika a obecná teorie umění, antropologie, psychologie a sociologie. Prostřednictvím těchto disciplín bylo např. možné postihnout, co je při recepci hudby lidem vrožené a co je podmíněno kulturně. Ve druhé části jsem se zaměřila na hudbu západní kultury z pohledu tří důležitých procesů v kultuře - z pohledu akulturace, difuze a enkulturace - a z pohledu tří složek kultury - artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí. Ve třetí části jsem se především pokusila popsat některé změny v oblasti hudby v současném světě masových médií. Cílem mé práce bylo ukázat hudbu jako neoddělitelnou součást kultury, jako důležitou akustickou informaci a zkušenost v životě lidí.

The subject of my work is the music of Western culture from the culturological point of view. I attempted to give an account of music in the context of some social sciences such as aesthetics, anthropology, psychology and sociology. Through these social sciences it was possible, for example, to differentiate between innate and culturally conditioned aspects of a person's reception of music. In the second part I focused on the music of Western culture from the point of view of three important cultural processes - the process of acculturation, diffusion and enculturation - and three parts of culture: artefacts, socio-cultural regulators and ideas. Primarily in the third part I attempted to describe some of the ways music has changed in the contemporary world of mass media. The aim of this work is to focus on music as an inseparable part of culture as well as important acoustic information and experience.

Klíčová slova:

hudba, kultura, akulturace, difuze, enkulturace, artefakty, sociokulturní regulativy, ideje

music, culture, acculturation, diffusion, enculturation, artefacts, socio-cultural regulators, ideas

Obsah

Úvod.....	7
Vymezení základních pojmů	9
I. Pohled na hudbu prostřednictvím kulturologických disciplín.....	12
1. Pohled estetiky a obecné teorie umění.....	12
2. Hledisko antropologické	16
2.1 Antropologický výzkum	16
2.2 Hudba přírodních národů	18
2.2.1 Mimoestetická funkce u hudby přírodních národů	19
2.2.2 Hry, obřady, mýty, slavnosti, tance... ..	20
2.2.3 Shody a rozdíly některých hudebních prvků	23
2.2.3.1 Autorský zápis, nahrávky	23
2.2.3.2 Hudba improvizovaná a fixovaná	24
2.2.3.3 Rytmus	24
2.2.3.4 Čas v hudbě přírodních národů	25
2.2.3.5 Hudební forma a stavebné principy	25
3. Hledisko psychologické - co je vrozené a co naučené.....	27
3.1 Pozornost	27
3.2 Paměť	28
3.3 Emoce v hudbě.....	29
3.4 Vnímání konsonance a disonance	30
3.5 Tonalita	31
3.6 Melodie	32
3.7 Vnímání času v hudbě.....	32
4. Hledisko sociologické.....	35
4.1 Mcdonaldizace v hudbě	35
4.1.1 Efektivita.....	37
4.1.2 Vypočítatelnost	38
4.1.3 Předpověditelnost.....	39
4.1.4 Kontrola	41

4.2 Hudební preference v České republice	42
II. Pohled na hudbu prostřednictvím kategorií kultury	46
5. Akulturace - vznik jazzu	46
5.1 Pět znaků jazzu	47
5.2 Africké prvky v jazzu	48
5.3 Sociální pozadí vzniku jazzu	49
6. Kulturní difuze - rozšíření evropské klasické hudby	50
7. Enkulturation - hudební výchova	52
7.1 Osobnost rodiče	54
7.2 Osobnost žáka	56
7.3 Osobnost učitele	57
8. Artefakty v hudbě	59
9. Sociokulturní regulativy v hudbě	62
10. Ideje v hudbě	65
III. Hudební témata současnosti z pohledu kulturologie	68
11. Hudební vkus	69
12. Hudební brak, kýč	72
13. Hudba artificiální a nonartificiální	74
14. Hudba a technika	78
15. Hudební nahrávky či živé vystoupení?	80
16. Komunitní hluk, hudba jako zvuková kulisa, přesycení hudbou	84
17. Racionalizace v hudbě, nevědomá (hudba v reklamě) i vědomá (Mozartův efekt)	88
18. Hudba ve spojení s obrazem	91
18.1 Filmová hudba	91
18.2 Videoklip	94
Závěr	96
Seznam použité literatury	98

Úvod

Otázkou je, proč se zabývat hudbou v souvislosti s kulturou a proč si ze širokého spektra hudby vybrat právě hudbu západní kultury.

V hudebním prostředí se pohybuji od dětství, ale v souvislosti se studiem kulturologie jsem začala o hudbě uvažovat jinak. A to hlavně o místě hudby v kultuře, o jejích proměnách pod vlivem médií, o jejích odlišných podobách v různých kulturách. Napadají mě otázky jako: Proč je hudba v životě lidí důležitá? Proč se objevuje ve všech kulturách? Proč všechny děti mají rády zpívání? Jak je to možné, že ukolébavku člověk pozná, ať pochází z hudby západní kultury, nebo z hudby přírodních národů? Jakou hudbu dnes lidé nejvíce poslouchají? A je to tak, že hudba život jen obohacuje a nebo je spíše jeho neodmyslitelnou součástí? A je hudba mezinárodní? Každý už tuto větu slyšel, ale je to jen otřepaná fráze, nebo se tato věta užívá tak často právě proto, že je pravdivá? Často se říká, že hudba vyjadřuje emoce. Ale emoce vyjadřují i jiné druhy umění. Je tedy hudba něčím výjimečným, nebo by se dala zaměnit za jiný druh umění?

A proč hudba západní kultury? Jedním z důvodů je, že je mi tento druh hudby (vzhledem k tomu, že jsem byla vychována v západní kultuře) samozřejmě nejbližší. Dalším důvodem je skutečnost, že západní kultura měla možnost se seznámit s hudbou téměř všech kultur. Některou vstřebala, přetvořila a začlenila, některou vyloučila. Ale hlavní je, že na hudbu téměř každé kultury musela nějakým způsobem reagovat. Zajímavé bude postihnout proměny hudby ve společnosti, která prochází tak rychlými a četnými změnami.

Za neméně důležité považuji to, že prostřednictvím hudby, stejně jako prostřednictvím výtvarného umění, literatury a architektury, jsme už od dětství učeni se vcítit do jiné kultury, ale i do vlastní kultury v různých historických obdobích. Umění se totiž s měnící se dobou a místem také mění. Jak píše Graham: „*Pojem lidské přirozenosti a lidské existence není jednou provždy daný. Lidská přirozenost neznamena pro všechny lidi a ve všech dobách totéž, stejně jako lidská existence. Různé kultury chápou tyto pojmy různě. Stojí za povšimnutí, že v lidské existenci přece jen jsou složky, které jsou společné všem lidským bytostem - smrtelnost,*

citlivost na chlad, hlad a bolest, zájem o sexuální vztahy, smysl pro humor, žal a podobně - a z těch umělecká tvorba čerpá mnohá ze svých hlavních témat“¹.

Kulturologie se zabývá studiem člověka, společnosti a kultury z interdisciplinární perspektivy, z pohledu společenských disciplín jako jsou filozofie, antropologie, psychologie, sociologie a další. Cílem mé práce je rozbor některých jevů, které se vyskytují v hudbě západní kultury z pohledu těchto disciplín, tedy kulturologický pohled na hudbu a její místo v západní kultuře. Dále se budu zabývat hudbou z pohledu kategorií kultury. Jsou to kategorie jako např. proces akulturace, difuze, enkulturace atd. Půjde tedy o spojení obecných poznatků kulturologie a jejich aplikaci na konkrétní součást kultury, jakou je hudba.

Ve třetí části práce je cílem zamyšlení nad fenomény, které se v hudbě západní kultury objevují v současnosti. Cílem je tedy dát podněty k přemýšlení, ne vyvozovat závěry. Ty ostatně podle mého často ani není možné formulovat, protože v této oblasti je nutné, aby si každý formuloval svůj vlastní závěr. Člověk by měl být aktivním tvůrcem kultury a ne pouze pasivním příjemcem, proto je podle mého podnětnější nastolit témata a otázky, shrnout dosavadní poznatky a nechat prostor k přemýšlení.

¹ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 86. ISBN 80-85947-53-6.

Vymezení základních pojmů

Vzhledem k tomu, že se v textu budou některé pojmy opakovat, je třeba je v zájmu srozumitelnosti blíže definovat. Není však možné do jedné definice zahrnout tak širokou oblast, jakou je hudba nebo kultura. Nabízím tedy více definic z více zdrojů. Na základě toho snad bude možné postihnout jednotlivé oblasti v celé jejich šíři. V šíři, ve které já tyto pojmy vnímám.

Hudba může být definována jako: „...*umělecké ztvárnění slyšitelných jevů v čase s pomocí základního prvku tónu, resp. zvuku. Z toho se odvozují všechny hudební parametry (výška, délka tónu, témbra atd.), stejně jako jejich vzájemné kombinace (melodie, harmonie, rytmus, metrum atd.)*“². V jiném pojetí je hudba definována jako „*umění vyjadřující krásu prostřednictvím tónů*“³.

Hudbu je velmi těžké definovat tak, aby definice zahrnovala skutečně vše, co lidé za hudbu považují. Již z prvních dvou definic je patrné, že je rozpor v tom, zda do hudby patří jen tóny, nebo obecně všechny druhy zvuků. Jiný autor se s tímto vyrovnává tak, že vymezuje to, co hudba obsahuje: „*Hudba obsahuje dva prvky: akustický materiál a duchovní myšlenku. Obojí nestojí jako forma a obsah izolovaně vedle sebe, nýbrž se v hudbě spojuje do uceleného tvaru. Duchovní myšlenka přetváří akustický materiál v hudební umění*“⁴.

Ve všech definicích hudby se vyskytuje pojem umění nebo umělecké. Je ovšem vše, co by člověk běžně označil za hudbu také možné označit za umění? Nechci se pouštět do sporů s estetiky a hudebními vědci a budu proto do hudby zahrnovat všechny hudební projevy, které by lidé v běžném chápání tohoto slova za hudbu považovali. Ať už jsou některými odborníky označovány jako umění či jako komerční zboží.

Dále je nutné blíže specifikovat, co je zahrnováno do pojmu **hudba západní kultury**. Je to hudba umělecká i nonumělecká, která se hraje, poslouchá a produkuje v západní kultuře. Přičemž hudba umělecká je tradičně zahrnována do kategorie umění, i když její překlad nemá znamenat hudbu uměleckou. Toto označení má spíše odkazovat na institucionalizované zázemí této hudby. Tvorba umělecké hudby a její interpretace je spojena

² HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 83.

³ JELÍNEK, Stanislav. *Základní hudební pojmy*. S. 1.: Nakl. Vladimír Beneš, 1998, s. 1.

⁴ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 13. ISBN80-7106-238-3.

se specializací. Hudební profesionálové jsou školeni v poměrně dlouhém hudebně pedagogickém procesu. Tato hudba se také vyznačuje písemnou notační fixací. Používají se i jiná označení - např. hudba vážná, klasická, či komponovaná. Její stěžejní součástí je evropská klasická hudba, do které je zahrnována veškerá evropská hudba období cca 1600 - 1900 a „*kteřá se nejvíce uplatnila na koncertních pódíích i v operních divadlech*“⁵. Naproti tomu hudba nonartificiální nevyžaduje nutně profesionální přípravu hudebníků (skladatelů i interpretů) a notační fixaci. Bývá také označována jako hudba populární. V poslední době je však více než patrné, že dochází i k průnikům hudby artificiální a nonartificiální a proto tyto dva druhy hudby nelze vymezit zcela jednoznačně.

Kulturu pojímám v kulturologickém slova smyslu, tedy jako: „... *vyjadřující specificky lidský způsob organizace, realizace a rozvoje činnosti, objektivovaný ve výsledcích fyzické a duševní práce*“⁶.

Dále ji lze definovat jako „... *složité celek, který zahrnuje vědění, víru, umění, právo, morálku, zvyky a všechny ostatní schopnosti a obyčeje, jež si člověk osvojil jako člen společnosti*“⁷.

Zajímavé je také vymezení kultury podle A. L. Kroebera a C. Kluckhohna, kteří dospěli k názoru, že: „*kultura je produkt, je historická, zahrnuje ideje, vzory a hodnoty, je selektivní, lze se jí učit, je založena na symbolech a je abstrahována z chování a produktů chování*“⁸.

Všechny tyto definice mají společné antropologické pojetí kultury - tedy to, že: „... *zahrnují do kultury nejen pozitivní hodnoty, ale všechny nadbiologické prostředky a mechanismy, jejichž prostřednictvím se člověk jako člen společnosti adaptuje k vnějšímu prostředí*“⁹.

Toto pojetí je ale přijímáno i v estetice. V *Estetickém slovníku* je kultura definována jako: „*celek schopností, výtvorů, institucí atd., jimiž se člověk liší od zvířete, resp. s jejichž*

⁵ VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 152. ISBN 80-85883-30-9.

⁶ HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, s. 65. ISBN 80-901424-1-9.

⁷ Tamtéž, s. 67.

⁸ Cit. podle SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 357. ISBN 80-246-0337-3.

⁹ SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 286. ISBN 80-246-0337-3.

*pomocí v dějinném vývoji překročil svůj přírodní stav*¹⁰. Jako tzv. vyšší kultura ducha je pojmána pouze v užším slova smyslu.

¹⁰ HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995, s. 115.

I. Pohled na hudbu prostřednictvím kulturologických disciplín

Kulturologie je interdisciplinární vědní disciplína, která se snaží o pohled na kulturu a její složky z hlediska několika společenskovědních disciplín. Vybrala jsem z nich ty disciplíny, které jsou vzhledem k mému tématu přínosné a podnětné.

1. Pohled estetiky a obecné teorie umění

Reprezentativním svodem kvalifikovaných názorů, který je schopen zastoupit dnešní myšlení o umění je kniha Gordona Grahama *Filosofie umění*. Na jeho práci je zajímavá ta skutečnost, že se zabývá tím, co je na umění hodnotného a ne častěji řešenou otázkou co je to umění.

Graham se zabývá úvahami o umění nejprve jako o požitku nebo pobavení. Rozpor ovšem vidí v tom, že odkaz na hodnotu požitku nedává důvod vážít si umění více než kteréhokoliv jiného způsobu, jak se dobrat potěšení a zábavy. A také není jasné, zda to, co se běžně považuje za nejvyšší umění, je skutečným zdrojem zábavy i pro někoho jiného než jen pro ty, kteří byli vyškoleni k tomu, aby v něm potěšení nacházeli. A dále podotýká, že i v umění je nutné vzít v úvahu rozdíl mezi lehkým a vážným uměním a jeho hodnotou. V hudbě by to byl např. rozdíl mezi Beethovenovými symfoniemi a Straussovými valčíky. Proto dochází Graham k názoru, že myšlenka, že hodnota umění spočívá v požitku, je neudržitelná. Podotýká ovšem, že to neznamená, že by umění nemohlo být zábavné a krásné, ale nespočívá v tom podle Grahama jeho hlavní hodnota.

Druhým směrem jeho myšlenek je polemika s názorem, že hodnota umění je založena na vyjadřování emocí. Proti tomuto názoru má hned několik námitek a to hlavně z toho důvodu, že se v této teorii tvrdí nejen to, že umění city vyvolává, ale také že city jsou přímo obsahem umění. Tuto myšlenku, tedy že city jsou nejen v umělci a v publiku, ale také v díle samotném, považuje za málo hodnověrnou. Dále namítá, že tuto teorii expresivismu nelze aplikovat na všechny formy - klade si otázku, jaké emoce by vyjadřovala architektonická díla nebo absolutní hudba¹¹. Další námitkou je otázka, co je vlastně tak skvělého na vyjadřování citů. Považovat vyjadřování emocí za znak hodnotného umění také považuje za okrádání o

¹¹ Absolutní hudba - hudba, která nevyjadřuje mimohudební obsah, na rozdíl od hudby programní.

hodnotu jakou je imaginace. Za umělcův dar totiž nepovažuje mimořádnou schopnost pociťovat emoce, ale mimořádnou schopnost imaginace.

Dochází tedy k názoru, že umění můžeme připisovat různé stupně hodnoty. Jinak si ho budeme cenit jako zdroje požitku, jinak jako zdroje emocionálních podnětů, ale nejvíce je hodnotné jako zdroj poznání (tento směr se označuje jako kognitivismus). Kognitivismus považuje za vysvětlení podstaty či významu nejdůležitějších uměleckých děl. Tvrdí, že umělecká díla nejsou jen zábavná nebo krásná, ale že v jistém smyslu přispívají k našemu porozumění zkušenosti. Podotýká, že je matoucí dávat do protikladu uměleckou tvorbu a rozumové zkoumání, protože: „*smyslová činnost je stejně tak duševní aktivitou jako rozum. Smyslová zkušenost jako jeden z aspektů mysli není záležitostí pasivního vidění a slyšení, ale aktivního dívání se a naslouchání. ...umělecká díla usměrňují naši mysl, i když připustíme, že toho nedosahují pomocí důkazů, názorných ukázek nebo výroků*“¹². Svě myšlenky shrnuje takto: „*Umění je nejhodnotnější, pokud slouží jako zdroj poznání... Umělecká díla nejsou ani výkladem teorií, ani sumarizací faktů. Berou na sebe podobu imaginativních výtvorů, které se mohou stát součástí běžné zkušenosti jako způsob jejího uspořádání a osvětlování. Ačkoli umění skýtá požitek a lze v něm najít krásu a ačkoli nás často dojíká, ve své nejlepší podobě má hodnotu, která se pouze těmito rysy vysvětlit nedá. Myšlenka, že umění nám umožňuje lépe porozumět lidské zkušenosti, do toho může vnést smysl, ale není jasné, zda se toto vysvětlení hodnoty dá použít pro všechny druhy umění*“¹³. Po tomto otevřeném závěru se zabývá jednotlivými druhy umění a snaží se najít argumenty, které by dokázaly jeho teorii kognitivismu.

První oblast, kterou se zabývá konkrétně, je právě hudba. Tu skutečnost, že hudba může poskytovat a poskytuje požitek považuje za nepochybnou. Ale současně se ptá, zda je to její jediná hodnota. Uvádí zažitý názor, že většina lidí při vnímání a hodnocení hudby považuje za nejdůležitější možnost nechat se jí dojmout. Většina hudebníků a milovníků hudby tedy považuje za zvlášť hodnotný emocionální obsah hudby. Ale Graham namítá, že to, že při popisu hudby se často používají emocionální výrazy nemusí znamenat, že hudba skutečně může vyjadřovat emoce.

¹² GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 75. ISBN 80-85947-53-6.

¹³ Tamtéž, s. 87-88.

Dále se zabývá hudbou jako jazykem a zobrazením. Hudba sice může být chápána jako forma komunikace, ale pak spočívá na široce sdílených konvencích, je formou komunikace jako znakový jazyk. Důkazem toho je podle Grahama fakt, že hudba různých částí světa nepřekračuje snadno hranice příslušných kultur. „*Lidé někdy poněkud romanticky mluví o hudbě jako o univerzálním jazyku, ale je zřejmé, že indická nebo arabská hudba je pro ty, kteří byli vychováni západní hudbou, jen obtížně srozumitelná*“¹⁴. Důležité je ovšem podotknout, že v tomto případě mluví opravdu o hudbě jako jazyku a nezabývá se složkami pozitivními, které podle předchozího sice nepovažuje za nejhodnotnější, nicméně je nepopírá. Obecně dochází v myšlenkách o hudbě jako zobrazení k závěru, že hudba má slovní zásobu, ale nemá gramatiku. To znamená, že sice může být využita pro vyvolávání myšlenek a dojmů, avšak nedovede skutečně komunikovat.

Největší hodnotu hudby tedy nevidí v požitku, emocích, obrazech nebo vizionářských ideálech, ale v tom, že se hudba musí poslouchat a tato zkušenost se nedá ničím nahradit. Píše: „*Záměrný a uspořádaný charakter hudby z ní činí jedinečný prostředek, jímž se dají uskutečňovat a ilustrovat hodnoty z čistě sluchové zkušenosti. Jen v hudbě se lze setkat s krásou zvuku*“¹⁵. Dále píše: „*Hudba je jediným zdrojem organizovaného zvuku*“¹⁶. „*V hudbě přestává být vyluzování zvuku pouhým prostředkem vyjadřování nebo komunikace a středem zájmu se stává sluchová zkušenost jako taková*“¹⁷. „*Emocionální vrcholy jsou k mání i jinde, to, co hudba „sděluje“, se dá srozumitelněji vyjádřit slovy. Hodnoty, jichž je hudba příkladem, jako krása nebo půvab, lze nalézt i v jiných uměních. Skladatel a výkonný umělec usměrňují naše sluchové vjemy. Naslouchání hudbě není jen záležitostí zvuku plynoucího do receptoru, ale také záležitostí mysli, která je sledem vjemů usměrňována. Skladatel jako by říkal „Musí se to poslouchat takto“, a sice tím, že nás přiměje to takto skutečně slyšet*“¹⁸. Ale co je vlastně tak důležitého na sluchové zkušenosti? „*Sluchová zkušenost je součástí lidské zkušenosti a rozšiřováním a zkoumáním této stránky zkušenosti nám hudba pomáhá lépe porozumět tomu, co to znamená být lidskou bytostí*“¹⁹.

¹⁴ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 104. ISBN 80-85947-53-6.

¹⁵ Tamtéž, s. 112.

¹⁶ Tamtéž, s. 114.

¹⁷ Tamtéž, s. 115.

¹⁸ Tamtéž, s. 116.

¹⁹ Tamtéž, s. 116.

Ačkoli jsou názory Gordona Grahama v mnohém poučné a zajímavé - zvláště způsobem argumentace a polemizováním s jinými autory, je otázkou, zda jsou platné. Sám Graham přiznává, že: „*kognitivismus ve vztahu k umění má mnohem méně přívrženců než expresivismus, a to jak mezi filozofy, tak mezi umělci*“²⁰. Opravdu je největší hodnotou umění (hudby) poznání (sluchová zkušenost)? Pro někoho to tak může být, ale platí to pro všechny bez rozdílu? Myslím, že v oboru, který se nemůže opřít o exaktní měření nelze takto jednoznačně zevšeobecňovat. Hudba u každého vyvolává jiné pocity, má pro každého jinou hodnotu. Myslím si, že proto je tak různorodá - jako jsou různorodí její posluchači. Tím nechci snižovat závěry Gordona Grahama. Jen si myslím, že žádnou z hodnot, které uvádí, nelze označit za největší.

Nabízí se otázka, zda snaha dokázat, že poznání je největší hodnotou umění není snahou dodat umění větší váhu. Graham píše: „*Pokud by se prokázalo, že tento názor je správný, prestiž umění by u většiny lidí vzrostla, protože znalostem a poznání se obecně přisuzuje vyšší status než zábavě či vyjadřování emocí*“²¹.

Pro někoho může být nejhodnotnější katarze, o které Graham hovoří v kapitole o expresivismu: „*Je to teorie, která říká, že vyvoláváním našich emocí a tvorbou prostředků, které nám umožní dát jim volný průchod, nás umělec zbavuje emocionálních poruch, které by jinak mohly nevhodně propuknout v běžném životě*“²². Pakliže bychom slovo emocionální porucha nahradili mírnějším slovem emocionální napětí, je to myslím přesně to, čeho si někteří na umění a hudbě cení nejvíce.

A to pomíjím skutečnost, že na základě Grahamových myšlenek bereme v úvahu pouze jím rozebírané tři hodnoty umění, mezi kterými se Graham snažil najít tu největší. Jistě by se však dalo hovořit i o dalších.

Myšlenky o umění a hudbě z pohledu estetiky samozřejmě zdaleka nejsou vyčerpány pohledem Gordona Grahama. Tento krátký vhled byl pouze ukázkou toho, jak se v západní kultuře uvažuje o umění a hudbě z tohoto úhlu pohledu.

²⁰ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 66. ISBN 80-85947-53-6.

²¹ Tamtéž, s. 62.

²² Tamtéž, s. 45.

2. Hledisko antropologické

Je ale vůbec možné se dobrat nějakých obecně platných závěrů o této součásti kultury, jakou je hudba, která má velice odlišnou podobu v různých kulturách? A hlavně - pakliže o něm přemýšlí někdo, kdo vyrůstal v určité kultuře a byl jí tak zákonitě ovlivňován? Hodnoty, které se mohou projevovat ve smyslových vjemech a duševních pocitech mají sice antropologický základ, ale vždy se váží na hodnotový systém určité společnosti nebo kultury.

2.1 Antropologický výzkum

Než začnu prezentovat své vlastní myšlenky a postřehy musím poznamenat, že mám hudební vzdělání v oboru klasické hudby a jazzu. Moje postřehy proto tímto budou do jisté míry ovlivněné. Vím totiž, že se už neumím odpoutat od získaných vědomostí a praktických schopností. Aktivní a vzdělaný hudebník zkrátka vnímá hudbu jinak. Všimá si jejího složení, instrumentace, ví, že některé prvky, které vypadají náhodně, jsou často dokonalým řemeslem (tím ale nemyslím, že jsou horší). A také nemohu potlačit vkus a preferenci určitého žánru. Jak píše Graham: „*Jelikož lidé mají sklon své osobní sklony objektivizovat a propůjčovat jim tak vyšší status, může tomu být tak, že hudebníci a kritici, když mluví tímto způsobem, předkládají formou soudů pouze své vlastní sympatie a antipatie...*“²³.

Ale čím je vlastně antropolog v terénu? Také prošel vzděláváním, vyslechl hypotézy, vstřelal závěry a hlavně - žije v určité kultuře. Ale snaží se od ní odpoutat a dívat se na kulturu - ať už svou nebo jinou - neutrálním, nezaujatým pohledem. Důležité je si tuto skutečnost uvědomit a počítat s ní.

Budu posuzovat ve vztahu k hudbě členy vlastní společnosti a všimát si prvků v hudbě západní kultury. Přesto ale nelze jednoznačně říci, že jsem vnitřním pozorovatelem či antropologem. V nových směrech uvažování na poli antropologie navrhuje Kirin Narayanová, která vystupuje proti rozlišování mezi rodilými a nerodilými antropology, toto: „*Místo paradigmatu, který zdůrazňuje rozdíl mezi vnějším a vnitřním, či rozdíl mezi pozorovatelem a pozorovaným, navrhuji, abychom použili daleko šťastnější řešení a v daném historickém okamžiku posuzovali každého antropologa v perspektivě jeho postupně se měnících ztotožnění*

²³ GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000, s. 91. ISBN 80-85947-53-6.

(identifikací) v poli vzájemně se prostupujících komunit a silových vztahů²⁴. Podle této antropoložky je antropologický terén stále ve větší míře flexibilnějším pojmem a „v tomto změněném prostředí se zdá přehodnocení ustálených kategorií „uvnitř stojících“ („insider“) a „vně stojících“ („outsider“) antropologů již dávno žádoucí“²⁵. Hovoří o zkoumáních jednoduchých společností z pozice jejich členů: „Nejlepší by pravděpodobně bylo studovat perspektivu domorodců tak, abychom zachytili jejich představy o jejich světě a současně si uvědomovali, že „my“ nepromlouváme z pozice mimo jejich světy, ale že jsme v nich sami také zahrnutí skrze naši práci v terénu, politické vztahy a řadu dalších globálních procesů“²⁶.

