

KAPITOLA 3 JAK SE DĚLÁ VÝZKUM

Aby dosáhli svého cíle porozumět, proč a jak jsou lidé muzikální, bádají etnomuzikologové, obdobně jako další vědci, v knihovnách, archivech a laboratořích. To, čím etnomuzikologický výzkum mezi hudebními disciplínami vyniká, a je to skutečně jeden z jeho poznávacích znaků, je to, že etnomuzikologové studují na místě, které metaforicky označují jako „terén“ (anglicky field), tedy v příhodném prostředí, kde se dlouhá období roku nebo i déle lopotí, aby porozuměli povaze hudby na konkrétním místě. Během takového terénního výzkumu (anglicky fieldwork) žijí etnomuzikologové typicky přímo ve zkoumané komunitě, účastní se hudebních událostí, které pozorují a zaznamenávají, provádějí rozhovory s hudebníky, jejich mecenáši a publikem, a učí se zpívat, hrát a tancovat.

Místa terénního výzkumu

Přestože se etnomuzikologové mohou v konkrétní studii zabývat jedinou hudební performancí či skladbou, určitým repertoárem, žánrem či hudebním nástrojem, jedinečnou událostí nebo konkrétním hudebníkem, téměř vždycky tato svá témata situují do života příslušné společnosti nebo skupiny jednotlivců. Etnomuzikologický výzkum totiž dává přednost studiu hudby jakožto sociálnímu projevu, tedy jakožto performanci vycházející z jednotlivců a provozované jednotlivci, kteří vždy jednají v rámci skupin sjednocovaných určitými sociálními vztahy a sdíleným kulturním poznáním. Tyto vztahy a toto poznání mohou spočívat ve společném jazyce a kulturním dědictví, území, způsobu vlády, ekonomickém systému a dalších institucích, nebo mohou záviset na dobrovolném sdružování založeném na sdílených činnostech, zájmech, zálibách, hodnotách nebo přesvědčeních.

V počátcích etnomuzikologie se většina výzkumů prováděla ve společnostech, o nichž se předpokládalo, že je spojuje určité území. Geografické uvažování zrodilo studie o národní hudbě (mexická hudba, thajská hudba) a regionech, velkoměstech, městech a vesnicích (hudba v Radžastánu, hudba v Šanghaji). Společnosti mohou ale spojovat také kulturní vazby založené na etnicitě, ať už v rámci nějakého státu (apačská hudba ve Spojených státech, ewejská hudba v Ghaně) nebo nadnárodně (arabská hudba), na rase (černošská hudba), náboženství (židovská hudba) či příbuzenství (dědiční profesionální hudebníci v Indii). Zhruba v posledních dvaceti letech etnomuzikologové pracují ve dvou dalších typech společností: v komunitách založených na oblibě určitého hudebního žánru (heavymetaloví hudebníci a jejich fanoušci) a v komunitách definovaných svým vztahem k institucím, jako jsou například lidé dělající hudbu ve vězeních, na hudebních konzervatořích či v hospodách a klubech.

Tyto způsoby uvažování o vztahu mezi hudbou a sociálním seskupováním se navzájem nevyklučují. Společnosti a s nimi spojené hudební praktiky se velmi často prolínají. Studium začínající kdekoli na světě zájmem o hudbu odvozenou z afrických tradic může vést ke studiu černošské hudby v národním kontextu, jako například v Brazílii. Tamní komunity v Rio de Janeiru a ve státě Bahia rozvíjejí nejrůznější hudební praxe. Společenské instituce jako riodejaneirské školy samby a zdejší Karneval podporují hudební vyjádření a zároveň představují zajímavý předmět studia. A samba jako žánr zase na mnoha místech světa vytvořila komunitu fanoušků, kteří se setkávají na místní i mezinárodní úrovni, aby sdíleli své zálibení v této hudební formě.

