

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky



Bakalářská práce

Pojem „špatná hudba“ z hlediska vývoje estetických norem

Term „bad music“ taking the development of aesthetic norm into consideration

Praha, 2017

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu této práce panu Doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za jeho cenné rady, připomínky a především za trpělivost a podporu během vzniku této práce.

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

V Praze, dne 14. 8. 2017

.....

Kateřina Solfronková

Abstrakt:

Tato práce vychází z termínu použitého v díle H. H. Eggebrechta *Hudba a krásno*, tedy z termínu „špatná hudba“. Práce představuje čtyři rozdílné hudební teorie Theodora Adorna, Hans Heinricha Eggebrechta, Umberta Eca a Rogera Scrutona. Práce mapuje myšlenky jednotlivých autorů a zaměřuje se primárně na části, které autoři věnovali tématu problematické hudby. V závěrečné části práce je ukázáno v jakých bodech se autoři liší, případně jakým způsobem jeden na druhého reagují. Jednotlivé podkapitoly jsou řazeny podle pojmů, které se nacházejí v teoriích u všech autorů. Cílem této práce je, spolu s představením jednotlivých přístupů, především poukázat na to, zda lze, i přes rozdílné přístupy a rozdíly v terminologiích, sjednotit koncepce jednotlivých autorů pod jeden stejný pojem. Tedy pojem špatná hudba.

Klíčová slova:

špatná hudba, hodnocení hudby, masová kultura, lehká hudba

Abstract:

The basis for this thesis, "bad music", is the term utilized in the book by H. H. Eggebrecht, *Music and Beautiful*. The work presents four different theories from Theodor Adorno, Hans Heinrich Eggebrecht, Umberto Eco and Roger Scruton, which maps the ideas of the individual authors and focuses primarily on the sections that the authors devoted to the topic of problematic music. The final part of the thesis explains those points where the authors differ, or how they respond to each other. All the authors classify their individual subchapters in accordance to the subject matter contain in the theories.

The objective of this thesis, together with a presentation of the individual approaches, is to demonstrate whether it is achievable, despite the contrasts in approaches and differences in terminology, to unify the concepts of the individual authors under one identical term, namely the term of bad music.

Key words:

Bad music, valuation of music, mass culture, light music

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Theodor Adorno.	10
2.1. Masová kultura.....	11
2.2. Lehká hudba.....	12
2.3. Bezkonfliktnost a bezčasovost.....	16
2.4. Funkce zábavné hudby.....	17
2.5. Typy hudebního chování.	19
3. Hans Heinrich Eggebrecht	21
3.1. Hudba a hra.	21
3.2. Tři dimenze hudby.....	22
3.3. Hra času	24
3.4. Účel hudebních žánrů.	25
4. Umberto Eco.	28
4.1. Masová kultura.	28
4.2. Zábavné umění.....	31
4.3. Nevkus a kýč.....	32
4.4. Otevřené dílo.....	33
4.5. Teorie informace.....	35
5. Roger Scruton.....	37
5.1. Kritika Adorna	37
5.2. Populární kultura.....	38
5.3. Populární hudba.	39
5.4. Hra a Aluze	42
5.5. Sentiment a Klišé	44
6. Porovnání myšlenek.	45
6.1. Hra.	46
6.2. Posluchač.	47
6.3. Masovost.....	48
6.4. Špatné aspekty hudby	49

7. Závěr.....	50
8. Bibliografie.....	52

1. Úvod

Tato bakalářská práce z oblasti hudební estetiky pojednává o termínu špatná hudba. Pokud si v Souriauově „Encyklopedii estetiky“ nalistujeme heslo „špatný“, dočteme se, že špatný může být jednak umělec, tak umělecké dílo nebo jeho část, jestliže jsou esteticky bezcenné.¹ Špatný je něco, co se nezdařilo a ztroskotává ve své realizaci. Jak ale určíme to, co je esteticky bezcenné a co ne? Pokud si rozebereme samostatný význam slova špatný z hlediska jeho synonym, špatný může být stejně tak nekvalitní, chybný, nevyhovující nárokům, škodlivý, falešný, zlý atd. Špatná hudba může tedy mít všechny tyto vlastnosti. Jde o hudbu, která je určitým způsobem problematická. K vyhodnocení toho, co je špatné, tedy nevyhovující nebo esteticky bezcenné, vždy potřebujeme určitou hodnotící perspektivu. Já se tuto perspektivu pokusím najít v teoretických koncepcích čtyř autorů. Cílem této práce je ukázat, jak lze stejnou problematiku řešit různými způsoby, to znamená i rozdílnou terminologií.

Tito autoři jsou Theodor Adorno, Hans Heinrich Eggebrecht, Umberto Eco a Roger Scruton. Všichni se ve svých teoriích zabývali problematikou estetické kvality hudby a především jejím hodnocením. Jejich teorie jsou odlišné tím, že každý z autorů volí rozdílné hledisko pro své hodnocení. Právě tato hlediska popíšu ve své práci. Pro své srovnání jsem vybrala čtyři autory, kteří se významně vyjadřovali k dané tématice. Jejich přemýšlení o hudbě zasahuje do zvoleného tématu této práce. Každý z nich hudbu rozdílně posuzuje, což má za následek i rozdílně volenou terminologii. Jediný, kdo z těchto autorů používá termín špatná hudba je Hans Heinrich Eggebrecht v jeho knize *Hudba a krásno*. Právě jeho pojmenování jsem zvolila pro sjednocení všech ostatních autorů. Slovo „špatný“ dává prostor pro různé interpretační pohledy. Pro každého ze zvolených autorů je hlavním kritériem pro hodnocení hudby něco jiného, může to být, zda hudba škodí, nebo je falešná, či kvalitativně nedostačující. Výraz „špatná hudba“ může všechny tyto názory zastřešit, což ho činí vhodným pro mou práci.

Postupovat budu chronologicky. Zaměřím se vždy na jednoho z autorů a rozeberu detailně jeho teorii. První kapitola bude věnována Theodoru Adornovi, který jako první významný autor představil pojem masové hudby. Adorno přistupuje k dané problematice ze sociologického hlediska. Jeho práci značně ovlivnil moment, kdy se z Frankfurtu nad

¹ SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. 849 s.

Mohanem přestěhoval do Ameriky a zde prováděl kritiku americké masové kultury. Jeho teorie se tedy především stáčí k tomuto tématu. V této kapitole rozeberu jeho názor na volnočasovou, tedy zábavnou hudbu. Jeho myšlenky, relevantní pro mou práci, jsou rozvedeny především v jeho třech pracích *Schéma masové kultury*², *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*³ a *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*.⁴

Ve druhé kapitole se zaměřím na teorii Hanse Heinricha Eggebrechta a na jeho hodnocení hudby, které především souvisí s funkčností jednotlivých hudebních žánrů. Následně popíšu jeho dělení hudby do dvou základních skupin, tedy hudby umělecké a hudby zábavné, a popíšu, proč toto rozdělení je důležité pro jeho teorii. Budu vycházet především z jeho knihy *Hudba a Krásno*.⁵

Třetí kapitola je věnována Umberto Ecovi, který své myšlenky o hudbě nejvíce rozvádí ve dvou publikacích, *Skeptikové a těšitelé*⁶ a *Otevřené dílo*⁷. V první knize se především zabývá fenoménem masové kultury a rozlišuje dva pohledy na masovou kulturu, pohled skeptika a těšitel. Tedy ten co masovou kulturu rezolutně odmítá a druhý je její součástí a obhájce ji. Z *Otevřeného díla* můžeme vyčíst, jak má vypadat dle Eca ideální hudební dílo, čímž se nám zároveň i otevírá povědomí o tom, jak hudební dílo vypadat nemá.

V rámci čtvrté kapitoly rozeberu teorii posledního zvoleného autora, kterým je Roger Scruton. Jeho ústředním tématem je formální stránka hudby. Zároveň se budu snažit popsat, proč je pro něj důležitým termínem v oblasti hudby pojem hry. Při popisu jeho myšlenek se budu opírat

² ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. 62 s

³ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 236 s.

⁴ ADORNO, Theodor. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo 1964, č. 1: 16-22; č. 2: 12-18.

⁵ EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Překlad Jarmila Gabrielová. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 219 s.

⁶ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 367 s.

⁷ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. Vyd. 1. Praha: Argo, 2015. 295 s.

především o publikace *Hudobná estetika*⁸ a *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*⁹, zároveň o vybrané elektronické zdroje, jako jsou například jeho nahrané přednášky, či dokumentární pořad *Why beauty matters*¹⁰.

Mým cílem je ukázat, že ačkoliv se jednotlivé termíny v koncepcích výše zmíněných autorů liší, lze je i přesto sjednotit pod jeden pojem. V těchto čtyřech kapitolách budu postupovat formou rešerše, kdy s využitím pramenné literatury popisnou metodou rozeberu koncepce jednotlivých autorů a zároveň se je pokusím interpretovat. Poslední pátá kapitola mé práce bude analytická. V ní rozeberu a porovnáám jednotlivé teorie a myšlenky autorů a termínově je sjednotit tak, aby v závěru práce byla jasnější představa o tom, co je pro autory špatná hudba. Budu se snažit ukázat, že každý z autorů volí jiné hledisko ve své teorii a proč je právě to důležité pro stanovení, za jakých podmínek lze hudbu označit jako špatnou, případně problematickou.

2. Theodor Adorno (1903-1969)

Theodor Adorno byl jeden z významných představitelů frankfurtské školy¹¹. Jeho filosofie a estetika byly silně ovlivněny sociologií. Důležitým tématem pro Adorna byla snaha pochopit celospolečenské psychické problémy vyvolané moderním kapitalismem a především to, jaký na tyto problémy mohla mít vliv moderní kultura a způsob uvažování. Jeho výzkum je významně sociologicky zaměřen. Zkoumá, jaký mají masové produkty vliv na člověka. Podle Adorna je masová hudba synonymem pro hudbu špatnou. Přestože Adorno tento termín sám nepoužívá, ukáži v této kapitole, proč je toto

⁸ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. 483 s.

⁹ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 210 s.

¹⁰ SCRUTON, Roger, *Why beauty matters*, In: *Youtube* [online]. 3.12.2015 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bHw4MMEnmpc&t=2374s>.

¹¹ Označení kruhu neomarxistických sociologů a filosofů, kteří se shromáždili kolem Maxe Horkheimera na Ústavu pro sociální výzkum (*IfS, Institut für Sozialforschung*) ve Frankfurtu nad Mohanem.

označení pro jeho rozsudek o masové hudbě vhodný. Nejprve rozeberu Adornovy názory na masovou kulturu a z této kapitoly přejdu k tematice lehké hudby, tedy druhu hudby, který je produktem masové kultury. V dalších kapitolách více přiblížím Adornovy myšlenky, a pokusím se na nich ukázat, proč autor rezolutně odmítá masovou produkci.

2.1. Masová kultura

Adorno u zábavné tj. lehké hudby kritizuje především její masovost. Tento pojem je v jeho práci klíčový, proto je nutné ho více rozebrat. Dle Adorna masová kultura veškerou hodnotu uměleckých děl vyprazdňuje. Vytváří záměrně zjednodušené produkty tak, aby zaujaly všechny. Dílo zábavné kultury se může zabývat neštěstím a utrpením, nicméně toto neštěstí je předáno tak, aby ho konzument co nejjednodušeji strávil. Co více, aby neštěstí, které se zobrazuje, působilo na diváka atraktivně a líbivě. Závažná témata se bagatelizují za účelem pobavení diváka a skutečná hodnota sdělení mizí. Dle Adorna správné umělecké dílo nás má obracet do sebe, jako další druh sebe-rozvoje a sebepoznávání. Tento druh recepce umění ovšem vyžaduje od diváka určité zapojení se. Aspekt zapojení se ovšem z masové kultury vyprchává, umění se stává pouze součástí zábavy. Díla se vytváří zjednodušená a vyumělkovaná tak, že ztrácí jakýkoliv hlubší smysl. Masová kultura postrádá svébytné konflikty a ve snaze zaujmout co největší publikum jsou tyto konflikty nahrazeny šokováním a senzací. Vše se podává „předžvýkané“. Duchovní potřeby diváků jsou převedeny na potřeby materiální a ty musí umění ukojit, tím pádem se umění stává stále více materiální a standardizované.¹² „*Stravitelnost se prosazuje, ospravedlňuje a stabilizuje, neboť v každém okamžiku odkazuje na to, co nelze strávit jinak než jako předžvýkané. Je to baby food: permanentní sebereflexe se opírá o infantilní puzení k opakování v potřebách, které teprve vytváří.*“¹³

Masová kultura pouze předstírá názory. Duch je pojímán jako surovina, která je podávána tak, aby ji konzument rozuměl a mohl se tak cítit kultivovaně. Duchovní výtvar se redukuje na produkt, který je neustále rozebírán a hodnocen. Adorno popisuje, že masová kultura může

¹² ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 33-62 s.

¹³ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. 16-17 s.

obsahovat i zdánlivě vyšší druh umění, ale pokud je stejně jako nízká kultura masové, je dle Adorna stejně špatné.¹⁴ Jistý druh diváků vyhledává umění pouze pro určitou formu prestiže. Nejde jim o zakoušení umění, ale raději se uchylují k informovanosti. Informovanost divákovi zajistí prestiž, ale nevynucuje na něm žádné zapojení se do estetického prožití díla. Divák je k dílu spíše než touhou po prožitku hnán zvědavostí.

Průmysl se diváka snaží zaujmout, a tak na místo virtuosity přicházejí výkony. Výkon se od virtuosity liší tím, že nespočívá v triumfu, ale v podřízení. Interpret se musí podřídit nejúspěšnější formě interpretace. Vytváří se tak postoj, kde člověka nemate žádná náhoda zvenčí. Lidé se stávají objekty, jež sebou nechávají manipulovat. Naprostá rezignace na odpor proti masové kultuře lidem zajistí společenské postavení.¹⁵ „*Totalita masové kultury vrcholí v požadavku, že nikdo nemá být jiný, než je ona. Tento požadavek plní vědecké testy, na nichž závisí pracovní místa. Kdo nechodí do kina a neučí se mluvit a chodit tak, jak to vyžaduje monopolem vymyšlené schéma společnosti, tomu monopol uzavírá dveře: [...]*“¹⁶

Masová kultura zkrátka standardizuje a uniformuje vše a všechny. Má svůj monopol a chce, aby činnosti a lidé byli zhruba stejní, s podobným přemýšlením a podobnými hodnotami. Adorno odsuzuje masovost v jakémkoliv kulturním oboru, protože snižuje hodnou věc tak, aby se zalíbila všem. To vnímá jako negativní, protože to má špatný vliv na celou společnost, která pak hloupne a uniformuje se.¹⁷ V této kapitole jsem nastínila Adornův názor na masovost a nyní se zaměřím na jeho názor na to, jakým způsobem masovost ovlivňuje typ hudby, kterou nazývá „lehká hudba“.