Myslím si však, že se její myšlenky dají vztáhnout i na zkoumání, která provádí člen západní kultury na prvcích či členech vlastní kultury. Sama na tento problém naráží v otázce, kterou si klade později: „Dá se říci, že profesionální běloška ze středních vrstev zkoumající své vlastní společnosti, je také „domorodá“ antropoložka?“²⁷. Myslím, že posun ve vnímání se projevuje právě v té skutečnosti, že dnes už by se dalo odpovědět ano na rozdíl od předpokládaného ne Kirin Narayanové. Je to však jen terminologie, která ještě neřeší, jak dalece je schopen člen kultury (ať už západní či jiné) posuzovat svou vlastní kulturu. Kirin Narayanová k tomuto používání termínů domorodec či člen společnosti říká: „Něméně i na tyto termíny se vztahují stejné pojmové předpojatosti: všechny naznačují, že existuje možnost autentického pohledu skutečného člena společnosti a ten že může bez problémů reprezentovat skupinu, se kterou je spojován. To nás vede k nedoceňování možnosti, že lidé narození v určité společnosti mohou v některých ohledech současně být a v jiných nebýt příslušníky té společnosti“²⁸. Navrhuje toto řešení: „Spíše než se pokoušet vyčlenit, kdo je opravdu „domorodý“ antropolog a kdo ne, je v každém případě cennější prozkoumat pozice, do kterých je každý z nás postaven ve vztahu k lidem, které studujeme. Ačkoli jsou rozdíly mezi kulturními oblastmi a mezi skupinami dané, dokonce ani ten nejzkušenější z „domorodých“ antropologů nemůže vědět všechno o své vlastní společnosti. Ve skutečnosti může zpřístupnění

²⁴ NARAYAN, Kirin. How Native Is a „Native“ Anthropologist? *American Anthropologist*. 1993, roč. 95, s. 671-686. Cit. podle SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996, s. 268. ISBN 80-7184-158-7.

²⁵ Tamtéž, s. 270.

²⁶ Tamtéž, s. 276.

²⁷ Tamtéž, s. 277.

²⁸ Tamtéž, s. 277.

*skrytých zásob výzkumného materiálu vést studium antropologie k objevení mnoha zvláštních a neznámých aspektů vlastní společnosti*²⁹.

Z toho vyplývá, že se mohu snažit o co nejvíce nezaujatý pohled, avšak vždy budu mít pohled člověka s určitým hudebním vzděláním, které mi může usnadňovat vhled do jistých druhů hudby, v jiných žánrech ale budu cizincem, který pozoruje neznámou oblast - ať už z hudebního, nebo sociálního úhlu pohledu. Na druhou stranu i člověk, který není hudebně vzdělaný, ale vyrostl v určité kultuře a tedy i hudební kultuře, je nějak ovlivněný - má svůj vkus a preferuje určité hudební žánry, se kterými se pojí i návštěvnost určitého prostředí.

Jak píše Kirin Narayová (inspirována J. Maquetem): „*Poznání založené na určité perspektivě není jako takové neobjektivní: je dílčí. Odráží pouze jeden aspekt vnější skutečnosti - ten, který je viditelný z určité sociální a individuální pozice, ve které se nacházel antropolog*“³⁰. Proto zde píším o svém hudebním vzděláním. Neaspiruji na celkový globální pohled s obecně platnými závěry. Uvědomuji si, že všechny postřehy budou nutně dílčí, že v určitých situacích se mohu označit za domorodého antropologa, ale v jiných situacích toto platit nemůže.

2.2 Hudba přírodních národů

Předtím, než se pokusím o vhled do hudby vlastní - tedy západní - kultury, je myslím nutné ji vymezit vůči hudbám ostatních kultur. Tak bude rozdíl více patrný a lépe pochopitelný.

Nejčastěji bývá hudba západní kultury vymezována vůči hudbě čínsko - japonské, malajské (včetně Indočíny), arabsko - perské, předindické a hudbě přírodních národů. Hudbou přírodních národů se budu zabývat podrobněji. Myslím si, že právě tato hudba představuje nejvýraznější protipól vůči hudbě západní kultury.

I když je europocentrismus jako pohled na kulturní projevy různých etnik ve vědě považován za překonaný, v hudebním myšlení je možné se s ním setkat velmi často. Hudba přírodních národů je často považována za jednoduchou, překonanou, primitivní. Toto zjednodušení je způsobené nedostatečnou informovaností. Bohužel je to v současnosti stále

²⁹ NARAYAN, Kirin. How Native Is a „Native“ Anthropologist? *American Anthropologist*. 1993, roč. 95, s. 671-686. Cit. podle SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996, s. 279. ISBN 80-7184-158-7.

³⁰ Tamtéž, s. 280.

ještě běžný postoj v přístupu k hudbě přírodních národů a to nejen u veřejnosti, ale také u některých hudebních teoretiků. Chtěla bych proto v této části své práce popsat některé shodné rysy hudby přírodních národů a hudby západní kultury a současně se zamyslet nad rozdíly. Doufám, že tím vysvětlím, proč považuji za nesprávný tento názor: „*Fyziologická reakce na hudbu je běžně známou skutečností, kterou pozorujeme u normálních lidí na všech vzdělanostních stupních. Člověk vnímající hudbu neuvědoměle zaujme určité držení těla, podřídí hudbě svou chůzi aj. Civilizace a kultura sice časem podstatně omezují tyto reakce, primitivní posluchač se jim však poddává bez výhrady a odpovídá živými posunky na hudební popudy, zvláště na jejich rytmickou stránku*“³¹.

Z definic hudby, které jsem uvedla na začátku práce, je patrná má snaha o to, zahrnout do hudby všechny zvuky a nejen tóny. Vyloučením tzv. hluků bychom totiž z hudebního projevu přírodních národů vyloučili takové projevy jako tleskání či dupání, které však do hudebního vyjadřování těchto etnik prostě patří. Proto je nutné hudbu definovat ve větší celistvosti a zahrnout do ní všechny zvukové projevy, které se nějakým způsobem uplatňují v hudebním projevu.

2.2.1 Mimoestetická funkce u hudby přírodních národů

Hudba v našem pojetí má uspokojovat estetické potřeby člověka. Proto první, co nás napadne při poslechu nějaké hudby je to, zda se nám líbí. K pochopení a posouzení hudby přírodních národů však nestačí estetické hodnocení, ale je nutné znát podmínky její tvorby. Podstatné je to, že přírodní národy nepřikládají své hudbě žádné estetické nároky - estetické hodnocení jejich produkce pro ně není podstatné. Pro hudbu přírodních národů je charakteristická vazba hudby na magii, rituály, obřady, je formou psychoterapie, posiluje vazby a postavení v komunitě atd. Hudba představuje určité poselství, které má skrytý myšlenkový význam, je pro ně prostředníkem mezi přírodou a kulturou. Je pro ně natolik součástí života, že u některých národů pro hudbu ani nemají vlastní termín. A nebo mají termín pro spojení (u nás oddělených činností) hudby, tance, her, nástrojů, slavností, obřadů atd. Hudba je tedy nedílnou součástí jejich života, nejen estetickým doplňkem.

³¹ ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964, s. 8.

My hudbu vnímáme jako něco odděleného, jakousi nadstavbu nad všedním, oživení, doplněk života. Pakliže se chce někdo stát hudebníkem, musí již v dětství prokázat talent, pak usilovně cvičit a zdokonalovat se ve hře na hudební nástroj či zpěvu a na konci výcviku, když bude mít výdrž a štěstí, se stane hudebním profesionálem. Alespoň tedy pokud budeme uvažovat o hudbě artificiální. Ke zřetelnému oddělení na hudebníky a posluchače však dochází v artificiální i nonartificiální hudbě západní kultury. Jak už jsem napsala dříve, u přírodních národů nedochází k oddělení slova hudba od ostatních činností (zvláště tance) a ani k této specializaci. Hudebně tanečního projevu se účastní všichni a má symbolický charakter. Každá sociální skupina pracuje s informacemi, které se přenášejí, ukládají, vyhledávají. Přírodní národy vytvářejí z těchto informací složité soustavy a klasifikace a jejich modely - tzn. mýty, obřady a hry - obsahují hudbu jako obecný výrazový prostředek.

2.2.2 Hry, obřady, mýty, slavnosti, tance...

Důležitou funkcí každé hry je její schopnost podpořit soudržnost skupiny a vyplnit volný čas. Text herních písní (když ho dokážeme přeložit) pro nás může být srozumitelný, ale jeho přesný smysl může být jiný. Např. Aboriginalové používají stejná slova různě - jejich použití závisí na vedoucím zpěvákovi. To ostatně platí nejen u her, ale také u mýtů a obřadů. Hudební obsah a forma jsou závislé na interpretech, kteří jim dávají skutečný význam. Mýtus, obřad i hra jsou tedy specializovanými jazyky, kterými se přenáší určitý okruh informací, hudba má naopak funkci obecného jazyka, kterým je možné předávat zprávy nejrůznějšího charakteru. To pro nás však není nic nového - něco podobného můžeme najít i v opeře. V dnešní době se texty oper, které se zpívají v originále, překládají a v podobě titulků jsou součástí většiny operních představení. Dříve se však do programu pouze napsala základní dějová linka každého dějství a ostatní si divák snadno domyslel podle hereckého výkonu a hudby, které vyjadřovaly určitým způsobem různé emoce. Vytvářel se tedy také obecný jazyk.

Hudba u přírodních národů často slouží jako taneční doprovod, domorodec tančí svobodně, celé jeho tělo se stává výrazovým prostředkem, má výrazný smysl pro rytmus. Tancem vyjadřuje emoce i výjevy z přírody. Tanec není jen součástí náboženských obřadů, ale je projevem každodenní zábavy, součástí slavností, rozptýlením před prací, oslavou úspěšného lovu, tanec napodobuje významné události dne. Výrazovým prostředkem není jen

tělo, ale používají i mimiku a pantomimu. Některé písňové texty jsou bez sémantického obsahu a jejich význam lze pochopit až z pohybového projevu. V naší kultuře představuje podobné splynutí hudby a tance balet. Rozdíl je však značný a spočívá v úloze hudby - v baletu má tanec vyjádřit a zdůraznit to, co už obsahuje hudba samotná, jde o pohybové ztvárnění hudby. Balet si můžeme pouze poslechnout (jak v podobě orchestrální, tak v podobě různých přepisů pro jeden nástroj), samotná hudba je však naprosto srozumitelná a nadstavbou je pak samotná návštěva divadelního představení. A samozřejmě je zde opět rozdělení na interprety a diváky.

Souvislost hudby s tělesným pohybem nezmizela ani u nás. Při poslechu hudby máme jakési nutkání se do hudby vtělesňovat - kývat se do taktu či podupávat nohou. Mnohdy se však současně musíme ovládat, abychom těmito projevy nerušili ostatní posluchače. Naše kultura považuje přílišné tělesné projevy za nepatřičné.

V myšlení přírodních národů má svou úlohu obřad, který vyjadřuje vztah k přírodě. Naše představa bývá taková, že příroda je pro přírodní národy hrozbou, že jsou vystaveni napospas přírodě, že celý jejich život je boj s přírodou. A hudba je tedy speciálním jazykem určeným pro komunikaci s přírodou a s nadpřirozenem. Život domorodců však není jen neustálý boj o živobytí a lidskou kulturu nepovažují za opozici k přírodě. Američtí domorodci si myslí, že celý vesmír oživuje stejná životní síla, jakou mají v sobě. Tato síla je chápána jako posvátná a mocná, všechny věci v přírodě jsou díky ní spojeny a jednotlivé přírodní prvky jsou na sobě závislé. S touto silou se pak setkáme v mnoha obřadech, které jsou spojením divadla, tanců, zpěvů, her atd. Vyjadřují v nich vztah člověka k rostlinám a zvířatům a snaží se uvést věci do pořádku, aby nenastal chaos. Také se zde zobrazuje sociální struktura, která souvisí s přírodou, protože do určité míry imituje přírodní řád. Současně ale funguje nezávisle na přírodě.

V obřadech často vystupují kouzelníci a šamané, kteří jsou tím, co jsou v naší společnosti lékaři a kněží. Šaman je opravdu aktivní umělec, který během obřadu zpívá a tančí. Hudba má v medicínských obřadech závažnou roli - hudební doprovod má určité tempo a dynamiku³², rytmická stránka má terapeutický účinek. Dochází tu k psychické rehabilitaci,

³² Dynamika - síla (hlasitost) hudby.

některé působí hypnoticky, jiné dosahují vyrovnanosti nebo vedou k extázi. Pomocí tance však také dochází např. k vypocení a tím i ke zlepšení fyzického stavu.

Ke stvrzení přátelských vztahů mezi skupinami, setkání kolektivů, navázání nových kontaktů, předávání poselství a zpráv mezi lidmi dochází při slavnostech. Při slavnosti si mohou porozumět i ti, kteří spolu nemohou hovořit. A k tomu přispívá i hudební složka slavností. Lidé slaví zrod jedince, jeho milostné, lovecké i válečnické úspěchy, smrt i návrat do země předků. Aby slavnost splnila svou úlohu, musí obsahovat vše, co je v životě lidí důležité: jídlo, hry, obřady, mýty. A jak píše Justoň: „*Tmelem takové události je vždy hudba*“³³.

Hudba je jazyk, který nelze přeložit do jiného jazyka. To, co dává hudbě smysl, je intelektuální činnost člověka. Mohli bychom se zabývat ještě podrobným výkladem mýtů, jejichž nedílnou součástí je také hudba, ale z dosavadního výkladu je už myslím jasné to hlavní, čím se hudba přírodních národů liší od hudby naší - a to je výrazný sociální rozdíl v jejím užití. V naší společnosti je důležitý estetický dojem a musí dojít k rozdělení společnosti na umělce a posluchače. U přírodních národů si společnost naopak vynucuje přítomnost všech svých členů a toto rozdělení mizí. U některých národů sice existují vedoucí zpěváci, přesto však hudba zůstává kolektivní záležitostí a ze zbývajících členů se nestávají pouze přihlížející. Justoň k tomu píše: „*Hudba přírodních národů, i když není možné opomenout její přímý vliv na jednotlivce, je v první řadě záležitostí kolektivního zážitku. Každý jedinec dospívá přes své bytostně tělesné a smyslové pocity k silnému kolektivnímu zážitku a každá takto zachycená informace se stává zároveň potvrzením určité skupinové sounáležitosti. Jednotlivec se stává „místem hudby“, ale jeho prožitek je zprostředkován a umocněn společným zážitkem*“³⁴.

Z toho vyplývá další zásadní rozdíl, a to rozdíl ve vnímání hudby. Proč tomu tak je popsal výstižně Justoň takto: „*Prožívání v oněch dobách, v nichž povstal mýtus a pověsti, bylo silnější než v době, kdy na schopnosti prožívání působí otupující, rozvinutý a na civilizaci zaměřený intelekt. Můžeme říci, že tento intelekt nechává zmrznout v oněch pojmech, které*

³³ JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Příbram: Svaz hudebníků, 1981, s. 100.

³⁴ Tamtéž, s. 23-24.

vytvořil, veškeré prožívání. A čím víc se intelekt rozvíjel, tím primitivněji bylo prožívání člověka"³⁵.

Vzpomínám si, jak jsme na konzervatoři před poslechem provedli nejprve rozbor skladby a pak ji teprve poslouchali. Na kráse hudby to samozřejmě nic neubralo, ale naše prožívání se tím změnilo. Najednou zmizelo tajemství a místo toho jsme začali vnímat hudbu jako řemeslo, sled pravidel a postupů. Rozvinutím našeho hudebního intelektu tedy současně zmizelo něco z našeho prožívání.

2.2.3 Shody a rozdíly některých hudebních prvků

V hudebním myšlení přírodních národů a západní kultury můžeme pozorovat velké odlišnosti, podobnosti, ale v některých prvcích i úplnou shodu. Myslím, že bude zajímavé se seznámit s tím, co ani odlišná kultura nedokázala zcela potlačit, tedy s tím, co nás v hudebním projevu s lidmi přírodních národů spojuje. A současně také s tím, co vyjadřujeme rozdílně, co je kulturně podmíněné.

2.2.3.1 Autorský zápis, nahrávky

Kromě odlišného vnímání a podmínek si musíme uvědomit i některé technické záležitosti, například to, že u přírodních národů neexistuje jakýkoliv autorský zápis. Takřka ve všech kulturách jsou doloženy pokusy usnadnit si zapamatování a předávání hudby - v Africe pomocí mnemotechnických pomůcek - tj. mnemotechnických slabik (připomínajících zvuk úderu na určitý buben), které při recitaci i bez nástroje názorně představují určitý rytmus. Australští Aboriginové používají princip slabik, které modelují konkrétní doprovod na flétnu didgeridoo. Dále jsou zvukové záznamy hudby přírodních národů zkrácené a nahrávky byly pořízeny jako vzorek vytržený z kontextu. Nahrávky jsou pouze výsekem ucelených skladeb či písní: na konci slyšíme stahování zvuku do ztracena, u některých také na začátku nájezd z ticha. Takový vzorek není možné chápat jako „opus perfectum“ - čili dokonalé dílo, které je nejpřesněji a jednoznačně provedené. Nahrávka může být jedna - víceméně náhodná - z mnoha možných variant. Z dokonalých a skladebně identických nahrávek jsme však zvyklí poslouchat hudbu západní kultury - z nahrávek, které jsou pořízeny ve studiu a u hudby umělé podle přesné notace.

³⁵ JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Příbram: Svaz hudebníků, 1981, s. 67.

2.2.3.2 Hudba improvizovaná a fixovaná

Ale i z této technické rozdílnosti - čili z neexistence autorského zápisu - vyplývá rozdíl v samotném hudebním projevu. Je to (pro nás ne příliš obvyklá) hudba improvizovaná. Další rozdíl je u hudby fixované - tedy složené a předávané orální tradicí. Interpret si musí skladbu či píseň zapamatovat a také v paměti udržet. Takto si však lze zapamatovat skladbu jen do určité míry komplikovanosti a rozsáhlosti (i přes pomůcky k lepšímu zapamatování). Delšího rozsahu skladeb se pak dociluje opakováním, postupným variováním, spojováním a vrstvením více hudebních pásem. To, co se nám tedy zdá být jednoduchostí, je pouze technické omezení. U hudby západní kultury se samozřejmě s těmito prvky můžeme setkat také, ale ne v takovém rozsahu.

2.2.3.3 Rytmus

Nejnápadnější odlišností, charakteristickou pro hudbu přírodních národů, je mnohem důležitější role rytmu - rytmus je zde prvkem, který určuje formu skladby, použití hudebních nástrojů a také účinek na člověka. Nejstaršími hudebními projevy lidí byl zpěv a jeho doprovod pomocí úderů na části těla či bušením do nalezených předmětů. Tleskání je dodnes v hudbě přírodních národů nejčastěji využívaným prostředkem rytmizace. Význam rytmu dokládá také velké množství rytmických hudebních nástrojů.

To, co máme společné jako lidský druh je však smysl pro vytváření rytmických struktur, které mají určitý řád. Aby byl rytmus dobře reprodukovatelný, musí se rytmické hodnoty seskupovat po dvou nebo po třech. Seskupování po pěti nebo po sedmi je teoreticky možné, ale pro člověka je obtížné je vnímat i vytvářet.

Další shodou je periodické (pravidelně se opakující) uspořádání rytmické struktury, které vzniká z potřeby řídit se podle pulsu dob. To usnadňuje souhru hudebníků, ale vyplývá to i z lidské přirozenosti: každý má v sobě pravidelnost v podobě tlukotu srdce, pravidelná je lidská chůze atd. Dále je shoda v potřebě těžké doby³⁶. V evropské hudbě je to zpravidla první doba v taktu, u přírodních národů je těžkou dobou nějaká výrazná doba hudebního vzoru - tj. kratšího výrazného modelu, který se opakuje. Těžká doba ale nemusí být vyjádřena znějším tónem, může to být jen cítěný imaginativní impuls - s tímto jevem se můžeme setkat jak v Beethovenově Osudové symfonii, tak v hudbě národů subsaharské Afriky. Samozřejmě se

³⁶ Těžká doba - tj. přízvukná, je na ní hlavní přízvuk v taktu (tj. hraje se silněji, než doba bez přízvuku - lehká).

vyskytuje i členění neperiodické, ale velice zřídka. (Často jsou za skladby s neperiodickou hudební strukturou považovány folklorní písně, jde však jen o periodickou strukturu s výrazným agogickým přednesem³⁷ - např. píseň Když jsem šel z Hradišť'a).

2.2.3.4 Čas v hudbě přírodních národů

S mimoestetickou funkcí hudby (o které jsem již psala dříve) souvisí i pojetí času v hudbě. Přírodní národy se vyjadřují mnohem delšími hudebními pásmy bez výraznějších kontrastů, které se nám mohou jevit jako monotónní. U přírodních národů je ale účelem i zcela opačný účinek, než který od hudby očekáváme my - např. záměrná deprivace „nekonečnou“ hudbou při několikadenních iniciačních rituálech, navození změněných stavů vědomí monotónním rytmem bubnu při šamanských obřadech, dosažení extatických stavů pomocí ostinátního³⁸ opakování rytmů a vysilujícím tancem atd. U nás by se mnohem dříve projevila únava, ztráta pozornosti z nedostatku nových podnětů, možná bychom se po určité době začali při takové hudbě nudit. V hudbě západní kultury se však tyto jevy také (i když v menší míře) objevují - a to na diskotékách, tanečních party, techno party atd.

2.2.3.5 Hudební forma a stavebné principy

Hudební projevy přírodních národů mají jednodušší uspořádání a méně komplikovaný systém vazeb a souvislostí. Komplikovanější stavba, která by se blížila složitějším formám artificiální hudby západní kultury, je zcela výjimečná a nikdy není tak složitá a vnitřně členitá jako např. sonáta³⁹ či fuga⁴⁰. Příčinou složitější stavby v artificiální hudbě západní kultury je směřování k uzavřeným formám fixovaným zápisem, který se stal nezbytnou podmínkou rozvoje na počátku 13. století. A to v souvislosti se směřováním k vícehlasu a snaze rozvíjet souzvukovou složku. Současně s větší složitostí však došlo k tomu, že se zjednodušila melodika, nahodilostní prvky v hudbě (princip volného opakování, improvizací postupy atd.) a především rytmus. Skladatelé se odkláněli od výraznější rytmizace, využívalo se stále méně rytmických nástrojů. To se pak změnilo až v 19. století.

³⁷ Agogika - odchylka od tempa skladby (dle cítění interpreta).

³⁸ Ostináto - stálé opakování hudebního motivu v některém hlase skladby.

³⁹ Sonáta - několikavětá (zpravidla třívětá či čtyřvětá) cyklická skladba, v níž má jedna z vět - zpravidla první - sonátovou formu.

⁴⁰ Fuga - kontrapunktická skladba pro tři až pět hlasů, ve kterých se objevuje jedno téma - různě zpracované.

Základní stavebné principy jsou však stejné. Základem jsou fráze⁴¹, často vázané na dech, které se dají podobně jako v hudbě evropské dělit na články a dílce, ze kterých se skládají drobné věty (cca 8 taktů), malé formy (píseň, drobná skladba), které jsou nejčastější. Naprosto univerzální je princip gradace, zejména ve formě, který se v evropské hudbě označuje obloukem - tj. narůstající vzrušení - vyvrcholení - odeznění. Obecně rozšířený je princip návratu - reprízy, tj. potřeba znovuzaznění určité části skladby. V naší hudbě by to byla forma A B A, a b a, či vícedílné formy a b a c a atd. Pro přírodní národy je velmi charakteristický princip opakování, kterým se z jednoho drobného vzorce vytváří dlouhé hudební útvary. Dalším univerzálním principem je variace - obměna. Poměrně málo se však u přírodních národů setkáme s principem kontrastu - řazením odlišných struktur.

Hudba přírodních národů je světem jiného vnímání, prožívání a myšlení, která nemá plnit jen estetickou funkci. Přesto však všechny lidské projevy - a tedy i hudba - pocházejí ze stejného kořene. A jestliže člověk na chvíli dokáže pozapomenout na svou kulturu a nehodnotí projevy druhých podle svého měřítko, dokáže tyto kořeny najít. V současné době se jak v pedagogice, tak v poslouchání a provozování hudby objevují jevy, které (aniž by to bylo vždy přímo na základě studia hudby přírodních národů) se vracejí k původnímu prožívání bez společenských a kulturních omezení. Stoupá obliba improvizčních představení, představení a koncertů se zapojením publika, tancovat a pohybovat se už není zakázané, nevhodné a primitivní.

⁴¹ Fráze - menší části melodie, která tvoří logický celek.

3. Hledisko psychologické - co je vrozené a co naučené

Ve stručném rozebrání některých rozdílů a shod v hudbě přírodních národů a hudbě západní kultury jsem již naznačila otázku, které se v souvislosti s kulturologickými úvahami o hudbě nabízí. Je možné některé hudební projevy nebo jejich vnímání označit za shodné a univerzální pro všechny lidi všech kultur a které? A je naopak možné některé hudební jevy označit za čistě kulturní fenomén?

Tímto se mimo jiné ve svých úvahách a výzkumech zabývá hudební psychologie. Je to široký obor, který se zabývá tématy jako je např. problematika hudební apercepce⁴², psychologie hudebních schopností, psychologie hudebního vědomí, psychologická problematika hudebního díla atd.

Pro tuto práci je zajímavé vybrat z těchto témat ta, která se zabývají rozdílem mezi tím, co je pro nás jako posluchače v oblasti hudby vrozené a tím, co jsme získali v procesu enkulturace a socializace.

Při úvahách o tom, co je možné považovat za vrozené a získané můžeme uvažovat ve dvou rovinách. V obecně psychologické rovině, kam bychom zahrnuli jevy jako např. pozornost, paměť a emoce v hudbě, které se u vnímání hudby bezesporu uplatňují a v rovině hudebně psychologické, kam bychom zahrnuli např. vnímání konsonance a disonance, tonality, melodie, či vnímání času v hudbě. Chci nastínit pouze některé vybrané aspekty, které se uplatňují při poslechu hudby. Samozřejmě lze popsat velké množství dalších, kompletní výčet by však přesáhl rámec této práce.

3.1 Pozornost

Pozornost je aktivní zaměření poznávacího systému člověka na vnímané podněty. Obecně se dá rozlišit na pozornost zaměřenou, která vyžaduje vědomou koncentraci člověka na vnímání určitých podnětů a bezděčnou, kterou vyvolávají některé podněty bez našeho vědomého úsilí. Zajímavé jsou výzkumy o tom, které prvky v hudbě upoutávají naši pozornost. Obecně upoutávají naši pozornost spíše tóny hlasité než slabé, vysoké než nízké.

⁴² Hudební apercepce - subjektivní zpracování hudebního podnětu jedincem na základě jeho předchozích hudebních zkušeností.

Dále je to kontrastní tón, který vystupuje z homogenní skupiny nebo neočekávaný hudební prvek.

Zajímavé jsou dále poznatky o fungování naší pozornosti při poslechu souborové hry. Jako posluchači vnímáme jen celkový zvukový obraz. Pakliže je skladba napsána pro sólový nástroj s doprovodem, věnujeme pozornost spíše sólovému nástroji. Ve vícehlasé hudbě se pokoušíme sledovat různá pásma, ale vzhledem k omezené kapacitě kognitivního (poznávacího) systému může být zaměřená pozornost věnována sledování pouze jednoho partu.

Každého asi napadne při spojení témat hudby a pozornosti otázka, jak dlouho je možné při poslechu hudby pozornost udržet. To podle výzkumů závisí na mnoha faktorech. Např. na okamžitém duševním a fyzickém stavu, na zkušenosti posluchače s tím, co vnímá, na zajímavosti podnětu atd. Musíme si také uvědomit, že pozornost má tendenci k výkyvům. S tím počítají skladatelé a využívají např. střídání napětí s uvolněním, řadí za sebou kontrastní témata, používají změny tempa a dynamiky atd.

3.2 Paměť

Z pohledu posluchače hudby jsou zajímavé tyto základní vlastnosti paměti: paměť upadá během času, množství informací, které je možné v paměti uchovávat najednou je omezené a paměť funguje jako systém, jehož prvky jsou ve vzájemné interakci.