Výběr místa terénního výzkumu a sběr dat

Tomu, jak si vybrat komunitu ke studiu, etnomuzikologové nikdy nevěnovali v popisech své práce příliš metodologického prostoru. V prvních letech dějin oboru si mnozí vybírali komunity ke studiu na základě náhodného šťastného setkání s konkrétním hudebním stylem nebo komunitou, které se přihodilo ještě předtím, než objevili obor etnomuzikologie. Mohli zaslechnout určitou hudbu, když sloužili

jako vojáci v zahraničí nebo jako děti misionářů, nebo třeba poté, co ji slyšeli z nahrávky. V mém případě to bylo tak, že mě uchvátila bulharská hudba a další podoby hudby Balkánu poté, co jsem se ještě v bakalářském studiu připojil k mezinárodní skupině lidového tance. Etnomuzikologii jsem objevil až o pár let později a brzy jsem se rozhodl proměnit svou lásku k hudbě Balkánu v akademickou dráhu.

Když jsem koncem šedesátých let 20. století narazil na etnomuzikologii, vyučovala se ve Spojených státech hlavně na magisterském a doktorském stupni a pouze na několika málo univerzitách. Poté co se etnomuzikologie na řadě vysokých škol a univerzit etablovala jako studijní program také na bakalářské úrovni, tento vzorec se proměnil a mnoho studentů objevilo etnomuzikologii jako obor, který kladl zajímavé otázky týkající se hudby dříve, než se do nich otiskla ta hudba, kterou se později rozhodli sami zkoumat. To jim umožnilo zvolit si ke studiu komunitu méně na základě prvotní fascinace zvukem její hudby a více na základě protnutí určité hudební kultury s určitou otázkou po fungování hudebních kultur, o jejíž zodpovězení měli zájem.

Ať už výběru hudební tradice a místa terénního výzkumu etnomuzikologů předchází jakékoli náhody z osobní historie nebo rozumová úvaha, badatelé nakonec vstoupí do terénu, naváží vztah s hudebníky a členy komunity a získají takzvaný informovaný souhlas od těch, s nimiž budou v průběhu mnoha následujících měsíců a let těsněji spolupracovat. Zdá se, že v počátcích oboru etnomuzikologové mentálně pracovali se dvěma předpoklady: zaprvé, že sběr informací o hudbě jiné kultury (nebo dokonce i jejich vlastní) je eticky neproblematickým pátráním po objektivním poznání lidstva, a zadruhé, že jsou neutrálními a jakoby strojovými zaznamenavateli dat. Obě tyto premisy vzaly dávno za své. Etnomuzikologové dnes sami sebe vnímají jako historicky a sociálně situované badatele zapojené v rozmluvách s neméně historicky a sociálně situovanými partnery.

Když si etnomuzikologové uvědomili, že výsledky jejich zkoumání přímo závisí na rozmluvách, které v terénu s lidmi vedou, začali dopady vlastních, do terénu vnesených identit na průběh výzkumu reflektovat. V tomto směru jsou napřed ženské badatelky, které – i když si přejí, aby s nimi bylo zacházeno genderově neutrálním způsobem – často zjišťují, že lidé, s nimiž pracují, jim jejich genderovou identitu předha-

zují. Finská etnomuzikoložka Pirkko Moisala³⁶ například popisuje, jak, když jako mladá žena pracovala s nepálskými Gurungy, její zaměření se na mužské hudebníky a její přítomnost během výhradně mužského stolování vedly Gurungy k tomu, že ji v kategoriích příbuzenství brali jako „mladého syna“. V důsledku toho měla zapovězeno pracovat se ženami a provádět pozorování jejich hudebního světa. Když se do terénu později vrátila již se svým synem, ženy ji přijaly jako „starší sestru“ a dovolily jí poslouchat jejich hudbu a vyprávění, stejně jako jim vyprávěla ona.

Jeden z nejbarvitějších příběhů o problematice povaze sběru dat pochází od Paula Berlinera, který pracoval na počátku sedmdesátých let 20. století v Zimbabwe (tehdy Jižní Rhodesii) se šonskými hudebníky, kteří hráli na *mbiru dzavadzimu*, nástroj s třiadvaceti kovovými lamelami, na něž se drnká a které jsou připevněny k dřevěné destičce umístěné v tykvvém rezonátoru. V rozhovoru s postarším zkušeným hráčem Mubayiwou Bandambirou Berliner zjistil, že jeho zájem o tuto hudbu a tento nástroj nebyl místními vnímán jen jako neutrální a neproblematická touha po poznání. Při celé řadě příležitostí se Berliner Bandambiry ptal na systém pojmenovávání jednotlivých lamel *mbiry* a pokaždé dostal protichůdné a neúplné informace. Teprve po několika návštěvách³⁷ mu Bandambira, přesvědčený konečně o Berlinerově upřímnosti, sdělil správná jména všech lamel *mbiry*. Až tehdy Berliner zjistil, že cíleně dostával zavádějící informace, jež měly prověřit vážnost jeho zájmu a udělit mu důležitou lekci o privilegované povaze kulturního poznání; totiž že toto poznání tu jednoduše není volně k dispozici, aby bylo vzato cizími etnomuzikology zamýšlejícími přihodit je na pomyslnou hromadu ve skladišti poznání o tom, jak lidstvo dělá hudbu. Nejen my si vybíráme své výzkumné subjekty, někdy, vlastně obvykle, si také ony vybírají nás. Tito lidé totiž očekávají, že oni i jejich hudební tradice budou mít ze vzájemné interakce také nějaký prospěch.