2.2. Lehká hudba

Adorno se ve svých teoriích o masové kultuře zaměřuje především na oblast hudby. V době, kdy se Adorno setkal s masovostí, byla jí hudba ze všech kulturních oborů zasažena nejvíce

¹⁴ ADORNO, Theodor. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo 1964, č. 1:18 s.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. 48-51 s.

¹⁶ Ibid., 55 s.

¹⁷ Ibid.

právě proto, že nové technologie (jako jsou rádio a televize) jí umožnily snadnou masovou distribuci. Hudba se tak stala pouhou zábavou po práci, která vyplňuje čas volna. Adorno tento druh hudby popisuje jako lehkou hudbu. Tedy takovou, která po posluchači nepožaduje žádnou estetickou spolupráci nebo znalosti hudby. Jedná se o moment, kdy posluchač zapíná přijímač a přestává přemýšlet o tom, co zrovna hraje. V lehké hudbě můžeme podle Adorna spatřit moderní úpadek, tj. zplošťování obecného vkusu a izolování mas od „vyšší“ hudby. V rozvinutých zemích je tato lehká, populární hudba definována standardizací, a především všeobecnou oblíbeností. Text a melodie písně se musí držet jistých schémat. Hlavní je neustále obměňovat to samé, tedy to, co je zaručené. Hudba musí zůstat nenápadná a nepřekračovat hudební jazyk, který připadá posluchači přirozený. Zároveň, aby se neustále prodávala hudba nová, musí se lehce odlišit od stávajících hitů. Většinou se tak děje vystupňovaným šokováním, nebo falešnou originalitou.¹⁸

Dle Adorna masovost přináší do hudby dva hlavní negativní aspekty, které popisuje dvěma termíny: fetišizace a regrese¹⁹. Adorno popisuje jeden z hlavních důvodů proč hudba, stejně jako ostatní odvětví kulturního průmyslu, upadá. Jde o změnu charakteru umění v pouhé zboží, fetišizuje se. Vkus a kvalita se vytrácí a hodnota hudby se přepočítává na tržbu a její umístění v žebříčku popularity. Hudba často pouze vyplňuje prázdnotu. Spíše nežli něco, na co jsme soustředěni, se z ní stává pouze pozadí dalších lidských aktivit. Hudba má funkci zábavy a společenského tmelu. Zájem o hudbu je čistě povrchní, důležité je především, jestli uspěje masově. Produkce zboží se vždy řídí poptávkou trhu, proto masová hudba likviduje lidskou individualitu. Je řízena masou. Lidem je pouze navozován dojem individua, které má své osobité potřeby. Ty jsou člověku podstrkovány a především vytvářeny podle standardu. Takové degradaci neuniká ani hudba vysoká. Berou se ty nejznámější a neúspěšnější díla z tvorby klasických autorů a hrají se neustále dokola. Pak se toto ideální provedení vyžaduje znovu a znovu a nezbyvá žádný prostor pro spontánnost při realizaci díla. Znemožňuje se individuální vyjádření interpreta.²⁰ *„Ohlupovací efekt nevychází z jednotlivých skladeb. Ale fanoušek, jehož potřeba toho, co se mu vnucuje, se může vystupňovat až k tupé euforii, k ubohému zbytku starého opojení, byl celkovým systémem lehké hudby vyškolen k pasivitě,*

¹⁸ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 33-48 s.

¹⁹ ADORNO, Theodor. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo 1964, č. 1: 16-22; č.2: 12-18 s.

²⁰ Ibid. 12-18 s.

*kerá se pak pravděpodobně přenáší také na jeho myšlení a na jeho společenské způsoby chování.*²¹

Tato fetišizace jde ruku v ruce s dalším Adornovým termínem, a to regresí slyšení. To, že nás obklopují všudypřítomné a bezduché primitivní skladby, zapříčiňuje vznik fenoménu regrese slyšení. Tedy úpadek poslouchání hudby. To se vyznačuje atomistickým, pasivním poslechem, kdy hudbu již neposloucháme jako celek, ale důležitější jsou pro nás zážitky okamžiku a co nejpestřejší hudební fasády. Toto disociované vnímání hudby, s pomocí ekonomického nátlaku, udržuje masy na jednoduchém stupni vnímání hudby. Vytvářejí se co nejjednodušší melodie, které se snadno zapamatují, ale zároveň jsou tak banální, že je stále prostor pro nové „zboží“. Pomocí rozhlasu se pak tisíckrát opakují, dokud je neznají všichni.

22

Tato hudba je tedy špatná pro společnost z toho důvodu, že rychle uspokojí emoce a nenutí nás pátrat ve svém nitru. Lehké a příjemné melodie vzbuzují u posluchače pocit emocionálního prožitku. To je ale opět pouhá iluze, tímto druhem hudby prožitek navodit nelze. Populární hudba působí často na ty, jež potlačují své emoce a nejsou je schopni jinak vyjádřit. Posluchači se s textem písně ztotožňují a tak si prožívají své „zakázané“ emoce, ač jsou pouze zakázány sebou samými, nebo společností. V momentě, kdy si člověk písničku zapamatuje a zapíská, píseň mluví za něj, a z člověka se stává objekt, podvoluje se rituálu socializace. To co nejvíce charakterizuje populární hudbu, je vulgárnost a odmítnutí lidskosti. Tu nejvíce posluchači vyhledávají. Cokoliv by obracelo do nitra, nebo dokonce vyzdvihovalo lidskost, je zatracováno.²³

Populární písně, které jsou producenty označené za bestsellery, se do posluchačů „tlačí“ ze všech stran, dokud si je nezamilují. Instrukce hitparád vyvolává iluzi, že se jedná o volbu posluchačů, ale ve skutečnosti vítězí prezentace. Díky síle reklamy jsou tyto písně předurčené pro oblíbenost. Podmínkou také musí být rádiová distribuce. Kdyby píseň nebyla dostupná všude a všem, neměla by šanci se stát masově oblíbenou.²⁴ Tento regresivní styl poslechu pak napomáhá neustálé produkci hitů a stálému odbytů „zboží“. Zpohodlnělý posluchač pak

²¹ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. str. 41 s.

²² ADORNO, Theodor. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo 1964, č. 1: 16-22; č. 2: 12-18.

²³ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. str. 33-41.

²⁴ Ibid. 40-48 s.

konzumuje přesně to, co mu hudební produkce předhodí. Únik z tohoto kolotoče se stává téměř nemožný. O to se přičiňuje i reklama, která šíření regresivního slyšení značně napomáhá. *„Regresivní slyšení nastoupí okamžitě, jakmile se reklama změní v teror: jakmile s vědomím přesily anoncované látky nezbude nic jiného než kapitulovat a vykoupit si duševní klid tím, že člověk učiní oktrojované zboží doslova svým vlastnictvím.“*²⁵

Posluchač, který je neustále takto „bombardován“ ze všech stran, pak nemá na výběr, než se podvolit a produkt si přisvojit. Dekoncentrované slyšení znemožňuje vnímání celku. Soustřeďuje se pouze na jednotlivé dráždivé momenty. Posluchač je odevzdán tomu, co mu průmysl podsouvá, aniž by si všimnul, že se jedná o povrchní klišé. *„Jestliže znormované, včetně heslovitě nápadných částic, jako vejce vejci beznadějně se podobající produkty nedovolují soustředěný poslech, aniž se staly posluchačům nesnesitelné, pak opět posluchači nejsou soustředěného poslechu vůbec schopni. Nejsou s to vynaložit napjatě vyostřenou pozornost a poddávají se takřka rezignovaně tomu, co se valí přes ně a nad čím se radují jen tehdy, když se do toho nezaposlouchají zcela přesně.“*²⁶

Toto atomistické vnímání jednotlivých momentů, které zamezuje pochopení složitějšího, komplexního díla, je typickým znakem regresivního slyšení. Přesto všechno vzdělaný posluchač je schopen povrchnost tohoto slyšení lehce prohlédnout.²⁷

Zábavná hudba je tedy dle Adorna z mnoha důvodů pro posluchače špatná, ohlupuje ho, degraduje jeho schopnost hudebního poslechu a vyvolává v něm dojem prožitých emocí, které jsou ovšem falešné. Společnost se pak znecitlivuje a je více pasivní, tj. pouze konzumuje. Adorno tuto lehkou hudbu po všech stánkách vnímá negativně, proto ji lze, dle mého názoru, označit za špatnou. V následující kapitole poukážu na to, jaké další prvky Adorno u lehké hudby postrádá.

²⁵ ADORNO, Theodor. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo 1964, č. 2: 13 s.

²⁶ Ibid., 13 s.

²⁷ Ibid., 10 s.

2.3. Bezkonfliktnost a bezčasovost

V této podkapitole se blíže zaměříme na dva momenty, které jsou dle Adorna obsaženy ve špatné, lehké hudbě, tedy bezkonfliktnost a bezčasovost. Bezkonfliktnost je další z pojmů, které charakterizují masovou společnost. Té se totiž představují díla nekonfliktní. Dnešní doba záměrně vytváří dojem bezkonfliktnosti. *„Bezkonfliktnost, jaká v masové kultuře pochází z všeobjímající péče monopolu, lze dnes ve velkém umění vnímat právě na oněch výtvořech, které nejrozhodněji odporují kulturnímu monopolu. Schönbergova dvanáctitónová technika zpochybňuje princip provedení, z něhož vzešla, [...]“*²⁸

Vedle bezkonfliktnosti je dalším významným pojmem bezčasovost. Kvalitní hudba dle Adorna je ta, jež má „zvládnutý čas“. Bezčasovost je vyvolána konfliktem. Díky němu se dílo dostává do přítomného okamžiku, neboť vše, co se odehrává, povstává z minulosti, která se odehrává právě teď a působí jako hrozba budoucnosti. Před námi pak vyvstává prázdný časový průběh, který je bez smyslu závisející na životě. Dílo se pak stává čistou reflexí daného bytí. *„Požadavek, aby se dané bytí transcendovalo integrací času, proto vždy přináší další požadavek, totiž zřeknout se momentálně ustanoveného smyslu a prostřednictvím nevázaného, téměř pasivního „empiristického“ vydání se časovému prvku, jehož ovládnutí se zřikáme, nechat vystoupit absenci smyslu a smysl sám pouze v jeho negativitě.“*²⁹

Přesto, aby dílo bylo bezčasovým a kvalitním, musí v něm být přítomen konflikt. V hudbě se může jednat o dramatickou dynamiku. Ovšem masová kultura, která postrádá konflikt, svou bezčasovostí pouze na čas poukazuje, neboli poukazuje na nudu, kterou se snaží sama ukrátit. Masová kultura přejímá formu umění, ale vyjímá z ní konflikt. Téma historie je jen rouškou, pod kterou se skrývá státní kapitalismus. Řeší se pouze individuální a sociální konflikty, které jsou tedy sice v pravdě realitě blíže nežli umělecké, přesto ji o to více romantizují a vzdalují se jí. Duchovní potřeby konzumentů jsou přizpůsobovány materiálními potřebám. Se vším manipuluje produkce. Proto špatnou může být i hudba umělecká, jakmile se stane masovou.³⁰ Chybou je strnulost a

²⁸ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. 25 s.

²⁹ Ibid., 27-28 s.

³⁰ Ibid., 29-50 s.

bezrizikovitost. V této kapitole jsem se zaměřila na to, co Adorno u hudby vnímá jako špatné, v další kapitole chci ukázat, co dle jeho názoru je u hudby nahlíženo jako dobrá hodnota a co většinou masové kultuře chybí.

2.4. Funkce zábavné hudby

To, co Adorno vnímá jako špatné u lehké hudby, je její závislost na průmyslu, na odpovědnosti masám. Rozebírá důležitý aspekt, který by správná hudba měla mít. Adorno se snaží nalézt funkci hudby, aby mohl jasněji říci, zda byla naplněna či ne. Hudba je považována za umění, pokud si zachovává svou autonomii. Tu ale hudba zábavná postrádá. Jakou pak má tato hudba jinou funkci? K hudbě se vždy vázaly mimoumělecké souvislosti působení. Středověká hudba například měla funkci disciplinární. Funkci moderní masové hudby ale nelze pouze zjednodušit na funkci zábavy. Hudba často navazuje na nějakou tradici, či předchozí souvislosti, jedná se o jakousi komunikativní řeč. Adorno přisuzuje hudbě funkci řeči a dělí ji na dva druhy. První je ta autonomní, tedy umělecká, se kterou si posluchači často nevěděli co počít, a je záměrně potlačována ideologií. Tou druhou je hudební řeč masová.³¹ Jak Adorno píše ve své publikaci: „*Otázka po funkci hudby dnes, v šíři společnosti, by potom byla otázkou po tom, co ta druhá hudební řeč, relikv uměleckých děl, s kterými hospodaří masy, koná. Hudba, tradiční díla spolu s kulturní prestiží, která se v nich nahromadila, je především jednou prostě tady. Tíží své existence se udržuje také tam, kde vůbec není zakoušena, zvláště převládající ideologie brání uvědomění toho, že není zakoušena.*“³²

Zástupcem funkce takové hudby je role rozptýlit. Tato hudba nemá smysl ani k ničemu vztah. A lidé to přijímají, protože měšťanská společnost přijímá to, co je. Lidé utíkají před myšlenkami o sobě a světě kolem nich a žijí v představách, že takový svět, jaký prožívají, je správný. Tato tendence je platná i pro všechny další druhy kultury. Lidé si vytvářejí iluzi důležitosti kulturního života, ač se jedná o kritiku či spolupráci v kultuře, přiživují tuto ideu, a tak se vyhýbají tomu podstatnému. Dochází pak k paradoxům, kdy pro mnohé je hovoření o

³¹ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015.49-51 s.