To, abychom po sobě jdoucí tóny vnímali jako jeden celek - tj. melodii - nám umožňuje krátkodobá paměť, která zpracovává okamžité akustické informace. Akustické informace totiž musí být po určitou dobu podrženy v krátkodobé paměti, aby poté mohly být porovnány s dalšími informacemi. Stejně tak to funguje např. při vnímání řeči. Abychom mohli pochopit větu jako celek, musíme v paměti uchovat počátek věty.

Při poslechu hudby také dochází k porovnávání na základě hudebních znalostí, které jsou uloženy v dlouhodobé paměti. V té se ukládá hudební systém, stupnice, barvy hudebních nástrojů, konkrétní hudební díla atd.

Pokud hovoříme o uchovávání hudebních informací, pak jsou to informace akustické (výšky tónů) a časové (délka tónů, rytmické útvary, tempo atd.).

Pomocí hudební paměti si posluchač osvojuje systém hudby - podobu tónin, základní melodie, hudební formy, možné harmonické⁴³ vztahy a při poslechu hudby pak s těmito naučenými strukturami pracuje.

Pozornost a paměť jsou psychické jevy, které jsou vrozené a uplatňují se v poslechu hudby u všech lidí. Je samozřejmé, že obojí se dá např. u profesionálních hudebníků vycvičit. U běžného posluchače však pozornost a paměť fungují na stejném vrozeném základě. O to zajímavější je, že na základě těchto stejných psychických jevů mohou vzniknout tak rozdílné hudební systémy.

3.3 Emoce v hudbě

Emoce mají při vnímání a hodnocení hudby velký význam. Obecně jsou to psychologické procesy. Většinou jsou popisovány prostřednictvím polarit - základní jsou zážitky libosti a nelibosti. Emoce jsou provázené fyziologickými změnami, motorickými projevy a změnou zaměřenosti. Důležité je myslím vyzdvihnout to, že emoce jsou evolučně starší než rozumové jednání. To je také jedním z důvodů, proč je pro lidi hudba důležitá, proč lidé navštěvují koncerty nebo si doma pustí nahrávky. Poslechem hudby se chtějí odpoutat od každodenního - v dnešní době převážně rozumového - života, podpořit emoce, které právě prožívají. Když je člověk smutný, pustí si smutnou hudbu a opačně.

Často se vedly spory o to, zda je hudba svébytnou emocionální řečí - zda dokáže vyjádřit emoce a následně vzbudit tyto emoce u posluchačů. Pakliže ale popisujeme hudbu prostřednictvím emocionálních termínů, není to jen pomoc při popisu, nebo emoce při poslechu hudby skutečně prožíváme? Když řeknu, že tato skladba je veselá, znamená to, že musím být při jejím poslechu také veselá, nebo je to jen popis? Dnes se ukazuje jako nejpravděpodobnější ta skutečnost, že hudba nevytváří ani nemění emoce, ale že spíše umožňuje přístup k prožitku emocí, které na určitém stupni již prožíváme. Jsme tedy opět u té skutečnosti, že jestliže je člověk smutný, pustí si hudbu, kterou je možné označit jako smutnou a tak prohloubí či umocní již prožívanou emoci. Dále je také možné říci, že záleží na konkrétní situaci - za určité situace můžeme emoce v hudbě pouze identifikovat, v jiné situaci můžeme emoce při poslechu hudby skutečně prožívat.

⁴³ Harmonie - je výsledkem znění dvou nebo více tónů (souzvuky v hudbě).

Skutečné prožívání emocí při poslechu hudby je možné zaznamenat pomocí fyziologických metod. Fyziologické reakce jsou projevem autonomního nervového systému a nemusíme se je proto učit. Ale to, že máme nějakou fyziologickou reakci při určité hudební struktuře (při určitém melodickém, harmonickém či rytmickém postupu), je podle výzkumů schopnost postupně naučená.

3.4 Vnímání konsonance a disonance

Konsonance je označení pro souzvuk dvou a více tónů, který lidé vnímají jako příjemný a nevyvolává pocit napětí, disonance je opakem konsonance, tedy souzvuk, který působí nepříjemně a je spojen s pocitem napětí. V hudbě západní kultury je polarita mezi konsonancí a disonancí důležitým stavebním prvkem. Vytváření napětí a uvolnění slouží k výstavbě hudebních struktur.

Proč však lidé vnímají některé souzvuky jako příjemné a jiné jako nepříjemné? V současné době je nejčastěji přijímáno vysvětlení, které vychází z toho, že k rozlišení dochází na úrovni sluchového systému a „rozdíl mezi konsonantními a disonantními souzvuky je založen na objektivní a neměnné reakci odpovídající fyzikálními vlastnostmi tónových souzvuků“⁴⁴. Existuje však i psychologická teorie, která pracuje s tím, že konsonantní souzvuky jsou takové, které nám lépe splývají - tj. lépe si je zaměníme s pouze jedním tónem. Současné neurofyziologické metody umožňují porovnávat působení různých souzvuků v centrální nervové soustavě. Bylo zjištěno, že u akordů⁴⁵, které obsahují - v hudební terminologii západní kultury - disonance se aktivuje jiná oblast mozkové kůry než u akordů s konsonancemi.

Rozdělení souzvuků na konsonance a disonance však není považováno za neměnné, a to ani v průběhu vývoje hudby západní kultury. Tato skutečnost bývá přijímána jako argument proti existenci objektivních základů polarit konsonance a disonance. Proto bychom tedy tuto polaritu mohli označit za naučenou, tedy získanou v určitém kulturním prostředí.

⁴⁴ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 63. ISBN 978-246-0965-2.

⁴⁵ Akord - souzvuk nejméně tří tónů různé výšky.

3.5 Tonalita

Tento termín označuje určitý celek, který je složený z jednotlivých tónů a každý z těchto tónů má v celku jinou úlohu a funkci. Mezi jednotlivými tóny existují vztahy - některé jsou důležitější než jiné, některé jsou spojeny s napětím a jakoby vyžadují určité pokračování, jiné jsou bez napětí a může jimi být skladba ukončena.

Základní otázkou zde opět je, zda je tonalita založena na určitých objektivních, fyzikálních základech, nebo zda je pouze kulturním jevem. Tedy zda není pouze společenskou konvencí, na kterou si posluchač po dlouhé době poslouchání určitých hudebních struktur v určitém kulturním prostředí zvykl a kterou přijal za vlastní a běžnou.

Tonalita se vyskytuje u všech hudebních kultur - tedy u hudby západní kultury, u hudby arabské, čínské, indické i u hudby přírodních národů. Pakliže je tonalita chápána jako vrozená, vysvětluje se to tím, že náš sluchový systém provádí analýzu vnímaných tónů a hledá v nich určitou periodicitu. Hledá určitý základ (v terminologii hudby západní kultury toniku) a poté hierarchické vztahy mezi jednotlivými tóny. Tyto vztahy tvoří základ tonality, který je v dalším kulturním vývoji obohacován. Další teorie je založená na omezené kapacitě kognitivního systému, který má sklon podněty seskupovat a strukturovat, aby zpracování informací bylo jednodušší. Pokud bychom hudbu vnímali bez systému hierarchicky uspořádaných tónů, byl by poslech pro náš kognitivní systém těžkým úkolem.

Jako čistě kulturní jev chápali tonalitu někteří skladatelé 20. století, kteří se snažili vytvořit nové tonální systémy. Posluchači si ale na nové, uměle zkonstruované tonální systémy nezvykli. To však nemusí být důkazem, že tonalita není dána pouze kulturní zkušeností. Nově vytvořený tonální systém by totiž člověk musel poslouchat od dětství místo tonality dur - mollové⁴⁶, která je v hudbě západní kultury nejběžnější. A tento výzkum proto není v běžném životě možné provést.

Vzhledem k tomu, že každá kultura má nějaký tonální systém, ale současně také platí, že každá kultura má tento systém rozdílný je myslím možné poznatky o tonalitě shrnout tak, že potřeba tonality je vrozená. Ovšem to, jaká tonalita se považuje za základ hudebního systému nějaké kultury je záležitostí společenské konvence - tedy kulturní zvyklostí.

⁴⁶ Dur - mollová tonalita - v evropské hudbě se nejčastěji vyskytují tóniny durová (tzv. tvrdá) a mollová (tzv. měkká).

3.6 Melodie

Melodie je základní stavebnou složkou hudby. Je to řada tónů, které se postupně objevují v čase a působí jako celek. Člověk má tendenci spojovat řadu jednotlivých tónů do nějakého většího celku. Ke spojování dochází na základě tří skutečností. První je princip podobnosti - tedy přibližně stejná délka tónů nebo podobná barva tónů. Např. tehdy, jestliže je melodie hrána na jeden hudební nástroj. Druhou je princip sousedství - tedy blízkost v čase nebo v prostoru. Příkladem mohou být postupně zaznívající tóny mezi kterými je malý výškový interval. Třetí je princip pokračování, tedy situace, kdy na sebe prvky navazují.

Vnímání, rozpoznání a zapamatování melodie je možné na základě schémat a prototypů. Znalost určitých schémat umožňuje posluchači předvídat postup melodické linky. Prototyp jako nejtypičtější představitel určitého jevu pomáhá při srovnání s jiným jevem. S tím souvisí také prvek očekávání. To, co známe z minulých zkušeností (z minulých poslechů) očekáváme i v budoucnosti.

Které principy výstavby melodie však odpovídají vrozeným způsobům fungování našeho kognitivního systému a které jsou naučené na základě zkušenosti s hudbou určitého kulturního okruhu? Hudební psychologové se shodují na tom, že naučeným je očekávání, že se v melodii objeví běžné prvky tóniny. Naproti tomu považují za vrozený princip sousedství - očekávání malých melodických intervalů (vzdáleností). Toto očekávání vyplývá mimo jiné z limitů zvukových zdrojů a to hlavně z omezeného rozsahu lidského hlasu.

3.7 Vnímání času v hudbě

Předmětem zájmu hudební psychologie v oblasti vnímání času v hudbě jsou krátké časové jednotky pohybující se v sekundách a milisekundách. Vnímání krátkých časových délek můžeme označit za vrozené. Můžeme je rozdělit do tří skupin. Délky kratší než 100 ms, které jsou vnímány jako jeden nedělitelný okamžik a nemůžeme u nich tedy rozlišit začátek, průběh a konec události. Je to například velmi ostré staccato⁴⁷. Pak jsou to délky od 100 ms do 3 s, které jsou v hudbě nejběžnější a je možné u nich rozlišit začátek, konec a průběh události a je proto u nich také možné vnímat rozdílnou sílu či způsob nástupu tónu. V tomto časovém rozmezí se pohybuje okamžik psychologické přítomnosti. Délky nad 3 s překračují

⁴⁷ Staccato - hra krátce.

psychologickou přítomnost a pro vnímání souvislostí s ostatními tóny je proto již nutné zapojit paměť.

S vnímáním krátkých časových délek souvisí i subjektivní vnímání času. Myslím, že každý zažil okamžik, který trval krátce, ale subjektivně se zdál být delší a naopak. Obecně platí, že vnímání časové délky je ovlivněno množstvím zpracovávaných informací v daném časovém úseku. Dalším vlivem je intenzita podnětu. Intenzivnější zvuky jsou obvykle posuzovány jako delší v porovnání se stejně dlouhými zvuky menší intenzity. Vliv na vnímání délky času má také výška tónu. Stejně dlouhé tóny v různých výškových intervalech nebývají vnímány jako stejně dlouhé. Jedním možným vysvětlením těchto jevů je pozornostní model vnímání času - tj. střídání dvou pozornostních stavů pozornosti a nepozornosti. Dalším možným vysvětlením může být selektivnost lidského kognitivního systému. Člověk při vnímání délky provádí i zvukovou analýzu, což vyžaduje více pozornosti a může to vést k podhodnocování časové délky.

Hudební psychologie se ale také zabývá vnímáním tempa a jeho změn. Lidské vnímání tempa je přitahováno ke středním tempům a proto hudebníci při vytváření pomalých temp mají tendenci zrychlovat a naopak při vytváření rychlých temp zpomalovat. Stejně to funguje při poslechu - lépe poznáme zpomalování v pomalých tempech (protože máme tendenci toto tempo zrychlit) a zrychlení v rychlých tempech (protože máme tendenci toto tempo zpomalit).

Třetí oblastí výzkumů hudebních psychologů ve vnímání času je oblast rytmu. Rytmus je v psychologickém pojetí chápán jako organizace zvuků a představuje určitým způsobem strukturovaný čas. Výsledky výzkumů ukazují, že při výstavbě rytmických vzorců je nejběžnější dělení na dvě a tři jednotky. Ať už je to dělení dob v taktu⁴⁸ nebo dělení jednotlivých notových délek na menší jednotky. Velmi obtížně se vytváří např. členění na pět nebo sedm jednotek. (O této skutečnosti jsem ostatně psala již v kapitole o hudbě přírodních národů.) Dále je univerzálním jevem vytváření pravidelných rytmických vzorců. Čas je pro člověka zkrátka nejlépe měřitelný pomocí stejných metrických jednotek. Proto máme tendenci délkové poměry přibližovat buď poměru 1:1 nebo naopak zvětšovat směrem k poměru 1:2.

⁴⁸ Takt - krátký časový úsek skladby, ve kterém se střídají přízvučné a nepřízvučné stejně dlouhé doby.

Co je ale tedy ve vnímání času v hudbě podmíněno kulturně? Je to pojmání času. Čas může být pojímán jako stav - tedy bytí, dále jako stávání se - tedy proces, nebo jako nekonečné plynutí - tedy neustálá cykličnost. V západní kultuře je typické vnímání dynamické, kdy je hudební dílo procesem, směřováním pomocí postupné výstavby určitých celků. Toto pojetí času je podmíněné křesťanskou kulturou, ve které vše postupuje od stvoření postupným vývojem vpřed až do okamžiku zániku. A tak také hudební skladba má jasný začátek, vývoj a konec. Např. v Japonsku je ale hudba vytvářena jako statická a indická hudba vytváří dojem neustálého plynutí. Úsek skladby, kterou posluchač vnímá jako logický celek (tj. hudebnětektonické minimum) a který je v hudbě západní kultury tvořený zhruba osmi takty trvajících několik vteřin, tak může být u indické hudby o mnoho delší.

4. Hledisko sociologické

Hudební sociologie má návaznost na obecnou sociologii a snaží se o rozšíření a prohloubení poznání sociálního pozadí hudby. Zkoumá např. jevy jako je hudební publikum nebo vliv rodinného prostředí na hudební preference. Hudební kulturu chápe jako společensky determinovaný jev a zkoumá vliv společenských jevů na vytváření, šíření a přijímání hudební kultury. Věnuje se vlivu příslušnosti jedince k nějaké sociální skupině na hudební kulturu, přičemž rozlišuje skupiny podle věku, pohlaví, sociálního statutu, vzdělání, bydliště, profese (zvláště pak si všímá profesí spojených s hudbou) atd. Klade si např. otázky jako: „*Nezměnily se státy a stav společnosti s nástupem společenských vrstev odchovaných tzv. triviální hudbou a mladých generací odkojených pop music?*“⁴⁹. Předmět zájmu hudební sociologie se v současné době ustaluje na tématech hudebního vkusu a hudebních preferencí či postojů k různým typům hudby. Z toho vyplývá i zaměření výzkumů - výchozím bodem jsou spíše populární žánry, které mají podobu „*sériově vyráběných, typizovaných hudebních výrobků a jejichž estetická funkce je jen jednou z mnohých jiných funkcí*“⁵⁰.

4.1 Mcdonaldizace v hudbě

S tím souvisí i mé úvahy nad podobami hudby v dnešní společnosti. Když jsem četla knihu *Mcdonaldizace společnosti* od G. Ritzera z roku 1993, překvapilo mě, kolik z toho, co autor uvádí o změnách ve společnosti obecně, platí i pro dnešní hudbu západní společnosti. Změna souvisí hlavně s možností lepšího přístupu k hudbě prostřednictvím masových médií. Myslím, že není třeba zdůrazňovat, že s nástupem a vývojem masových médií došlo i ke změnám v oblasti hudby.

Ke změně došlo v hudbě artificiální, ale především v hudbě nonartificiální. Ta je v dnešní době poslouchána z devadesáti procent. I v tomto druhu hudby je možné se setkat s hudebníky, kteří nepodléhají hudebnímu průmyslu a masovému pojetí jeho produkce. To je ovšem pouze menšina, kterou do svých úvah prozatím nezahrnuji, protože je pouze okrajovou záležitostí. Zamýšlím se nad tou částí hudebního spektra, při jehož poslechu se dnes musíme

⁴⁹ VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 67. ISBN 80-85883-30-9.

⁵⁰ Tamtéž, s. 68.

začít ptát, jak je možné, že publikum přijímá kladně to, co je vytvářeno prvotně pro komerční úspěch. Změn, které se v posledních desetiletích pod vlivem masových médií a se vznikem masové kultury udály, prostě není možné si nevšimnout.

Jedním z rozdílů, kterým je nonartificiální hudba odlišována od artificiální je její podmíněnost komerčním úspěchem. „*V napojení na komerční, ekonomické a další tlaky musí nová tvorba okamžitě zaujmout, případně přivést do extáze, manipulovat co největší skupiny populace. Zde není prostor pro pěstování složitých estetických zkušenostních struktur*“⁵¹. Tento konzumní přístup podle některých hudebních teoretiků vede k regresi slyšení. „*Hudební recepce je vystavena silnému tlaku ze strany masmédií, která produkují konglomerát různých tradic, stylů či tónových systémů, které vyžadují rozdílné typy hudebního myšlení*“⁵². To vede k tomu, že dochází k neporozumění hudbě, která vyžaduje jiný typ slyšení a tím k jejímu odmítnutí. Masová kultura „*depravuje umělecká díla prostřednictvím pěstovaného regresivního slyšení, jež je spjato s využíváním hudby pro reklamní účely*“⁵³.

Nonartificiální hudba souvisí také s technickým vývojem a to tak, že je možné fixovat hudbu jinak než notací - pomocí nahrávek. To umožnilo jiný přístup k vytváření hudby (bez nutnosti notace, nahrávka vzniká jako kolektivní dílo přímo ve studiu), ale hlavně to umožnilo opakovaný poslech jedné - stále stejné - interpretace. A také to umožnilo masový poslech hudby.

Termín mcdonaldizace znamená proces racionalizace, na jehož vrcholu stojí byrokracie. Je to proces, ve kterém se postupně racionalizují různé sektory ve společnosti. A vznikají racionální systémy, které postupně dehumanizují společnost. Je až s podivem, kolik rysů racionalizace obsahuje hudba v dnešní době. A že vůbec racionalizace zasáhla v takové míře i hudbu. Neměla by se právě tato oblast, jejíž podstatnou součástí je emocionální působení a tvorba na základě emocí racionalizaci vyhnout? Není právě raciono opakem emocí?

Nonartificiální hudba však - i když vzniká racionalizačním procesem - působí hlavně na emoce. Tím je možné si vysvětlit její velkou oblibu. Jejím podstatným rysem je identifikace posluchačů s hvězdami této sféry hudby a fascinace technikou, která umožňuje masový požitek. V současné době se v sociologii hovoří o deprivaci lidí, kterou způsobuje

⁵¹ VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998, s. 129. ISBN 80-85883-30-9.

⁵² Tamtéž, s. 134.

⁵³ Tamtéž, s. 134.

ztráta intimity rodinného prostředí a chybějící reálné vztahy, které jsou pak nahrazovány vztahy imaginativními - a to např. k popovým hvězdám. Proto můžeme hovořit o tom, že se nonartificiální hudba zaměřuje na emocionalitu. Dále má velký vliv na emoce prostřednictvím racionalizačního kalkulu jejích tvůrců, kteří přicházejí stále s novými nápady tehdy, když staré přestaly působit a přestaly se tudíž prodávat. Nonartificiální hudba a její žánry také umožňují identifikaci s určitým směrem kultury či subkulturou.

Hudba je jeden z druhů umění, který je pojmán skutečně masově. Pakliže se zeptáte mladého člověka jaké má koníčky, velice často odpoví, že počítače, sport a hudbu. Ale i starší generace uvádí jako své koníčky často např. četbu a hudbu. Myslím, že jedním z důvodů je právě i mediální prostředí. Za obrazem či sochou se člověk musí vypravit do galerie, ke shlédnutí filmu je zapotřebí zajít do kina, nebo alespoň zapnout televizi, ale hudba na člověka působí a někdy mi připadá, že až skoro útočí všude. Hudbě se nevyhneme v obchodě, v restauraci, u kadeřníka, u lékaře v čekárně. Zkrátka se orientujeme v hudebních novinkách z oblasti popu ať chceme, nebo nechceme. Popové hudební novinky známe i přesto, že je nevyhledáváme a nechceme je znát. Stejně jako je to u reklamy, módy, zdravého životního stylu atd.

Mcdonaldizace je „proces, při kterém principy rychloobslužných restaurací ovládají stále více sektorů americké společnosti i celého zbytku světa“⁵⁴. Tento proces ovlivňuje nejen restaurační byznys, ale také vzdělávání, zaměstnání, cestování, volný čas, politiku, rodinu a další součásti života v západní společnosti. V procesu mcdonaldizace jsou základem čtyři dimenze: efektivita, vypočítatelnost, předpověditelnost a kontrola.

4.1.1 Efektivita

„Efektivita znamená výběr optimálních prostředků k dosažení daného cíle“⁵⁵. Nebo možná přesněji nejlepších možných prostředků k dosažení daného cíle. Myslím, že cílem, který si stanovili distributoři hudby, je jednoznačně množství vydělaných peněz z vyprodukované hudební činnosti. Touha po zefektivnění hudby vede např. k tomu, že v dnešní době slyšíme velmi málo živou hudbu. Dříve byla možnost většího poslechu živé hudby - ať už to byla vlastní produkce nebo hudba, která byla provozována při nedělní bohoslužbě v kostele a byla poloprofesionálním živým vystoupením. Přítomnost kapely byla

⁵⁴ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 18. ISBN 80-200-1075-0.

⁵⁵ Tamtéž, s. 49.

samozřejmostí na vesnických zábavách a ve městech v kavárnách. Dnes toto pod vlivem technologií, médií a samozřejmě také v důsledku společenských změn vymizelo. Je přeci efektivnější a tedy levnější pořídít nahrávku, která se dá neustále přehrávat, než platit hudebníky za každý jednotlivý výkon.

Typickým příkladem počátku efektivity v moderní hudbě je vznik hudebního žánru country. Ještě ve 30. letech se v USA v rozhlasu vysílalo živě - tj. přenosy z kaváren a přenosy orchestrů ze studia. Až na třetím místě ve vysílání byly programy z gramofonových desek. Postupně se zvyšoval podíl hudby ze záznamu, autorská společnost ASCAP proto zvyšovala své požadavky za rozhlasové vysílání skladeb. Rozhlasové společnosti odmítly platit a vytvořily vlastní autorskou organizaci BMI. V roce 1940 soud dokonce rozhodl, že po zaplacení určité částky může rozhlas bez omezení vysílat gramofonové desky. Hudebníci proto odmítli nahrávat a protože byli současně i členy ASCAP, musela BMI najmout amatérské hudebníky a ti tak dostali příležitost k uplatnění a posléze vytvořili styl country. Takže se uskutečnil krok vpřed k efektivitě v hudbě. A podle mě také k amaterizaci v hudbě.

V dnešní době se takto začalo uvažovat i ve vážné hudbě, která se nestala masovou, ale musela se v rámci doby a nových pravidel na trhu přizpůsobit. Vznikají tak různé výběry z nejlepších děl nejlepších skladatelů. Pomíjí se fakt, že původní dílo bylo delší a mělo určitý sled hudebních vět. Aby se CD s vážnou hudbou prodávalo v co největším množství, musí efektivně obsahovat to nejlepší - tedy přesněji řečeno nejznámější nebo ještě výstižněji řečeno nejvíce mediálně známé (stačí, když se část skladby objevila v nějakém filmu nebo reklamě) a musí se současně jeho vznik pořídít za co nejnižší cenu, takže interpreti často nejsou v oboru ti z nejlepších. Každého milovníka vážné hudby v první řadě zajímá od jakého interpreta, orchestru a dirigenta daná nahrávka je. Ti, co se snaží prodat, nám ale vnucují názor, že nejdůležitějším kritériem je, jaké skladby na CD uslyšíme a jak kompletní je tato edice.

4.1.2 Vypočítatelnost

S tím souvisí i druhá dimenze - a tou je vypočítatelnost. „*Mcdonaldizace zdůrazňuje věci, které mohou být zkalkulovány, spočítány a kvantifikovány. Znamená to tendenci použít*

kvantitu jako měřítko kvality. Vede to k dojmu, že kvalita je ekvivalentem určité, obvykle (ale ne vždy) velké kvantity věci“⁵⁶.

Vraťme se k CD s vážnou hudbou - čím více obecně známých autorů CD obsahuje, tím má být lepší. V popové hudbě je to konzumentům předkládáno takto: čím větší návštěvnost má zpěvák nebo hudební skupina na svém vystoupení a čím více prodá hudebních nosičů, tím je lepší. Svoji kvalitu demonstrují kvantitou - tedy např. různými zlatými, platinovými a diamantovými deskami. Je to tedy podobné, jako když restaurace McDonald demonstruje svůj úspěch a tedy svou „kvalitu“ kvantitou - a to počtem prodaných hamburgerů. McDonald přenáší kvantitu i do pojmenování svých jídel - např. Big Mac. Podobně v hudbě existují různé největší a nebo kompletní a nejkompletnější výběry. Dochází tak u spotřebitelů k dojmu, že dostávají hodně za málo peněz, ale když si pak z největšího výběru vyberou to, co se jim skutečně líbí, není to často mnoho.

Stejně tak se kvalita neprojevuje při výběru interpretů a v instrumentaci nahrávek. Různé filmové melodie jsou přeinstrumentovány a přezpívány - což sice samo o sobě nemusí znamenat horší kvalitu, ale většinou to tak je. Je totiž (jak už jsem psala v souvislosti s efektivitou) nejen levnější pořídit zvukový záznam, ale ještě levnější je najmout na jeho pořízení méně hudebníků, nebo dokonce pouze jednoho. Tak vznikají uniformní nahrávky jednoho hudebníka - např. hráče na klávesy, který dokáže efektivně „vyrobit“ orchestr pomocí tlačítek na svém nástroji. Ale vyrábí se to, co se prodá. A tyto nahrávky se prodávají.

4.1.3 Předpověditelnost

Další dimenzí mcdonaldizace společnosti je předpověditelnost. Tedy to, že „*lidé v racionální společnosti chtějí vědět, co mohou očekávat kdekoli a kdykoli. Nechtějí a nepředpokládají překvapení. Chtějí si být jisti, že když si dnes objednájí svůj hamburger, bude stejný jako ten, co jedli včera i ten, co budou jíst zítra. Aby byla tato předpověditelnost času a prostoru zajištěna, racionální společnost klade důraz na disciplínu, pořádek, systematizaci, formalizaci, rutinu, jednotnost a metodické postupy*“⁵⁷.

Předpověditelnost v hudbě se objevuje např. u melodií z filmů, u dechové hudby, nebo u hudby, která si z klasické hudby vypůjčila známé melodie a je nahrána pomocí kláves a za popového doprovodu, aby i masový člověk dokázal takto upravenou melodii z klasické hudby

⁵⁶ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 73. ISBN 80-200-1075-0.

⁵⁷ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 92. ISBN 80-200-1075-0.

zkonsumovat. Není těžké si vybavit určitá jména interpretů známých z teleshoppingu, u kterých je zvuk a instrumentace písně stále stejná, ať už hrají lidovou píseň, popovou nebo swingovou. Posluchač nejen že nechce být překvapován, ale bohužel už si asi nevzpomíná, jak zněla píseň v originále a že tímto přezpíváním z ní zmizelo vše, čím byla původně poutavá a zajímavá.