³⁶ Mimochodem autorka ojedinělé etnomuzikologicky pojaté ženské skladatelské biografie dnes již prominentní představitelky takzvané soudobé vážné hudby Kaiji Saariaho (pozn. překl.).

³⁷ Tyto návštěvy se odehrály během několika let (pozn. překl.).

Ačkoli celá řada jednotlivců a komunit nemusí vlastní ochraně a ochraně svých tradic před vyzvídajícími etnomuzikology nutně věnovat moc přemýšlení, některé společnosti to dělají. Aboriginské a nativní komunity a tzv. první národy (first nations) v Austrálii, ve Spojených státech a v Kanadě od hudebních badatelů typicky vyžadují povolení nejen od hudebníků samotných, ale i od komunitních úřadů. Vyžadují také následné uložení získaných výzkumných materiálů a výsledných odborných textů přímo v komunitě, v níž výzkumníci bádali. Péče, již je třeba v tomto směru vynaložit před započítím terénního výzkumu, se neomezuje jen na tyto případy; etnomuzikologové ve Spojených státech musí dnes předložit detailní výzkumný protokol ke schválení příslušné univerzitní schvalovací komisi, která ho přezkoumá, aby se ujistila, že s „lidskými subjekty“ bude zacházeno férově a náležitě a že bude ochráněno jejich soukromí.³⁸

Poté co je vybrána komunita, navázán vztah vzájemné důvěry a schválen plán etického zacházení se členy komunity, začíná terénní výzkum, a to typicky čtyřmi hlavními činnostmi: rozhovory, zúčastněným pozorováním hudebních událostí a života komunity, lekcemi hudby a tance a pořizováním audio a video nahrávek.

Vedení rozhovorů

Ať už proto, aby se dostali k orálně tradovaným vyprávěním, shromáždili kulturně specifické insiderské hudební poznatky o hudebních tradicích, anebo jednoduše pro udržení vztahů, vedou etnomuzikologové s lidmi rozhovory, a to jak formálně, tak během příležitostných konverzací. Metodologická nutnost získat insiderské porozumění se vynořila v sedmdesátých letech 20. století jako výsledek produktivního souběhu zájmu etnomuzikologů o to, jak lidé konceptualizují hudbu, a kognitivní antropologie, jež ve formálně vedených rozhovorech tehdy již rozvinula metody získávání kulturně významotvorných kategorií

³⁸ V českém prostředí nebývá akademickými institucemi schvalování povinně vyžadováno. V případě nejistoty ale mohou badatelé (i studenti) požádat o posouzení svého projektu komisi pro etiku ve výzkumu na své fakultě či jiné akademické instituci. Etické aspekty výzkumu posuzují vždy také grantové agentury. Odborné společnosti (u nás etnomuzikologii nejbližší například Česká asociace pro sociální antropologii) mají své etické kodexy, které je dobré si při plánování výzkumu prostudovat (pozn. překl.).

a distinkcí vyjadřovaných slovy. Pojem „významotvorná distinkce“ (meaningful distinction) byl vypůjčen z lingvistiky, jejímiž subdisciplínami jsou fonetika neboli studium odlišností pozorovatelných ve zvuku, a fonologie (nebo také fonémika) neboli studium významotvorných distinkcí mezi zvuky: například fonetická odlišnost mezi hláskami „r“ a „l“ je významotvorná v angličtině (i v češtině), ale ne už třeba v některých asijských jazycích. Tento rozdíl ve studiu zvuků jazyka vedl v kognitivní antropologii a etnomuzikologii k nutnosti rozlišovat mezi tzv. „etickou“ a „émickou“ analýzou.³⁹