³² Ibid. 50-51 s.

kultuře či hudbě důležitější nežli hudba sama. Tato funkce rozptýlení či útěchy se dnes řadí poměrně vysoko. Dává anonymní mase hlas a útěchu.³³

Hudbě Adorno připisuje i funkci vyjádření radosti. Ta se ale mílovými kroky vzdaluje od huby umělecké, která i když vyjadřuje něco radostného, obsahuje v sobě odkaz ke smutku, který byl rozptýlen. Nejsnáze se konzumuje to, co je naladěno na veselý tón, proto tento styl často figuruje ve sféře zábavy. Ty, kdo se s touto pozitivní hudbou ztotožní, chce přimět k pocitu veselosti. Zábavná hudba nám sugeruje pocit nějakého slavnostního nebo výjimečného stavu. Tento druh hudby klame příslibem štěstí a místo štěstí dodává sebe samu. Dává prožít pouze náhražkové uspokojení, často pouze tím, že prolamuje mlčení. Konzumní hudba předjímá vítězný potlesk nad činy, jež ještě nebyly vykonány. Propaguje sebe samu a její funkce se často zaměřuje za reklamní. Mezi subjektem a hudbou není žádný prostor pro reflexi a tak má posluchač iluzi bezprostřednosti, blízkosti cizímu a zmírnění pocitu boje proti všem. Hudba zabarvuje prožívání a chrání před vnímáním prázdného času. Tato pochmurnost a vnitřní prázdnota je zahnána pomocí hudby.³⁴

„Ti, kdo jednou mají léčebné prostředky proti dlouhé chvíli, byt' by to byli ty nejhorší, nehodlají ji dále tolerovat: to přispívá k masové základně hudebního konzumu.“³⁵

Hudba zaplňuje pocit prázdnoty a vyvolává dojem toho, že se něco děje. Působí jako náhrada akce, jako neutralizace a socializace. Konzumní hudba utvrzuje posluchače v iluzi vnitřní plnosti, vsugeruje mu, že se účastní rituálu identifikace a omezuje se sám na sebe, „vchází do sebe“ a sjednocuje se se všemi. Tato hudba nasycuje lidi sama sebou, aby je vychovala k souhlasu. Změna by mohla nastat pouze v momentu, kdy se posluchač místo potvrzování sebe samého a světa, podíval na sebe a svět více kriticky. Ucho je proti oku pasivní a přijímá všechno, proto si musíme dát pozor na to, co přijímáme. Funkci konzumní hudby můžeme dle Adorna tedy ztotožnit s ideologickou tendencí, zprostředkováním ekonomických zájmů. Pokud člověk chce poznat společnost, ať se zaměří na hudbu, kterou poslouchá.³⁶ Adorno srovnává funkci umělecké hudby a zábavné a radikálně je od sebe odděluje. Každá hudba má jiné funkce. Podle Adorna, i přesto že zábavná hudba své funkce (funkce rozptýlení, zábavy

³³ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 49-63 s.

³⁴ Ibid. 49-57 s.

³⁵ Ibid. 57 s.

³⁶ Ibid. 57-63 s.

či sociální funkce) naplní, pořád ji můžeme brát za špatnou, protože tyto umělecké funkce neprospívají společnosti, naopak ji degradují. Adorno dále rozšiřuje svou teorii a rozlišuje typy hudebního chování. Tedy popisuje, že výběr vnímání hudby úzce souvisí s tím, o jaký typ posluchače se jedná. Podle něj je chování, tedy přístup k hudebnímu dílu, důležitým aspektem při poslechu a hodnocení hudby.

2.5. Typy hudebního chování

Adorno soudí, že to, jak přistupujeme k hudbě, často souvisí s tím, jaký typ posluchače jsme. To, zda se posluchač obklopuje výhradně lehkou hudbou, úzce souvisí s jeho sociologickým kontextem. Adorno popisuje několik druhů posluchače, aby ukázal, že hodnocení hudby záleží i na tom, jaký typ posluchače k ní přistupuje. Zároveň prožití hudby záleží na jeho angažovanosti a vzdělanosti. Adorno ukazuje, že každý posluchač může mít jiný zážitek. Dělí typy hudebního chování.

První typ, který Adorno rozebírá, je *expert*. Jedná se o zkušeného posluchače, kterému nic neuniká, a zároveň má odstup od toho, co poslouchá. Dokáže sledovat průběh spletité skladby a skládat v jeden celek, v jeden smysl. Vnímá všechny technické aspekty skladby a odhaluje souvislosti. Tento typ se často omezuje na hudebníky z povolání.³⁷

Další je typ *dobrého posluchače*. I on si dokáže věci spojovat do souvislostí a odpoutat se od jednotlivin, na rozdíl od experta ale není schopen vnímat všechny technické aspekty skladby. Tyto zkušenosti člověk nabyde správnou hudební výchovou. Dle Adorna tuto schopnost mají lidé žijící v aristokratických kruzích, i když mohou být kritizováni pro snobismus. Naopak měšťanstvo se zajímá pouze o výkon, show. Nyní tento druh posluchače značně mizí, protože s přibývajícím masovou kulturou a mechanickou produkcí dochází k poměšťování společnosti.³⁸

³⁷ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 16-18 s.

³⁸ Ibid. 19-20 s.

Tento dobrý posluchač by nyní spíše mohl být pojmenován jako další typ, *vzdělaný konzument*. O hudbu se zajímá, informuje se, sbírá desky, alba, ale často pouze pro společenské uplatnění, snobismus. Spontánní prožívání hudby a její porozumění se mění v hromadění informací, především o interpretovi. Jeho pozornost se zaměřuje pouze na jednotlivé momenty. Hudbu přímo konzumuje, potěšení má více ze spotřeby, nežli z prožívání hudby. Zaměřuje se pouze na to, co se zrovna „nosí“. Tato skupina posluchačů rozhoduje o oficiálním hudebním životě. Rozhoduje o koncertech a festivalech a z hudby čím dál více činní statky manipulovaného konzumu.³⁹

Dalším typem posluchače je *emocionální typ*. Tento typ není určen tím, co posluchač slyší, ale jeho vlastní mentalitou. Vzдалuje se od poslouchaného ještě více, než předešlý typ. Při poslechu se uvolňují potlačené iracionální pudová hnutí, která se skladbou nemají nic společného. Dnešní typ hudby je často tvořen pro tento typ posluchače. Vnějšíkové reflektované chování nahrazuje vědomý strukturální poslech.⁴⁰

Opakem tohoto typu je *re-sentimentální posluchač*. Pohrdá oficiálním hudebním životem, ale nehledá dobovou alternativu, nýbrž odkazuje ke starým obdobím, která se dle něj uchránila masového znesvěcení. Jeho ideál je staticko-hudební poslech. Tyto typy se uzavírají do kolektivů, které souhlasí s jejich názory, a falešnou přísností se sami mechanicky utiskují, aby si uchovaly své místo v daném společenství. Příklad tohoto posluchače ukazuje Adorno na někom, kdo poslouchá jazz. Jazz je nyní často brán jako protest proti oficiální kultuře a pokrokový útvar a jakýkoliv kritický pohled je brán jako nadutost člověka, který ničemu neporozuměl. Tato touha po protestu se často nachází mezi mládeží. Přesto se tento protest nadá vydržet dlouho.⁴¹

Poslední typ posluchače je nejvíce zastoupen. Je jím poslouchání *hudby čistě pro zábavu*. Kulturní průmysl je tvořen pro tento druh posluchače a je jím ovlivňován, produkce a konzum jsou propleteny. Hudba je brána pouze jako rozptylující komfort. Je to spíše lenost hudbu vypnout, než radost z toho, že hraje. Hudba hraje a posluchač u ní pracuje. Jedná se o lidi, kteří hudbou zabíjejí čas, hledají uvolnění, nebo lidi bez vzdělání (hudebního), kteří poslouchají to, co zrovna „běží“. Jsou to posluchači pasivní, kteří nevynakládají žádnou snahu

³⁹ ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 20-21 s.

⁴⁰ Ibid. 21-23 s.

⁴¹ Ibid. 23-27 s.

na porozumění. Posluchač má naprosto nekritický postoj a odmítá cokoliv, co ho nutí k sebeuvědomění.⁴²

Poslední typ spíše *ne-posluchače* je hudebně lhostejný, nemuzikální a proti muzikální. Jedná se často o lidi, kteří v dětství zažili něco těžkého, a dnes například nejsou schopni číst z not. Tuto skupinu nechává Adorno volnou pro rozpracování.

U Adorna, který ke kritice hudby přistupoval především přes masovost, je poměrně snadné určit, co je pro něj špatná hudba. Jedná se o takovou hudbu, která ať je „vysoká“, nebo „nízká“, jakmile se stane objektem masového průmyslu, je automaticky špatná. Hudební průmysl všechny předměty uniformuje. Adornovi nezáleží na naplnění účelu. V tom se bude rozcházet s Eggebrechtem, kterého rozeberu v následující kapitole. Adornovy myšlenky detailněji shrnu v poslední části práce a zároveň je zasadím do kontextu ostatních autorů.

3. Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999)

V této části se zaměřím na názory Hanse Heinricha Eggebrechta, německého významného představitele hudební vědy. V prvních podkapitolách chci nejprve nastínit, jaké jsou Eggebrechtovy myšlenky o tom, jaké aspekty má správně hudba mít. To nás informuje i o tom, co je podle něj u hudby špatné. V poslední kapitole *účel hudebních žánrů* objasním jak Eggebrecht pojímá termín „špatný“.

3.1. Hudba a hra

Eggebrecht hudbu definuje jako hru. Správná hudba má být hrou tónů a času. Stejně jako hra, má i hudba účel sama o sobě, v sobě samé. Člověk si hraje bez dalšího účelu, než kvůli hře samotné. Pokud se ve hře začne hledat účel, vytratí se kouzlo bezúčelného hraní. Každá krásná hudba je hrou, která, i když se zabývá nehezským či ošklivostí, pořád zůstává hrou a

⁴² ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015., 23-30 s.

hraní je krásné. Krásno, definované jako bezúčelná hra, tak v sobě zahrnuje i to, co na první pohled krásné není. V hudbě se pak i ošklivé transformuje v krásné. V tomto bodě vidíme silný vliv Kantovy teorie o bezúčelnosti umění, vnímání umění jako hru svobodných představ, zároveň i jeho formalistický vliv. Přesto každá hra, ač je bezúčelná, má vždy určitá pravidla. Hudební hra je určována hráčem a jeho nástrojem. Hra je omezena, tak jak je omezený nástroj a stejně tak subjekt, tedy skladatel či improvizátor. Z jeho představivosti vznikají melodie, tónové variace atd. Záleží na jeho hudebním smyslu, který do skladby vnáší.⁴³ „[...] -smyslové útvary ve smysluplných kombinacích, které se vyjevují ve hře a jako hra. A to je dvojnásob krásné, protože nás jako hra vyzývá ke spoluúčasti a protože jako smyslové dění, jež má být chápáno esteticky, probouzí naše smysly k reflektující aktivitě.“⁴⁴

Hra má na člověka silný vliv. Během hraní člověk zapomíná na skutečnost. Umění je tak odloučené od skutečnosti, vytváří distanci vůči skutečnosti, a tak estetizuje život. To je jeho síla a zároveň i jeho bezmoc. Člověk se pozvedá nad skutečnost, ta je uzavřena a zakrývána. Prostřednictvím hudby nelze ke skutečnosti dospět. Hudba je proti-světlem ke skutečnosti.

3.2. Tři dimenze hudby

Eggebrecht rozebírá, jaké jsou prvky, podle kterých můžeme hudbu hodnotit. Hudba má dle Eggebrechta tři dimenze, dimenzi hry v sobě samé, smysl v této hře, a pak dimenzi významu. Pomocí těchto tří dimenzí máme jasnější představu o tom, co hudební dílo musí naplnit. U první složky je důležité, aby autor tvořil hudbu z radosti z tvorby, ze své potřeby pro tuto tvorbu. Autorovým jediným účelem by měla být radost z hudby a jejího tvoření, naprosté oddání se hře. Další prvek hudby je hudební smysl, tedy jak jsem poznamenala výše, časem vytvořená a ověřená trvalá hudební pravidla. Tato pravidla mohou být i časem proměnlivá, tj. záleží na daném období. Většina z těchto pravidel je však platná napříč obdobími, a vždy se k těmto pravidlům lze vrátit.⁴⁵ „Systémy norem jsou systémy sdělování a rozumění, které se v hudebním útvaru konkretizují a individualizují a které mohou být také inovovány. Jedná se

⁴³ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001., 7-12 s.

⁴⁴ Ibid., 11 s.

⁴⁵ Ibid., 7-12 s.

přítom o systémy, které vycházejí z lidí (ze sdělování) a směřují k lidem (k rozumění), které ale jsou jako systémy uchopitelné jenom a jedině v hudebním útvaru samotném.“⁴⁶

Tyto hudební normy nikdy nebudou autonomní, protože vždy byly někým vytvořeny. Vytvořeny v určitých společenských a individuálních situacích. Přesto tyto normy nefungují pouze v daném sociálním kontextu, ale fungují v hudebním systému samy o sobě. Tak mohou některá díla přetrvat historické vkusové změny a být stále esteticky platná. Konkrétní hudební jev představuje vždy řád, který poukazuje sám k sobě. Hudba je umělecká, i když je historická a vycházející z dějin. Díky tomu může hudba dodržující daná pravidla vždy znovu a znovu ožít a přetrvat navždy. Hudba prochází vývojem, a tak pouze a jenom některá hudba ob stojí ve zkoušce času. Hudba si také prošla procesem artificializace, subjektivizace. Ta je spojená s odstraňováním norem. Toto zřeknutí se norem, jenž do určité míry usnadňovaly komponování, znamená sice větší autorovu zodpovědnost, ale také svobodu.⁴⁷ „*V postupu estetizace se hudba od raného středověku krok za krokem uvolňuje ze svých funkcionálních a sociálních vazeb. Toto vyvázání, osvobození k sobě samé dosahuje (negativně lze také říci: vykupuje) hudba artificializací- vyjádřeno v naší rovině: zjemňováním a obohacováním svého podstatného estetického určení jako hry. Nicméně: čím více hudba estetizuje způsob svého bytí- tím, že se ve svém podstatném určení jako hra artificializuje- tím silněji a zásadněji stojí proti realitě, proti světu skutečnosti jako jiný svět hry, což poznalo, přivítalo a emfaticky vystupňovalo romantické devatenácté století a z čeho se nemůže vymanit ani postmodernistické století dvacáté.“⁴⁸*

Eggebrecht upozorňuje, že toto osvobození subjektu však v sobě nese to, že tato novost přichází o výpověď časovosti. Neexistuje pak pokrok lidstva, umění či vědy a jedině, co můžeme nahlédnout, je pokrok subjektu. Jeho cesta k sobě samému. Díla již netíhnou ke snaze o to dosáhnout dokonalosti, ale pouze pojednávají o historii subjektu. „Já“ směřem k sobě samému. Díla stojí mimo progresi.⁴⁹

Třetí dimenzí je hudební význam, který je spjatý jak s autorem, tak s posluchačem. Význam je to, co autor zamýšlel, ale i to, co v hudbě slyší posluchač. Význam se pojí s emocemi, asociacemi a představivostí. Hudba může podle nás být zasněná, líbezná, temná, smutná či

⁴⁶ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001, 56 s.

⁴⁷ Ibid., 93-106 s.

⁴⁸ Ibid., 101-202 s.