Hudební oblastí, kde se předpověditelnost stala výraznou, jsou muzikály. Každý dopředu ví, že uslyší dané interprety, že budou oblečeni ve výpravných kostýmech, že se budou snažit tančit mezi tanečními profesionály, jejichž počet a choreografie budou přibližně stejné jako v jiném muzikálu. Dokonce často dopředu ví, jaký bude příběh, protože v rámci předpověditelnosti se nevymýšlí témata nová, ale používají se ta stará a osvědčená. Spotřebitel tak už tedy dopředu ví, na co se má připravit, na které smysly bude dílo útočit, jakými prostředky a jakým zvukem. Přiznám se, že pro mě se současné muzikály odlišují pouze kostýmy, tedy dobou, do které jsou zasazeny.

Podobnou předpověditelnost vnímám u filmové hudby. Je tu určitá podobnost s leitmotivy oper - určitá emoce se vyjadřuje určitými prostředky. Stačí se tedy zaposlouchat do hudby a je zřejmé, zda se ve filmu jedná o část napínavou, milostnou, lyrickou, atd. Určité hudební úryvky si spojujeme s kulisou moře, jiné s velkoměstem. U oper jsou však leitmotivy jednou součástí, u filmové hudby tím jediným. I když na druhou stranu se nedivím, že je filmová hudba oblíbená. Není to nový fenomén. Člověk se lépe zaposlouchá do hudby programní, tedy takové, která vyjadřuje mimohudební obsah. Posluchači je u takové hudby zřetelně naznačeno, které představy má hudba vyvolat - ať už je to naznačeno pouze hudebními prostředky nebo ještě zdůrazněno názvem. Posluchač tak má vlastně k hudbě návod a ví, co v ní má hledat. Jiné je to u hudby absolutní, která se k posluchači obrací pouze specificky hudebními prostředky (např. melodií, harmonií, formou) a je tedy obtížnější se do ní tzv. zaposlouchat. Dříve však stačily pouze hudební prostředky a název, dnes musí být vše ještě názornější. Hudba se lidem líbí mnohem více tehdy, jestliže si pod ní mohou představit určitou situaci z filmu. Jak jinak si vysvětlit, že např. hudba z filmu Titanic je tak oblíbená a prodávaná, i když je to hudba symfonická, kterou je možné přirovnat ke klasické symfonii.

Zde je možná hlavní změna, která se udála v umění v masové společnosti a tím je, že tvůrci tvoří to, co spotřebitelé chtějí a tedy koupí.

4.1.4 Kontrola

Čtvrtou dimenzí je kontrola a „*nahrazování „lidské“ technologie „nelidskou“*“. *De facto nahrazení lidské pracovní síly nehumánní technologií je velmi často motivováno touhou po větší kontrole*“⁵⁸.

V nedávné době byl módním jevem v popové hudbě počítačově upravený zpěv. To, že se zpěv v nahrávacím studiu „intonačně dočišťuje“ a upravuje, je již dlouho běžnou praxí, ale vždy se to provádělo tak, aby posluchač nic nepoznal. V současnosti se ale pro posluchače zpěv, na kterém je jasně poznat počítačová úprava - jakýsi unisonový zpěv zpěváka a počítače - stal nejen přijatelným, ale dokonce oblíbeným. Stejně tak, jako (opět ve filmové hudbě) křišťálově čistý zpěv dětského sboru, který je ale vyprodukován počítači. Stejně jako počítačové, dokonale čisté, tóny smyčcového souboru.

Tento fenomén podle mého nastal v hudbě společně s touhou po dokonalosti, na který si lidé zvykli z reklam a obecně z dnešního typu kulturního prostředí, a kterou pak vyhledávají ve všem. Nebo je to jen módním výstřelkem, který má jako mnoho prvků předtím upoutat pozornost a po nějakém čase opět zanikne.

Ve vážné hudbě je dnešní posluchač ale již také ovlivněn masovou kulturou. Pomalu se např. do klavírní hry vkrádá přesvědčení, že kdo dokáže zahrát nejrychleji, nejsilněji a s nejmenším množstvím chyb, je nejlepším klavíristou. To, jaké emoce hudební výkon vyvolal, se hodnotí až na dalším místě, pakliže se vůbec hodnotí.

K živému vystoupení umělce patří i chyby a někteří dokonce říkají, že dělají výkon hezčím. Ale masovému posluchači se nelíbí. Často jsou návštěvníci koncertu popové hudby zklamáni, pakliže neslyší svou oblíbenou píseň přesně v tom znění, jaké znají z nahrávky. Nejde jen o chyby, které k živému vystoupení patří, ale i o odlišnou interpretaci.

Masová kultura a masová hudba tedy vznikají racionalizačním procesem. Umělec už nevyjadřuje své emoce podle toho, jak chce sám, ale podle toho, co se žádá a co se prodá.

Masový posluchač se pak nemusí namáhat vlastní tvořivostí, ale pouze konzumuje to, co si sám svým konzumentským chováním, které se následně projeví v grafech sledovanosti a

⁵⁸ RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996, s. 104. ISBN 80-200-1075-0.

nákupními zvyklostmi, „objedná“. I když ne tak úplně, protože je mu nikoliv umělci, ale producenty a manažery šikovně nabídnuto, co by mohl a i měl zkonsumovat.

Samozřejmě dále existuje kvalitní hudba, ale lidé už ztrácejí schopnost ji rozeznat. Nejsou k tomu vychovávání a vzdělávání. Skutečné umění totiž nepřináší ty hodnoty, které dnešní společnost uznává a pěstuje. Dnes se raději vychovává k získávání peněz, bodů, diplomů a medailí - tedy k něčemu, co se dá změřit, zvážit a spočítat. U skutečného umění je třeba si vybudovat schopnost vlastního názoru, přemýšlet o něm a smířit se s tím, že někdy člověk nenalezne jednoznačnou odpověď.

Nebezpečí v masovém umění a hudbě vidím v tom, že se k člověku jeho uniformita a standardizace vkrádá oklikou a podvědomě. U reklamy je člověk už dopředu srozuměn s tím, že se snaží prodat určité výrobky a přesto jí člověk často podlehne. Masová kultura ale formuje vkus a člověk se identifikuje s obecným vzorem. Zasahuje tedy i do naší duševní a emocionální složky.

4.2 Hudební preference v České republice

Toto však byla pouze úvaha. V úvahách si člověk může dovolit jakési zevšeobecnování, které může platit pro celý okruh západní hudby a kultury. Sociologie obecná i hudební však nejvíce pracuje s empirickými výzkumy. U konkrétních empirických výzkumů, které si kladou konkrétní otázky a tvoří konkrétní hypotézy, je však nutné vymezit okruh zkoumání. Pro zhodnocení hudebního vkusu a hudebních preferencí jsem vybrala okruh posluchačů z České republiky. A to nejen vzhledem k tomu, že tento okruh posluchačů je mi pochopitelně nejbližší, ale i vzhledem k tomu, že se jím zabývá Mikuláš Bek ve svém výzkumu, jehož výsledky shrnul v knize *Konzervatoř Evropy? - K sociologii české hudebnosti* a jehož odbornost a tím také platnost je podle mého na velmi vysoké úrovni. Tento výzkum je proveden s maximální pečlivostí a zřetelem k validitě a reliabilitě výsledků výzkumu. Výzkum byl proveden v roce 2001 na výběrovém souboru 1067 respondentů a jeho výsledky můžeme považovat za platné i v současnosti. Zajímavé by pochopitelně bylo provést vlastní šetření. Jeho výsledky by ale (vzhledem k tomu, že bych mohla oslovit pouze malý počet respondentů) nebylo možné zevšeobecnit.

Cílem výzkumu M. Beka bylo „*analyzovat hudební aktivity a preference či postoje k hudebním žánrům české populace ve věkovém rozmezí 18 - 75 let. Tyto proměnné jsou v analýze vztaženy k relevantním sociodemografickým údajům*“⁵⁹. Další proměnnou, kterou autor zařadil do výzkumu, je vztah české veřejnosti k různým sociálním kategoriím, protože z dřívějších výzkumů plyne, že tyto postoje silně korelují s hudebními preferencemi. „*Slouží tak jako indikátory, jež umožňují přesněji analyzovat sociální funkce a valence jednotlivých hudebních žánrů v širších hodnotových syndromech či orientacích*“⁶⁰.

Výzkum sledoval jak sociální statiku hudebnosti - tedy současný stav, tak sociální dynamiku hudebnosti - M. Bek porovnává výsledky výzkumu s dřívějšími výzkumy. Na základě výsledků se autor pokusil vymezit typologii posluchačů a rozdělení hudebního publika podle toho, který žánr či žánry poslouchají.

Nejprve je podstatné se seznámit s tím, jaké otázky respondenti dostávali. Byly to otázky typu: Jaký druh hudby máte nejraději? Hrajete na nějaký hudební nástroj? Jste členem nějakého hudebního souboru? Máte nějaké hudební vzdělání? Zakoupil/a jste za posledních dvanáct měsíců nějaké hudební nosiče? Pořizujete si kopie zapůjčených hudebních nahrávek? Dále měli respondenti vyjádřit svůj postoj k druhům a žánrům hudby (na základě škály od jedné do šesti: 1. poslouchám velmi nerad/a - 5. poslouchám velmi rád/a, 6. neznám, nemohu zaujmout stanovisko). Dále dotazník obsahoval otázky na charakteristiky respondentů - např. na pohlaví, věk, vzdělání, příjem, zaměstnání a velikost obce, ve které respondent žije.

Výzkum obsahuje mnoho výsledků a vyberu proto jen některé z nich. Jsou oblasti hudebních preferencí, které se dají odhadnout i bez rozsáhlého výzkumu. Např. fakt, že vážnou hudbu poslouchá méně lidí než pop či rock a že rock upřednostňují spíše muži. Pakliže se zamyslíme nad věkem posluchačů, nikoho asi nepřekvapí, že pop a rock upřednostňují mladší posluchači a vážnou hudbu starší.

Některé výsledky jsou však zajímavé. Např. pakliže se podíváme na to, jaké je seřazení hudebních žánrů v ČR podle oblíbenosti. Na prvním místě je country & western, dále pop, muzikál, rock 60. let, folk, disco 80. let, rock'n'roll, lidová hudba, rock, dechovka, opereta, klasická vážná hudba, nezávislý rock, současná taneční hudba, etnická hudba, opera,

⁵⁹ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?* Praha: Koniasch Latin Press, 2003, s. 31. ISBN 80-85917-99-8.

⁶⁰ Tamtéž, s. 32.

tradiční jazz, soudobá vážná hudba, moderní jazz, hard core, a na posledním místě heavy metal.

To, že první pozice patří country & western je podle mého mínění překvapivé a podle autora výzkumu patří ke specifickým rysům české hudebnosti a řadí se touto oblibou k posluchačům v USA. V ČR jde ale o jiný typ country než v USA. Jak píše autor výzkumu: „V českém prostředí se country přetvořila v jakýsi národní hudební jazyk lidové zpěvnosti kolem táborových ohňů a restauračních stolů“⁶¹.

Dále je zajímavý fakt, že nejvyšší směrodatné odchylky - tedy nejvíce odpůrců i příznivců - mají současná taneční hudba (hip-hop, house, techno) a dechovka. Jsou to zkrátka žánry, které nenechají nikoho lhostejným a na něž jsou velmi vyhraněné názory. Nejmenší rozptyl má naopak moderní jazz, v jehož odmítání je česká populace zajedno.

Z hlediska pohlaví jsou nápadné rozdíly v oblíbenosti na prvním místě - u mužů je to country, u žen muzikál, pop je u obou pohlaví na druhém místě. Výrazný je i rozdíl na posledním místě - u mužů je to opera, u žen heavy metal.

Zajímavý je rozdíl oblíbenosti žánrů vzhledem k věku respondentů. Do 24 let je to rock, od 24 let do 29 let pop, od 30 let do 39 let muzikál, od 40 let do 59 let country & western a nad 60 let dechovka. To ostatně potvrzuje domněnku, že hudební vkus se v průběhu života částečně proměňuje.

Na základě těchto výsledků by mohl vzniknout dojem, že každý má rád některý žánr a jiný příliš neposlouchá. Většinou ale lidé poslouchají více než jeden žánr. Na základě tohoto faktu a klastrové analýzy dat z tohoto výzkumu rozdělil M. Bek posluchače podle struktury hudebních preferencí do sedmi skupin.

Skupina Brass & country (9,1 % české populace) poslouchá jen dechovku, lidovou hudbu a country a k ostatním žánrům má negativní postoje. Skupina Love All (19,1 %) má v oblibě široké spektrum hudby a negativní postoje zaujímá pouze k dechovce a lidové hudbě. U této skupiny posluchačů nestojí hudba umělejší a moderní populární hudba proti sobě. Tak tomu je také u skupiny Classical Tradition (13,7 %), ve které jsou výrazné preference umělejší hudby, dechovky a hudby lidové a žánry moderní populární hudby jsou odmítány. Skupina Sweet Melodies (18,9 %) se vyznačuje kladným vztahem ke všem melodickým

⁶¹ BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?* Praha: Koniasch Latin Press, 2003, s. 89. ISBN 80-85917-99-8.

typům hudby a nedochází u ní k polarizaci artificiální a nonartificiální hudby. Nejužším spektrem oblíbených žánrů a nejširším odmítaných se vyznačuje skupina Pop Only (8,4 %), která poslouchá pouze pop. Melodičtější odrůdy rocku, folk a country má ráda skupina Soft Rock (18,7 %), naopak výrazně negativní postoj má k heavy metalu, hard coru, ale i k artificiální hudbě. Poslední skupinou je skupina Hard Core (12,2 %), tedy vyznavači agresivnější rockové hudby, heavy metalu a hard coru. Tato skupina je ale překvapivě tolerantnější k ostatním hudebním žánrům než skupina Pop Only.

II. Pohled na hudbu prostřednictvím kategorií kultury

5. Akulturace - vznik jazzu

Akulturace je „proces sociálních a kulturních změn, které vznikají v důsledku kontaktu různých kultur“⁶². Tyto kontakty přitom musí být bezprostřední a stálé a vedou ke změnám v původních kulturních vzorech jedné nebo obou skupin.

Prvním příkladem, jaký se vybaví člověku, který se hudbě věnuje blíže (ale možná i laikovi), je jazz. Na tomto v mnohém specifickém hudebním projevu je pro kulturologa zajímavý ten fakt, že minoritní kultura velmi ovlivnila kulturu majoritní. Dřívější výzkumy byly charakteristické spíše soustředěním se na ty akulturační procesy, při kterých se změnil původní domorodé kultury pod vlivem silnější a dominantnější kultury (euroamerické civilizace). Ke vzniku jazzu došlo na základě dlouhodobé a intenzivní akulturace, při které splynuly dříve autonomní kulturní prvky a vznikl prvek zcela nový. Nedošlo k vytlačení jednoho nebo druhého prvku. Vznik jazzu je tedy příkladem akulturačního procesu, kterému se věnují současné výzkumy - ty, které se snaží studovat akulturaci jako oboustranný proces, při kterém dochází ke změně obou kultur.

I samotní muzikologové a autoři, kteří se zabývají jazzem a jeho vznikem, si všímají toho, že jazz není pouze určitý typ hudby, ale kulturní jev a rys společnosti, ve které žijeme. Chápou jazz jako součást moderního života.

Také si všímají toho, že vítězství jazzu je větší a obecnější než postup všech předchozích hudebních směrů. A to proto, že jazz se stal nejdříve základním projevem moderního tance a posléze základem moderní populární hudby. Na jazzu je proto možné si ukázat, jak se kulturní prvky ovlivňují a spojují, ale také to, že mohou putovat zpět tam, kde byl jejich původní zdroj a vytvořit něco zcela nového. Tedy konkrétně. Velmi zjednodušeně řečeno vznikl jazz smíšením evropské a africké hudby na americkém kontinentě. A dalším vývojem jazzové hudby posléze v Anglii došlo ke vzniku moderní populární hudby.

⁶² HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, s. 95. ISBN 80-901424-1-9.

Zajímavý je jazz i v sociologickém smyslu. Jazz je lidovou hudbou, která se udržela i v prostředí moderní městské civilizace. Některé charakteristické znaky lidové hudby si jazz udržel i dnes - například ústní tradici šíření a důležitost improvizace.

5.1 Pět znaků jazzu

Jazz je velmi těžké jednoduše definovat, protože zahrnuje rozsáhlou oblast hudby. Je součástí hudby západní a prolíná se v některých aspektech jak s hudbou vážnou, tak s moderní populární hudbou. Ale lze ho vymežit znaky, které se vyskytují ve všech druzích a odnožích jazzu.

Prvním znakem je kombinace tzv. blue tóniny, která je východiskem melodie a durové tóniny, ve které se hraje doprovod. Blue tónina je durová tónina, ve které je třetí a sedmý stupeň o něco snižen a vznikla smíšením tónin afrických a evropských.

Ve druhém znaku je také patrný vliv hudby africké - a tím je důležitost rytmu a jeho rytmických variací. Rytmicky stojí jazz na dvou prvcích a tím je neměnná přízvukná doba (obvykle dvakrát až čtyřikrát v taktu) a nad ní rytmické variace. Např. různé formy synkop⁶³ nebo posunutí přízvuku dopředu nebo dozadu.

Za třetí znak je považována zvláštní barva nástrojů i hlasu. Je to způsobeno tím, že jazzoví hudebníci využívají nástroje, které ve vážné hudbě nejsou běžné a dále tím, že používají jinou techniku hry na jinak běžně používané nástroje. Mnozí hudebníci se totiž naučili hrát sami a odklonili se tak od zakořeněné konvence evropské interpretace, která podává přesný návod, jak „správně“ ovládat hudební nástroj nebo jak zacházet s hlasem. Evropský způsob hry se zaměřuje na čistý, jasný a přesný tón, jazzový tón je v tomto smyslu necvičený, „špinavý“. Ale v jazzu tak dochází k rozšíření technických možností nástrojové hry - např. rozsahu, barvy tónu atd. Samozřejmě se využívá i klasického tvoření tónu - např. v cool jazzu. Podstatné je však to, že v jazzu není žádný tón nelegitimní.

Čtvrtým znakem je vytvoření specifických hudebních forem a repertoáru. Dvě hlavní formy, které se v jazzu používají, jsou blues⁶⁴ a balada. Oba tyto typy slouží jako východisko pro další hudební variace.

⁶³ Synkopa - přesunutí přízvuku z těžké doby na lehkou.

⁶⁴ Blues - hudební forma, ve které je hlavní sólový zpěv a užívá se v ní model zvolání - odpověď.

Posledním rysem je skutečnost, že jazz je hudbou jednotlivých hráčů - vše je podřízeno jejich individualitě. Skladatel, který je v klasické hudbě klíčovou postavou, je v jazzu druhořadý, stejně jako dirigent. Jazzová skladba se totiž neinterpretuje, ale tvoří. Skladba tradičního jazzu je pouze jednoduché téma určené k instrumentaci a variacím. Každý jazzový hráč je sólista a individuální a kolektivní improvizace je v jazzu velmi podstatná.

Předchozí čtyři znaky se dají najít i v moderní populární hudbě, ale poslední rys patří dodnes pouze jazzu.

5.2 Africké prvky v jazzu

Vznik jazzu jako samostatného žánru se datuje přibližně do doby kolem roku 1900. Ale formovat se začal již dříve. Poprvé se objevil v Louisianě, tedy na francouzském území USA, kam byli přiváženi otroci ze západní Afriky. Africké prvky se v čistší formě uchovaly ve francouzské části USA proto, že katolíci na rozdíl od protestantů více tolerovali pohanství svých otroků. Mezi hudební afrikanismy patří složité rytmy, neklasické hudební tóniny a určitá hudební schémata jako zvolání a odpověď. Blue tónina však není běžná v původní hudbě západní Afriky. Vznikla až poafričtění tónin evropských. Dalšími původně čistě africkými prvky jsou vokální a rytmická polyfonie⁶⁵ a improvizace. Z nástrojů s sebou otroci přivezli jen nástroje rytmické a svůj hlas. Ale právě charakteristická barva afrického hlasu byla později východiskem pro hru na hudební nástroj a byly tak rozšířeny zvukové možnosti instrumentální hry. Důležité je si uvědomit, že smysl pro rytmus je naučený a přetrval díky sociálnímu vyčlenění otroků na území USA a jejich soudržnosti. Tyto prvky jsou však jen součástí jazzu a na první poslech je patrné, že se jazz liší od původní západoafrické hudby.

Černošská hudba však do sebe začala brzy vstřebávat bělošské prvky. Jazz vznikl v místě, kde se prolínají tři různé evropské tradice: španělská, francouzská a anglosaská. Z každé vznikl hudebním spojením s africkými prvky charakteristický druh hudby, z nichž nejdůležitější pro vznik jazzu je spojení anglosaské a africké hudby, a zvláště vznik spirituálu⁶⁶, gospel songů⁶⁷ a blues. Anglosaskými prvky v jazzu jsou anglický jazyk, duchovní hudba kolonistů a v menší míře jejich světské lidové písně. V angličtině vytvořili

⁶⁵ Polyfonie - vícehlas.

⁶⁶ Spirituál - černošská duchovní píseň vztahující se ke Starému zákonu nebo k Bibli obecně.

⁶⁷ Gospel song - píseň, ve které jsou dominantní vokály a jejíž text je náboženské povahy.

černošští Američané svým jazzovým výrazem pracovní písně, náboženské písně a světské blues.

5.3 Sociální pozadí vzniku jazzu

Po osvobození otroků se vývoj blues značně uspíšil, protože mohlo docházet k jejich migraci. Sociálním aspektem blues je skutečnost, že je zvláštní formou individuální písně, která popisuje každodenní život.

Dalším aspektem je snaha černošského obyvatelstva zbavit se těžké práce profesionálním bavením většinové společnosti - tj. produkcí komerční populární zábavy. Mnoho černošů se učilo hudbě bílých a zabarvovalo ji vlastními prvky. Tak se počátkem 90. let 19. století zrodil ragtime⁶⁸ - první rozpoznatelný styl jazzu a o něco později klasické blues.

K prolínání afrických a evropských prvků docházelo v mnoha částech USA, ale poprvé se kapely jako hromadný jev začaly objevovat v New Orleans. A to pro zábavu pracujících z nižší třídy ve městě. Do pozadí vzniku jazzu je tedy možné zařadit urbanizaci a její důsledky - tedy potřebu zvláštního druhu zábavy pro městskou chudinu.

Jazz je zatím jedinou původní americkou hudbou. Díky americkému multikulturalismu vzniklo v USA něco zcela nového. A odráží se to i v americkém hudebním školství. Na konzervatoři v Bostonu je dnes třetina studijních programů věnována jazzu. Obliba jazzu a jeho výuka ale proniká i do ostatních zemí západního světa. V České republice tak vznikla konzervatoř, která se zabývá tímto žánrem - a to Konzervatoř Jaroslava Ježka v Praze.

⁶⁸ Ragtime - specifický způsob klavírní hry s pravidelným rytmem v levé ruce hraným v oktávách a synkopovanou melodií v ruce pravé.

6. Kulturní difuze - rozšíření evropské klasické hudby

Kulturní difuze je „*mechanismus exogenní změny spočívající v šíření kulturních prvků a komplexů z různých kulturních systémů*“⁶⁹.

Evropská klasická hudba je součástí hudby západní a je to hudba (v dnešní terminologii) umělejší, jejíž vznik je možné vymezit cca lety 1600 až 1900. V této době se střídaly historické hudební slohy. Tuto hudbu lze tedy označit podle historických slohů za barokní, klasicistní, romantickou a impresionistickou. Evropská klasická hudba je prvním typem hudební kultury, která pronikla do celého světa. Toto rozšíření souviselo s misijní činností a kolonialismem. V některých oblastech byla evropská klasická hudba všeobecně přijata, jinde existovala společně s domácí hudební kulturou, někde došlo dokonce k průniku evropské klasické hudby a hudby domácí v rovině interpretační i skladatelské. Ze tří fází procesu: tvorby, interpretace a recepce⁷⁰ je však často právě skladatelská tvorba omezena a přejímá se z evropské hudební tvorby.

Nejdelší tradici má evropská klasická hudba samozřejmě v Evropě, kde se rozšířila od Britských ostrovů a Skandinávie až po Ural. Dnes se provozuje jako hudba, která je stále nově interpretována na koncertech nebo pomocí nahrávek. V téměř každém větším městě v Evropě dnes působí symfonický orchestr nebo operní soubor. Provozování evropské klasické hudby je umožněno také díky institucionalizované výchově.

Do Spojených států amerických se evropská klasická hudba dostávala prostřednictvím emigrantů již od 18. století. Popularitu zde získávali hlavně dirigenti, kteří hráli evropské klasiky. Vlastní tvorba vznikala na území Spojených států až v období druhé světové války, kdy docházelo k emigraci předních skladatelů a interpretů z Evropy do USA. Dnes je tento akulturační proces obrácen a novým jevem je příliv amerických hudebníků do Evropy.

Za unikátní se považuje obliba evropské klasické hudby v Japonsku, kde ovšem existuje na druhém místě vedle tradiční domácí hudební kultury. Japonsko převzalo evropskou klasickou hudbu nejvíce ze všech zemí mimo okruh západní kultury. Došlo k tomu v druhé polovině 19. století, kdy se Japonsko otevřelo západní kultuře. Dokonce dnes zajišťuje velkou část výroby hudebních nástrojů. Preferovaným nástrojem je klavír a klavíry

⁶⁹ SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 637. ISBN 80-246-0337-3.

⁷⁰ Recepce - poslech hudby.

firmy Yamaha jsou dnes rozšířeny téměř po celém světě. Celosvětově známá je i vyučovací metoda hry na hudební nástroj Suzuki pocházející právě z Japonska.

Symfonické orchestry působí ve větších městech i v Číně a Koreji, i když je v těchto zemích obliba evropské klasické hudby menší než v Japonsku. Přesto v Evropě a USA studuje na vysokých hudebních školách mnoho Asiatů a získávají i mnoho cen v hudebních soutěžích. V Indii je naproti tomu zájem o evropskou klasickou hudbu velmi malý.

Stejně tak nepronikla evropská klasická hudba na africký kontinent. Výjimkou jsou jen bělošské oblasti Jihoafrické republiky.

V Jižní Americe získala oblibu evropská klasická hudba zejména v Argentině a Chile, částečně pak i v Brazílii a Uruguayi. Symfonické orchestry působí v hlavních městech těchto zemí. Zajímavá je skutečnost, že v Argentině platí výnos, že na každém symfonickém koncertě musí zaznít i jedno soudobé dílo argentinského skladatele.

Rusko v podstatě ani není možné vyčlenit jako oblast, kam se evropská klasická hudba rozšířila, protože je od 18. století její součástí. Rusko si udržuje vysokou úroveň svého hudebního školství a má velký počet výborných skladatelů i interpretů. V dobách existence Sovětského svazu se působnost evropské klasické hudby prostřednictvím Ruska rozšiřovala i do hudebně a kulturně odlišných oblastí na asijském kontinentě.

7. Enkulturační - hudební výchova

„Sběr dat je v zásadě procesem učení; jak je tento proces nepostradatelný lze prokázat na vnímání oněch složitých harmonií, která nám zpřístupňují hudební umělecká díla. Naše klasická evropská hudba je, jak známo, přizpůsobena zákonitostem dobře temperovaného klavíru, které tolerují zcela určité odchylky od přesných matematických vztahů mezi počty kmitů. Stejně jako mnohé složité tvary vyžaduje i vnímání hudebních zákonitostí učení“⁷¹.

Enkulturační je „proces včlenění jedince do kultury, který zahrnuje osvojení artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených členy dané společnosti“⁷².