S použitím tohoto rámce uvažování etnomuzikologové zjistili, že jedna z jejich hlavních metod pro porozumění hudbě, tedy transkripce zvuku do evropské hudební notace a její následná analýza s použitím evropského aparátu hudební teorie (intervalů a modů, meter a rytmů, tónů, struktur a forem) mohou sice přinést etický popis hudby, který je možná užitečný pro srovnávací účely, ale nikdy émické, kulturně poučené porozumění tomu, jak hudební tradice funguje z perspektivy těch, kteří onu hudbu dělají. Způsoby zkoumání, které naznačila kognitivní antropologie, vzbudily v etnomuzikolozích naději, že by tyto významotvorné hudební distinkce mohli odhalit právě v rozmluvách s hudebníky.

Možná nejpozoruhodnějším uplatněním této metody se staly studie francouzského etnomuzikologa Hugo Zempa vydané koncem sedmdesátých let 20. století o klasifikaci hudebních nástrojů a hudební teorii lidí 'Are'are ze Šalamounových ostrovů. Zdrojem obživy 'Are'areů tehdy byla domestikovaná prasata, ryby a kořenová zelenina. Tito lidé postrádali systém psaní, ale disponovali propracovaným hudebním instrumentárem sestávajícím z překvapivě široké palety Panových fléten vyrobených z bambusu. Zemp od nich získal jejich vlastní klasifikaci těchto nástrojů založenou na způsobu hraní (úderné a dechové) a na

³⁹ Pojem etický zde vychází ze slova *fonetický* (nikoli ze slova *etika* či *etický* ve smyslu *morálka* či *morální*) a znamená „přístup z hlediska relevancí pozorovatele, výzkumníka, z vnějšku jazykového či kulturního systému“, zatímco pojem *émický* vychází ze slova *fonémický* ve výše popsaném smyslu a znamená „přístup z hlediska relevancí těch, kteří jsou pozorováni, tj. členů studovaného společenství, zevnitř systému“, jak uvádí Jiří Nekvapil v hesle *ÉMICKÝ – ETICKÝ* na webu encyklopedie *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* (pozn. překl.).

způsobu, jakým k sobě jednotlivé píšťaly byly svázány (v řadě nebo ve svazku). Odhalil zde také nejpropracovanější systém popisné hudební terminologie (jinými slovy hudební teorie), který byl kdy u lidí bez dlouhé tradice znalosti písma a gramotnosti objeven. 'Are'areové rozlišovali dvě velikosti intervalů mezi sousedními výškami, kterým říkali „velký bambus“ a „malý bambus“. Toto rozlišení je zhruba analogické rozdílu mezi malou a velkou sekundou v evropské hudební teorii. Rozlišovali také mezi různými typy polyfonie podle počtu hlasů (dva, tři nebo čtyři) a vztahy mezi jednotlivými hlasy. Až do Zempových studií nacházeli etnomuzikologové tak podrobnou hudební teorii jen v literárních kulturách Evropy, Asie a Středního východu a domnívali se, že mezi hudební teorií a gramotností existuje kauzální vztah. Hudební teorie objevená u 'Are'areů tak tehdy byla doslova zjevením. A érická analýza získaná prostřednictvím podrobných rozhovorů s hudebníky se v oboru od té doby stala standardní praxí.

Rozhovory se používají také k získání orálně tradovaných příběhů, mezi něž náleží nejen ty biografické, ale i takové, jež se týkají příbuzenských vzorců mezi hudebníky a jejich hudebních zkušeností a hodnot. Jeden z nejpropracovanějších příkladů v tomto směru představuje „autobiografie“ Franka Mitchella (1881–1967), který byl rituálním zpěvákem Navahů (nebo také Diné, což znamená „lidé“), získaná z rozhovorů, jež s ním vedli etnomuzikologové David McAllester a Charlotte Frisbieová. Frank Mitchell byl specialistou rituálu známého jako Blessingway,⁴⁰ který se prováděl za účelem uchování laskavosti v člověku. Získání Mitchellova životního příběhu umožnilo etnomuzikologům, kteří sami sebe pasovali spíše do role editorů než autorů knihy, studovat řadu pro etnomuzikologii zajímavých témat, mezi nimi proces enkulturace, mezigenerační předávání obřadního materiálu včetně písní, vzájemné vztahy mezi mýtem, modlitbou, písní a rituálem, navažské kulturní hodnoty a filozofii, roli a status zpěváků, kulturní změnu a vztah mezi rolí Franka Mitchella jakožto hudebního rituálního specialisty a jeho dalšími životními rolemi jakožto manžela, politika, kmenového soudce a dělníka na pile.