⁴⁹ Ibid., 93-106 s.

radostná atd. Proto má hudba tak silnou působivost, protože z nás činí spoluhráče této hry, vtahuje nás do estetického oceňování. Poslechem hudby se z nás stávají spoluhráči a spoluúčastí na hře se stáváme sami sebou. Protože se hudbě oddáme, jsme schopni se s ní ztotožnit. Emoce jsou naše emoce, měníme se díky hudbě a hudbu vnímáme díky tomu, jací jsme.⁵⁰

Dalším aspektem hudby, který Eggebrecht rozebírá, je její časovost. V tomto bodě se těžiště jeho zkoumání přesouvá do fenomenologické polohy, kdy shrnuje, jaké druhy časů můžeme v hudbě nalézt, a že stejné dílo může působit rozdílně.

3.3. Hra času

Hra s časem na nás jako recipienty může mít silný vliv. Eggebrecht rozeznává čtyři druhy času. Čas měřený, nebo zapsaný v notách, se nazývá *hodinový čas*⁵¹. Skladba může být měřená a hraná podle hodinového času, ale obvykle ho interpretační čas nikdy nenaplní. *Interpretační čas*⁵² není nikdy stejný. I když hráč hraje stále tu stejnou skladbu, jsou tu rozdíly v provedení, které se přemítají do zlomků sekund. Tento čas se liší od provedení k provedení. Dále je tu tzv. *tempový čas*⁵³, tedy čas, který je předepsaný v partituře - adagio, presto, atd. Každý z těchto pojmů má určenou rychlost, a tím pádem také dobu trvání, ale záleží na interpretovi, jak daný part zahraje. Poslední je čas *prožitkový*⁵⁴, který závisí na subjektu, tedy na posluchači.

„Jedna a tatáž hudební produkce může jednomu posluchači připadat zábavná, poutavá, napínavá, zatímco jinému fádni, bezvýrazná, nudná. Tentýž čas s tímtéž děním prožívá jeden posluchač jako krátký a jiný jako dlouhý[...]. Závisí i na tom, kolik informace (působivosti, intenzity, prožitku) v sobě hudba a její interpretace obsahují[...].“⁵⁵

⁵⁰ HANS HEINRICH EGGEBRECHT, *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001, s. 7-12 s.

⁵¹ Ibid. 187 s.

⁵² Ibid. 187 s.

⁵³ Ibid. 188 s.

⁵⁴ Ibid. 188 s.

⁵⁵ Ibid., 188-189 s.

O síle prožitku rozhoduje sám recipient. V hudbě stejně jako ve hře se vzdalujeme od skutečnosti a tím se také osvobozujeme od časovosti. Proto je hudba tak působivá, protože je to především hra s časem. Čas je věc, které nemůže nikdo uniknout, a v momentě pohroužení se našeho já do hry (či hudby) zapomínáme na čas a realitu, jsme od nich osvobozeni. V tomto bodě můžeme nalézt náznak podobnosti s Adornovým rozlišením hudebního chování, každý člověk vnímá čas v hudbě rozdílně. V následující kapitole rozeberu Eggebrechtovo zkoumání účelu hudby a ukážu, proč je to důležité pro hudební hodnocení.⁵⁶

3.4. Účel hudebních žánrů

Eggebrecht dělí hudbu na několik druhů a žánrů. Každý hudební žánr a druh má jiný účel, kvůli kterému byl vytvořen na základě rozdílné potřeby lidské, společenské nebo institucionální. Každá hudba má tedy za úkol naplnit tento svůj účel. Pokud ho nesplní, je považována za špatnou. Přesto i splnění této podmínky není vždy zárukou, že se nám hudba bude líbit. Hudba nemusí naplnit svůj účel, a přesto se nám může líbit, nebo naopak, i když svou funkci plní, můžeme ji přesto označit za špatnou. Eggebrecht tedy dělí hodnocení „špatnosti“ na dva druhy, účel a vkus. První je podmínka, zda hudba naplnila účel svého žánru. Druhé hudební ohodnocení vychází z našeho vkusu, tedy zkušenosti a vzdělanosti.⁵⁷

„To, jak se komu co líbí, závisí na vkusu jednotlivce, který často (nebo vždy?) jen domněle spočívá na individuální svobodě a který je ve skutečnosti určen (přinejmenším také) sociálně, to znamená skupinově specificky.“⁵⁸

Eggebrecht také rozděluje hudbu do dvou základních skupin podle svého účelu. Je to hudba umělecká a zábavná neboli „lehká“, jak ji označil Adorno. Umělecká hudba je svobodná a autonomní. Při poslechu umělecké hudby je poslech středobodem našeho zájmu a nezaobíráme se žádnou jinou činností. Umělecká hudba je zodpovědná sama za sebe, její hodnota je imanentní. Jejím účelem není pobavit či rozptýlit, ale přesto má určitou funkci,

⁵⁶ HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001, 187-195 s.

⁵⁷ Ibid., 74–79 s.

⁵⁸ Ibid. 74 s.

kterou plní. Může to být obohacení, útěcha v nouzi, útěk od světa atd. Tato hudba je často složitá a hluboká a trvá jistý čas, nežli je plně pochopena. Kritériem je zde umělecká hodnota, která jde ruku v ruce s hodnotou prodejní. Její hodnota se určuje až po delší době, většinou menší skupinou lidí, kteří jsou díky vzdělání a výchově schopni na tuto hudbu reagovat. I tak ale umělecká hudba přes svou uměleckou kvalitu nemůže být měřítkem hodnoty hudby obecně, vzhledem ke své menší skupině posluchačů. K prožití hudby je nutná estetická identifikace, k tomu je nutné kvalitní provedení díla. Problémem může být pro posluchače i hudba nová, pro jejíž poslech a celistvé ohodnocení je nutná jistá míra posluchačské zkušenosti. Pokud je posluchač nezkušený, pak je správný estetický přístup zablokovaný, protože hudbě nerozumí. Přístup k hudbě a schopnost se jí oddávat vycházejí z určité potřeby. Tato potřeba často souvisí se zkušeností a způsobem existence.⁵⁹

Zábavná hudba má funkci bavit. Eggebrecht ji označuje za „špatnou“ ve smyslu pokleslé a zjednodušené hudby. Za špatnou označí každý člověk podle svého vkusu něco jiného, přesto tvrdí, že se všichni shodnou na názoru, že hitparádová hudba je laciná a interpretačně neumělá. Přesto ji davy vyžadují a i sám Eggebrecht přiznává, že je často touto „špatnou“ kulturou fascinován. Proto tento druh hudby uznává vzhledem k její vysoké oblíbenosti, protože tato oblíbenost vyjadřuje potřebu existence takovéto hudby.⁶⁰

„Obě potřeby mohou - ačkoliv jsou podmíněny a určeny sociálně - existovat vedle sebe u jedné a téže osoby, přičemž se zpravidla navzájem stýkají a prolínají podobně jako příslušné druhy hudby. Přesto však jsou ohraničitelné, a to co do typologie recepce.“⁶¹

Problémem, dle Eggebrechta, není samotná lehká hudba, ale to, že většina posluchačů u této hudby setrvává. Posluchač zábavné hudby si uměleckou hudbu poslechne málokdy. Milovník neumělecké hudby dává prostor pouze zábavě. Naopak posluchač klasické hudby, pro kterého umělecká hudba představuje nejvyšší hodnotu, je schopen ocenit i hudbu zábavnou. Hudba zábavná uměleckou hodnotu nemá, jejím účelem je bavit.

„Kritériem zábavné hudby není umělecká hodnota (hodnota poselství), nýbrž zábavná hodnota (spotřební hodnota) - k níž nepochybně patří i velká nápaditost a porozumění

⁵⁹ HANS HEINRICH EGGEBRECHT, *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001. 74-79 s.

⁶⁰ Ibid., 74-79 s.

⁶¹ Ibid. 75 s.

umění a na níž se vždy podílí také jistá dávka hudební „autonomie“ (vlastní zákonitosti hudby). To, co působí na jednotlivé lidi a skupiny lidí zábavně, je velmi rozmanité. Skladatelé a aranžéři se to snaží zjistit a pomáhá i hudební průmysl.“⁶²

Tyto skupiny jsou tvořeny lidmi, nejsou ale děleny podle věku ani podle momentální nálady posluchačů. Jednotlivé skupiny se liší, tím z jakého prostředí daný člověk pochází. Každá skupina je definována sociálním podmíněním, rozdílem postojů a očekávání. Hodnocení zábavné hudby často souvisí s manipulací posluchače. Eggebrecht tuto manipulaci ukazuje na příkladu stimulační hudby neboli zvukové kulisy, hudby z obchodů. Jejím účelem je zvýšení produktivity, zvýšení výnosů. Díky marketingu a psychologii práce je tato hudba pomocí mnoha triků zaranžována tak, že ji neposloucháme, spíše pouze registrujeme. Čím vyšší jsou zisky, tím je hudba „lepší“. U reklamní hudby všichni hudbu sice vnímají, ale marketing má pro tuto hudbu jiné triky. Používá se například klasických melodií, aby s určitým produktem vytvořily psychologické spojení. Eggebrecht tedy ujasňuje, že umělecky hodnotná mu přijde pouze hudba umělecká, ale přesto zábavnou hudbu uznává taky, jen již ne jako umělecky hodnotnou. Vidí, že je po takové hudbě poptávka, kterou nelze přehlédnout.⁶³

V této druhé kapitole jsem rozebrala Eggebrechtovy myšlenky o hudbě. Nejprve jsem rozebrala jeho teorii hry, tedy podmínky, jaké by dle něj měla splňovat dobrá hudba, a v druhé části jsem se zaměřila na jeho přímé názory o hudbě špatné. Definice slova špatná má pro něj tři významy. První je nenaplnění svého účelu jednotlivých hudebních žánrů. K porozumění naplnění účelu umělecké hudby nám pomáhají i předchozí kapitoly. Účelem umělecké hudby je především hra. U hudby taneční je kritériem hodnocení to, zda se na ni dá tancovat. Další definice „špatného“ je označení našeho vkusového soudu, ten je spojen s naší výchovou a vzděláním. A třetí definice je označení něčeho pokleslého, něčeho, o čem víme, že je pro nás špatné, a přesto se nám to líbí. Eggebrecht oproti Adornovi lehkou hudbu obhajuje, i přes její špatnost má ve společnosti své místo. Eggebrecht se pouze lehce dotýká problematiky, před kterou Adorno varuje, tedy toho, že posluchač se od lehké hudby dále neposouvá a setrvá u ideje hudby jako zábavy. Další autor, jehož myšlenky se pokusím rozebrat, je Umberto Eco. Na rozdíl od Eggebrechta je jeho zaujetí hudbou spojené především s masovostí.

⁶² HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001, 76 s.

⁶³ Ibid. 74-79 s.

4. Umberto Eco (1932-2016)

V této kapitole se budu zabývat názory italského sémiologa, filosofa, estetika a spisovatele Umberta Eca. Eco se stejně jako Adorno zabýval výzkumem fenoménu masové kultury. Abych mohla přistoupit k jeho názorům na populární hudbu, nejdříve rozeberu jeho myšlenky o masové kultuře tak, jak je Eco popisuje ve své práci *Skeptikové a těšitelé*.⁶⁴ Zároveň objasním, jaké aspekty považuje u hudby za negativní. Pro jasnější představu toho, co je dle Eca špatná hudba, rozeberu jeho výklad o tom, jak by mělo vypadat „ideální“ umělecké dílo.

4.1. Masová kultura

Dle Umberta Eca můžeme k masové kultuře zaujímat dva postoje. Jednu názorovou skupinu označuje jako skeptikové a druhou těšitelé, jak nám napovídá samotný název knihy, ve které tuto teorii rozebírá: *Skeptikové a těšitelé*. Přeloženo z italského originálu *Apocalittici e integrati*⁶⁵. Eco v originále označuje první skupinu jako apokalyptikové, tím chce zdůraznit jejich vyhraněný přístup k masové kultuře. Lidé patřící do této skupiny se soustředí pouze na negativní důsledky vlivu masové kultury a odmítají ji s pocitem, že je špatná a oni jsou vyvolení. Těšitelé jsou naopak lidé, kteří se stávají součástí masové kultury a snaží se ji bránit. Tato masová kultura se však týká obou skupin lidí. Je to touha podřízených tříd využívat průmyslově utvářených kulturních statků. Dle Eca do prostoru masové kultury musí vejít i ten, kdo chce upozornit na její zvrácenost. Kulturní průmysl je tedy něco osobního, co je masou z fetišizováno, spojeno s pojmem průmyslu. Předmět se stává zbožím a jako takový musí oslovovat co nejširší publikum. Proto jsou jeho styl, vkus a receptivní možnosti přizpůsobovány, tak aby je pochopilo i méně vzdělané publikum. Tyto výrobky usilují o co největší emocionální efekt. Mají často velmi krátkou životnost, protože divák si žádá stále nový, silnější efekt. Ovšem skeptikův problém je, že se nesnaží o konkrétní studium jednotlivých produktů. Automaticky konzumenta označí za masového člověka, který vytvoří z každého produktu fetiš. Tak se on sám stává obětí masové produkce. Stejně tak kritik dělá

⁶⁴ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006.

⁶⁵ ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*. Vyd. Bompiani, Tascabili. Saggi, 2001. 400 s.

chybu, když tajně touží po kýči a na základě své frustrace pak hodnotí umělecká díla podle jejich emotivnosti, na níž je kýč postaven. Kritika nezajímají modalitu, podmínky či užitečnost. Napomáhá nám vyváznout z fascinace televizí, i když může škodit.⁶⁶

Masová kultura se zdá být kulturou přicházející „zespoda“, ovšem tato kultura je pouze předána pomocí masových komunikačních prostředků a jejím zdrojem je kultura vyšší. „Fenomén známý jakožto masová kultura nastává v tom historickém okamžiku, kdy masy v roli protagonisty vejdou do společenského života a stanou se spoluzodpovědnými za stav veřejných věcí. Masy vnutily společnosti svůj vlastní étos, v různých historických obdobích uplatnily své partikulární nároky, uvedly do oběhu svůj vlastní jazyk, zkrátka vypracovaly určité návrhy a předložily je zespoda; jejich způsob zábavy, myšlení a představ však přitom zespoda nevzniká, byl jim předložen s pomocí masových sdělovacích prostředků v podobě sdělení formulovaných podle kódu vládnoucí třídy.“⁶⁷

Eco kritizuje masovou kulturu v několika bodech. Masmédia ničí originální kulturu a kulturní zvláštnosti jednotlivých etnických skupin. Publiku se předávají již ověřené produkty a to tomu nevědomky podléhá. Emoce nejsou symbolizovány, ale vyvolávány v divákovi. Kulturní průmysl prodává posluchačovi již hotové efekty. Předepisuje, jaká sdělení mají produkty předávat, i jaké reakce mají produkty vyvolávat. Za masovou kulturou stojící ekonomika určuje, co publikum chce a co ne. To, co masmédia nadiktují, to pak publikum skutečně vyžaduje. Vyšší umění je ekonomikou přetaveno a předáváno v jednodušší podobě. Produkty masové kultury jsou vytvářeny pro ukrácení volného času, pro odpočinek, a tak podporují nekritický postoj vůči světu. Vytvářejí universální typové situace a redukují individuálnost. Masmédia dávají přednost oficiálním hodnotám, jsou konvenční. Zároveň tento druh kultury může u některých recipientů vyvolat dojem, že se jedná o skutečné umění a prožitky. Například mystická povaha davového prožívání hudby dává účastníkům koncertu pocit pospolitosti, mluví pak o krásném zážitku. Tento zážitek ale není nic jiného než pouhé kolektivní „šílenství“, které opět působí pouze povrchně, na diváka neklade žádné nároky hlubšího prožívání.⁶⁸ Eco poukazuje na to, že negativní aspekty můžeme u masové kultury najít už u jejího vzniku. Masová kultura je často produkována skupinami, které mají

⁶⁶ ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 31-71 s.