Tento proces začíná již po narození dítěte. Rodiče s dítětem nekomunikují pouze řečí, ale používají i hudební komunikaci. Nejčastější hudební formou, se kterou přijdou novorozenci do styku, je ukolébavka. Zajímavé je, že podle výzkumů je pro posluchače z různých kultur ukolébavka dobře odlišitelná od ostatních druhů hudby. Byly srovnávány ukolébavky z Afriky, Asie, Evropy a Severní Ameriky a ukázalo se, že posluchači snadno odliší ukolébavku neznámé hudební kultury od jiných forem hudby, které se v této neznámé kultuře vyskytují. Ukolébavky se totiž vyznačují velmi podobnými hudebně-strukturálními rysy: hudební jednoduchostí, sestupnou melodickou linkou, pomalým tempem a častými repetičemi (opakováními).

Přesto je ale hudba výrazným kulturně-společenským fenoménem. To, co je lidem v oblasti hudby společné jsou spíše předpoklady k hudební činnosti - pozornost, paměť, potřeba nějaké tonality, vnímání tempa, symetrické dělení rytmických vzorců, vrozený je také omezený rozsah lidského hlasu a z něho vyplývající tvorba melodie. Hudba je ale - i když některé její složky jsou podmíněny antropologicky - více podmíněna kulturně. O tom svědčí např. i velká proměna evropské klasické hudby - stačí porovnat hudbu baroka a impresionismu.

Dítě se učí hudební kultuře zpočátku poslechem. Zpěv rodičů dítěti v předškolním období je jednou z hlavních forem hudby, se kterou se dítě setkává a je také důležitou formou komunikace mezi rodiči a dítětem. V dnešní době je ale s vývojem techniky častější poslech reproduktované hudby. To sice vede také k tomu, že se dítě seznamuje s hudbou, ale otázkou

⁷¹ LORENZ, Konrad. *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá Fronta, 1997, s. 88-89. ISBN 80-204-0645-X.

⁷² SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 637. ISBN 80-246-0337-3.

je, zda nedochází k ochuzování dítěte. Hudební komunikace mezi rodiči a dítětem je v tomto období totiž cenná hlavně proto, že buduje v dítěti obraz hudby jako přirozeného emocionálního vyjadřování. Prohlubuje se tak i emocionální vztah rodiče a dítěte. Dítě ještě nemělo čas zapomenout na svou přirozenost a touží po společném zážitku.

Ať už dochází k seznamování s hudbou poslechem zpěvu rodičů nebo reprodukované hudby, učí se dítě např. tomu, jaké emocionální zabarvení má v hudbě západní kultury durová a mollová tonalita, učí se klasicko-romantickou harmonií⁷³, která se používá téměř ve všech žánrech hudby západní kultury atd.

Dalším stupněm osvojování hudby západní kultury je výuka ve školách. Bylo by obsáhlé popsat systémy výuky hudby všech zemí západního okruhu a budu proto popisovat situaci v České republice. I když jeden jev zůstává stejný v rámci všech zemí, a to i u těch hudebníků, kteří nepocházejí ze západní kultury, ale chtějí interpretovat umělé hudbu západní kultury. Tím je nutnost hudebního vzdělání. Příprava od dětských let až do dospělosti. Ať už je to příprava na hudební škole nebo prostřednictvím soukromého učitele.

Tématu výuky hry na hudební nástroj v ČR se budu věnovat poněkud podrobněji z toho důvodu, že jsem se tohoto procesu od dětství účastnila a jako hudební pedagog se ho účastním dosud. Mohu tedy toto téma zpracovat na základě zúčastněného i nezúčastněného pozorování.

Hudební výchova ve smyslu hry na nějaký hudební nástroj spojená se základy hudební teorie začíná v západní kultuře zpravidla až ve školním věku. I když má dítě dostatečně rozvinuté percepční schopnosti pro hudbu již v předškolním věku (může zachytit rozdíly v síle tónu, může zachytit časové informace a rozlišovat tak délku tónů, tempo a rytmické útvary), pohybový aparát ještě není schopný koordinovat pohyby tak, jak je to nutné při hře na hudební nástroj.

Hra na hudební nástroj je v ČR vyučována na Základních uměleckých školách. Děti se zde učí nejen samotné hře na hudební nástroj, ale učí se poslouchat a porozumět umělé (vážné, klasické) hudbě, která je v současné době stále více vytlačována komerčně úspěšnějšími žánry. Hudební výchova by měla dětem rozšířit spektrum hudby, kterou budou

⁷³ Klasicko-romantická harmonie - je založená na pravidlech, která vznikla v období klasicismu a romantismu a používají se dodnes.

v životě poslouchat. Vážná hudba se totiž během poměrně krátké doby dostala na okraj toho, co dnes lidé poslouchají.

Dobře je tento rozdíl patrný z historiky o A. Rubinsteinovi. V roce 1956 jel A Rubinstein s A. Chasinsem v taxíku a domlouvali se, kdo zaplatí. A. Chasins vypráví: „*Náhle se řidič obrátil a řekl: ‚Ani nápad, platím já. Včera večer jsem slyšel pana Rubinsteina v televizi a pro mne je čest, že jede v mém taxíku.‘ Později odpoledne jsme jeli jiným taxíkem a A. Chasins se zeptal: ‚Arture, kde Tě mám vysadit?‘ Odpověděl ‚U Steinwayů‘. Řidič se otočil a vyhrkl: ‚Mám tu čest vézt známého pianistu?‘ Ukázalo se, že jsme narazili na dalšího fanouška A. Rubinsteina“⁷⁴. Ačkoli se tato historika stala před pouhým půlstoletím, asi bychom dnes dlouho hledali taxikáře, kteří aktivně poslouchají vážnou hudbu.*

Ale hudební pedagogika nemusí vést jen k interpretaci a poslechu vážné hudby. To, že děti, které se učí hrát na hudební nástroj poslouchají i jiné žánry je dnes téměř samozřejmé. Podstatné je ale naučit děti rozlišovat hudbu kvalitní a nekvalitní. Bylo by sice pro učitele snadné odvrhnout vše, co není vážnou hudbou, ale bylo by to současně také obrovské zjednodušení. Vždyť do jaké kategorie by se s některými svými díly ve své době zařadil W. A. Mozart? A jak z dnešního pohledu hodnotit koncertní vystoupení F. Liszta, na jehož koncertech poprvé v historii dámy omdlévaly? V dnešní terminologii byl vlastně popovou hvězdou.

Hudební pedagogika tedy přispívá k rozlišování kvality a nekvality, a to pro dítě v dnešní (jak se říká) informační době, ve které není snadné se zorientovat ani pro dospělého, není nepodstatné.

7.1 Osobnost rodiče

Úvahu o výuce hry na hudební nástroj začnu trochu neobvykle - a to úvahou o úloze rodiče ve vyučovacím procesu.

V poslední době by se mohlo zdát, že jakákoli píle, sebezapření a snaha ze strany dětí se ve výuce hudby (a vlastně obecně ve vzdělávacím procesu) vytrácí. Bylo by snadné říci, že

⁷⁴ CHASINS, Abram. *Hovory o pianistech*. Karlovy Vary: EGO - Press, 1996, s. 66-67.

děti se zkrátka nechtějí snažit, že jsou líné a bez zájmu. Vyučovací proces se ale skládá z více složek a je proto důležité se zamyslet nad všemi jeho stránkami.

V téměř každé knize o pedagogice se píše o tom, že vyučovací proces se skládá ze tří faktorů: osobnosti učitele, učiva a osobnosti žáka. Já bych k tomu však přidala i osobnost rodiče. Kvalitní výuka se bez podpory rodiče neobejde. Rodič je ten, který má své dítě pobízet k aktivitě, ten, který je s dítětem (nebo by měl být) v jeho volném čase.

V dnešní době jsou aktivity dětí rozděleny na školu, kroužky a volný čas. V dobrém úmyslu rodiče zahlcují děti mimoškolními aktivitami. To však vede k tomu, že děti nemají čas se žádné z těchto aktivit věnovat více do hloubky.

Často se setkávám s tím, že dítě má předpoklady, je v hodině správně motivováno, hudbu má rádo a dokonce se i chce něčemu naučit (např. si přinese skladbu či píseň, kterou chce umět), přesto ale doma necvičí. Když se zeptám proč, odpovídá, že mu to nešlo a proto se mu pak už nechtělo. V této chvíli mě vždy napadne, co v tento moment dělají rodiče. Na hodině sice vysvětluji to, že nic nemůže jít hned, že všichni musíme překonávat překážky, nicméně nemohu zastoupit rodičovskou roli. Rodič je ten, který musí pobízet a vysvětlovat v konkrétní situaci doma. Jakákoli výuka hudby a umění obecně je totiž pouze návodem pro činnost doma a není možné vše naučit v hodině.

Ale právě i rodiče často považují hudební výuku za jeden z koníčků, který má vyplnit volný čas dětí. Pro rodiče často není podstatné, kolik se dítě naučí a v jaké kvalitě. Hra na hudební nástroj tak splývá do jednoho celku s fotbalem, plaváním a skautingem, u kterých je podstatný samotný trénink nebo pouhá účast v kroužku. Byla bych ráda, kdybych mohla nutnost domácí přípravy při výuce hudby rodičům přiblížit na výuce jazyků. Připadalo mi samozřejmé, že při výuce jazyků musí dítě doma opakovat slovíčka a gramatiku, kterou se naučí v kurzu. Proto mi připadalo příhodné přirovnat domácí přípravu hry na hudební nástroj k výuce jazyků. Z tohoto omylu jsem však byla vyvedena. Jedním z lákadel v nabídkách jazykových škol (alespoň pro děti) dnes totiž bývá uvedeno, že domácí příprava není nutná. Když jsem se nad tím zamýšlela, došlo mi, že tato situace je vlastně ideální pro všechny tři zainteresované strany: děti se doma nemusí učit, rodiče tedy na toto učení nemusí dohlížet a

konečně jazyková škola má zajištěnu dlouhodobou návštěvnost svých kurzů, protože taková výuka musí být velice pomalá a tedy zdoluhavá.

Snaha a domácí příprava dětí tedy velice závisí na přístupu rodičů. A samozřejmě také na celkové výchově, kterou dítěti poskytnou. Kvůli pracovnímu vytížení je však často jediným počinem rodičů přihlášení dětí do Základních uměleckých škol a domácí příprava je ponechána zcela na dětech.

7.2 Osobnost žáka

„Mít krásnou myšlenku, to není nic tak zvláštního. Myšlenka přijde sama sebou a je- li pěkná a veliká, není to zásluhou člověka. Ale pěkně myšlenku provést a něco velikého z ní udělat, to je právě to nejtěžší, to je pravé umění!“⁷⁵

Antonín Dvořák

Příčin tohoto „nerozvedení myšlenek“ je v dnešní době více. Je to např. (již rozebíraná) rozdrobenost zájmů. Dítě je v dnešní době zahlceno a přehlaceno mimoškolními aktivitami a často není v jeho moci vše zvládnout - tedy kvalitně zvládnout. Rodiče v dobré víře, že zabavené dítě nemá čas zlobit, zahltní dítě několika kroužky na každé odpoledne. I když by se pak dítě chtělo něčemu z toho věnovat více, nemá na to čas.

Dále je to omyl dětí, že vše, co dělají, se jim musí okamžitě dařit a musí je také bavit. Pakliže se tedy někde vyskytnou překážky, ztrácí o takovou aktivitu zájem. Všechny pedagogické metody však nemohou připadat dítěti zábavné a hravé - to zkrátka nejde. Osvědčené výchovné postupy rodičů také nejsou vždy přijímány kladně a bez výhrad.

Na druhou stranu to, co dnes naopak dětem nechybí, je větší odvaha se zeptat na to, co je zajímavá a schopnost najít si skladby, které by chtěly hrát. Dále mají větší odvahu hrát si písně podle sluchu a nehrát tak jen podle not. Vede je k tomu i zájem o jinou než vážnou hudbu, která však často není v notách zapsána a kterou znají pouze z nahrávek. Tento zájem o moderní žánry tak vede k prohloubení schopností hry podle sluchu a následně např. k lepšímu vnímání harmonického složení skladby.

⁷⁵ Cit. podle GOSMAN, Svatoslav. *Podzim v Novém světě*. Praha: Albatros, 1991, s. 7. ISBN 80-00-00120-9.

7.3 Osobnost učitele

Není sporu o tom, že osobnost učitele hraje v pedagogice klíčovou roli. Ostatně i známé lidové rčení říká, že „jaký je učitel, takový je žák“. Významnou roli podle mého hraje především všeobecné vzdělání učitele. Pedagog by se měl při své práci orientovat nejen na prezentaci poznatků z oblasti hudby, ale i na širší společenskou, kulturní a uměleckou stránku své práce. Mnozí významní hudební pedagogové byli a jsou vzdělaní a činní i v jiných hudebních oborech a disciplínách - ať už jsou to výkonní umělci, skladatelé či se uplatňují i v jiných mimohudebních oborech.

Základním předpokladem úspěšnosti v práci hudebního pedagoga však zůstává jeho odborné vzdělání - a to hudební i pedagogicko-psychologické. Tedy jednoduše řečeno je důležité, aby pedagog uměl nejen hrát na hudební nástroj - čili uměl na patřičné úrovni předvést technické a umělecké problémy, ale uměl své znalosti i předat. Měl by se tedy vcítit do myšlení svých žáků a snažit se přiblížit jim problémy interpretace s přihlédnutím k intelektové a hudební úrovni žáků.

Důležitou roli ve výuce hrají i osobnostní vlastnosti učitele, zejména úroveň jeho vystupování, jeho pedagogický takt, schopnost sociálního kontaktu s žáky a rodiči, vystupování před žáky, které by mělo být věcné, srozumitelné, odpovědné, zásadové, ale také důsledné. Důležité je i vystupování na veřejnosti a obecně estetická kultura - např. správné vyjadřování a jazykový projev.

V současné době jsou neméně důležité i organizační dovednosti učitele - např. při veřejných vystoupeních a školních koncertech. Učitel musí nejen zajistit uměleckou úroveň programu, ale zajistit i přípravu, dramaturgii a realizaci koncertů včetně zvolení správné hudební literatury. Někdy je též nutné zajistit sponzory, tj. finanční stránku koncertu.

Výuka však zpětně působí a obohacuje i učitele. Učitel si tím, že musí stručně a jasně formulovat to, co umí prakticky, třídí a ujasňuje myšlenky nebo i přichází na myšlenky nové. Zkrátka je nucen převést praktickou rovinu do roviny teoretické - a to ještě v závislosti na věku a schopnostech žáka. Často se tak vlastně zamýšlí nad tím, co provádí zcela automaticky, co vnímá jako zažitou dovednost, co provádí ve své vlastní umělecké činnosti nevědomě.

Výuku hudby tedy nechápu jen jako hudební vzdělávání, ale jako vzdělávání obecně. Je to v mém pojetí vedení člověka nejen ke schopnosti hrát na hudební nástroj, ale také životní nasměrování. Výuka hudby má mladého člověka tvarovat, ovlivňovat a směřovat.

Proč by člověk nemohl už v útlém věku pochopit, že za jakýmkoli uměním je snaha a píle, že nic nejde hned a snadno, že pakliže chce být v životě úspěšný, musí o něco usilovat, překonávat překážky, seznamovat se s novými skutečnostmi a nebát se toho, co na první pohled vypadá jako nepřekonatelné?

A. Chasins vzpomíná na klavíristu Artura Schnabela: „*Význam jeho života nespočívá pouze v jeho hudebních úspěších. Jeho tvůrčí aktivita působila nejen v umění, ale i v životě samotném. Žil podle klasické tradice učit sebe a učit jiné. Jeden žák mi jednou řekl: ‚Schnabel mne naučil mnohem víc o životě než o klavíru‘.*“⁷⁶.

Dítě, které projde výukou na hudební nástroj není jen pasivním příjemcem předstíraných (hraných) emocí v televizi a jiných médiích, ale aktivním tvůrcem a tím, kdo prožívá a tvoří. Tak, jak tomu bylo při formování kultury.

⁷⁶ CHASINS, Abram. *Hovory o pianistech*. Karlovy vary: EGO - Press, 1996, s. 40.

„Kultura vystupuje v podobě: a) výtvorů lidské práce (artefaktů), b) sociokulturních regulativů (norem, hodnot, pravidel, kulturních vzorů), c) idejí (kognitivních a symbolických systémů)“⁷⁷.

A všechny tyto složky kultury lze samozřejmě sledovat i v oblasti hudby.

8. Artefakty v hudbě

V hudbě, jako u jiných druhů umění, je těžké rozlišit, co je artefaktem. Nejvíce zřetelným důvodem je fakt, že každý druh umění pracuje s jiným materiálem. Nejsnáze je artefakt možné identifikovat v malířství - materiál a myšlenka autora splývají v jeden celek - obraz.

Pod slovem artefakt si většinou představíme něco hmotného. Mohlo by se tedy zdát, že artefaktem v hudbě jsou noty - notový zápis, notový záznam. Tak jednoduché to ale není. U hudby je nutné rozlišit hudební dílo a hudební artefakt. Za hudební dílo považují hudební teoretikové skladatelovu představu hudby a to, co „vyjde z umělcovy hlavy a ruky jako jedinečný hmotný produkt nebo jako návod k realizaci takového produktu; dílo tedy výrazně souvisí s jeho producentem“⁷⁸. Naproti tomu hudební artefakt je produkt v takové podobě, v jaké se s ním setkává posluchač. Je to tedy objekt, který přímo působí na jedince. Hudebním dílem je tedy skladatelova představa hudby, kterou zachytí prostřednictvím notového zápisu a vytvoří tak partituru, hudebním artefaktem je každé zvukové provedení této skladatelovy představy. Dílo tedy existuje jako jediné, zatímco artefaktů je tolik, kolikrát bylo dílo provedeno.

Notový zápis není ani hudebním dílem ani hudebním artefaktem, ale pouze možností zachycení a uchování hudebního díla. Notace ale podstatně přispěla k vývoji hudby tím, že je možné vytvářet mnohem více komplikované a delší hudební celky, které by bez možnosti notace nemohly vzniknout, protože by přesahovaly množství informací, které je možné si zapamatovat (pro lepší představu je možné porovnat jakoukoli symfonii - její složitost a délku - a běžnou lidovou píseň, která se předávala jen ústní tradicí bez možnosti zachycení do not).

⁷⁷ HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993, s. 68. ISBN 80-901424-1-9.

⁷⁸ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 166. ISBN 80-246-1215-1.

Díky vzniku notace se tak pomalu začala formovat hudební artificialita, která je tak příznačná pro hudbu západní kultury.

Notový zápis ale zachycuje pouze část informací, které jsou obsaženy v hudebním artefaktu. Dobře jde zaznamenat výšku tónů - melodií a harmonií, méně přesně je možné zaznamenat časovou složku hudby (rytmus, tempo a agogiku), dynamiku (sílu zvuku a jeho změny), frázování atd. Na hudebním artefaktu se tak podílí interpret, který ho na základě notového záznamu spoluvytváří.

Důležitým aspektem, který vystupuje v hudbě západní kultury, je možnost zvukového záznamu. Stále více hudby existuje ne jako notací zachycené hudební dílo, které se provedením před posluchači stává hudebním artefaktem, ale v podobě nahrávky. Dílem se tedy stává hudba tím, že je nahrána a zachována v (některých případech) jediném provedení. Dochází tím k možnosti přesného zachycení hudební myšlenky včetně tempa, dynamiky, frázování atd. Tak se např. nahrávka jazzové improvizace stává hudebním dílem a teprve dodatečně může být také zapsána pomocí notace.

Ovšem ne vše, co je nahráno, se také stává hudebním dílem. Např. nahraný dětský popěvek, nebo jedna z mnoha improvizací. Hudební dílo je pojmáno jako tvorba jednotlivce, ale významná část nonartificiální hudby je vytvářena jako kolektivní spolupráce. Takže i když je v nonartificiální hudbě nahrávka vlastně běžnější a někdy také jedinou formou záznamu, nestává se hudebním dílem, i když je samozřejmě hudebním artefaktem.

To, čím je charakteristická hudba západní kultury je možnost poslechu hudebních artefaktů. Díky záznamové technice je možné poslouchat hudební artefakty bez vlastního úsilí i bez nutnosti navštívit živý koncert - nahrávku je možné si pustit doma. Dále je změna v tom, že hudební artefakty slyšíme i tehdy, když jejich poslech nevyhledáváme. V dopravních prostředcích, v obchodech, v restauracích, dokonce už i na veřejných prostranstvích (a to ne při oficiálních událostech, ale např. jako hudbu znějící z obchodů). Nechtěně poslouchané hudební artefakty se stávají složkou komunitního hluku (tj. hlukové zátěže prostředí). Nahrávky také umožňují využívání a hlavně nadužívání hudebních artefaktů jako zvukové kulisy. Hudební kulisa sice není v hudbě západní kultury nic nového (např. Hudba k ohňostroji G. F. Händela byla komponována s tímto záměrem), ale dříve ji museli vytvářet živí hudebníci. Na každého působí hudba jako zvuková kulisa odlišně - závisí to na

osobnostních rysech. Introverti např. bývají na hluk a zvukovou kulisu více citliví než extroverti.

Obecně je současná hudba západní kultury specifická velkým množstvím hudebních artefaktů a díky nahrávací technice a masovým médiím také jejich snadnou dostupností.

9. Sociokulturní regulativy v hudbě

Do sociokulturních regulativů patří normy, hodnoty, pravidla a kulturní vzory. V souvislosti s hudbou je možné vysledovat pravidla jak se chovat, co je „slušné“ a společensky přijatelné a obecně přijímané např. na koncertech.

Na koncertech vážné hudby je samozřejmé společenské oblečení. Např. hráče v symfonickém orchestru si bez fraku či černých šatů asi už nedokážeme představit. Pakliže vidíme záběry ze zkoušek, kde jsou hudebníci oblečeni civilně, tak nám najednou něco vadí, něco není správně. Jako by tento druh hudby bez „správného oblečení“ byl méně pochopitelný, přijatelný a přesvědčivý. Tuto zvyklost se snaží potlačit český houslista Pavel Šporcl. Na diskusích o jeho oblečení je dobře patrné, jak je zvyklost vysoce společenského oblečení u interpretů vážné hudby hluboce vžitá. Společenské oblečení je ale povinností také pro publikum. I když k oblečení u publika je společnost více tolerantní ke společenským prohřeškům proti zvyklostem. A tak můžeme při příchodu do koncertní síně vidět velmi rozdílné přístupy k oblečení - od večerních šatů po zcela civilní.

To, co je ale zvyklostí dané a nemění se, je chování hudebníků i publika. U hudebníků jsou to např. úklony, chování při příchodu dirigenta a sólistů či nepsaná zvyklost předavku na konci sólového vystoupení. Od publika se očekává, že bude v klidu a tiše sedět a poslouchat a případné projevy nadšení jsou povoleny až při potlesku na konci skladby. Pravidla správného chování jsou dnes dokonce součástí některých programů. Na programu koncertu z 24. 2. 2010, který se konal ve Dvořákově síni pražského Rudolfiny, bylo toto upozornění: *„Vážení posluchači, akustika Dvořákovy síně patří k nejlepším v Evropě a tudíž je v ní slyšet sebemenší ruch, který ruší ostatní posluchače v sále i hráče na pódiu. Žádáme Vás, abyste se pokusili během koncertu (i po jednotlivých částech skladby) omezit šustění s bonbóny a kašláním, jehož hlasitost se dá ostatně výrazně ztlumit použitím kapesníku“.*

I když si myslím, že je to chápáno pouze jako chování, které umožňuje soustředěný poslech, který je pro tento druh hudby podstatný (vzhledem k její struktuře a komplikovanosti). A není to bráno tak, že ten, koho rytmická stránka skladby jaksí strhne k tomu, že se pohupuje do rytmu či se jinak projevuje je primitiv, který nezvládl své emoce. Proto se nám dnes již jeví jako úsměvné tyto myšlenky, které ještě před padesáti lety byly míněny zcela vážně: *„Fyziologická reakce na hudbu je běžně známou skutečností, kterou*

pozorujeme u normálních lidí na všech vzdělanostních stupních. Člověk vnímající hudbu neuvědoměle zaujme určité držení těla, podřídí hudbě svou chuť aj. Civilizace a kultura sice časem podstatně omezují tyto reakce, primitivní posluchač se jim však poddává bez výhrady a odpovídá živými posunky na hudební popudy, zvláště na jejich rytmickou stránku“⁷⁹. Tento citát jsem již uváděla v souvislosti s hudbou přírodních národů. Je na něm totiž možné doložit jak to, že se v současnosti snažíme odklonit od europocentrismu, tak posun, který je možné vysledovat v oblasti sociokulturních regulativů spojených s hudbou.

Jiné chování a oblečení je samozřejmě přípustné na koncertech jazzové hudby, které jsou jakýmsi mezistupněm mezi koncerty vážné hudby a koncerty hudby nonartificiální. Jazzová hudba samotná je ostatně také jakýmsi mezistupněm mezi hudbou artificiální a nonartificiální. V oblečení nejsou žádná pravidla, účinkující i posluchači se oblékají do toho, v čem se cítí pohodlně. Většinou je to oblečení civilní, ale ani jiný druh oblečení není nepřijatelný. V chování se ustálily určité zvyklosti, které však nejsou povinné. Např. potlesk po sólové improvizaci, která je oceněna větším, menším či třeba i žádným potleskem podle toho, jak se posluchačům líbila. Zvyklostí je ale pozorné poslouchání v sedě, i když není společensky nepřijatelné si něco pošeptat s někým jiným z publika i odejít během skladby. Jedním ze znaků jazzové hudby je spontaneita a tak je spontánní chování společensky přípustné i u publika.

V hudbě nonartificiální se vyskytují různé žánry a v každém žánru na koncertech platí jiné zvyklosti. Pokusím se postihnout ty zvyklosti, které jsem měla možnost vysledovat na dvou koncertech metalových skupin. Oblečení bylo velmi různorodé - od kostýmů (stylizovaného oblečení v černé barvě) přes civilní oblečení (opět většinou v černé barvě) po oblečení, které nosí úředníci v bance. Neplatí zde tedy přesné regulativy. V chování je také značná benevolence. Na každého tato hudba působí jinak a tak má i jinou potřebu se projevit. Někteří upřednostňují pohyb, jiní soustředěně poslouchají a blíží se publiku jazzových koncertů. Celkově tady opět převládá spontaneita a tolerance.

Zajímavé je, jaké občerstvení je podáváno na koncertech těchto různých hudebních žánrů. Pakliže se zaměříme na nápoje, které se na koncertech podávají, tak pro koncerty vážné hudby je příznačný sekt, víno, černá káva a nealkoholické nápoje, pro jazzové koncerty je

⁷⁹ ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964, s. 8.

příznačné víno, tvrdý alkohol, káva a nealkoholické nápoje a pro metalové je to jednoznačně pivo a nealkoholické nápoje.

I když se tedy těchto tří druhů koncertů může účastnit stejný posluchač, je mu jasné, které oblečení a chování je žádoucí a vhodné v těchto rozdílných prostředích.

Podle poslechu hudby a náležitosti s tím spojenými (oblečením, mluvou, chováním, věkem atd.) se často dají identifikovat i různé subkultury ve společnosti. S různými hudebními směry a subkulturami se identifikují zvláště mládí lidé cca ve věku od 15 do 25 let. Rozlišují se např. subkultury tzv. punkáčů, technařů, rockerů, vyznavačů disca, hip-hoperů atd. A v každé této subkultuře samozřejmě opět platí rozdílné sociokulturní regulativy.