⁴⁰ Jde o druh žehnacího rituálu k odvrácení neštěstí, který se může provádět například k ochraně domova, během těhotenství nebo dívčí iniciace (pozn. překl.).

Zaměření na životní příběh je jednou z možností, jak získat podrobnosti o vztahu mezi hudbou a kulturou způsobem, který posiluje hlas těch, které jsme zvyklí označovat jako nativní hudebníky. Umístění ústního vyprávění do popředí proměňuje výzkumné objekty etnomuzikologů v subjekty, tedy strůjce svých vlastních příběhů. McAllesterův a Frisbicové narativ, který autobiografii Franka Mitchella doprovázel, prodchnutý duchem spolupráce a respektující etiku reprezentace se stal raným řešením problému nedílně spjatého s kontexty, v nichž etnomuzikologové provádějí svůj výzkum, tedy umlčování slabých mocnými všude na světě.⁴¹

Zúčastněné pozorování

Rozhovory s lidmi se provádějí souběžně s ponořením se do hudební performance prostřednictvím zúčastněného pozorování. Tento poněkud neohrabaný antropologický termín zachycuje jednak odstup a jednak blízkost, které jsou pro terénní výzkum charakteristické. Součástí této metody je, že etnomuzikologové s hudebníky tráví čas jejich každodenních životů, cestování na místa vystoupení, zkoušení a performancí. To, co zúčastněné pozorování jako metoda analyticky přináší, jsou tři druhy popisu události: partikulární, normativní a interpretativní. Etnomuzikologové nutně začínají popisem konkrétních událostí, ale doufají, že se jim podaří odhalit obecné neboli normativní vzorce hudebního nebo sociálního chování, které jsou pro všechny

⁴¹ Slovo reprezentace znamená v tomto kontextu antropologický pojem, který byl problematizován zejména v sedmdesátých až devadesátých letech 20. století, a to pod vlivem rozvíjející se postkoloniální kritiky a s prvními a posléze stále početnějšími „domorodými“ badateli vstupujícími na scénu opanovanou do té doby výhradně západními výzkumníky. Jádrem problému byla historicky způsobená nerovnost mezi typickým výzkumníkem (bílým západním mužem z koloniální metropole) a typickým zkoumaným (nebílym nezápadním „domorodcem“ z kolonie). Jak se tehdy dařilo stále lépe ukazovat, tato specifická vzájemná situovanost účastníků výzkumu, charakteristická v první řadě onou nerovností, zásadně vstupovala do způsobu, jímž byli zkoumaní lidé (a jejich společnosti a kultury) studováni, analyzováni a interpretováni, a následně též reprezentováni – představováni v odborných a popularizačních textech, jejichž prostřednictvím se o nich, ovšem bez nich a bez jejich kontroly, vytvářelo jakési „objektivní“ poznání, které navíc disponovalo ještě puncem a prestiží akademické expertnosti. Vpsledku šlo o kritiku špatné vědecké praxe, která ignorovala složitý mocenský kontext, v němž se výzkum a prezentace jeho poznatků odehrávaly (pozn. překl.).

události určitého typu – řekněme svatbu, náboženský rituál nebo koncert – charakteristické. Konečným cílem je pak interpretativní popis kulturního významu konkrétní hudební události. Tato interpretace může událost „číst“ jako příklad uplatnění obecných hodnot a procesů určité kultury a společnosti, nebo může ukazovat, jakou kulturní a sociální práci určitá událost odvádí například tím, že kritizuje mocenské vztahy, představuje nové možné podoby sociálních vztahů nebo zavádí nové kulturní hodnoty.