⁶⁷ Ibid. 23 s.

⁶⁸ Ibid 33-38 s.

ekonomickou moc. Proto tedy snaha vydělávat je nutí předávat takové výrobky, které se zamlouvají zákazníkovi, nesmí mu přidělovat starosti a musí je často měnit za nové. Masová kultura je průmyslová záležitost a tak podléhá zákonům platícím pro průmyslovou činnost. Eco tvrdí, že otázka by ale neměla znít, zda je masová kultura dobrá či špatná, ale jak lze skrze ni šířit kulturní hodnoty. Například knižní průmysl se v některých případech snaží čtenáři předat kvalitní literaturu. Existují například lidové edice, které dokazují vítězství kultury nad průmyslem. Problémem je tedy touha ekonomických skupin po zisku, snažící se najít co nejprodejnější produkt.⁶⁹

Tímto jsem shrnula, jaké jsou podle Eca špatné aspekty masové kultury. A jako protipól ke kritice masové kultury se Eco snaží najít tvrzení, která by mohla být vznesena na její obranu. Masová kultura je sice průměrná, to ale nemusí znamenat, že snižuje vkus kultivovaných osob, ale naopak zvyšuje u těch nekultivovaných. Masmédia poskytla informace a přístup ke kultuře masám, ke kterým se dříve nedostávaly, čímž se pro ně zamezoval přístup k zodpovědnosti na životě společnosti. Existence zábavné kultury, nemusí vždy znamenat úpadek, ale pouze přirozené projevení lidskosti. Lidé si vždy v každé době, hledali něco zábavného. Sjednocení vkusu navíc umožnilo setření kastovních rozdílů. Masová kultura se vždy vyvíjí a přichází s novými styly, které pak mohou ovlivňovat vysoké umění, které na tyto změny reaguje.⁷⁰

Eco tedy nezavrhne masovou kulturu jako celek, tak jak to, na rozdíl od něj, dělá Adorno. Netvrdí, že tato kultura je z principu špatná. Poukazuje na její problematické pasáže, které lze označit za špatné. Tato masová kultura často selhává v předání kulturních hodnot a její existence je často zapříčiněna pouze touhou po zisku. V divácích podporuje nekritický postoj ke světu a vše se uniformuje. Přesto Eco tvrdí, že zábavné umění má svůj nárok na existenci.

⁶⁹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 31-59 s.

⁷⁰ Ibid. 39-43 s

4.2. Zábavné umění

Eco uznává zábavné umění, kdy i vzdělaný člověk k němu přistupuje s účelem pobavit se, ne snížit se, nicméně si je vědom toho, že se snižuje k něčemu „špatnému“. Pokud se tedy kulturně založený člověk uchýlí k zábavnému umění, je si stále vědom formálních prvků a stylistická pravidla dokáží převážít nad pudem, tedy nad touhou zábavy. Takto lze dosáhnout zkvalitnění masové kultury.

„Takže jedině tím, že přijmeme různé roviny coby komplementární a užitelné touž pospolitostí konzumentů, si otevřeme cestu ke kulturní bonifikaci hromadných sdělovacích prostředků, masmédií.“⁷¹

Problémem ovšem jsou lidé nevzdělaní, kteří se uchylují pouze k umění zábavnému. Je to především problém vzdělání a volného času. Řešením by mohlo být zavedení jakési „výchové“ zábavy, která by byla nadiktována shora. Tato myšlenka se ale zdá Ecovi příliš utopistická.

V začátku této podkapitoly jsem použila termín špatný, ačkoli Eco tento termín sám nepoužívá. Jeho podání zábavné hudby je identické s Eggebrechtovým, který označení špatné, v kontextu hodnocení zábavné hudby, bere jako něco pokleslého. Stejně tak Eco připouští existenci tohoto druhu hudby, ale pod podmínkou, že si posluchač uvědomuje, že se snižuje k pouhé zábavě. Eco popisuje další dva aspekty, které z této hudby dělají hudbu pokleslou a „špatnou“. Jsou to nevkus a kýč.

⁷¹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 53 s.

4.3. Nevkus a kýč

Podle Eca špatnou vlastností v umění je nevkus a kýč. Nevkus je často rozpoznán instinktivně, je ho těžké určit. Kýč násilím tlačí diváka, aby se podrobil jeho efektu. Divák se domnívá, že v něm nalezne estetický prožitek, ale jde o jakousi uměleckou lež. Kýč je snadno stravitelný pro lenivé publikum, které se nechce nechat zatěžovat něčím složitým. Při recepci kýče se mu zdá, že konzumuje originální zobrazení světa, a přitom se jedná o pouhou imitaci prvotní síly obrazů. Nejedná se pouze o způsob komunikace, to by pak kýč byl na stejné úrovni jako dopravní značka, jedná se o rozdíl v morálce, ekonomii a politice. Kýč se pouze snaží o vyvolání efektu, ale předstírá, že je umění. Přináší pocit odpočinutí a psychologického uvolnění.⁷²

„[...] budeme kýč definovat jako stylegma vytržené z vlastního kontextu a zařazené do kontextu nového, jehož struktura obecně postrádá stejnorodost a nezbytnost struktury původní, přičemž dotyčné sdělení je vzhledem k nepatřičnému zařazení cizího prvku předkládáno jako dílo původní a schopné stimulovat nebývalé zážitky.“⁷³

Záliba v kýči je typická pro skupinu, hanlivě nazývanou, „maloměšťáci“, kteří si s nadřazeností myslí, že konzumují něco uměleckého, hlubokého, originálního, ale jedná se pouze o imitaci. Kýč se snaží o efekt, ostentativně využívá uměleckých výrazových prostředků, ale přitom se jedná o nejnápadnější podobu konzumní kultury. Je to útek od zodpovědnosti, dává divákovi možnost stát se pasivním konzumentem předpřipravených emocí a efektů, opak toho, jak působí umění.⁷⁴

Problémem podle Eca tedy je, že konzumováním špatné hudby se posluchač stává pouze pasivním konzumentem. Moderní umění je buď příliš jednoduché, prodejné, nebo naopak těžko uchopitelné. Dnešní vysoká kultura se liší od té klasické. Správné moderní umělecké dílo Eco popisuje jako *otevřené dílo*.⁷⁵ Dle Eca dává otevřené dílo prostor jak interpretovi, tak posluchači, samo vybízí k zapojení se na dotvoření tohoto díla. Masová kultura je přesným

⁷² ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 65-73 s.

⁷³ Ibid. 100 s.

⁷⁴ Ibid. 65-73 s.

⁷⁵ ECO, Umberto, *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015.

opakem. Podává divákovi již hotové výrobky s „návodem k použití“, tedy s jasnou představou toho, jaké emoce to má v nás vyvolat. V popu jde pouze o emotivní reakce a efekt, moderní vysoká kultura se naopak zajímá o cestu, která k dílu vede. Avant-garda je reakcí moderního „vysokého“ umění na existenci a nadužívání kýče v „nízké“ populární kultuře.⁷⁶ Vysoké umění reaguje na masovost a průmyslovost.

V těchto kapitolách jsem popsala, co je podle Eca hlavním problémem u špatné hudby, a také proč ji tak můžeme označit. V dalších kapitolách rozeberu jeho představu o tom, jak má vypadat dobré hudební dílo.

4.4. Otevřené dílo

Eco na populární hudbě kritizuje její přílišnou uzavřenost. Přichází s termínem otevřené dílo, které je podle něj důležité pro pochopení moderního umění. Jedná se o dílo, které nabízí interpretovi značnou volnost. Interpret sám do díla něco přináší. Eco používá skladbu Karl Heinze Stockhausena⁷⁷ jako příklad moderního hudebního díla, které je samotným autorem označeno jako otevřené. Toto dílo odmítá definitivní, uzavřené sdělení a raději se otevírá možnosti rozdílných formálních provedení. Jediný papír s řadou notových sekvencí a interpret má volnost v rozhodování, jaké pořadí si zvolí. Proto Stockhausenova skladba má mnoho rozdílných forem, podle toho jaký interpret ji zahraje. Mohli bychom říci, že skladba má nekonečno interpretací, závisející na daném interpretovi, který dílo dokončí. Ale přesto, že každé provedení se liší, neznamená to, že jsou všechna naprosto jiná a vznikají náhle z ničeho. Důležité je si uvědomit, že Stockhausen, který je autorem díla, vytvořil toto dílo souborem sekvencí, které jsou tvarovatelné. Stockhausen dal dílu jeho otevřenost.⁷⁸

Přesto otevřenost neznamená nekonečné možnosti a naprostou svobodu recepce. To, co se nabízí, je škála předurčených interpretačních řešení, které se nikdy nemohou vymknout autorově striktní kontrole. Důležitá je posluchačova spolupráce, ten se musí sám rozhodnout,

⁷⁶ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 66-74 s.

⁷⁷ Avant-gardní umělec 20. století

⁷⁸ ECO, Umberto, *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015 115-129 s.

jakou interpretační cestu si zvolí.⁷⁹ Autor interpretovi nabízí dílo, které má být dokončeno, přesto si je vědom toho, že i když dílo bude dokončeno někým jiným, jedná se stále o jeho výtvar. Bez autorova záměru bychom měli pouze soubor tónů vyvstávajících z chaosu. Otevřené dílo se snaží v interpretovi probudit akty vědomé svobody. Interpret musí sám vycítit správnou délku not nebo pořadí tónů.

Tento druh hudební komunikace se značně liší od klasické tradice, na kterou jsme zvyklí. Klasické hudební dílo je přesně definováno, skladatel vše jasně vymezil, uzavřel způsob uspořádání tak, jak si ho přál předat posluchači. Tento druh otevřených děl se ale tomuto uspořádání vzpírá. Díla jsou záměrně nedefinovaná, aby interpret mohl projevit svou iniciativu. Tato díla jsou završena ve chvíli, kdy je interpret esteticky recipuje. Ovšem i uzavřené umělecké dílo je do jisté míry otevřené mnohým interpretacím a tím i nabývá své hodnoty.⁸⁰

„V reakci na splet' podnětů a v chápání jejich vztahů se však odráží konkrétní existenciální situace každého vnímatele, jistým způsobem podmíněná citlivost, jeho vzdělání, vkus, sklony, či osobní předsudky, a porozumění původní formě je tak ovlivněno určitou individuální perspektivou. Forma uměleckého díla má vlastně tím vyšší estetickou hodnotu, z čím většího počtu perspektiv může být nahlížena a chápána.“⁸¹

Čtenář či divák ví, že dílo je otevřeno mnoha různým významům, které může objevit. Vybere si tedy klíč, jakým chce dílo odhalit, takový, jež považuje za nejvhodnější. V tomto okamžiku ale otevřenost díla neznamená neurčitost sdělení či nekonečnou svobodu recepce. Jsou tu vždy jisté předurčené formy, díky nimž se recipient nikdy nemůže odchýlit od záměru autora. Interpret se může zaměřit pouze na jeden určitý význam, ale činí tak vždy podle předem daných pravidel. Eco netvrdí, že by otevřené dílo muselo být zákonitě lepší, nežli dílo již hotové, či alegorické. Chce pouze rozlišit různé druhy hodnocení podle kulturní situace. Existují i případy, kdy nám dílo uzavřené nabízí mnoho významů a hlavně mnoho rozdílných způsobů, jak ho chápat a oceňovat. Eco tvrdí, že jistou míru otevřenosti mají i některá díla klasická, u kterých to autor přímo nezamýšlel. Jedná se sice o teorii novou, zahrnovat a označovat tato interpretačně bohatá díla za otevřená, přesto to lze. Je sice těžké prokázat, zda

⁷⁹ ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2015. 54-79 s.

⁸⁰ ECO, Umberto, *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015, 63-75 s.

⁸¹ Ibid. 65 s.

symbolickou bohatost a vyjádření autor zamýšlel, přesto lze tuto bohatost v jistých dílech najít, a tato díla jsou snadno rozlišitelná od děl, která jsou interpretačně „plochá“ a příliš jednoznačná.⁸²

4.5. Teorie informace

Eco popisuje, že i hudba musí mít nějaký řád, je dobré mít míru otevřenosti, ale pokud je informací v díle přespříliš, ucho je nevnímá a nastává chaos.

Tato otevřenost díla často po divákovi vyžaduje rekonstrukci předkládaného materiálu, vyžaduje jeho samostatnou účast. V tomto procesu by nám dle Eca mohla pomoci *teorie informace*⁸³. Pokud mluvíme o sonátě, ta pro nás představuje systém pravděpodobnosti, v němž očekáváme seřazení určitých motivů. Posluchačova pozornost a potěšení je stimulováno očekáváním nevyhnutelných výsledků určitého tonálního postupu. Skladatel však může porušovat ustálená schémata pravděpodobnosti a vytvářet nekonečné množství variací. Narušuje tím tak banální řady tonálních pravděpodobností a zavádí míru chaosu. Tím pak nastoluje novou formu organizace, otevřenější oproti té tradiční. Obsahuje více informací a připouští vývoj nového typu diskursu a nových významů. Tato poetika nabízí větší množství informací a tato přístupnost se stává její vlastní metodou. To ovšem nemusí nijak vypovídat o estetickém výsledku, použití tisíců různých zvukových kombinací nezaručí informační bohatost a uspokojení. Účelem této nové hudby je ovšem tvořit nové diskursivní struktury, které zůstanou otevřeny všem různým druhům závěrů. Konstelace je pro tento druh poetiky sama o sobě druhem řádu, hledá zdroj v ne-řádu. Výsledkem je pak neustálá výměna mezi institucionalizovaným systémem pravděpodobnosti a čirým chaosem.⁸⁴

Problémem by mohla být víceznačná zpráva, tedy taková, jež je informačně bohatá a je jí velmi složité dekódovat. Tento problém nastává, když se snažíme dosáhnout maximální nepředvídatelnosti, ale ruku v ruce s tím jde i maximální neuspořádanost, kdy nejen běžné

⁸² ECO, Umberto, *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015, 63-75 s.