10. Ideje v hudbě

V souvislosti s hudbou se můžeme ptát, zda je možné jejím prostřednictvím něco sdělit. Zda je možné do hudebního díla včlenit nějaké poselství, zda je do něj možné ukryt znak, který má nějaký význam a kterému by mohl posluchač porozumět a odhalit ho. Jak se lidově říká odhalit, co chtěl autor svou skladbou říci.

Hudebními znaky a jejich významy se zabývá hudební sémiotika. Tato věda pracuje se třemi součástmi procesu, ve kterém dochází k odhalování významu znaku v hudbě. První je samotný znak, druhou subjekt (tedy posluchač a jeho vědomí) a třetí součástí je to, co je znakem označeno (designát). Vztah znaku a designátu není přímý, ale je ovlivněný posluchačem. A tady nastává problém toho, zda může hudba nést nějaký význam, protože jeho odhalení závisí na posluchači. Na jeho stavu, jeho představách, názorech, zkušenostech, náladách atd. Vnímání se tedy mění nejen s jiným posluchačem, ale jiné je i vnímání stejného posluchače v různém čase, s jinou náladou atd. Stejný znak, který nese nějaký význam tak může být různými posluchači chápán různě. Stejně tak ale není reálné si myslet, že je v hudbě vůbec možné vytvořit znak, který odkazuje čistě a pouze k jednomu významu. V hudbě je zcela jiná situace než např. v jazyce, který se snaží o jednoznačnost. Když např. vytváříme nějakou definici či jen formulujeme nějaké sdělení, jde nám o to, aby bylo jednoznačné, srozumitelné, aby se dalo vyložit pouze jedním způsobem. U umění a u hudby zvlášť toto není možné. A není to ani to podstatné. Nejednoznačnost sdělení je v hudbě právě tím, co je zajímavé a poutavé. Tím, co nám dává podnět k rozvíjení fantazie. Hudba je oblastí, ve které můžeme vnímat individuálně a spontánně, kde nemáme přesně daný návod a kde ani není přesně daný cíl.

Pokusím se to přiblížit na konkrétní situaci. Na konzervatoři jsem slyšela skladbu pro dva klavíry, která měla název Family Frost. Bylo to skladba, která na mě zapůsobila velmi humorně. Byl to takový hudební vtip, či několik vtipů za sebou. Tématem byl známý úryvek, kterým se ohlašuje auto stejnojmenné firmy, když přijíždí do ulice a její zaměstnanci chtějí prodat své výrobky. To byl první humorný prvek. Autor skladby umělecky ztvárnil popěvek, který se stal pro svůj účel a také pro svou jednoduchost a časté opakování tak nepříjemným. Dalšími humornými momenty bylo zpracování, které se neslo v duchu různých skladatelů a

hudebních slohů. Jednou toto téma bylo zpracované jako Smetanova polka, podruhé jako Chopinova etuda, potřetí jako barokní fuga atd.

Ale to, aby tato skladba byla takto pochopena a působila humorně, závisí na více okolnostech. Na znalosti, čím je dané téma. A je vlastně nepříjemné pro všechny? Pro někoho přeci může být příjemné, protože ohlašuje možnost koupit oblíbenou zmrzlinu. Další okolností pro pochopení skladby je znalost hudebních slohů a jejich kompozičních forem a na znalosti toho, čím se vyznačují kompoziční styly jednotlivých skladatelů. Důležitý je také fyzický stav. Já jsem skladbu slyšela vícekrát, ale když jsem byla unavená a nemohla jsem se proto dostatečně soustředit, tak jsem v některých částech neodhalila, který styl je napodobován.

Ale i přesto, že pro někoho není možné tyto znaky odkrýt, neznamená to, že jeho požitek z hudby bude menší. Třeba je tomu právě naopak.

Znak si tedy můžeme vyložit různě. Buď denotací - předmětným výkladem znaku, nebo konotací - tím, co si o znaku myslíme. V umění a ještě více v hudbě se častěji pracuje s významy konotačními. „*Mnoho hudby neodkazuje k žádným konkrétním „mimohudebním“ předmětům, dějům, dokonce ani k citovým stavům*“⁸⁰. Tato nejednoznačnost a neuzavřenost je ale v hudbě a v hudebním díle to jedinečné.

I když si tedy subjekt může význam znaku vyložit různě, přesto je možné v hudbě identifikovat znaky, které mají něco konkrétního označovat. Znaky mohou být tříděny podle příčiny (tedy podle toho proč mohou zastupovat označované) na ikon, index a symbol. Na hmotné podobnosti je založen ikon a v hudbě se může projevovat jako zvukomalba - tedy nápodoba (nejčastěji se jako zvukomalba uvádí nápodoba ptačího zpěvu). Napodobovat se může strukturnost reality. Vztahy mezi hudebními prvky modelují vztahy mezi různými prvky reality. Nejjednodušším příkladem může být rozhovor muže a ženy, který může být zpracován jako dvě melodie pro dva nástroje různé výšky (např. housle a violoncello). Pohyb hudby v čase může představovat odumírání, narůstání, ubývání atd. Toto si sice často při poslechu hudby neuvědomujeme přímo, rozumově, ale to neznamená, že na nás tak hudba nepůsobí.

⁸⁰ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 67. ISBN 80-246-1215-1.

Index vyjadřuje vztah příčiny a následku. Toho je v hudbě používáno velmi často. Může to být vyjadřování nějakého citového stavu, nálady, emocí. „*Indexovost se ovšem prosazuje i jinak: hudba je například indexem svého vzniku či dobových souvislostí*“⁸¹.

Symbol, který je dán domluvou, je v hudbě méně častý než výskyt ikonů a indexů. Přesto je možné je najít v hudbě spjaté s magií a náboženskými obřady. Jako symbol mohou být také označeny příznačné motivy, které se vyskytují v operách.

Tyto kategorie kultury (akulturaci, kulturní difuzi, enkulturaci, artefakty, sociokulturní regulativy a ideje) jsem vybrala proto, že postihují hlavní součásti kultury a hlavní možnosti, kterými se kultura může předávat, uchovávat, ovlivňovat a měnit. Je ještě mnoho dalších kategorií kultury, na kterých by se dala demonstrovat skutečnost, že hudba je nedílnou a podstatnou součástí kultury. Také by bylo možné ukázat další proměny hudby západní kultury v současné době. Byly by to kategorie jako např. etnocentrismus, subkultura, úloha hudby v životě profánním a posvátném, kulturní úroveň, kulturní kapitál, kulturní dědictví atd. To by však již přesahovalo rozsah práce.

⁸¹ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 70. ISBN 80-246-1215-1.

III. Hudební témata současnosti z pohledu kulutrologie

Je to možná jen dojem, ale současná západní kultura se podle mého více než všechny předešlé kultury potýká s chaosem, názorovou růzností, nejednoznačností v závěrech. Jen časový odstup může tento dojem potvrdit či vyvrátit. O dojmu hovořím proto, že každá nastupující generace hovoří o tom, jak se vše řítí špatným směrem, že dříve bylo lépe, jasněji, srozumitelněji atd.

Pakliže čas prokáže, že je tento dojem správný, je to logický důsledek komplikovanosti této kultury, stejně jako důsledek tzv. informační společnosti. Tento jev je možné pozorovat velmi zřetelně např. v proměně pedagogiky. Již není obecná shoda v tom, že je nutné memorování, učení se z paměti, již není nutné odříkávat učivo. Stále více se klade důraz na schopnost orientace v problémech a oblastech a na cesty, jak se k této orientaci v problémech propracovat.

Následující kapitoly bych chtěla věnovat problémům, o kterých se v současné době v hudební oblasti více či méně hovoří. Současně si uvědomuji a musím předem předeslat, že neaspiruji na to najít řešení. Chtěla bych pouze témata otevřít, porovnat různé zdroje, které se tématu věnují, a přidat vlastní názor. Ostatně jinak to ani ve vědách společenských není možné. Ale i jen „pouhé“ přemýšlení a dívání se na problém na základě různých názorů a pohledů na věc by mělo být užitečné. Pokusím se tedy o orientaci v oblasti hudby v současné době. Ale témata jako vkus, brak a kýč, přesycenost (hudbou) jsou témata obecná, která je možné aplikovat na jakoukoli oblast lidské činnosti. Proto jsou (doufám) přínosem pro úvahy o současné západní kultuře obecně.

11. Hudební vkus

Tato tematika částečně souvisí s tematikou sociokulturních regulativů uplatňujících se v oblasti hudby. O hudebním vkusu píše ve své knize *Hudba jako problém estetiky* Ivan Poledňák. Vkus je obecně chápán jako „více či méně uvědomělý soubor kritérií, který se uplatňuje při výběru a hodnocení estetických podnětů“⁸². O vkusu se hovoří jen tehdy, pakliže se jedná o skutečnosti, které vytvořil člověk. Obecně tedy nevynášíme soudy o tom, zda je vkusná nějaká skutečnost v přírodě, ale zda je vkusný nějaký výtvar člověka. O vkusu dále nehovoříme jen v oblasti umění. Za vkusné či nevkusné můžeme považovat chování člověka, životní styl atd. Vkus je tedy schopnost rozlišovat a volit, a to na základě poznání a „ztotožnění se s názory a soudy kompetentních instancí“⁸³. Vkus je tedy v tomto - patrně nejvíce rozšířeném - chápání něčím, co je možné si osvojit, co není prvotní součástí člověka. Je to přijetí společenské normy.

Je samozřejmé, že lidé jsou různí, líbí se jim různé věci, mohlo by se zdát, že je tedy vkus věcí osobní, ale toto pojetí je jen jedním pojetím. Častěji se vkus chápe právě jako „osvojení si, přijetí, respektování panujících normy, která kodifikuje vkus či vkusnost“⁸⁴. Za člověka, který nemá tzv. dobrý vkus je tedy vlastně považován někdo, kdo nezná normy, nebo je neuznává.

Zajímavý je nástin vývoje vkusu v průběhu času. V minulosti se totiž podle Ivana Poledňáka o vkusu příliš neuvažovalo. „Člověk byl podřízen nadvládě mýtů, božstev, nadosobních příkázání a existence a obecná platnost intersubjektivních norem a hodnot byla brána jako samozřejmost“⁸⁵. Tento způsob myšlení pokračoval i ve středověku a částečně i v novověku. K proměně v chápání vkusu došlo až v novověké německé filozofii, podle které je vzdělanec schopen odstupu od věcí, je schopen vědomě rozlišovat a volit a to na základě poznání, ztotožnění se s názory instancí, které jsou uznány jako kompetentní. Např. I. Kant ve své *Kritice soudnosti* připouštěl možnost kultivace člověka, a to vzděláním. Toto se děje v době, kdy se utváří nová buržoazní společnost, pro kterou je charakteristické sdílení společných ideálů. Později se však začala uplatňovat i subjektivita, vlastní pojetí toho, co je a

⁸² POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 111. ISBN 80-246-1215-1.

⁸³ Tamtéž, s. 111.

⁸⁴ Tamtéž, s. 112.

⁸⁵ Tamtéž, s. 112.

co není vkusné. A to nejvíce v oblasti umělecké, ve které nehrozil přímý konflikt s autoritami, jako tomu bylo v oblasti víry a vědění. Začal se uplatňovat přístup, ve kterém bylo možné volit podle vlastního názoru. Došlo tedy k rozvojení možností, jak volit. Jedinec má možnost se přiklonit k obecnému a normami danému pojetí, nebo volit individuálně. Na první pohled by se mohlo jevit, že tato pojetí se navzájem vylučují, ale samozřejmě může dojít i k průnikům obou pojetí, k prostupování a ovlivňování.

Kromě kompetentních instancí je ale člověk ovlivňován také svou kulturou, sociálním prostředím, etnickou příslušností, rodinným prostředím atd. Je proto zřejmé, že není možné, aby byl jen jeden možný způsob, jak volit, jak si vybrat z hudebního spektra tak, aby byl výběr „správný“ podle norem a tím vkusný. *„Individuum je totiž určeno ve značné míře výchovou a život i psychika příslušníků různých kultur jsou tudíž ovládány charakteristickými kulturními vzorci. Tyto kulturní vzorce nestojí jenom nad individuem a mimo individuum, ale vstupují přímo do něj, realizují se v jeho prožívání a konání“*⁸⁶. Můžeme tedy rozlišit vkus autentický, který vyrůstá z potřeb jedince a vkus aspirační, který se vyznačuje snahou přizpůsobit se obecně uznávané normě. Ta byla dříve určována elitou, v současné době je však stále častěji určována většinou populace.

Tento jev je možné v hudební oblasti pozorovat při udílení cen. Elita je schována pod označením Akademie hudby, většinová společnost má možnost se projevit při udílení takových cen, ve kterých se vychází z anket, jichž má možnost se účastnit celá společnost.

V oblasti vkusu se hovoří o konzistenci a nekonzistenci vkusu. Dobrý vkus jedince v jedné oblasti nemusí vždy znamenat dobrý vkus v jiné oblasti. I když konzistence vkusu je častější. (Pakliže se však přikloníme k aspiračnímu pojetí vkusu, tak nekonzistence vkusu může být samozřejmě způsobena i zájmem a tedy znalostmi. Obecně známá je skutečnost, že velmi vyhraněný zájem v jedné oblasti může doprovázet naprostý nezájem o oblast jinou. Jako příklad může posloužit nezájem W. A. Mozarta o výtvarné umění.)

Vkus můžeme dále rozlišit na rigidní, tj. omezený, neschopný vývoje a plastický. Na základě plasticity vkusu mohou být přijímány nové výtvořky, které jsou pak následně začleňovány do vkusových norem. Jinak by došlo k ustrnutí a vývoj by tak nebyl možný.

⁸⁶ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 114 - 115. ISBN 80-246-1215-1.

Vkusové soudy jsou přijímány také pod vlivem tzv. názorových vůdců, tedy silných osobností, pod jejichž vlivem jedinci formují svůj náhled, osobností, jejichž názoru okolí důvěřuje. Jako názorový vůdce se snaží působit také média, pro která představuje takovéto působení výhodnou a účinnou marketingovou strategií.

Hudební vkus jedince formují nejvíce tři hlavní zdroje. Hudební zkušenosti, vlastnosti osobnosti jedince (temperament, motivace, inteligence, potřeby atd.) a kulturní determinace (výchova, vzdělání). Kulturní determinace přitom předznamenává obrysové zaměření vkusu a v hudebních zkušenostech a ve vlastnostech osobnosti se může uplatnit jedinečnost jedince.

Tak tedy konečně, co je v hudební oblasti vkusné? V obecném povědomí se stále můžeme setkat s názorem, že hudba umělejší. Vzpomínám si na scénu z jednoho filmu, ve kterém zoufalá matka pláče nad tím, že podle psychologických testů nemá geniální dceru, ale jen průměrně inteligentní. A přitom přeci její dcera „poslouchá v pěti letech jen vážnou hudbu“, skrytě řečeno se tedy vyznačuje vybraným (geniálním) hudebním vkusem. V hudbě umělejší se ale můžeme s hudebním nevкусem setkat poměrně snadno. Za nevкусnou je v umělejší hudbě považována přílišná sentimentalita, nestylovost ve hře skladby z určitého období (např. romantický přednes klasicistních skladeb, u klavírní hry používání pedalizace v barokních skladbách) nebo výběr repertoáru (jako nevкусné lze např. označit neustálé opakování stejného repertoáru při koncertech pro cizince. Trojice skladatelů Vivaldi, Bach, Mozart se ostinálně opakuje na téměř každém programu koncertu takového typu.)

Nonumělejší hudba ale přesto nabízí k projevům hudebního nevкусu ještě větší prostor. Nevкус se zde projevuje samozřejmě jak v hudebních projevech (za nevкусný lze označit např. unifikovaný doprovod k různým písním různých žánrů, špatnou intonaci zdánlivě zakrývanou emotivním přednesem, nadužíváním osvědčených a mnohokrát opakovaných hudebních klišé atd.), tak nevкус v oblékání, vystupování a chování.

Podrobněji se tomuto tématu budu věnovat v kapitole o umělejší a nonumělejší hudbě a o hudebním kšči a braku.

12. Hudební brak, kýč

Diskuse o tom, co je v hudbě uměním a co již není, se vedou stále a stále není výsledek těchto diskusí jednoznačný. (Tak je to ostatně asi ve všech druzích umění). V hudbě není možné nalézt ani dvojici výrazů typu architektura - stavitelství. Pod označení hudba se dají zahrnout různé typy a úrovně hudebních výkonů. I když je hudba vnímána jako umění a je jí tak přidělena estetická hodnota, mnohdy si hudba umělecké cíle ani neklade. Jako u hudebního vkusu nelze ani v tomto případě udělit hraniční čáru mezi hudbou jako uměním a hudbou jako mimouměním tím, že hudbu rozdělíme na artifiční a nonartifiční. I když v základě tohoto slova je slovo art, jde spíše o zavádějící výraz než o rozdělení na hudbu uměleckou a neuměleckou. Původně používané výrazy (hudba vážná a zábavná) mají ostatně ještě více úskalí. Ivan Poledňák v knize *Hudba jako problém estetiky* zdůvodňuje řazení hudby do sféry umění tím, že výjimečným materiálem hudby je estetizovaný zvuk.

Pod pojmem brak, používaném více v literatuře než v hudbě, se rozumí takové dílo, ve kterém nebylo dostatečně zvládnuté řemeslo oboru, nebo ve kterém se autor příliš podbízí esteticky nepřipravenému publiku a pokleslému vkusu. V hudbě se brak neobjevuje výlučně jen v jednom žánru, přesto je možné se s ním nejvíce setkat u tzv. lidovky a tzv. šlágrů. V dnešní terminologii jsou to žánry jako folk, country a pop music, dále se objevuje v hudbě muzikálové a filmové. V hudbě artifiční se s brakem můžeme setkat u koncertů pro cizince, o kterých jsem již psala v předešlé kapitole. Kromě výběru repertoáru dochází i k nezvládnutí řemesla - na tyto koncerty jsou často najímáni ne příliš kvalitní hudebníci. Podle Ivana Poledňáka „*lze konstatovat, že hudební brak vzniká jako důsledek kombinace řady faktorů: slabého talentu, nízké řemeslné úrovně, pracovní nedbalosti, nechuti či neschopnosti hledat originální umělecké vyjádření, ulpívání na úspěšných schématech, užívání stereotypů v obsahu i formě, využívání berliček v podobě použití brakové slovesné složky či interpretace*“⁸⁷.

Jako kýč je označován takový počín, který je náhražkou umění, vědomě kopíruje umění, např. jeho postupy, na které veřejnost reagovala pozitivně. Podle Ivana Poledňáka se s uměním a kýčem v hudební oblasti můžeme setkat dokonce v rámci jednoho představení.

⁸⁷ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 131 - 132. ISBN 80-246-1215-1.

To uvádí na příkladu Gershwinovy opery *Porgy a Bess*, která se podle něj vyznačuje sentimentalismem a naproti tomu nádhernými hudebními partiiemi. Za znaky hudebního kýče považuje: bezostyšné využívání osvědčených námětů, prostředků; působení prostřednictvím líbivosti; atak na city; tzv. „lakování skutečnosti na růžovo“; prvoplánové rozložení pozitivních a negativních momentů; nekomplikovanost; produkce bez touhy tvůrců k sebevyjádření; absenci jiných motivů než uplatnění na trhu. Pro mě je takovým kýčem v hudbě např. tolik oblíbené CD *Romantický klavír* či hudba z animovaných filmů Walta Disneye.

13. Hudba artifiční a nonartifiční

Všechny dosavadní úvahy směřují k velmi obtížnému tématu. K rozlišení - a to hlavně kvalitativnímu - mezi hudbou artifiční a nonartifiční. Již v úvodní kapitole jsem stručně naznačila, jak je nejčastěji tento rozdíl chápán. A tedy že hudba artifiční je tradičně zahrnována do kategorie umění, i když její překlad nemá znamenat hudbu uměleckou. Toto označení má spíše odkazovat na institucionalizované zázemí této hudby. Tvorba artifiční hudby a její interpretace je spojena se specializací. Hudební profesionálové jsou školeni v poměrně dlouhém hudebně pedagogickém procesu. Tato hudba se také vyznačuje písemnou notační fixací. Používají se i jiná označení - např. hudba vážná, klasická, či komponovaná. Její stěžejní součástí je evropská klasická hudba, do které je zahrnována veškerá evropská hudba období cca 1600 - 1900 a „*kteá se nejvíce uplatnila na koncertních pódích i v operních divadlech*“. Naproti tomu hudba nonartifiční nevyžaduje nutně profesionální přípravu hudebníků (skladatelů i interpretů) a notační fixaci. Bývá také označována jako hudba populární. V poslední době je však více než patrné, že dochází i k průnikům hudby artifiční a nonartifiční a proto tyto dva druhy hudby nelze vymezit zcela jednoznačně.

Úvahy na toto téma jsou mezi muzikology velmi časté. Mě velmi zaujalo, jak o tomto tématu píše Jiří Pilka v knize *Sonáta o hudbě*. Už proto, že jeho úvahy jsou nadčasové. Kniha je z roku 1972, ale její myšlenky jsou stále aktuální. Zajímavý je také jeho postřeh, že hudbu nonartifiční - tehdy ještě nazývanou hudbou zábavnou - vůbec zařazuje do hudebních dějin. Jak jsem napsala, tématem nonartifiční hudby se zabývá mnoho muzikologů, ale spíše jako okrajovou záležitostí, jako něčím, co se trpně snáší a co se většinou odsuzuje a kritizuje. V *Dějínách evropské hudby* Graciana Černušáka, poprvé vydaných v roce 1946 (tedy cca padesát let od počátků rozšiřování jazzu) se o hudbě nonartifiční nepíše nic. Jako by tato hudba do hudebních dějin nepatřila, tedy ne do seriózních dějin hudby.

Bylo by zajímavé porovnat poměr hudebních artefaktů ve sféře hudby artifiční a nonartifiční a poměr textů, které se hudbě obou sfér věnují. Přijde mi úsměvná představa archeologa, který se věnuje za (kupříkladu) 1000 let hmotné kultuře naší doby a snaží se pochopit, proč se věda tak málo zabývala něčím, co bylo v tak hojné míře rozšířené.

J. Pilka hovoří o tom, že na přelomu století 19. a 20. došlo k proměně hudebnosti, Hudebnost chápe jako *“nezničitelnou duchovní vlastnost lidstva”*⁸⁸. Přichází s myšlenkou, že každá doba pak přináší jiné formy hudebnosti. Přičemž doba zábavné hudby přináší hudebnost pasivní. Zajímavý a (v roce 1972) již čistě kulturologický je názor, že *„lidstvo jako celek představuje, mimo celé řady jiných schopností, obrovský hudební potenciál. Nahlížíme-li na tento fakt globálně, je zároveň vizitkou duchovního stavu lidstva v určitých uzavřených kulturních okruzích”*⁸⁹. Pakliže došlo v 19. a 20. století k technickému rozvoji ve všech oblastech lidské činnosti, ke změně společenské organizace, ke vzrůstajícímu významu racionality, ke změnám v hospodářské oblasti atd., bylo by vlastně překvapivé, kdyby ke změně nedošlo i v hudební oblasti. A počátky vzniku nonartificiální hudby časově korespondují právě s těmito obecně známými změnami. J. Pilka charakterizuje tuto novou hudebnost jako *„boj o záchranu prostoty, boj o elementární hodnoty, boj o zachování základních citů”*⁹⁰. S tím, že *„role tradičního jazzu novějších jazzových proudů, role rokenrolu, big-beatu, pop-music je vlastně rolí jistého ventilu na přetlakovém kotli”*⁹¹. Odklon od hudby artificiální zdůvodňuje tím, že se tato hudba vzdala jednoho ze svých poslání, a to přinášet radost, citovou nekomplikovanost a potěšení. A ačkoli se mohou školy, pedagogové, umělci a další lidé snažit působit a usilovat o změnu, není to možné, protože *„hudebnost lze zkvalitňovat, lze ji kultivovat, ale v podstatě je to veletok jen nepatrně regulovatelný”*⁹².

S tím mohu jako hudební pedagog jen souhlasit. Ze své praxe vím, že mohu žáky seznámit s různými hudebními slohy, mohu je seznámit s různými hudebními žánry, mohu je seznámit s tím, co je pro daný sloh či žánr stylové a co je charakteristické. Mohu je tedy hudebně kultivovat a vzdělávat. Nemohu je však naučit, aby se jim ten či onen žánr či sloh více líbil a nemohu je donutit (a ani to není mým cílem), aby ten či onen žánr či sloh preferovali. Byla jsem často i svědkem proměny hudebních preferencí. To, co se žákům na některých hudebních žánrech, především z oblasti nonartificiální hudby, líbilo začali později považovat za příliš jednoduché, žánr se u nich jaksi sám vyčerpal. K tomuto poznání a závěru

⁸⁸ PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*, Praha: Odeon, 1972, s. 25.

⁸⁹ Tamtéž, s. 25.

⁹⁰ Tamtéž, s. 25.

⁹¹ Tamtéž, s. 26.

⁹² Tamtéž, s. 26-27.

z něj vyplývajícímu si však museli dospět sami. O hudbě nelze jen mluvit, musí se poslouchat, vnímat a prožít - a pak člověk sám pozná, zda mu ještě něco přináší či nikoli.

To, že došlo k posunu od aktivního muzicírování k pasivnímu, vysvětluje J. Pilka tím (a tato myšlenka je pro mne ve své jednoduchosti geniální a vlastně naprosto zřejmá), že „úpadek lidové hudební aktivity, úpadek muzicírování, se paralelně projevuje i v pasivním konzumu hudby“⁹³. Tento posun pak přičítá právě hudbě západní kultury. V ostatních kulturách (alespoň v době 70. let minulého století, ze kterých pochází kniha J. Pilky) se ještě více udržovala lidová hudební aktivita. Myslím, že dnes je patrné, že i do kultur zemí, jakou je např. Indie, Japonsko, Čína, do zemí Jižní Ameriky se univerzální postupy pop-music již také rozšířily a vytlačují původní lidovou hudbu, jako tomu bylo v minulosti v kultuře západní.

Rozdělení hudby do dvou sfér nazývá J. Pilka „omylem konce století“. Dříve tento rozdíl nebyl chápán jako ostrý předěl, jako (v laickém myšlení) rozdělení na umění a mimoumění. Dříve psali autoři - dnes zařazovaní do sféry hudby artificiální - jako W. A. Mozart, L. v. Beethoven či B. Smetana běžně tance bez toho, aby tuto svou hudbu považovali za něco méněcenného a mimouměleckého. A. Dvořák hrával v Komzákově kapele, což byl ve skutečnosti hospodský oddechový orchestr. Tito skladatelé skládali (a hráli) hudbu, o které věděli, že plní více funkcí.

Rozpad hudby na dvě sféry na přelomu 19. a 20. století by se mohl vysvětlit tím, že s přesunem obyvatelstva do měst se lidová hudebnost pozměnila a transformovala v hudbu nonartificiální. Vznikaly tak kapely, které se poměrně dobře užívaly a které měly v repertoáru hudbu k tanci, vytvářely jednoduché líbivé melodie, nekomplikované a srozumitelné. Tato hudba plnila funkci zábavnou, odpočinkovou, možná byla i jakýmsi únikem z reality tehdejší doby. Ale vlastně i doby dnešní - alespoň pro některé posluchače. To koresponduje také s počátky jazzu, který stojí u zrodu tzv. moderní populární hudby. Počátky jazzu se také dávají do souvislosti s proměnou společnosti a přesunem obyvatelstva do větších měst.

„Schizma bylo velmi brzy utvrzeno; stačilo půl století, aby vznikla silná averze vůči náročnějším hudebním skladbám, aby se rozrostl hudební brak, aby seriózní skladatelé začali opovrhovat užitou hudbou. Sociální, psychické, politické, estetické rozčlenění hudby bylo

⁹³ PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*, Praha: Odeon, 1972, s. 14.