Po analýze hudebních událostí a po čtení jejich kulturního významu se poprvé volalo v sedmdesátých letech 20. století jako po jedné z možností, jak překonat vzdálenost mezi muzikologickým a antropologickým způsobem provádění analýzy. Taková analýza je dnes typickou součástí narativního aparátu etnomuzikologických prací. Jednu z nejdetailnějších a metodologicky nejpreciznějších narativů události představuje v tomto směru studie performancí súfijských hudebníků žánru qawwali v Pákistánu Regulou Qureshiovou.⁴² Qawwalové jsou profesionální hudebníci, kteří vystupují na setkáních súfijů⁴³ usilujících o to, dostat se do transu jakožto způsobu přiblížení se Bohu. Takové setkání, jež může trvat celou noc, je sociálně stratifikované. Typicky jsou to pouze ti chudší, kteří vstupují do transu, zatímco ti bohatší, jsou-li hudbou pohnuti, transu odolávají, zato ale štědrě rozdávají hudebníkům peníze. Během performance musí vedoucí zpěvák správně vytipovat jak ty, kteří pravděpodobně dají největší spropitné, tak ty, kteří nejpravděpodobněji vstoupí do transu. Kráčí jakousi choulostivou hudební cestou, na níž musí současně esteticky uspokojit bohaté a vzbudit v nich takový duchovní zážitek, aby darovali štědré spropitné, a zároveň poslat do transu ty, co k tomu inklinují. Vedoucí hudebník přizpůsobuje každé vystoupení tak, aby přesně posloužilo jeho vnímání potřeb přítomných a jeho vlastní potřebě vydělat peníze. Poté co Qureshiová interpretuje některé z významů, které jsou pro každé vystoupení jedinečné, uzavírá čtením jejich významu ve smyslu

⁴² Název žánru je qawwali, označení pro hudebníka je qawwal, tradičně se jedná výhradně o muže (pozn. překl.).

⁴³ Vyznavači mystické odnože islámu, která je přítomna v celé řadě islámských zemí. U nás se tomuto směru islámské mystiky věnuje ve své knize *Súfismus* (2008) například Luboš Kropáček (pozn. překl.).

súfijské ideologie a tradičních společenských struktur. Tvrdí, že hudba žánru qawwali nabízí způsob, jak vyjádřit súfijskou ideologii, jak dát společenskému životu súfijské komunity formu a jak umožnit různé způsoby individuálního sebevyjádření. Podrobná analýza těchto typů hudebních událostí umožňuje pochopit, jak tito konkrétní hudebníci a tato konkrétní komunita provozují hudbu a proč to dělají právě tímto konkrétním způsobem.

Učení se zpívat, hrát a tancovat

Etnomuzikologové se ve studovaných tradicích běžně učí zpívat, hrát na hudební nástroje a tancovat. Co se učí, záleží na představě konkrétní kultury o tom, co je podle ní pro outsidersy k naučení vhodné, a často také na genderových představách. V některých tradicích například zpívají a na určité druhy bubnů hrají výhradně ženy. Některé tance zase mohou být doménou mužů, jiné žen.

S představou, že takové učení má být ústřední složkou metody terénního výzkumu, poprvé přišel Mantle Hood, žák Jaapa Kunsta a vlivná osobnost raných dějin oboru. Volal po tom, aby se etnomuzikologové stali „bimuzikálními“, a to nejprve v evropské hudební tradici a následně v té, kterou studují.⁴⁴ Tuto dovednost vnímal jako podmínku seriózního vědeckého studia hudby vůbec. Osvojení si bimuzikality je dnes vnímáno jako samozřejmá součást etnomuzikologické výbavy a tato dovednost je využívána všude, kde jen může být smysluplně uplatněna.

Co se etnomuzikologové vlastně učí, když se učí hrát hudbu lidí, které studují? Především se učí, jak je hudba strukturovaná a jak během performance vůbec vzniká. Takto detailní studium pak často odhalí oblasti hudební praxe, z nichž lze vyčíst kulturní významy. To se přihodilo i mně, když jsem zkoumal bulharskou tradiční hudbu a vedle rozhovorů a zúčastněného pozorování jsem bral hodiny hraní na bulharské dudy zvané *gaida*. Zatímco naučit se fyzickým aspektům hry na nástroj a základní strukturu hudby (jejím melodickým modům s úzkým rozsahem a aditivními pěti-, sedmi-, devíti- a jedenáctidobými

⁴⁴ Už toto pořadí svědčí o počáteční situaci oboru, kdy normou byl badatel ze Spojených států nebo z Evropy a terén nacházející se mimo tyto oblasti nebo na jejich různě definovaných periferiích (viz poznámku 41) (pozn. překl.).