⁸³ Ibid. 116 s.

⁸⁴ Ibid., 115-140 s.

významy, ale všechny významy, se stávají nezbytně neorganizovanými. Tento problém nastává hlavně v hudbě, kdy se autor snaží použít co největší škálu tónů, zvuků a zapojení určité náhody do tvorby kompozice. Tento způsob může být značně problematický pro srozumitelnost, protože složitost takového díla přesahuje všechny návyky lidského ucha a každý systém pravděpodobnosti. Z hlediska teorie informace je nejkomplicovanější ta zpráva, která spoléhá na vysokou vnímavost adresáta. To, že využívá velké množství prvků, může ohrozit srozumitelnost a adresát se uchyluje k filtrování pro něj nadbytečných vjemů. Například opakuje-li interpret krátkou melodickou sekvenci, lidské ucho brzy přestane vnímat rozdíl mezi jednotlivými tóny a nerozlišitelnou změti zvuků. To znamená, že pokud zaměříme neorganizovanou strukturu na subjekty, které jsou navyklé pouze na struktury organizované, žádnou informaci ze systému nevytěží. Tento sklon k neuspořádanosti, ke kterému tíhne poetika otevřenosti, musí být chápána jako tendence ke kontrolované neorganizovanosti, k ohraničené potencialitě, k volnosti, která je neustále kontrolována určitou organizovaností, která je přítomná v každé formě, která chce zůstat svobodná pro vnímatele.⁸⁵

Typickým příkladem je elektronická hudba s neomezenou škálou hudebních zvuků. Autor chce posluchači nabídnout co nejsvobodnější a nejobsáhlejší zážitek, přesto se nemůže ubránit tomu, aby posluchač z velkého množství zvuků „nevyfiltroval“ pouze to, co je schopen postihnout. Autor se tedy musí vzdát své svobody, tedy opustit snahu maximální neuspořádanosti pro maximální informaci, a zavést určité vzorce řádu tak, aby mu posluchač byl schopen porozumět a zorientoval se v šumu. Pro účely srozumitelnosti musí klesat i informace.⁸⁶

Vnitřní obohacení, ke kterému dochází při interpretaci uměleckého díla, nás ale nikdy nemůže obohatit více nežli věda. Metafora se nikdy nemůže přiblížit poznání. Věda je ověřený způsob, jak poznávat svět, v umění je vždy něco dvojsmyslného. Umění produkuje nové formy, které se připojují k formám již existujícím. Umění ovšem může vědu metaforicky odrážet, reprezentovat hierarchické pojetí a předjednané řády. Vědu umění přetavuje na zdání, dojmy a počítky. Otevřenost umění odráží lidskou touhu neustále objevovat něco nového. Otevřená díla jsou tedy díla v pohybu, která jsou tvořena společně s autorem. Dále otevřená díla v širší rovině jsou ta, jež jsou sice fyzicky ukončena, ale jsou otevřena neustálým

⁸⁵ ECO, Umberto, *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015, 115-140 s.

⁸⁶ *Ibid.*, 115-140 s.

navazováním vnitřních vztahů, na které vnímatel přichází. Každé dílo, i když je uzavřeno, je přístupno „nekonečnému“ množství interpretací, závisející na každé osobní perspektivě interpreta.⁸⁷

5. Roger Scruton (1944-)

Roger Scruton se na hudbu dívá ze sociologického hlediska, potažmo psychologického. Scruton se vyjádří k Adornově teorii, proto na začátku rozeberu tento jeho pohled na Adornovy koncepce a poté budu pokračovat rozбором Scrutonových myšlenek o hudbě. Nejprve obecně rozeberu jeho pohled na poluprávní kulturu a postupně charakterizuji, jaké stránky Scruton u hudby kritizuje a jaké uznává.

5.1. Kritika Adorna

Scruton reaguje na Adorna. Nejprve shrnuje jeho stanovisko společně s Frankfurtskou školou, do které Adorno patří, a svou pozornost soustředí na dvě Adornovy myšlenky, které chce vyvrátit.

„Obsahuje též dvě myšlenky, které bych rád vyvrátil, a jejich přetrvávání je zvlášť škodlivé: myšlenka masové kultury jako buržoazního produktu a myšlenka moderny, jako jediné možné odpovědi na ní.“⁸⁸

Scruton kritizuje Adornovo přesvědčení, že vznik kapitalismu začal tvořit znatelné rozdíly mezi uměním vysokým a uměním pro masy, které jim mělo být útechou toho, že jsou buržoazií vykořisťováni. Adorno datuje vznik buržoazie na konec osmnáctého století. Scruton tvrdí, že kdyby tomu tak skutečně bylo, tak se masy v devatenáctém století vyhýbají

⁸⁷ ECO, Umberto, *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015, 75-90 s.

⁸⁸ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. 421 s.

koncertním sálům a soustředí se pouze na jednoduché, automatické rytmy. Tak se však nestalo.

Druhou Adornovu myšlenku, tedy kritiky umění Scruton kritizuje přesvědčením, že umění nemůže být nástrojem kritiky, protože vždy vzdoruje estetickým očekáváním kritiků. Jednotlivé druhy hudby jsou historický fenomén, vznikají, zanikají. Vyvíjejí se v reakci na sebe samy a na svou minulost. Převládající názor je brán jako standard a universálnost. Paradoxem je, že se v průběhu času tento standard mění. Co se líbí jeden čas, nemusí se líbit za pár let. Východiskem této neustálé proměny názorů je imanentní hodnota. Hodnotit umělecká díla s nezaujatým vnímáním. Tak se vyhneme působení ekonomických vlivů, které pocházejí ze „světa lidí“. Vkus působí jako druh nadvlády vládnoucí třídy, která určuje, co je zrovna v daném období umělecky hodnotné.

5.2. Populární kultura

Pro Scrutonovo přemýšlení o hudbě je důležitý pojem populární kultura. Dle Scrutona si společnost a zároveň i kultura v době osvícenství prošla významnou změnou, kdy se začala měnit ze společnosti tradiční na moderní. Lidé začali opouštět svůj zúžený pohled na svět, často formovaný pověrami a náboženstvím. Ve společnosti začalo ustupovat božské a nahrazoval ho rozum a únik od povinností. Kant přechází od teologie k estetice „...*právě estetickým rozvažováním se očitáme tváří v tvář tomu aspektu světa, jež byl tradičně předmětem zkoumání teologie...*“⁸⁹ Účel kultury a umění by ale měl stále zůstat stejný jako v době klasické, umění by mělo zachycovat něco krásného a vznešeného, co má účel samo v sobě a je to nespotřebovatelné. Lidé mají spirituální a morální potřeby, stavy kontempace (když jsme zaujati krásnou hudbou) dávají našemu životu smysl, jsou to okamžiky, které nás na okamžik vysvobodí z nelítostného ubíhání času. Dříve bylo náboženství to, co nám dávalo možnost zažít kolektivní pocit. Estetická zkušenost nám může stejně jako náboženství zjevit smysl světa.

⁸⁹ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 47 s.

„Skrze ideu krásy zakoušíme účelnost a uchopitelnost všeho kolem nás, zatímco skrze ideu vznešenosti pak jako bychom viděli až za hrance tohoto světa a spatřili tam cosi ohromujícího...v němž se ono účelné a uchopitelné jakýmsi způsobem zakládá.“⁹⁰

5.3. Populární hudba

Vznik populární hudby Scruton datuje na začátek dvacátého století, kdy se jazzová a bluesová tradice začala redukovat na jednoduché, zapamatovatelné formule. Tento proces ovšem nebyl vyvolán buržoazií, ani to nebyla reakce na její útlak, byl to proces čistě demokratický. Byla to hudba, kterou vytvářely samotné masy, které byly svobodnější a více si uvědomovaly „svou“ kulturu a její odtržení od kultury vysoké. Právě tato touha po legitimizaci masové hudby jako umění způsobila podle Scrutona vymizení kvalitní hudby a také redukcí domácího muzicírování.⁹¹ Dříve hudbu lidé brali jako událost, ceremonii, kdy se všichni sešli a věnovali hudbě pozornost nebo se sami muzicírování účastnili. Takovýto hudební zážitek dal člověku pocit sdílené společenské významnosti. Dnes si k hudbě neseďme ani ji nehrajeme, je vnímána především jako rozptýlení, zaplnění prázdnoty. Hudba pak funguje pouze jako rozptýlení či jako pozadí běžného života.⁹² Společnost přišla o píseň. Současné popové skladby bez hudebního pozadí programově vytvořeného ve studiích nedávají smysl. Skladby jsou banální, protože hudební rytmus nahrazují počítačem vytvořené a předpřipravené elektronické pulzy. Dobrá skladba či píseň byla oddělitelná od svého autora a mohla tak být znovu a znovu reprodukována a každá tato reprodukce mohla do skladby vnést něco nového. Scruton kritizuje dnešní autory, kteří se záměrně činí nenahraditelnými a za každou cenu vytváří svůj vlastní „originální“ styl tak, aby jejich dílo bylo bez nich nemyslitelné. Přesto k tomu, aby byl autor originální, nemusí odmítat tradiční formu. Originalita je schopnost využít stávající formy uměleckého výrazu a sdělit něco nového. Originalita byla v době

⁹⁰ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 47 s.

⁹¹ Domácí muzicírování zaniklo se vznikem gramofonu a rádia.

⁹² SCRUTON, Roger, *Why beauty matters*, In: *Youtube* [online]. 3.12.2015 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bHw4MMEnmpc&t=2374s>

romantismu zkouškou pro to, co je pravé umění, ne pouze „okopírované“ z minulosti. Přesto originalita vyžadovala tvrdou práci, učení se a mistrovství se svým oboru, umělec musel být plně otevřen uměleckému zážitku a to často vyžadovalo jít do ústraní, samoty. (Příklady originálních umělců své doby jsou Ludwig van Beethoven, či Charles Baudelaire) Scruton popisuje, že to je ale pro dnešního interpreta příliš složité a zdlouhavé, aby kriticky popsal co je v těchto dílech minulosti tak působivé, proto se uchyluje k zjednodušování. Idea soudobých interpretů je taková, že tím, že předvedou za každou cenu něco šokujícího, se stanou originálními. Ve skutečnosti opak je pravdou. Snaží se pouze o to najít něco, co tu ještě nebylo. Melodie a harmonie pak ustupují do pozadí, stejně tak hudební děj a hudební myšlení jsou nahrazeny zpěvákovými specifickými projevy, častými vzdechy a skřeky. Interpreti jsou nahlíženi svými fanoušky jako modly a jejich obdiv působí na fanoušky až nábožensky. Autoři si pak dávají neobvyklá jména, aby zvýšili působení nevšedního (Madonna, U2, R.E.M.). Ve svých videoklipech je samozřejmě hlavní pozornost upřena na autora a ten se tak stává reklamou sám na sebe.⁹³

„Zde je třeba učinit naprosto zásadní rozlišení, bez kterého nelze dějiny moderní kultury plně pochopit; rozlišení mezi estetickým objektem a upoutávkou. Chcete-li prodat nějak výrobek, musíte svět o jeho existenci informovat. Pro tento účel je třeba, aby vaše zpráva byla nenáročná a přístupná. Upoutávka však začala žít vlastním životem, nepůsobí na přesvědčení zákazníka, ale na jeho touhy, nabízí iluzivní podobu jakési sounáležitosti.“ ... Umělecké dílo dodává svému předmětu vnitřní hodnotu, a tím podporuje rozlišení mezi věcmi, které mají hodnotu, a věcmi, které mají cenu. Upoutávka tento rozdíl stírá, vytváří iluzivní svět, v němž je možné zakoupit hodnotu, takže cena a hodnota jsou vlastně totéž.“⁹⁴

„Postmoderní svět deformuje hudbu jen proto, protože defromuje všechno, aby každý jednotlivec měl možnost kupovat a předávat.“⁹⁵

Dle Scrutona tato hudba, která naprosto odmítá jakékoliv obřady a tradice, pak na mladé lidi působí pocitem samoty a nesounáležitosti, protože veškerá její témata jsou egoistická či sentimentální.⁹⁶ Tématem sentimentu se budu dále zabírat v následující kapitole.

⁹³ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 77-140 s.

⁹⁴ Ibid. 122 s.

⁹⁵ Ibid. 452 s.

Lidé mají tendence se izolovat. Společenský svět upadá do sentimentality. Produkty popkultury jsou unifimované a navzájem zaměnitelné. Používají stále stejnou formu, stejné prostředky, fráze a odkazy. Jazyk hudby je vyprázdněný.⁹⁷ Z populární hudby se pak stává závislost. Dopad to může mít takový, že stejně jako člověk závislý na pornografii ztrácí schopnost sexuální lásky, tak i závislý na popu není schopen prožít celistvý hudební zážitek. Scruton popisuje, že časté poslouchání této hudby může mít negativní účinek na posluchače, proto můžeme říci, že tuto hudbu Scruton považuje za špatnou. Scruton je mezistupněm mezi radikálním Adornem a umírněnějšími Eggebrechtem a Ecem, dle něj tato hudba je sice špatná ve smyslu pokleslá, ale mnohem více poukazuje na to, že má negativní dopad na hudební kulturu. Hudba dnes ustupuje jiným prostředkům. Z melodií se stávají rytmy podřízené hlasu. Hudba již není k tomu, aby se poslouchala, ale aby vyjádřila určitý postoj ke světu.⁹⁸ Čím více je tento postoj šokující nebo rebelující, tím je autor úspěšnější.

„Svět požírají jeho vlastní zobrazení a to vykolejilo i samotnou lidskou psyché. Televizní obrazovka již není souhrnem vzdálených epizod, stalo se z ní kritérium reality jako takové. Události jsou reálné do té míry, do jaké je jich možné zachytit na videozáznamu a znovu přehrát. Když se ale to, co je opravdu reálné dá najdenou donekonečna opakovat, ve skutečnosti se už nic neděje. V mysli přestává zručet řeka času a lidská vůle se pokryje plísní mrtvolné apatie.“⁹⁹

Popkultura je příliš složitý fenomén na to, aby byla zavržena jako celek. Podle Rogera Scrutona se i v této kultuře dají najít stopy kvalitní hudby. Z minulosti dává příklad klasické skladby *Kouzelná flétna*, která byla ve své době populární. Jde o takové skladby, jež nás zajímají více než samotný interpret, a pokud interpreta obdivujeme, je to pro jeho hudbu, kterou daroval společnosti a která může být donekonečna interpretována, aniž by ztratila na své původní kvalitě. Jde pouze o zručnost a talent interpreta. Jsou to například autoři jako Louis Armstrong nebo Areta Franklin. Takováto hudba si po vytvoření žije vlatním životem. Současný trend hudby sice klesnul a vkus vymizel z běžného poslouchání, přesto je to znak demokratické kultury a není možné tento vývoj nijak omezovat. Kritika populární hudby je

⁹⁶ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 122-140 s.