*zdárně fixováno*⁹⁴. Pakliže si uvědomíme, že současně se v artificiální hudbě začínají uplatňovat směry, které ani vzdělaný hudebník ne vždy poslouchá či hraje, není se ani čemu divit. Slovo schizma je zde namístě, obě oblasti hudby se obrazně řečeno začaly vychylovat opačným směrem. Jedna k velkému zjednodušení, druhá k příliš velké komplikovanosti a experimentům končícím pouze na notovém papíře.

V současné době je nutné si uvědomit, že popularita nonartificiální hudby také souvisí s časem a životním tempem. Posluchač už není schopen se soustředit na delší skladby typu symfonie. Není schopen se „*vymanit z tříminutového hudebního slohu krátkých písniček*“⁹⁵. Ale takto si mohou stěžovat i spisovatelé, že dříve se četlo více a spisovatel se nemusel ohlížet na to, zda nebude kniha příliš obsáhlá. Časopisy jsou také spíše obrázkové, aby se čtenář neunavil příliš dlouhým textem. Jsme zkrátka součástí doby, ve které se většinou listuje a kliká myší počítače, místo aby se dlouze četlo a soustředěně prohlíželo.

Opět tedy nemohu podat jasný závěr, která hudba je kvalitnější. Rozhodně se však nedá kvalita posuzovat jen počtem prodaných nosičů a návštěvností koncertů. Navštěvovanější a prodávanější neznamena současně kvalitnější, ale ani nekvalitní. Jako chceme ve všech sférách nejlepší zboží na nejnižší cenu, řekla bych, že i v hudbě je nejlepší, pakliže se spojí kvalitní hudba (ať už artificiální či nonartificiální) s úspěšným managementem, který je schopný tuto kvalitu současně prodat a dostat ji do povědomí, k posluchačům.

⁹⁴ PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*, Praha: Odeon, 1972, s. 44.

⁹⁵ Tamtéž, s. 44

14. Hudba a technika

Už nám to připadá jako naprostá samozřejmost. Obrovská hala či otevřený prostor, živý koncert, interpreti na pódiu, které na velkou vzdálenost skoro nevidíme a přitom - vše je slyšet, více než slyšet, slyší i ti, kteří na koncert nepřišli a jen se pohybují v okolí haly či otevřeného prostoru.

Už se nemusíme snažit o zdokonalování hudebních nástrojů v tom ohledu, aby byl jejich zvuk dostatečně nosný, jako tomu bylo v minulosti např. u varhan. Za klavír dnešního typu, který se vyvinul z původního clavichordu a cembala, také vděčíme snaze o silnější zvuk.

Elektřina do hudebního světa prosákla více cestami. Jednou z nich jsou elektrofonické hudební nástroje. Bez nich by např. neexistovaly některé hudební žánry jako big-beat, metal, rock a podobně. A vývoj těchto žánrů ještě zdaleka není u konce. V některých hudebních žánrech již ani není třeba hudební nástroje. Stačí pouze počítač a schopný programátor (či dokonce laik vlastníci správný software), např. u žánrů jako house či techno.

Další cestou je snaha o zesílení zvuku. Akustické hudební nástroje již není třeba zdokonalovat, ale stačí je pomocí reproduktorů zesílit. Na základě toho se mohou některé akustické nástroje uplatnit i v takových uskupeních, ve kterých by dříve nebyly slyšet. Může se tak např. uplatnit kytara v big-bandu či klavír jako součást orchestru.

I když ani technika nedokázala vyřešit všechny problémy. Např. skutečnost, že basové nástroje při rychlém tempu a ve větších hloubkách neznějí zřetelně. V jazzovém uskupení je to právě kontrabas či basová kytara, která je při sólu nejméně slyšitelná a zřetelná, pakliže (jak už to v sóle bývá) se snaží o rychlou virtuózní hru. Stále se také ještě nepodařilo vyřešit, jak prodloužit dozvuk *decrescendových* nástrojů⁹⁶, jakými jsou např. klavír a kytara. A to jak u jejich akustické verze, tak u elektrofonické. U elektrofonických kláves je u zvuku, který má připomínat klavír dozvuk ještě kratší než u klavíru akustického.

Díky technice se však vyvinuly i nové hudební směry. V hudbě artificiální je to směr s názvem hudba elektroakustická. Do tohoto směru se řadí hudba konkrétní, která používá nové tónové i netónové zvuky, dále hudba elektronická, jejímž hlavním znakem je získávání nových tónů a zvuků elektronickou cestou a jejich technické přetváření a reprodukce bez

⁹⁶ *Decrescendové* nástroje - nástroje se zvukem doznívajícím.

potřeby živého interpreta a hudba pro magnetofonový pás, ve které se využívá předem připravený zvukový záznam a magnetofon tak zastává funkci orchestrálního hudebního nástroje. Ještě více jsou elektronickou cestou uměle vytvořené zvuky používány ve sféře hudby nonartificiální, a to např. u směrů jako jsou house, techno, rap atd.

Technika a elektřina se dále výrazně uplatnily v uchování a přenosu zvuku. To má několik důsledků. Jsou to dokonalé interpretace v tom smyslu, že jsou naprosto bez chyb. Při nahrávání skladeb je totiž možné místo s chybou vystříhnout a doplnit nahrávkou bez chyby. Některé symfonické skladby jsou nahrávány dokonce i po jednotlivých taktech. I když myslím, že tyto nahrávky jsou posluchači vnímány tak, že jim přeci jen něco schází - a to lidský element. Vzrůstající obliba nahrávek z koncertů je toho myslím důkazem. Ale o tom podrobněji v další kapitole.

Ať už je nahrávka pořízená ve studiu či jako záznam živého vystoupení, má jednu velkou přednost a tou je opakovatelnost interpretace skladby. Což vede k úspoře času, finančních prostředků, můžeme si poslechnout interprety, kteří nevystupují v našem regionu atd.

Je to jako se vším, se všemi objevy a vynálezy. Mají své klady i zápory. Důležité je si ovšem umět vybrat, umět se zorientovat, rozhodnout se, zda je např. přínosnější poslech nahrávky či návštěva živého vystoupení.

15. Hudební nahrávky či živé vystoupení?

Opět téma, které je problémem dneška. Samozřejmě si nepamatujeme dobu, ve které ještě nebyl komfort nahrávek, ale zkusme si takovou dobu představit.

Ať už na venkově či ve městě. Hudebně toto prostředí ve své podstatě bylo podobné. Pakliže chtěl člověk slyšet hudbu, musel jí buď sám vytvořit, nebo navštívit živé vystoupení. Ať už to bylo vystoupení, ve kterém šlo čistě o hudbu, nebo to byla událost, u které byla přítomnost hudby samozřejmá. Např. v kostele při mši, na svatbách, při pohřbech, na taneční zábavě. Většina produkce hudby byla aktivní, člověk se na ní tedy sám podílel (většinou to byl zpěv, ale i hra na hudební nástroj). Bylo samozřejmostí se zapojit do zpívání na návsi, bylo samozřejmé, že v kostele se zpívalo. A všechna hudba, kterou člověk slyšel, byla živým vystoupením.

Srovnáme to s dnešní dobou. V dnešní době je naopak téměř veškerá hudba, kterou slyšíme, z nahrávek. Ať už si tyto nahrávky pouštíme na základě vlastního výběru, nebo jsou nám vybrány k poslechu prostřednictvím médií, jakými jsou rozhlas a televize. Ať už jejich poslech vyhledáváme, nebo je nám vnucen prostředím, ve kterém se musíme pohybovat a jehož součástí je reprodukováná hudba. Prostřednictvím hudebních nahrávek dochází k neomezené opakovatelnosti jedné interpretace skladby. Dochází ke konzumu hudby, ve kterém se interpret odlučuje od posluchače. Dochází k vnímání hudby, které zbavuje posluchače možnosti vnímat hudební vystoupení jako jedinečný zážitek, jako kouzlo okamžiku, které se nebude opakovat.

My posluchači máme možnost si vybrat, máme možnost volby, nad kterou lidé předešlých staletí nemuseli vůbec uvažovat.

Živé vystoupení má samozřejmě své kladné i záporné stránky. Živé vystoupení neumožňuje naprosto soustředěný poslech. Když jdeme (ať už kamkoli) na živé vystoupení, jsme ovlivněni denní dobou, náladou, fyzickou či psychickou únavou, společníky, se kterými jsme se rozhodli toto živé vystoupení spolusdílet, ostatními členy publika, které jsme si nevybrali a kteří nás mohou svým chováním rušit. Na druhou stranu ale máme možnost s touto náhodnou skupinou zažít něco, co není opakovatelné s jinou skupinou, v jiný čas a na jiném místě. Živé vystoupení a výkon interpreta ovlivňuje to, jak publikum reaguje, interpret velmi snadno vycítí, jaká je v publiku nálada. To může být motivační i demotivační. Asi ani

nemusím zdůrazňovat, že tato vazba funguje i opačně. Interpret je živý člověk, který má také své nálady a lepší a horší dny, ale je to (nebo by měl být) profesionál a součástí jeho práce je se maximálně snažit o maximální výkon. Živé vystoupení bych přirovnala k chemické sloučenině, která reaguje na sebemenší změnu nějakého svého prvku.

Současně je ale živé vystoupení méně dostupné. Finančně, časově, prostorově. Asi nikdo by nemohl uspokojit svou potřebu hudby, kdyby vyměnil nahrávky jen za živá vystoupení.

Hudba ze záznamu nám umožňuje mnohé. Můžeme si jí pustit kdekoli, kdykoli, můžeme si vybrat okamžik, kdy se můžeme nejvíce soustředit. Obklopit se při poslechu věcmi, které máme rádi. Zvolit pohodlné oblečení (často posluchače od živého vystoupení, zvláště u artificiální hudby, odrazuje povinné společenské oblečení). Můžeme si vybrat interpreta a nahrávku, které preferujeme. Máme tak možnost poslouchat hudbu v (pro nás) nejlepším podání. Máme možnost si koupit kvalitní technické zařízení a docílit tak ještě lepšího akustického zážitku. Jak jsem psala v předešlé kapitole - máme možnost slyšet skladbu naprosto bez chyb, protože tak jsou skladby nahrávány. Jakákoli chyba je zaregistrována a opravena. Záznam je samozřejmě výhodný i finančně. Představme si, že nás CD stálo 500,- Kč a že jsme je poslouchali desetkrát (a většinou i vícekrát). Koncert špičkového interpreta bychom za 50,- Kč nikdy neslyšeli. Nikdy však při poslechu nahrávky nedospějeme k takovému zážitku, jakým je sdílení s publikem a jedinečnost okamžiku. Je to asi takový rozdíl, jako v dívání se na film v kině a v televizi. Rozdíl přeci není jen ve velikosti plátna, ale v tom, že pakliže se s vámi směje (či pláče) celý sál dalších diváků, je zážitek a prožitek silnější.

Kromě většího či naopak menšího přínosu pro posluchače proběhly v hudbě další změny, které nejsou tak patrné. *„Záznam a translace zprostředkovávají světovou soutěž hodnot. S rozvojem techniky nejsou už oblasti, kde by nebylo možno se setkat s hudbou klasiků a s nahrávkami nejlepších interpretů. Měřítko výkonu se zvyšují, i nejprůměrnější posluchač má srovnání prvotřídního rázu“*⁹⁷. Což samozřejmě způsobuje i to, že se nám nechce na koncert, u kterého podle programu víme, že obsahuje skladby námi sice oblíbené, ale v podání interpreta, kterého nepreferujeme. V oblasti nonartificiální hudby jdeme sice na

⁹⁷ PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*, Praha: Odeon, 1972, s. 75.

koncert, u kterého máme jistotu interpreta, ale zase nemusíme být spokojeni s tím, že zvuk či intonace nejsou takové, jaké známe z nahrávky. Že ozvučení prostoru je špatné či prostor dobře ozvučit nelze. A může tak dojít (přesto, že sdílený zážitek je pozitivní) ke zklamání. Ke zklamání v porovnání s nahrávkou. Opět je to skutečnost, kterou se člověk dříve nemusel zabývat.

Soutěž se dostala i do boje za technicky nejlepší možný poslech. Souboj vyznavačů hi-fi je dnes tak daleko, že člověk, který vlastní špičkové technické vybavení, si vybírá nahrávky podle toho, jak znějí na jeho aparatuře. Tedy ne podle toho, zda je na nahrávce jeho oblíbený žánr či interpret. Tady vítězí *jak* nad *co*. To bychom si už nikdy nemohli poslechnout Svjatoslava Richtera, který je považován za jednoho z největších klavíristů, jenom proto, že v jeho době tak dokonalá technika neexistovala.

Jak ale odborná veřejnost dospěla k názoru, že např. Svjatoslav Richter je jedním z největších klavíristů? Samozřejmě z poslechu, a často právě z poslechu nahrávek. Tím nám tedy technika pomáhá uchovat to, co dříve nebylo možné. Od 20. století je tedy možné hudební dějiny obohatit i o jména interpretů, která (snad kromě N. Paganiniho) zůstala zapomenuta. Hudba se musí slyšet, o výkonu interpreta nelze jen hovořit, nelze ho jen popisovat. U nonartificiální hudby je možnost zvukového záznamu ještě podstatnější. Ta je totiž zaznamenávána prvotně na zvukový nosič a do notace se (pakliže je to třeba) převádí až dodatečně. Proto je tolik verzí notového záznamu písní; každá nahrávka je jiná a tedy i každé převedení do notace se odlišuje.

Posledním trendem v záznamu hudby (protože každý hudebník ví, že živé vystoupení přináší jiný zážitek) je zvukový a obrazový záznam živého vystoupení. A to ne ve formě přenosu v televizi (to není věcí novou), ale ve formě hudebních DVD, která plní původní funkci CD. Má reakce na tento fenomén byla zpočátku rozpačitá. U hudby je přece důležitá hudba samotná a hudební DVD živý koncert nikdy nenahradí. Pakliže odhlédneme od jasného účelu, kterým je nový výrobek a zvýšení prodejnosti, je tu ještě druhý aspekt. Částečně je tak možné se alespoň trochu podívat pod povrch, být svědkem toho, jak hudba vzniká. I na živých vystoupeních si často posluchači sedají tak, aby viděli na ruce hudebníka (odhlédneme od toho, že ruce jsou pouze nástroj, ale to důležité, co činí hudebníka hudebníkem, je hlava). Byla jsem svědkem toho, jak byla při jednom koncertu v Rudolfinu, který nebyl zcela

vyprodán, zaplněna více ta část hlediště, ze které bylo vidět na ruce klavíristy. Koncert není jen hudba. K úspěchu patří i charisma interpreta (i když to zní povrchně). Už F. Liszt si byl vědom toho, že jeho vzhled a charisma je součástí jeho úspěchu. Technika tedy umožňuje zachytit kromě zvuku i obrazovou část vystoupení, která je navíc u hudby nonartificiální také podstatnou součástí úspěchu.

Zvukový (i obrazový) záznam má tedy výhody i nevýhody. To, co je pro mne největší nevýhodou, je to, že prostřednictvím zvukového záznamu se hudba stává součástí komunitního hluku.

16. Komunitní hluk, hudba jako zvuková kulisa, přesytení hudbou

Tímto tématem se obecně zabývá hudební psychologie. Velmi dobře je nastíněno např. v knize *Hudební psychologie* Marka Fraňka. Jak píše: „*Určité množství hluku je organickou částí životního prostředí člověka. Současný svět se stává stále hlučnějším, stále více lidí na celém světě si stěžuje, že hluk jim snižuje kvalitu jejich života a zdraví*“⁹⁸. Zvuky životního prostředí člověka jsou nazývány komunitním hlukem, jehož součástí se stává i nechtěně poslouchaná hudba. To, že nadměrný hluk poškozuje sluchový orgán, je obecně známou skutečností. Méně známý je však dopad hlukové zátěže na lidskou psychiku. „*Vystavení hluku může vyvolávat neurózy a změny chování. Bronzaft a kol. (2000) identifikovali šest základních emocionálních reakcí na hluk, nejčastěji se objevovala reakce rozmrzelosti, méně často pak hněv*“⁹⁹.

Současné akustické prostředí se velmi liší od toho, ve kterém se vyvíjel lidský druh. To, co bylo dříve součástí naší schopnosti přežít - tedy sluchová orientace v prostředí - je dnes v některých akustických prostředích omezena. V přírodním prostředí se objevují nepříliš intenzivní zvuky, které se vzájemně nepřekrývají. V současném akustickém prostředí naopak dochází k tomu, že jeden intenzivní zvuk překrývá zvuky ostatní. Zvuky spojené s lidskou existencí byly dříve také poměrně málo intenzivní, protože neexistovalo elektronické zesílení zvuku jako dnes.

O nadměrně častém poslechu hlasité hudby a jejím vlivu se stále diskutuje. „*Někteří hudební ekologové soudí, že nadměrný poslech hudby může vyvolávat neurózy a celou řadu dalších potíží. Pro tento názor však zatím chybí empirické důkazy*“¹⁰⁰. Některé lidi si na nedobrovolný poslech hudby (z obchodů, restaurací či od sousedů) stěžují, jiným tato hudba nevadí. Psychoakustikové nazývají tento jev citlivost na hluk. „*Citlivost na hluk bývá definována jako vnitřní stav, který zvyšuje stupeň reaktivity na hluk obecně. Jedná se o stabilní osobnostní rys, který se vyznačuje postoji k širokému rozmezí hluků z okolního prostředí*“¹⁰¹. Tuto citlivost má každý jedinec rozdílnou. Pro jedince s vysokou citlivostí je

⁹⁸ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 194. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁹⁹ Tamtéž, s. 195.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 195.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 198.

okolní prostředí zajímavější, ale i hlučnější a nepříjemnější, než pro lidi méně citlivé na hluk. Málo překvapivá je myslím skutečnost, že osobnostní rys jako introverze je spojen s větší citlivostí na hluk. „*Soudí se, že citlivost na hluk odráží spíše postojové a hodnotící komponenty reakce než přímo smyslovou predispozici*“¹⁰². Jinak řečeno se nepotvrdil předpoklad, že jedinci, kteří mají dokonalejší funkci sluchového orgánu, jsou i citlivější na hluk. Citlivost na hluk samozřejmě také souvisí s akustickým prostředím, ve kterém jedinec vyrůstal. Ti jedinci, kteří byli od dětství vystaveni prostředí, jehož součástí byla zvuková kulisa, jsou méně citliví na hluky. Zajímavé je zjištění, že „*hudební aktivita (hra na hudební nástroj) vytváří vyšší citlivost k některým typům hluků*“¹⁰³.

Zvuková kulisa jistě není novým jevem, zvuková kulisa v podobě hudby také ne. Ale tím, že dříve musela být hudba jako zvuková kulisa hrána živými hudebníky, nemohlo docházet k jejímu nadužívání jako v době zvukového záznamu hudby. Hudba dnes může znít neomezeně dlouho. Tento jev vedl k úvahám o tom, jaký má tento poslech vliv - ať už na člověka jako takového či na jeho pracovní výkon. Poprvé se zavedla reprodukováná hudba jako součást pracovního prostředí v USA po první světové válce. Mělo to samozřejmě vést ke zvýšení pracovního výkonu. To však bylo třeba ověřit. Výzkumů o tom, zda hudební kulisa má pozitivní či negativní účinek a zda je schopna zvýšit pracovní výkon (nejen v zaměstnání, ale i v soukromí), bylo prováděno velké množství. M. Franěk shrnuje výsledky výzkumů a na jejich základě rozlišuje tyto faktory ovlivňující účinek zvukové hudební kulisy.

Účinek tedy ovlivňuje a) typ hudby, přesněji vztah, který má jedinec k poslouchanému hudebnímu žánru. Dále je to b) komplexnost a strukturální rysy hudby. Výsledkem jednoho z výzkumů byl fakt, že pakliže hudba obsahuje méně informací (rytmických, tonálních atd.), mentální výkon pokusných osob se zvýšil. Sledujeme-li pracovní výkon, záleží samozřejmě i na c) rozdílu mezi rutinní a složitou, pozornost vyžadující prací. U rutinní práce hudba snižuje napětí a odstraňuje nudu a tím může i zvýšit výkon. „*Pokud bychom však při poslechu hudby měli vykonávat náročnou duševní činnost, která vyžaduje analýzu určitých informací a není rutinní, mohlo by být dělení pozornosti mezi tuto primární činnost a poslech hudby velmi obtížné. Snaha o poslech hudby by výkon zhoršovala. Kapacita naší pozornosti je totiž omezená, v určitém okamžiku se můžeme plně soustředit pouze na*

¹⁰² FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 198. ISBN 978-80-246-0965-2.

¹⁰³ Tamtéž, s. 198.

*zpracování informací z jednoho informačního kanálu a druhý kanál musíme potlačit*¹⁰⁴. Dalším faktorem je d) úroveň aktivace. Rozdíl je tedy v tom, zda posloucháme hudbu stimulující nebo uklidňující. Každý jedinec má rozdílný ideální stupeň stimulace. Proto oba druhy hudby mohou působit pozitivně i negativně, závisí to na osobnosti jedince a na rozpoložení, ve kterém se právě nachází. To souvisí s dalším faktorem, kterým je e) vliv stálých osobnostních rysů. Jak již bylo uvedeno dříve, „*obecně se dá říci, že introverta zvuková kulisa více vyrušuje a zhoršuje jeho výkon, než je tomu u extrovertů*“¹⁰⁵. Posledním faktorem je i věk, tedy f) rozdíl mezi dětmi a dospělými. „*Dospělí lidé - na rozdíl od dětí - disponují metakognitivními dovednostmi, jež jim umožňují posoudit, která z činností je v daném okamžiku důležitější. Na tuto činnost jsou schopni se plně soustředit a potlačit další podněty, které útočí na jejich smysly a rozptylují je*“¹⁰⁶. Otázkou pro vědce ovšem zůstává, v jakém věku dochází k rozvoji metakognitivních dovedností a jestli jimi tedy disponují dospívající, kteří se hudbou jako zvukovou kulisou obklopují nejčastěji.

Poslech hudby jako zvukové kulisy je věcí dobrovolnou, ale často i vnucenou. Jak už jsem psala vícekrát dříve, hudbě se nevyhneme v autobusu, v čekárně, v obchodním centru, u kadeřníka, u lékaře. Při každém zapnutí televize. Přiznám se, že mám ráda filmovou hudbu, film je samozřejmě dílo audiovizuální a hudba je jeho nedílnou součástí. Ale její množství je myslím nadměrné. Nebo přesněji množství hudebních klišé, která většina skladatelů filmové hudby užívá. Až to bude technicky možné, bude hudba jistě součástí i různých výrobků. Otevřeme obal a za odměnu uslyšíme nějakou líbivou vtíravou melodii, které se nezbavíme celý den a bude nás v mysli provázet dlouhé hodiny. Ať už jsme na hudební zvukovou kulisu hodně citliví či méně, dochází k přesycení hudbou. Aby nás pak hudba zaujala v této zvukové a hudební smršti, musí obsahovat nějaký zcela nový prvek - například nový zvuk, který se vytvoří pomocí počítače. Může to být i hluk, kterému se dříve hudba vyhýbala. Musela se tak vlastně změnit i definice toho, co je hudba. Dříve bylo samozřejmé, že hudba byla složena z tónů (tak byla definována, i když zvuk bicích nástrojů z ní samozřejmě vyloučen nebyl), dnes do ní musíme zahrnout i různé hluky (např. škrábání o desku). K upoutání také dochází zesílením zvuku, hudba nás prostě „praští“ do uší, ať už je naše pozornost rozptýlená, či

¹⁰⁴ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 202 - 2034. ISBN 978-80-246-0965-2.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 203

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 205

soustředěná na nějakou činnost. Hudba je zesílena tak, aby jejímu poslechu neunikl nikdo. Nedávno jsem byla svědkem toho, jak byla hudba použita (zneužita) při otevírání nového obchodu. Bylo před ním postaveno pódium a na něj dopravena nákladná hudební aparatura, s jejíž pomocí se hudba nesla do širokého okolí. Ano, princip bubeníka na návsi, který ohlašuje novinu. Ale proč je pro toto zneužívána hudba. S trochou nadsázky - možná, že by se do naší přebyrokratizované doby vešel i Úřad na ochranu vzácnosti hudby, a měl by hodně práce.

Stáváme se tak hudebně otupělí. Uniká nám tak i to, co je nové a kvalitní, ale už se nám nechce nic poslouchat. Nebo alespoň těm, kteří jsou vybaveni vyšší citlivostí na hluk. Mohli bychom se pokusit otevřít debatu na téma práva na výběr poslouchané hudby. Vidím zde paralelu s ochranou nekuřáků před kuřáky. Nemuseli bychom tak například poslouchat ukázky pokleslého hudebního vkusu bezohledných cestujících, kteří v dopravních prostředcích zamořují prostor tzv. hudbou. I když mají sluchátka na uších, není o tento hluk ochuzen nikdo z okolních cestujících. Hluk se šíří podobně jako cigaretový kouř.

Hudba by se měla stát opět vzácnou. Tak jako je možné se přesytit dobrým a vzácným jídlem, pakliže je ho příliš, je možné se přesytit hudbou. Mělo by dojít k tomu, aby nám hudba byla opět vytržením z všednosti, pak také my dospějeme ke znovupoznání, jak je krásná.

17. Racionalizace v hudbě, nevědomá (hudba v reklamě) i vědomá (Mozartův efekt)

Racionalizace jako obecný jev spočívá v rozumovém zdůvodnění nějakého chování. Důsledkům racionalizace v hudbě jsem se věnovala již v kapitole McDonaldizace v hudbě. Tento jev je však pro současnou západní kulturu tak charakteristický, že mu věnuji ještě jednu kapitolu, a to z pohledu rozdílu v uplatnění racionalizace na posluchače hudby v rovině nevědomé i vědomé.

V hudbě se s racionalizací setkáme často v nevědomé podobě. Tedy my jako posluchači nevíme, že na nás má poslech hudby působit tak, aby ovlivnil naše chování. Při rozhodnutí jít na koncert či si pustit CD víme, proč jsme se k tomuto kroku rozhodli. Při poslechu hudby např. v reklamě to nevíme, ale přesto naše chování ovlivňuje. Toto ovlivnění funguje na základě znalostí metody klasického podmiňování, známého z psychologie. „*S určitým zbožím je zákazník seznámen za doprovodu hudby, o které se předpokládá, že se zákazníkovi líbí. Proces podmiňování probíhá ve třech stádiích*“¹⁰⁷. Stručně shrnuto asi takto: V prvním stadiu je jedinci, na kterého má reklama působit, prezentován podmíněný podnět (tj. zboží) s nepodmíněným podnětem (tj. hudbou, o které se předpokládá, že se bude líbit). (Je tím nahrazena známá dvojice žrádla pro psy a rozsvícení žárovky.) Pocit libosti se dostává automaticky jako reakce na hudbu. Pokud by došlo k ukázání zboží bez hudby, pocit libosti by nenastal. Ve druhém stadiu již dochází ke spojení podmíněného podnětu (zboží), nepodmíněného podnětu (hudba) a pocitu libosti. K tomuto spojení dochází při opakovaných prezentacích reklamy, jedinec se učí, že při reklamě, ve které je prezentováno určité zboží s určitou hudbou, u něj nastávají pocity libosti. Ve třetím (pro obchodníky nejdůležitějším) stadiu dojde k tomu, že při pohledu na zboží v obchodě se nám vybaví pocit libosti bez toho, abychom hudbu slyšeli. U jiného (reklamou nepropagovaného) zboží k tomu nedojde a my si proto vybíráme nevědomě zboží, které bylo předmětem reklamy.

Naše psychika funguje nějakým způsobem, má své zákonitosti. Tento jev tedy nehodnotím ani kladně, ani záporně. Prostě tak fungujeme.

To, co považuji za podivné a překvapivé, je naše vědomé zapojování racionality do hudby.