metry) pro mě bylo relativně snadné, hustá ornamentika se ukázala být pro porozumění obtížnou. Rozhovory nepomáhaly a mému hlavnímu učiteli zase k popisu zdobení chyběla slovní zásoba. Řekl mi, že musím počkat, až získám takzvané „dudácké prsty“. Svě vlastní dudácké prsty jsem nakonec získat dokázal, ovšem spíše náhodou a nezávisle na jeho pokynech. Během tohoto procesu jsem nabyl nové porozumění tradici, které jsem už slovy vyjádřit dokázal, ale on ne. A co bylo ještě užitečnější, jakmile jsem získal své dudácké prsty, mohli jsme začít komunikovat prostřednictvím pohybu prstů. Pohybem rukou ve vzduchu nebo na nástroji mi nyní gesty mohl sdělit „dělej to takhle“ nebo „takhle to nedělej“. Jak jsem nyní s tímto praxí nabytým vědomím svých dudáckých prstů sledoval jeho prsty, mohl jsem začít interpretovat význam ornamentace. Řekl mi například, že hraní ozdoby určitým způsobem „naplňovalo jeho duši“, protože odkazovalo ke starému venkovskému životnímu stylu, v němž vyrostl. Provádění ozdoby jiným způsobem bylo emočně „prázdné“, protože odkazovalo k modernímu způsobu hraní, který pro něj jakýkoli význam postrádal.

Dokumentování hudební tradice

Čtvrtou činností, jíž se etnomuzikologové během terénního výzkumu věnují, je zaznamenávání hudebních performancí a hudebních událostí v terénních zápiscích a na audio a video nahrávkách. Terénní zápisky, které jsou samy o sobě pro obor etnomuzikologie těžko něčím specifickým, bývaly zřídka kdy předmětem větší diskuse. Kromě zaznamenávání pozorování a zážitků z terénu nabízejí příležitost promýšlet možné interpretace toho, co už člověk zažil dříve, a vytvářet si seznamy nových otázek, které vyplývají z pozorování. Fungují také jako svého druhu terapie během něčeho, co může být intelektuálně, fyzicky i emocionálně náročnou zkouškou. Kay Kaufman Shelemayová a Hiromi Lorraine Sakataová patří k nemnohým, kteří publikovali osobní, sebereflexivní záznamy etnomuzikologického terénního výzkumu.

Vynález malého přenosného magnetofonu schopného pořizovat vysoce kvalitní zvukové nahrávky v padesátých letech 20. století zcela proměnil terénní výzkum. Před druhou světovou válkou se hudební vědci buď spoléhali výhradně na své uši a zapisovali performance do evropské hudební notace přímo v terénu, nebo s sebou vozili těžko-

pádná zařízení jako fonografy nahrávající na voskové válečky.⁴⁵ Alan Lomax (1915–2002) a jeho otec John Lomax (1867–1948), oba neúnavní sběratelé amerických lidových tradic, museli svá těžká nahrávací zařízení umístěná v kufru auta napájet pomocí autobaterie.⁴⁶ Možnost přenášet magnetofon přehozený přes rameno změnila vše. Vlastnictví trvanlivých, opakovaně přehratelných nahrávek pak umožnilo také přesnější transkripce a analýzy struktur hudebních performancí.

Tváří v tvář obtížím s transkripcí husté polyfonní textury hudby středoafriické skupiny lidí, kteří si říkají Aka, vymyslel v sedmdesátých letech 20. století francouzsko-izraelský etnomuzikolog Simha Arom propracovaný nahrávací postup. Hudebníci zpívali a hráli tak složitý vícehlas, že to, jak se k sobě jednotlivé hlasy navzájem vztahují, nebylo možné jednoduše zjistit poslechem. Proto Arom s použitím dvou synchronizovaných stereo rekordérů nahrál každý hlas nebo nástroj příslušného kusu hudby postupně zvlášť. Poté co byl jeden part nahrán, další zpěvák nebo instrumentalista – s předcházející nahrávkou ve sluchátkách – nahrál svůj part na druhý synchronizovaný rekordér. A tak to šlo až do chvíle, kdy každý hudebník dostal svou příležitost. Výsledkem byla nahrávka každého partu na vlastním kanále a k tomu soubor složených nahrávek, tak jak vznikly v jednotlivých stadiích. S takto získanými daty byl Arom schopen zapsat akanskou polyfonní a polyrytmickou hudbu do not, analyzovat ji a nakonec odhalit výchozí normativní modely vokálních a instrumentálních performancí včetně toho, jak se konkrétní performance vztahuje ke svému modelu.