⁹⁷ Ibid 483 s.

⁹⁸ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. 483 s.

⁹⁹ Ibid. 453 s.

kontraproduktivní, neboť se hodnocení vzpírání. To, co je dnes ohodnocené jako pokleslé, může za pár let být vnímáno jako kvalitní.¹⁰⁰

V dalších dvou podkapitolách rozeberu, jaké jsou podle Scrutona dobré a špatné prvky v hudbě. Jako první se zaměřím na to, proč je pro Scrutona důležitý termín hra a aluze.

5.4. Hra a Aluze

Jak už jsem zmínila výše, Scruton popisuje moment v dějinách, kdy hudba nahrazuje náboženství a nabízí člověku novou formu útěchy. Aby ale tento pocit útěchy nastal, musí se jednat o věc s vnitřní hodnotou, ne být pouhým objektem touhy nebo potřeby. Tato věc je nespotebovatelná, není žádána jako prostředek, ale je obdivována pro ni samu, jako cíl. V tomto bodě navazuje Scruton na Kantovy myšlenky o bezúčelnosti a estetickém zájmu. Rozumové bytosti mají potěšení z pohledu na jisté věci, například krajinu, v tomto potěšení není žádný empirický zájem ani touha či hledání informací, jde o nezúčastněný zájem o krajinu samotnou. Estetický zájem o věc je tedy takový, který je zájmem o věc samotnou bez jakéhokoliv účelu. Poté si klademe otázku, zda i druzí mohou mít z daného předmětu potěšení, uvažujeme o vkusu svém a druhých a porovnáváme. Estetický zájem odhaluje, čeho si jako lidé ceníme, kdo jsme. Stejně tak činnost může být rozdělena na takovou, která je konána za dosažením nějakého cíle, což je práce, nebo takovou, která je svým vlastním cílem, tedy hra.

Scruton nahlíží na uměleckou činnost jako na hru, rozlišuje tedy mezi účelem a funkcí. Funkce hry je poznávání světa, ale není to její účel. Jakmile by hra měla účel, přestávala by být hrou. Hra má imanentní hodnotu, zajímá nás sama o sobě. Hra nám připomíná dětství a s ním i nevinnost a radost. Tento postoj bychom měli zaujmout, když chceme zkoumat věci do hloubky. U hudby je imanentní hodnota klíčová. Hra má svou funkci, zkoumání. Změníme-li ale tuto funkci v účel, hra přestane být hrou. Stejně tak vytváří-li se hudba za určitým účelem, ztrácí svou funkci hry.¹⁰¹

¹⁰⁰ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. 450-467 s.

¹⁰¹ *Ibid.* 420-449 s.

„...pokud máme žít, jak se patří- vyhnout se pouhému spotřebovávání světa, a místo toho jej milovat a cenit si ho – musíme v sobě kultivovat umění hledání cílů tam, kde bychom jinak našli pouze prostředky. Musíme se naučit, kdy a jak odhlédnout od našich zájmů, nikoliv z nudy, ale z nezúčastněné vášně pro věc samu.“¹⁰²

Podle Scrutona je důležitým prvkem ve vytváření a vnímání kultury její aluzivnost. Naše zalíbení v aluzi je zalíbení ve společnosti. Aluze přináší společenský kontext na rozdíl od vysvětlení, které spíše odcizuje, popisuje něco venku. Aluze nás přivádí ze samoty do světa společenského diskursu. Veškeré umění a styly se vytvářely aluzivně. Vysoká kultura skrze tradici a náznakovost vytváří estetickým rozjímáním pocit sounáležitosti, který v moderní společnosti chybí¹⁰³

„Vysoká kultura vzkvétá díky tomu, že z takových spojení těží; vytváří umělecké paradigmaty a zásobu expresivních artefaktů, které identifikují a obohacují reakce k sobě navzájem zodpovědných gest a zážitky se smyslem pro adekvátnost, dekórum, či výpovědní hodnotu. Prostřednictvím vkusu usilujeme o realizaci implicitního společenstva, které estetickému zážitku dává smysl: přizpůsobení myšlenky k myšlence, je zároveň přizpůsobováním člověka k člověku, aktivním vytvářením první osoby.“¹⁰⁴

Hudba, stejně jako ostatní kultura, existuje díky nadhodnotě, která vytváří podmínky pro volný čas. Závisí to tedy na trhu, práci, na ekonomice, jakou míru volného času jednotlivec má. Hudba je univerzálním jazykem, kterému je schopen porozumět každý, kdo je ochoten nechat se ovlivnit okolím. Její velká aluzivnost je díky její všudypřítomné využitelnosti. Hudba se vyskytuje ve všech aspektech společenského života.

Podle Scrutna jsou u kvalitní hudby zastoupeny tyto dva prvky, tedy musí být hrou a zároveň být aluzivní. To, co dle Scrutona umění škodí, jsou sentiment a klišé.

¹⁰² SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 55 s.

¹⁰³ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. 417-420s.

¹⁰⁴ Ibid. 418 s.

5.5. Sentiment a Kliše

Problém, na který Scruton poukazuje, je v populární hudbě kliše a sentimentalita. Kliše v hudbě působí na posluchače jako polštář, utlumuje a zlehčuje závažné a skutečné city. Neznamená to ovšem, že něco mnohokrát použité je automaticky kliše. O kliše se jedná, pokud se nějaký výrok snaží o expresivitu, kterou již dávno postrádá. Zobrazuje účinek, který už sám není schopný přenést. Kliše je tam, kde se předstírá efekt. Kliše zahrnuje stereotyp, bezduchý pokus o účinek, který končí absencí významu. „*Klišé vzbuzuje soucit s prázdnou formou, a tak ochuzuje citový život těch, které přitahuje.*“¹⁰⁵ V hudbě se odděluje estetický podnět od komplexního uměleckého záměru. Kliše je falešné a kýčovité přenesení pocitů. Poselství, která jsou v hudbě obsažena, se přenáší automaticky, bez jakéhokoliv duchovního obsahu či bez využití umění. Z hudby se stává hra s prázdnými formami.

Často ruku v ruce s kliše jde sentimentalita. „*Cynismus a sentiment jsou dva postoje, které degradují věci, jež mají hodnotu, na věci, které mají cenu.*“¹⁰⁶ Sentimentální člověk se opravdovými citům vyhýbá a raději volí prožívání emocionálních situací druhých lidí, při kterých emoce může vypnout či zapnout. To, co předstírá, necítí. Člověk se sentimentálností vzdaluje od reality a uzavírá se od ní. Neprožívá věci plně, soudtředí se pouze na chyméru citu. Sentiment je velice působivým nástrojem, svou jednoduchostí a povrchností nás přitahuje, v minulosti již byl v umění využíván za účelem propagandy, během komunismu či fašismu. V hudbě se děje to, že sentimentální hudba nás nutí předstírat emoce bez jejich skutečného prožití. V hudbě spolupracuje s banalitou. Sentimentalita je v umění nástrojem, jak zakrýt celospolečenskou bezcitnost. Přestíráme emoce, i když se nás situace nijak nedotýká. Působíme morálně, ale nemusíme platit žádnou daň za morálnost. Toužíme po blaženém stavu, který zažíváme při heroickém či očišťujícím zážitku, který ale nemusíme nijak do hloubky prožívat. Populární kultura se snaží dát těmto náhražkám umělecký výraz. Vždy ale zůstanou pouhým kýčem. Proto tyto dva fenomény užívané v umění degradují společnost, protože sentiment a kliše jsou zbaveny objektivní reality a z lidí pak tvoří tvory necitlivé vůči světu ostatních. Tento obchod se ctností a láskou snižuje jakoukoliv vyšší věc na nereálnou, pomocí cynismu, snovými představami a schematizováním. Společnost se pak

¹⁰⁵ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 64 s.

¹⁰⁶ *Ibid.* 77 s.

odvrací od všeho dlouhodobého a závazného k okamžitému, snadnému a prodejnému. Proti tomuto se snaží bojovat kultura vysoká.¹⁰⁷ „*Sdílená kultura ustavuje naše touhy a záměry v rámci pevného kontextu, a tím nás pozvedá. Dodává duchovnu na uvěřitelnosti a závazkům na upřímnosti – tím, že nám poskytuje slova, gesta, rituály a názory, které činí naše jednání morálním.*“¹⁰⁸

Scruton popisuje sentiment a kýč jako dva hlavní aspekty, jež degradují hudbu, negativně pak ovlivňují i posluchačovy schopnosti prožívání emocí skrze umění. Hudba, která je kýčovitá a sentimentální, je podle Scrutona špatná. Tyto fenomény se pak podle autora často pojí s masovostí, protože mají silnou působivost na posluchače.

V těchto kapitolách jsem rozebrala jednotlivé teorie vybraných autorů. V závěrečné kapitole se pokusím všechny jejich myšlenky porovnat.

6. Porovnání myšlenek

Pro výčet jednotlivých teorií jsem záměrně zvolila chronologický přístup, protože to byl právě Adorno, kdo jako první začal o špatné hudbě uvažovat v kontextu masové produkce a z toho plynoucích negativních aspektů. U ostatních autorů můžeme najít zmínky jeho myšlenek a okamžiky, kdy s ním autoři souhlasí, nebo se v názorech na problematickou hudbu rozcházejí.

V této závěrečné kapitole vytvářím několik podkapitol. Název každé podkapitoly zastupuje mnou vytvořený termín, který co nejlépe vystihuje momenty, které spojují všechny čtyři autory. Každý z nich používá rozdílnou terminologii a v definicích se buď shodují, nebo rozcházejí. Názvem podkapitoly se snažím co nejtěsněji pojmenovat shodující se oblast myšlenek společných pro všechny autory. I v těchto podkapitolách se budu držet toho, že každou oblast začnu Adornovými názory.

¹⁰⁷ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 115-130 s.

¹⁰⁸Ibid. 92-93 s.

6.1. Hra

Dle Adorna aby hudba byla uměním, musí být autonomní, tedy vytvořená čistě z potřeby pro ni samou, bez žádného dalšího účelu. Pokud je dílo dobře zkomponováno, navodí nám pocit bezčasovosti. Pocit, kdy jsme plně soustředěni na přítomný okamžik a ponořeni do hudby. Tento stejný motiv se objevuje i u Eggebrechta a Scrutona, i oni ho nazývají pojmem hra. Hra je činnost, která nemá žádný účel, přesto jsme v ní plně zaujati. Během hraní zapomínáme na skutečnost. Eggebrecht definuje hudbu přímo jako hru tónů a času. Popisuje, že i hudba, která splňuje funkci hry, se řídí určitými pravidly. Tato pravidla byla časem ověřena a jsou vždy platná. Další aspekt je čas, se kterým hudba pracuje. Eggebrecht ho dělí na čtyři druhy, toto vnímání času má každý recipient jinak. O svém prožitku rozhoduje sám recipient, proto je to hra s časem. Eco mluví o důležitosti svobody v interpretaci o otevřenosti díla. Stejně jako ostatní autoři tvrdí, že v hudební volnosti, hudební hře jsou nutná jistá pravidla. Eco ve svých pracích o hře nemluví, ale z jeho teorie otevřeného díla lze vyčíst podobné aspekty jako u ostatních autorů. Tedy otevřenost k interpretaci díla. Přesto tato otevřenost neznamena nekonečné možnosti. Hudba musí mít nějaký řád, ale je dobré mít míru otevřenosti. Scruton popisuje celou uměleckou tvorbu jako hru, rozlišuje u ní účel a funkci. Hra má funkci poznávání a objevování, ale její účel to není. Je bez účelu, zajímá nás sama o sobě. Vytváří-li se hudba s určitým účelem, pak ztrácí funkci hry.

Tento termín hry jsem zvolila záměrně, abych ukázala, že pro všechny čtyři autory je důležitá svoboda v hudbě. Dobrá hudba má být svobodnou hrou a co nejvíce otevřenou tak, aby podněcovala posluchače k co nejhlubšímu prožitku. Přesto, aby dosáhla silného prožitku, musí se řídit jistými platnými pravidly. Kdyby hudba byla neuspořádaná, nebylo by možné pro posluchače ji dekodovat. Hudba je tedy hra s určitými základními pravidly. U hudby zábavné je její účel pobavit, vytrácí se tedy idea hry, proto špatnou hudbu budeme spíše hledat v hudbě zábavné spíše nežli v umělecké. Pro všechny autory je pro ohodnocení hudby významný moment jakým způsobem hudbu posloucháme, tedy jaký jsme posluchač. Tento aspekt chci rozebrat v další kapitole.

6.2. Posluchač

Nyní bych chtěla porovnat, jak ve svých teoriích autoři hovoří o posluchači, tedy recipientovi. Adorno nám dává přesný popis několika druhů posluchačů. Zařazení posluchače záleží na jeho sociálním původu, na jeho vzdělání a zájmu o hudbu. Tyto jednotlivé druhy hudebního chování rozlišují to, že každý posluchač může k hudbě přistupovat jinak a může být ovlivněn jiným sociálním „pozadím“ a motivován jiným zájmem. Co posluchač, to jiný hudební zážitek. K správnému hodnocení hudby Adorno předurčuje experta, který je vzdělaný a dokáže rozlišovat, sledovat průběh a skládat ho v celek. Posluchač, který se zajímá o zábavnou hudbu, je pasivní a konzumuje hudbu pouze pro zábavu. Podle Eggebrechta posluchač, který je schopen posoudit uměleckou hodnotu, je vzdělaný a výchovou vedený k zájmu o hudbu, jde o většinou menší skupinu lidí, a právě proto nemůže být tato skupina měřítkem hudby obecně, protože jde o malé procento recipientů. Druh posluchače souvisí s jeho sociálním podmíněním. Posluchač masové hudby se chce především bavit a je mnohem snadněji manipulovatelný, nežli posluchač zkušený. Hudební průmysl mu díky reklamnímu nátlaku předkládá cokoli, co chce a on to konzumuje. Rozdíl mezi těmito dvěma druhy posluchačů je ten, že posluchač umělecké hudby je schopen ocenit i hudbu zábavnou, ale posluchač zábavné hudby si uměleckou hudbu poslechne málokdy. Eco stejně jako Eggebrecht rozděluje posluchače na vzdělané a nevzdělané. Pokud se vzdělaný člověk sníží k poslechu zábavné hudby, je si stále vědom formálních prvků a hudbu vnímá čistě jako dočasnou zábavu. Problémem je posluchač nevzdělaný, který si naopak myslí, že konzumuje něco originálního. Výrobky masové kultury jsou předpřipravené zboží s jednoduchým poselstvím a návodem, jak je chápat. Problém je především, že konzument těchto skladeb se stává pasivním a ekonomika si diktuje své zájmy a zaměřuje se především na zisk. Scruton popisuje, jak negativně může na posluchače masová hudba působit. Tak, že to mění jeho psychiku. Cítí se být vyloučen a izolován. Dříve byla hudba formou útěchy. Společnost se nyní odvrací od komplexního zážitku k okamžitému a snadnému. Emoce, které se podávají v zábavné hudbě, jsou falešné. Posluchač se stává fanouškem, který uctívá interpreta jako modlu, to mu dává pocit sounáležitosti. Ale právě tato prázdná hudba zapřičiňuje to, že mladí lidé se cítí být o to více osamocení a stávají se pak bezcitní.