¹⁰⁷ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, s. 214. ISBN 978-80-246-0965-2.

V roce 1985 byl G. L. Shawem popsán trion model mozku, tj. matematická organizace mozkové kůry. „Podle tohoto modelu obsahují korové procesy díky propojení trionů vrozené komplexní časoprostorové výbojové vzorce“¹⁰⁸. V procesu učení se tyto vzorce mění. Tento vývoj byl promítnut do tónů a zjistilo se, že je podobný určitým hudebním stylům. Proto G. L. Shaw usoudil, že hudba může podpořit rozvoj vývojových vzorců. Na základě tohoto zjištění provedla F. H. Rauscherová experiment, který měl dokázat, že poslech Mozartovy hudby (konkrétně byla používána Mozartova Sonáta pro dva klavíry D dur) může pozitivně ovlivnit výsledky v testech časoprostorové představivosti. Výsledkem experimentu bylo, že skupina studentů, kteří před vyplňováním testu časoprostorové představivosti poslouchali Mozartovu hudbu (na rozdíl od skupin studentů, kteří poslouchali buď jinou hudbu nebo žádnou), byla o několik bodů lepší než ostatní skupiny.

„Tyto výsledky strhly u široké veřejnosti doslova lavinu zájmu o hudbu a její působení na rozvoj nehudebních schopností“¹⁰⁹. V odborných kruzích tento závěr odstartoval množství dalších pokusů, které vedly k rozdílným závěrům. Některé Mozartův efekt vyvracejí, některé popisují další proměnné, které je nutné vzít v úvahu. Bylo tak prokázáno, že vliv na výsledky výzkumu mají i osobní preference, nálada a arousal (míra vybuzení). Dále se testovalo, zda není Mozartův efekt způsoben pouhou koncentrací (tato hypotéza se nepotvrdila), nebo zda není Mozartův efekt evidentní pouze v případě, že je jako kontrolní podmínka použita relaxační hudba (tato hypotéza se potvrdila). Dodnes se vědci neshodli na tom, zda je možné považovat Mozartův efekt za prokázaný. „Přesto se však povedlo prokázat, že určitý typ hudby má opravdu pozitivní vliv na časoprostorovou představivost. Jde o vliv poměrně silný a spojený pouze s určitým typem úkolu (tj. úkolů měřících časoprostorovou představivost, které vyžadují mentální rotace obrazců bez přítomnosti modelu). Nadále však není jasné o jaký typ hudby se jedná ani na jakém principu Mozartův efekt funguje“¹¹⁰.

Tolik odborné studie. Popularizace této teorie zapříčinila, že došlo u veřejnosti k přesvědčení, že Mozartova hudba zvyšuje inteligenci, nebo že pouštění klasické hudby dětem v raném věku (a to dokonce i v prenatálním stadiu vývoje) má pozitivní účinky na duševní rozvoj osobnosti. Nechme stranou, že toto je jasné nepochopení teorie Mozartova

¹⁰⁸ Sborník hudebně psychologických studií I. Olomouc: SOLEN PRINT, 2006, s. 18. ISBN 80-903776-1-0.

¹⁰⁹ Tamtéž, s.19.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 31.

efektu. Co ale toto nadhodnocení a překroucení vypovídá o naší společnosti? Že potřebuje racionální vysvětlení všech součástí života. Že vše v něm musí mít nějaký utilitární důvod. Opravdu nestačí, že je hudba krásná? Samozřejmě, že známé důsledky poslechu hudby jakými je zlepšení nálady, podpoření prožívaných emocí je také vlastně utilitární. Ale opravdu musí hudba (v tomto případě Mozartova hudba) mít schopnost zvýšit inteligenci či zlepšovat výkon, abychom jí poslouchali? Jak výstižně o hudbě napsal J. Pilka: „*Její podstata se vzpírá užitečnosti, kterou svět označil za hodnotu. Těžko se vysvětluje Evropanovi, že i svět, který není užitečný, je krásný a člověku potřebný*“¹¹¹.

Spory o to, zda je v hudbě důležitější či užitečnější používat rozum či cit, nejsou tématem novým. Již na počátku 19. století napsal Antonín Rejcha ve své knize *Hudba jako ryze citové umění*: „*Rozum se snaží ovládnout cit a připravit ho o požitky, o které má právo sám se ucházet. To, co tím získáváme, ani zdaleka nevyvažuje to, co tím ztrácíme*“¹¹². Tuto knihu napsal A. Rejcha mezi lety 1812 - 1814. Zajímavým faktem je skutečnost, že je tato kniha přeložena až nyní (její překlad a první vydání je z roku 2009). Jako bychom se právě nyní potřebovali ujistit i myšlenkami z minulosti, že racionalizace nás zavedla příliš daleko. Že se uplatňuje i tam, kde byl měl být prvotní cit.

Zpět tedy k Mozartovu efektu. To, že dítě v prenatalním období již slyší zvuky a tedy i hudbu, je prokázané. Podle mého je ale důležitější, aby slyšelo zpěv matky, který je zabarven citem, který u matky vzniká - rodící se láskou ke svému dítěti, než reprodukovanou hudbu, která u něj možná má „vypěstovat“ vyšší inteligenci či rozvíjet osobnost. Debata nad tím by samozřejmě mohla pokračovat dále. A to na názornějším příkladu - je lepší dítěti přečíst pohádku, nebo mu jí pustit v televizi? Tam už je myslím odpověď jednoznačná. Tato analogie již ale odbíhá od tématu hudby, i když vyjadřuje fakt, který s hudbou velmi souvisí. A to nedostatek času a možná i přílišnou pohodlnost pro schopnost používat cit - ať už v umění, ve výchově, či v jiných oblastech lidské činnosti.

¹¹¹ PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*. Praha: Odeon, 1972, s. 202.

¹¹² REJCHA, Antonín. *Hudba jako ryze citové umění*. Praha: Toga, 2009, s. 74.

18. Hudba ve spojení s obrazem

Již jsem se dotkla tématu hudby v reklamě. Je to ale jen dílčí úsek spojení hudby a obrazu, který je novým fenoménem v posledních sto letech. K prvnímu spojení obrazu a hudby došlo ve filmu. Poté také ve videoklipu. Film a videoklip lze z hlediska použití hudby chápat jako protipól. Ve filmu je hudba obvykle doprovázející složkou či v lepším případě film spoluvytváří, ve videoklipu je prvotní hudba. Nebo tomu tak není?

Další souvislost spojení hudby a obrazu je s již probíraným tématem hudební přesycenosti. Aniž si to uvědomujeme, je hudba neodmyslitelnou součástí jakéhokoliv pořadu v televizi - nejen filmu a videoklipu (kde nás ostatně hudební složka těžko překvapí), ale také jakékoli upoutávky, znělky atd.

Pokusím se tedy pohlédnout na západní hudbu současnosti ve spojení s obrazem a to z hlediska významu hudby a z hlediska množství a tím i možné následné přesycenosti touto hudbou.

18.1 Filmová hudba

Použití hudby ve filmu mělo zpočátku velmi utilitární charakter. Hudba přehlušovala zvuk promítacího zařízení, který by byl jinak vnímán jako velmi rušivý. Hudebník (většinou klavírista) podbarvoval dění, které viděl na plátně, improvizací, nebo hrál populární písně. Později někteří tvůrci začali spojovat svá díla s konkrétní skladbou či písní, která svým textem či názvem dovysvětlovala děj filmu. Obecně je ideální směr vývoje filmové hudby chápán v tom smyslu, že úkolem této hudby má být „*spoluvytváření filmové skladby*“¹¹³.

To, nad čím bych se chtěla zamyslet, je úzké (a většinou neuvědomované) sepětí filmu a hudby již od počátku dějin filmu a také důsledky tohoto spojení.

Pakliže uvažujeme nad tím, zda navštívíme operní představení, je nám jasné, že se půjdeme podívat na nějaký děj, prožít nějaký příběh, který však bude vyprávěn prostřednictvím hudby. Ve chvíli, kdy zapínáme televizi či se rozhodneme shlédnout film v kině, jde nám především o příběh vyjádřený pomocí obrazů. Zvukovou (a také hudební) složku vnímáme jako prvotní zřídka. Důsledkem toho je skutečnost, že jsme vystaveni

¹¹³ KŘIČKA, Jaroslav. *Hudba a film*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, [rok vydání neuveden], s. 5.

poslechu hudby i několik hodin denně, aniž bychom si tento poslech hudby uvědomovali a vědomě ho zamýšleli.

Hudba samozřejmě není jedinou zvukovou součástí filmu, důležité jsou bezesporu dialogy, zvuky prostředí atd. Je ale i mnoho filmů, ve kterých nejsou dialogy tak podstatné (tvůrce se např. snaží zachytit náladu místa či emoce, které vyplývají ze situace) a nebo ve kterých slovo a obraz nestačí. Působivost hudby může být v těchto momentech velká. Je však zapotřebí se neubírat jednoduchými osvědčenými cestami a nevytvářet pouze líbivá klišé. Jaroslav Kříčka rozděluje skladatele filmové hudby do tří skupin. Do první skupiny zařazuje ty skladatele, kteří film skutečně spoluvytvářejí, do druhé ty, kteří někdy spoluvytvářejí a někdy posluhují a do třetí ty, kteří jen řemeslně posluhují¹¹⁴. První skupinu tedy tvoří ti skladatelé, pro které tvorba filmové hudby znamená „*nepodpisovat, nepodbarvovat, nedoprovázet, ale stavět, stupňovat a dramatisovat filmovou akci*“¹¹⁵.

Kolik diváků si však uvědomuje, že prostřednictvím filmu a obecně i televizních pořadů dochází k poslechu často nekvalitní hudby, že si s poslechem této hudby přivykají na hudební kýč, který se tak stává normou? A že se touto hudbou současně přesycují a ztrácejí tak chuť si pustit hudbu dle vlastního výběru, kterému by měla předcházet úvaha a vlastní preference.

Někteří diváci by mohli namítnout, že ve filmech je často použita i tzv. hudba klasická, či symfonická. Záleží však na tom, zda je toto spojení šťastné (francouzské prostředí je možné navodit i jinou hudbou, než tolikrát opakovanými Chopinovými skladbami) a zda není více na místě si poslechnout skladby klasických skladatelů tak, jak byly zamýšleny - tedy bez obrazu.

Určitou nadějí zůstávají autoři, kteří svým hudebním založením, ale i životním názorem formují spojení filmového obrazu a hudby takovým způsobem, aby neupadl do nevkusu a rutiny. Naštěstí je i takových autorů stále mnoho. Já bych se chtěla zmínit o jednom z nich, a to o Peteru Buffettovi, který své názory na hudbu a život obecně shrnul v knize z roku 2010 *Život je takový, jaký si ho uděláme*. P. Buffett je hudební skladatel, laureát ceny Emmy, který zpočátku skládal reklamní hudbu a později hudbu filmovou, vydal i několik samostatných alb. Druhé z nich je inspirováno hudbou amerických indiánů a díky tomuto albu

¹¹⁴ KŘIČKA, Jaroslav. *Hudba a film*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, [rok vydání neuveden], s. 12.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 12.

dostal možnost se podílet např. na hudbě k filmu Tanec s vlky. Tato kniha je zajímavým vlastním vyprávěním P. Buffetta o jeho cestě k povolání hudebníka, o jeho výchově, o jeho životních názorech a postojích. Takových skladatelů je jistě více, já bych však chtěla na několika jeho vlastních myšlenkách demonstrovat, že i v komerčním prostředí je možné se hudbě věnovat poctivě a odpovědně, že je možné skloubit objednávku s uměním.

Zajímavý je popis toho, jak P. Buffett k povolání hudebníka dospěl. Na klavír se začal učit hrát a také s výukou skončil čtyřikrát. Ve druhém ročníku na vysoké škole byl pozván na koncert kytaristy a ten, jak píše: „...hrál skvěle, ovšem co bylo ještě pozoruhodnější, jednoduše. V jeho hudbě nebylo nic na odiv, žádná okázalá technika, žádná složitost pro složitost. Každý tón měl své opodstatnění. Každý tón byl plný oduševnělosti a pravdivosti. A mě přitom napadlo, že takhle by měla hudba vypadat“¹¹⁶. P. Buffett poté odešel z vysoké školy - a co je zajímavé - začal hledat svůj vlastní zvuk. Nenastoupil tedy do školy hudební, ale chtěl dospět k vlastnímu zvuku. I to i v době, kdy už byl známý a úspěšný jako skladatel reklamní hudby a rozhodl se pro komponování hudby filmové. Píše: „Rozhodl jsem se, že Los Angeles vynechám a přestěhuji se do Millwaukee. Doufal jsem, že se dopracuji k vlastnímu zvuku a vytvořím si vlastní značku. Cožpak bych toho mohl dosáhnout, kdybych se ucházel o stejné pracovní místo jako všichni ostatní, pokoušel se skládat stylem, který je tento měsíc v módě, nebo bych se otrocky snažil napodobit soundtrack, který měl v poslední době úspěch?“¹¹⁷.

Vybrala jsem ty myšlenky, ve kterých uvažuje o hudbě a konkrétně o hudbě filmové, ještě však jedna zajímavá úvaha nad tím, proč považuje hudbu za univerzální řeč. „Protože nezávisí na slovech, u nichž dochází často k významovému posunu, ale oslovuje přímo naše duševní stavy, které jsou slovy jen obtížně zachytitelné“¹¹⁸.

Můžeme si jen přát, aby takových autorů filmové hudby (a nejen filmové) bylo více. Bohužel se však příliš často setkáváme právě s těmi „hudebními styly měsíce“ a „nápodobami úspěšných soundtracků“. Tedy s hudebními kýči. Pakliže se vrátíme k vymezení hudebního kýče podle I. Poledňáka, tedy faktorů, které ve své kombinaci vedou k hudebnímu kýči, obsahuje filmová hudba často šest faktorů ze sedmi. A to: slabý talent, nízkou řemeslnou

¹¹⁶ BUFFETT, Peter. *Život je takový, jaký si ho uděláme*. s. 1.: Nakladatelství Čintámani, 2011, s. 99.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 162.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 198.

úroveň, pracovní nedbalost, nechuť či neschopnost hledat originální umělecké vyjádření, ulpívání na úspěšných schématech a užívání stereotypů v obsahu i formě.

Důležité je tedy opět to, k čemu směřují všechny mé úvahy nad současnou hudbou západní kultury. A to umění výběru. U filmové hudby tím zvláště, že si její poslech příliš neuvědomujeme, ale působí na nás. Přiznám se, že často přestávám sledovat filmy (i ty kritikou chválené), jejichž hudební složku považuji za nekvalitní.

18.2 Videoklip

Vznik videoklipu je důležité (vzhledem k mému tématu) nastínit poněkud podrobněji. Obecně je za videoklip považována hudební skladba, která je doprovázená krátkým filmem. Videoklip má dva základní druhy: prvním je ten, ve kterém jeho interpreti zpívají a hrají přímo na kameru (tj. předvádějí svou hudební skladbu, je to většinou jakýsi stylizovaný záznam vystoupení) a druhým ten, ve kterém není interpret přítomen - je to nějaký krátký příběh či vizualizace nálady atd.

Dalo by se říci, že videoklip navazuje na ranou kinematografii, ke které se blíží délkou i obsahem - divák je např. ve videoklipu oslovován prostřednictvím přímých pohledů interpreta do kamery, videoklip se snaží zaujmout prostřednictvím obrazu. V rané kinematografii vznikaly i experimentální němé snímky ztvárňující hudební díla.

Ke vzniku takového videoklipu, jaký známe dnes, došlo ve 40. letech v USA - byly to tříminutové snímky, statické záběry interpretů, které byly nejprve určeny pro film, poté do vizuálního hudebního automatu (podobného dnešnímu jukeboxu). K dalšímu rozvoji přispěla hudební skupina Beatles, která natáčela samostatné videoklipy, které byly používány jako propagační filmy v místech, kde se skupina chystala koncertovat. Tento postup je možné označit za průlom, protože videoklip tímto začíná sloužit jako marketingový nástroj. Následně tento postup začaly používat i další hudební skupiny, např. The Byrds či The Rolling Stones. Tyto videoklipy byly postupem času zařazovány jako součást do hudebních televizních pořadů.

Dalším velkým zlomem byly v 70. letech pořady postavené přímo na videoklipech, což vyvrcholilo v roce 1981 vznikem televizního kanálu MTV, jehož vysílání bylo postaveno

převážně na videoklipech. Po úspěchu MTV začaly i ostatní společnosti vkládat do vysílání klipové hudební pořady a v roce 1987 začala MTV vysílat i v Evropě.

Ve druhé polovině 90. let musela MTV řešit nástup internetu. Vznikla tak videoklipová knihovna MTV.com, kde si mohou uživatelé vybírat dle svého. Dnes je trendem tvorba videoklipů samotnými uživateli internetu, přesněji řečeno přenosů, které vkládají na stránky. Toto se stalo i základem velmi úspěšných stránek YouTube.

To, co mě zajímá jako kulturologa, jsou dvě skutečnosti. První z nich je skutečnost, že (i když si to diváci videoklipů většinou neuvědomují) videoklip je reklama, marketingový nástroj. I když to na první pohled není patrné. Není v něm uváděna cena hudebního nosiče a místo jeho prodeje, a není oddělen reklamní znělkou. To, že videoklip skutečně jako reklama funguje, potvrzuje fakt, že po nástupu videoklipů stoupl prodej desek interpretů těchto videoklipů několikanásobně. Podle výzkumů nákup nových desek ovlivňuje videoklip více než návštěva koncertů či poslech rádia.

Druhá je ta skutečnost, že videoklip není jen reklama na hudbu, ale působí na nás i jako prezentace určitého životního stylu. Ve videoklipech je často zobrazován interpret jako člověk, který je úspěšný. Nosí ty „správné“ hodinky, má na sobě to „správné“ oblečení, učesán je podle poslední módy. Firmy proto uzavírají s interprety a vydavatelstvími smlouvy, chtějí, aby se ve videoklipech objevil právě jejich výrobek.

Videoklip tak vizuálně propaguje a unifikuje určitý životní styl jinak velmi rozdílných kultur. Podíváme-li se na hudební kanály v evropských zemích a vypneme-li zvuk, nepoznáme, z jaké země daný videoklip pochází. Ale srovnatelného obrazu se dočkáme i mimo Evropu.

Všechny tyto skutečnosti mě vedou k odpovědi na otázku, kterou jsem si položila na začátku kapitoly: Opravdu je ve videoklipu prvotní hudba? Samozřejmě jako ve všech oblastech existují výjimky, ale myslím, že obecně bychom dnes mohli videoklip označit za prodejnu „správného“ životního stylu, poté za prodejnu hudebních nosičů a až na třetím místě je možné v této oblasti uvažovat o hudbě jako o umění.

Závěr

Hudbu západní kultury nelze studovat jako izolovaný jev, je třeba vzít v úvahu souvislosti a studovat ji z různých úhlů pohledu. Jedině tím je možné postihnout, jak důležitou součástí kultury je na úrovni jednotlivce i společnosti. Z pohledu psychologie je možné se seznámit s tím, co máme my lidé společného napříč různými kulturami a co je podmíněno čistě kulturně. Výsledkem je zjištění, že v oblasti hudby je více kulturních prvků než antropologických konstant. To lze také studovat pomocí antropologie a srovnáním hudby západní kultury s kulturou odlišnou - např. s kulturou přírodních národů. Sociologie a její výzkumné metody nabízejí možnost seznámit se s proměnami, které se v dnešní rychle se měnící společnosti týkají i hudební oblasti.

Hudba je v západní kultuře, která je z velké části orientována na vizuální podněty, jediným zdrojem estetické zvukové zkušenosti. I když ne vždy je důležité její estetické působení. Hudba nonartificiální může plnit i jiné funkce než estetické, které jsou pro dnešního člověka také důležité a možná i důležitější. Je to zábavnost, odreagování, možnost tančit a únik z příliš racionálního světa do sféry emocí. S měnící se dobou se mění i potřeby lidí a hudba, která je výtvorem těchto lidí, se mění s nimi. Nepovažuji artificiální hudbu za jedinou kvalitní. Vždyť to, co z ní dnes posloucháme, je výběr, který byl prověřený časem. Za desítky let budou možná písničky Beatles patřit ke starým klasikům stejně jako Vivaldiho Čtvero ročních dob.

To, v čem vidím krok zpět v dnešní době, je potřeba hudebních specialistů a s tím související ztráta schopnosti samostatného hudebního vyjadřování. Aniž si to možná uvědomujeme, ztrácíme kontakt s živými vystoupeními, která dříve byla jedinou možností poslechu. Otázkou pro mě zůstává, zda opravdu nepotřebujeme tvořit sami a zda nám stačí jen pasivně přijímat. Nebudeme pak méně tvořiví i v jiných oblastech? A nebyla právě emocionální složka člověka a její vyjadřování tím, co člověku pomohlo stmelit skupinu lidí, tím, co sloužilo k dorozumívání nebo k upevnění sociálního rozvrstvení ve skupině? Nebyla emocionální složka a její vyjadřování také základem kreativity, která se mohla uplatňovat i v jiných oblastech - např. při vyrábění nástrojů? Myslím, že ochuzeni jsme a že je jen otázkou času, kdy se důsledky toho projeví. A nebo už se projevují? Nejsou dnes například

někteří rodiče pohodlní přemýšlet o citovém životě svých dětí? Nejsou pohodlní učit je kreslit, zpívat a jinak tvořit? Ale jak se pak bude vyvíjet jejich emocionalita, jak pak uspějí ve společnosti, která je čím dál tím složitější a ve které potřebujeme schopnost vcítit se do emocí druhého? Nebyla toto ta vlastnost, která nám dříve pomohla přežít? Jen čas může prověřit, zda je tento postřeh správný či špatný. V každém případě si ale myslím, že má cenu se nad měnícími se jevy ve společnosti a kultuře alespoň zamýšlet.

Obečně si myslím, že se hudba západní kultury vyznačuje velkým množstvím hudebních žánrů (v tom se odráží roztržitost dnešní západní kultury), ale také globalizovaným žánrem pop music, jehož vznik umožnil mimo jiné technologický rozvoj masových médií. Hudba západní kultury tak odráží celkový obraz západní kultury jako kultury značných odlišností i velké jednotnosti.

V hudbě jako v mnoha dalších součástech kultury je proto nutné se zamýšlet nad tím, jaké jsou její proměny, zda nám přinášejí změnu k lepšímu, horšímu, nebo jestli je to jen kulturní vývoj, který nelze označit ani jako pozitivní, ani jako negativní. Každopádně je nutné se zamýšlet a ne jen pasivně konzumovat; klást si otázky a odpovídat si na ně.

Seznam použité literatury

- BARVÍK, Miroslav. *O problému estetického hodnocení hudby*. Brno: Rovnost, 1948.
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. ISBN 80-85850-12-5.
- BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy?* Praha: Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 80-85917-99-8.
- BROUSIL, A. M. *Česká hudba v českém filmu*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1940.
- BUFFETT, Peter. *Život je takový, jaký si ho uděláme*. s. l.: Nakladatelství Čintamani, 2011. ISBN 978-0-307-46471-2
- BURIAN, E. F. *Nejen o hudbě: Texty 1925 - 1938*. Ed. Paclt, Jaromír. Praha: Supraphon, 1981.
- COOK, Nicholas. *Music, imagination, and culture*. New York: Oxford University Press, 1992. ISBN 0-19-816303-7.
- ČÁP, Jan - MAREŠ, Jiří. *Psychologie pro učitele*. Praha: Portál, 2001. ISBN 80-7178-463-X.
- ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964.
- DYKAST, Roman. Svár artificiální a nonartificiální hudby. In ZUSKA, Vlastimil a kol. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Praha: Karolinum, 1997. S. 139 - 150. ISBN 80-7184-379-2.
- FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-0965-2.
- FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Brno: Masarykova universita, 1998. ISBN 80-210-1743-0.
- FUKAČ, Jiří. *Mýtus a skutečnost hudby: Traktát o dobrodružství a oklikách poznání*. Praha: Panton, 1989. ISBN 80-7039-011-5.
- FUKAČ, Jiří a kol. *Hudba a média: Rukověť muzikologa*. Brno: Masarykova universita, 1998. ISBN 80-210-1951-4.
- FUKAČ, Jiří - POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba a její pojmoslovný systém: Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha: Academia, 1981.
- GOSMAN, Svatoslav. *Podzim v Novém světě*. Praha: Albatros, 1991. ISBN 80-00-00120-9.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000. ISBN 80-85947-53-6.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973.

- HENCKMANN, Wolfhart - LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995.
- HERZFELD, Fridrich. *Musica nova*. Praha: Mladá fronta, 1966.
- HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění, 1995. ISBN 80-85883-08-2.
- HOLZKNECHT, Václav - POŠ, Vladimír - NEDBAL, Miroslav (edd.). *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis, 1962.
- HRDÝ, Ladislav - SOUKUP, Václav - VODÁKOVÁ, Alena. *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993. ISBN 80-901424-1-9.
- Hudební věda: Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj I - III*. Praha: SPN, 1988.
- CHASINS, Abram. *Hovory o pianistech*. Karlovy Vary: EGO - PRESS, 1996.
- KŘIČKA, Jaroslav. *Hudba a film*. Praha: Filmový kurýr, [rok vydání neuveden].
- JELÍNEK, Stanislav. *Základní hudební pojmy*. s. 1.: Nakl. Vladimír Beneš, 1998.
- JIRÁK, Jan - KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.
- JUSTOŇ, Zdeněk. *Hudba přírodních národů*. Příbram: Svaz hudebníků, 1981.
- JŮZL, Miloš. *Stati z obecné a hudební estetiky*. Praha: Universita Karlova, 1988.
- LANGMEIER, Josef - KREJČÍŘOVÁ, Dana. *Vývojová psychologie*. Praha: Grada, 1998. ISBN 80-7169-195-X.
- LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda, 1981.
- LISSA, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982.
- LORENZ, Konrad. *Odumírání lidskosti*. Praha: Mladá Fronta, 1997. ISBN 80-204-0645-X.
- MATOUŠEK, Vlastislav. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha: TOGGA, 2003. ISBN 80-902912-2-8.
- MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota, 2000. ISBN 80-7217-128-3.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
- NEWTON, Francis. *Jazzová scéna*. Praha: Supraphon, 1973.
- Nové cesty hudby. Sborník o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha - Bratislava: Supraphon, 1969.

OLIVER, Paul - HARRISON, Max - BOLCOM, William. *The New Grove Gospel, Blues And Jazz*. New York: Norton, 1986. ISBN 0-333-40785-7.

PILKA, Jiří. *Sonáta o hudbě*. Praha: Odeon, 1972.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Universita Palackého, Filosofická fakulta, 2000. ISBN 80-244-0180-0.

REJCHA, Antonín. *Hudba jako ryze citové umění*. Praha: Togga, 2009. ISBN 978-80-87258-15-6.

RICHTER, Klaus Peter. *Soviell Musik war nie*. München: Luchterhand Literaturverlag, 1997. ISBN 3-630-87989-6.

RITZER, George. *Mcdonaldizace společnosti*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-1075-0.

Sborník hudebně psychologických studií I. Olomouc: SOLEN PRINT, 2006. ISBN 80-903776-1-0.

SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0337-3.

SOUKUP, Václav. *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-158-7.

SYCHRA, Antonín. *Impresionismus a exprese v hudbě: Noetika hudebního obrazu*. Ed. Jůzl, Miloš. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-195-6.

SYCHRA, Antonín. *Hudba očima vědy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

Umění ve století věd (Sborník esejů). Praha: Mladá fronta, 1988.

VIČAR, Jan - DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998. ISBN 80-85883-30-9.

ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby: Estetika hudby*. Ed. Jůzl, Miloš. Praha: Supraphon, 1971.