Všichni autoři se shodují na tom, že neproblematičtější je, když se posluchač stává pasivním konzumentem hudby. Tato jeho pasivita zapřičiňuje to, že o to více vyhledává hudbu

„špatnou“, která předává falešné emoce a rychlý zážitek. Autoři se také shodují (Scruton se toho dotýká pouze letmo), že na druh posluchače má vliv jeho sociální kontext a výchova. Z jaké sociální vrstvy pochází, posluchače předurčuje ke stylu hudebního poslouchání. Nejradiálněji je opět Adorno, který zavrhuje celou zábavnou hudbu právě proto, že tento konzumní druh poslouchání v lidech ještě více podporuje tuto apatii. Ostatní se shodují na tom, že není nic špatného na tom lehkou hudbu poslouchat, pokud si je posluchač vědom toho, že se jedná pouze o zábavu, a je schopen ocenit i hudbu uměleckou. Všichni autoři pasivní způsob poslechu přidružují k masové produkci proto, že ta se vytváří zjednodušená a tak nevynakládá na posluchače žádné nároky. V další kapitole tedy ukáží, jak každý z autorů přistupuje k masovosti.

6.3. Masovost

Masovost je v umění fenomén, který ničí kulturu a je to automaticky znak pro něco pokleslého „špatného“, co ještě více zhoršuje nízký vkus mas a jejich schopnost vnímat. Adorno má na masovou produkci silný a vyhraněný názor. Výtvoři jsou dle něj zjednodušovány a vyprazdňovány tak, aby se zalíbily všem. Veškerý vnitřní význam díla je předán tak, aby ho divák co nejjednodušeji strávil. Autoři pak, aby vynikli v mase, se snaží šokovat a být za každou cenu „originální“, často na úkor kvality. Z duchovních potřeb se stávají potřeby materiální. Reklama a masová média se pak starají o to, aby o dané skladbě věděl opravdu každý. Podle Adorna masovost degraduje i uměleckou hudbu, protože neustálé opakování stejných oblíbených skladeb zapříčiní to, že posluchač si zafixuje určitou interpretaci a tu pak vyžaduje. Z díla se tak vytrácí volnost pro interpretace nové. Adorno tedy zavrhuje masovost jako celek, který škodí umělecké produkci- uniformuje a vyprazdňuje.

Tento motiv, kritiku masové produkce, můžeme vidět u všech autorů. Další tři autoři se s Adornem shodují na tom, že masovost zjednodušuje kulturu tak, aby byla přístupná co nejširšímu publiku. Všichni se shodují, že ekonomické záměry hudbě škodí. Cílem jsou úspěchy v hitparádových žebříčcích a popularita. Ta je často cennější nežli provedení. Kvantita vítězí nad kvalitou. O to více reklama manipuluje, aby se jednoduché melodie

zalíbily všem a dostaly se všude. Aby člověka obklopile tak, až nemá úniku. Ekonomika určuje, co publikum chce a co ne.

Přesto, že se autoři na kritice masovosti shodují, každý se jinou měrou vůči ní vyhraňuje. Adorno odmítá naprosto vše masové. Eggebrecht, Scruton i Eco vidí na masovosti i pozitivní aspekty. Eco tvrdí, že tím, že je masová kultura průměrná, může mít za následek zvýšení vkusu nekultivovaných osob. Ale vzdělané lidi negativně neovlivní, protože oni jsou si vědomi svého poklesku k zábavě. Zároveň tato nízká kultura může ovlivňovat vysoké umění, které na ní může reagovat. Scruton v masové kultuře vidí znak demokracie. Vše masové nemusí být zákonitě špatné, mnoho skladeb, které naplňují určité formální aspekty, mohou splňovat i zábavnou funkci, jako například ve své době opera Wolfganga Amadea Mozarta *Kouzelná flétna*. Eggebrecht je ve svých soudech o kritice masovosti v kultuře nejmírnější. Také upozorňuje jako ostatní autoři na diktát hudebního průmyslu, ale neshledává ho vyloženě negativním. Tvrdí, že zábavná hudba vychází z lidské potřeby a že pokud plní svou zábavnou funkci je dobrá. Všichni autoři se však shodují na tom, že masovost zákonitě do kultury přináší mnoho negativních aspektů.

6.4. Špatné aspekty hudby

U všech autorů můžeme nalézt stejné prvky toho, co vnímají jako negativní aspekty v hudbě. Všichni se shodují na názoru, že nejvíce negativních aspektů do hudby přináší masovost, tedy produkce zábavné hudby. Adorno zábavnou hudbu rezolutně odmítá, dle něj právě hudba, jež vyplňuje prázdnotu a je poslouchána k tanci, má ten následek, že dochází k regresi sluchu, tedy k celospolečenskému snižování poslechových schopností. Lidé pak poslouchají nekriticky a konzumují to, co jim hudební průmysl předkládá. Eco a Scruton jsou ve svých soudech o zábavné hudbě mírnější. Scruton souhlasí s tím, že současný trend hudby je pokleslý a vkus vymizel z běžného poslouchání. Skladby se podobají jedna druhé, jejich cílem je šokovat a zaujmout svou „originalitou“ tak, aby vystoupily z moře uniformovaných skladeb. Scruton stejně jako Adorno tvrdí, že populární hudba je spíše vyplnění prázdnoty a svou jednoduchostí nenutí posluchače k zamyšlení, ale pouze navozuje pocit prožití emocí. Její egoistická témata působí na jedince tak, že jsou více necitliví, izolují se a to má za

následek časté pocity samoty a nesounáležitosti. Přes tyto námitky Scruton tvrdí, že i v populární hudbě se dají nalézt kvalitní skladby. Jejich kvalitu většinou prověří čas a často se jedná o takové skladby, které jsou nám přednější nežli autor a jsou i bez jeho účasti stejně kvalitní. Záleží na interpretovi. Eco také uznává existenci zábavné hudby a konstatuje, že synonymem k zábavné hudbě nemusí být nezodpovědnost nebo ztráta postoje. Občasný unik je nutný a zdravý, pokud je ovšem pouze občasný. Špatná hudba je ta, která příliš zjednodušuje. Jejím záměrem je být snadno „stravitelná“ pro každého posluchače. V momentě, kdy je v hudební tvorbě přítomný ekonomický záměr, hudba ztrácí na kvalitě a útočí pouze na lidskou touhu po zábavě. Člověk pak již není schopen rozlišit formální prvky, ale zaměřuje se pouze na emocionální účinek. Z hudby se stává pouze konzum. Eggebrecht přistupuje ze všech autorů nejvstřícněji k zábavné hudbě. Zábavnou hudbu dělí na žánry a dle něj každý žánr má i svůj účel, a pokud ho hudba naplní, je dobrá. Zábavná hudba má především funkci bavit. Tato hudba vychází z určité potřeby, proto Eggebrecht masovou hudbu uznává, ovšem nepřipisuje jí žádnou uměleckou hodnotu, pouze zábavnou. Uznává i to, že každému se v této hudbě může líbit něco jiného, přesto u zábavné hudby je posluchač často manipulován pomocí marketingu a reklamy. Největší problém, v čemž se shodují Adorno, Eco a Scruton, je v zábavné hudbě její sentiment, jak říká Scruton, nebo kýč, jak ho popisuje Eco. Jedná se o falešné emoce, které jsou tímto druhem hudby předávány. Jediný, kdo se k tomuto tématu nevyjadřuje negativně, je Eggebrecht. Ten nahlíží na případný kýč nebo sentiment jako splnění účelu daného žánru, což je pobavit se.

7. Závěr

V této bakalářské práci jsem se pokusila ukázat, jak lze u odlišných hudebních teorií, jejich rozdílnou terminologii sjednotit pod jeden stejný pojem. Ve své práci jsem použila termín špatná hudba, termín vyňatý z Eggebrechtových teorií, které rozebrala v knize *Hudba a krásno*.

Tento pojem špatná hudba jsem se pokusila dohledat v teoriích dalších třech autorů. Při popisu jejich výkladů jsem postupovala chronologicky. Jako první jsem rozebrala teorii Theodora Adorna. K popisu jeho myšlenek jsem vycházela především z jeho prací, *Schéma masové kultury* a *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*, protože v nich nejvíce

popisuje negativní aspekty hudby. Adorno v oblasti hudby nejpřísněji hodnotí masovost, proto jsem jeho teorii rozebírala hlavně v tomto bodě. Ve třetí kapitole jsem se zaměřila na teorii Eggebrecht a na jeho hodnocení hudby. Eggeberecht pro označení špatné má několik možných výkladů. Dělí hudbu především na hudbu uměleckou a hudbu zábavnou. Každá z těchto dvou hudebních kategorií má naplnit svůj účel a s ním i jisté formální aspekty. Pokud svůj účel nesplní je špatná. Druhým možným výkladem je mírnější varianta, kdy označení špatné je vyjádření něčeho pokleslého, ale nic co by mělo být potlačeno. Jedná se o vědomý poklesek, čistě pro pobavení. Čtvrtá kapitola je věnována Umbertovi Ecovi. Stejně jako ostatní autoři rozebírá i Eco problematické prvky hudby. Ve svých teoriích se především zaměřuje na spojení posluchač a hudba. Eco nejvíce kritizuje spojení jednoduché hudby a nevědomého diváka. Pak vzniká něco špatného. Posluchač si myslí, že konzumuje něco kvalitního a není ochoten se dostat za pokleslou zábavu a hledat v hudbě umění. V rámci páté kapitoly, jsem rozebrala teorii posledního zvoleného autora, kterým je Roger Scruton. Jeho ústředním tématem je formální stránka hudby. Dle jeho teorie by hudba měla splňovat jistá ověřená pravidla a zároveň její poslech by měl posluchače vybízet k estetickému prožitku. Hodnotit by se pak hudba měla podle umělecké krásy, zda člověka povznáší, dobrá hudba musí být krásná. To zda je hudba krásná a pro posluchače něčím přínosná podle Scrutona, často ověří až čas, kdy i nové formální se časem stanou novou normou.

Po kapitolách představující teorie jednotlivých autorů jsem se přesunula již k samotné komparaci jejich myšlenek. Při porovnání jsem nastínila společné momenty, které spojují všechny hudební teorie zvolených čtyř autorů. Na nich jsem se záměrně snažila ukázat, v jakých oblastech se autoři shodují a v jakých rozcházejí.

Jak jsem uvedla v úvodu, v teoriích těchto čtyř autorů jsem se snažila najít definici toho, co je pro ně špatná hudba. V úvodu své práce jsem vypisovala synonyma slova špatný. U každého z autorů můžeme za slovo špatný dosadit jiné synonymum, které nejvíce vystihuje to, jak daný autor toto označení vnímá. Pro Adorna špatná hudba je škodlivá, pro Eggebrechta je nevyhovující nárokům a nekvalitní, pro Eco falešná a pro Scrutona je nepříznivá. Všechna tato slova jsou synonymem slova špatný.

V prvních čtyřech kapitolách jsem postupovala formou rešerše, kdy s využitím pramenné literatury jsem popisnou metodou rozebrala teorie jednotlivých autorů. Zvolený postup u šesté kapitoly porovnání myšlenek byl analytický. V ní jsem porovnávala jednotlivé teorie a sjednotila pod společné termíny stejné okruhy myšlenek u všech autorů.

Použitá literatura

Primární literatura

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. 62 s.

ADORNO, Theodor W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Překlad Josef Hlaváček. Vydání první. Praha: Filosofia, 2015. 236 s.

ADORNO, Theodor. *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo 1964, č. 1: 16-22; č. 2: 12-18.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. Vyd. 1. Praha: Argo, 2015. 295 s.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. [i.e. vyd. 2., V Argu 1.]. Praha: Argo, 2006. 367 s.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Překlad Jarmila Gabrielová. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 219 s.

SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. 483 s.

SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1., dotisk [i.e. 1. brož. vyd.]. Praha: Academia, 2003. 210 s.

SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění: eseje o filozofii, umění a kultuře*. Překlad Jiří Ogrocký. Brno: Barrister & Principal, 2005. 177 s.

Sekundární literatura

ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2015. 439 s.

HONEGGER, Arthur. *Zařikání zkamenělin*. Překlad Jaromír Fiala. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 144, [5] s.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006. 287 s.

RADFORD, Gary P., *Eco*, Albert Marenčin - Vydavatel'stvo PT, 2004, 114 s.

SOURIAU, Étienne a LORENZO VÁ, Helena. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. 939 s. ISBN 80-85605-18-X.

VOJTĚCH, Ivan, ed., BARTOŠ, František, ed. a SOMMER, Vladimír, ed. *Skladatelé o hudební poetice 20. století: Copland, Stravinskij, Schoenberg, Berg, Bartók, Martinů, Prokofjev, Honegger, Šostakovič*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1960. 192 s.

Internetové zdroje:

SCRUTON, Roger, *Why beauty matters*, In: *Youtube* [online]. 3.12.2015 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bHw4MMEnmpc&t=2374s>

SCRUTON, Roger, *On tyranny of pop music*, In: *Youtube* [online]. 15.06.2016 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eYua80VEcBk>

SCRUTON, Roger, *The dangers of modern memorializing*, In: *Youtube* [online]. 18.05.2012 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jA3fD2slZYY&t=17s>

SCRUTON, Roger, *The Classical Tradition Today*, In: *Youtube* [online]. 2.11.2016 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8LWF7nHFikk&t=21s>

SCRUTON, Roger, *Art today, Fake & Kitsch*, In: *Youtube* [online]. 2.05.2016 [cit. 2011-05-25]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ymQ4ruPsJ_c

Slovník synonym- <http://www.slovník-synonym.cz/web.php/slovo/spatny>