Vzhledem k nedostatku nahrávek světových hudebních tradic s sebou etnomuzikologové od padesátých do sedmdesátých let brávali do

⁴⁵ Fonografy však byly až do druhé světové války přesto oblíbené, protože byly ve srovnání s dalšími technologiemi, které tehdy začínaly být pomalu dostupné, jednak pořád poměrně snadno přenosné a jednak na tomtéž přístroji umožňovaly hudbu jak nahrávat, tak přehrávat. Nevýhoda fonografu spočívala spíše v nemožnosti nahrát delší než typicky přibližně třímínutový záznam a ve velmi nedokonalé kvalitě (pozn. překl.).

⁴⁶ Podobně logisticky náročné byly nahrávací výpravy týmu amatérského etnomuzikologa Hughha Traceyho v jižní, jihovýchodní, východní a střední Africe ve čtyřicátých až šedesátých letech 20. století, které vedly ke vzniku impozantní sbírky nahrávek tradiční hudby subsaharské Afriky, která je uložena v Mezinárodní knihovně africké hudby (International Library for African Music) při Rhodesově univerzitě v jihoafrickém Grahamstownu, dnes významném studijním a badatelském centru (pozn. překl.).

terénu nahrávací vybavení nejvyšší kvality, jaké si jen mohli dovolit, s cílem vyprodukovat v některých případech dlouhohrající (LP) komerční desky ve vysoké kvalitě. Mezi průkopníky patřili: Alan Lomax, který vydal nespočet LP desek evropské a americké tradiční hudby, Paul Berliner, který vyprodukoval dvě LP desky šonské hudby pro *mbiru*, a Philip Schuyler, který vydal čtyři LP desky s marockou hudbou.⁴⁷ V devadesátých letech 20. století vydal pro značku Smithsonian Folkways působivou antologii dvaceti CD *Music in Indonesia* (Hudba Indonésie) Philip Yampolsky. S rozkvětem lokálního hudebního průmyslu a levných kazetových rekordérů, jež si pro nahrávání svých vlastních tradic už mohli dovolit pořídít i chudší lidé, přestali být etnomuzikologové vytvářející profesionální nahrávky postupně zapotřebí. Mnozí z nich dnes používají levnější, lehké digitální rekordéry a malé mikrofony a někdy dokonce nahrávají v komprimovaných spíše než plných formátech.

Videodokumentace hudebních performancí byla až do první videokamery používající kazety Betamax, jež byla na trh pro běžné uživatele uvedena roku 1983, obtížná a drahá. Do té doby etnomuzikologové používali hlavně drahý šestnáctimilimetrový film a jen málo z nich s ním umělo zacházet nebo na jeho pořízení mělo finanční zdroje. Mezi tyto výjimky patřili: Mantle Hood, který v roce 1964 vytvořil dokumentární film o ghanském bubnování nazvaný *Atumpan*, jeho student Robert Garfias, který v šedesátých letech 20. století zdokumentoval široké spektrum hudebních performancí pro národní archiv na Filipínách a v Koreji, a Hugo Zemp, který natáčel filmy na Šalamounových ostrovech, ve Švýcarsku, v Gruzii a Pobřeží slonoviny. Stejně jako kdysi bývala nepostradatelným nástrojem zvuková nahrávka, nyní s sebou etnomuzikologové do terénu běžně berou lehké kamery a vizuální dokumentace se stala téměř povinností.⁴⁸ Jen málo etnomuzikologů dnes

⁴⁷ Autor zde opomíjí iniciativu Hugh Traceyho, zmíněného v předchozí poznámce, jehož nahrávací akce sponzorovaná jihoafrickou nahrávací společností Gallo vedla k vydání více než sto padesáti dlouhohrajících desek v edici *Music of Africa* (Hudba Afriky) (pozn. překl.).

⁴⁸ Zdaleka nejčastěji dnes etnomuzikologové používají běžné chytré telefony, které výborně poslouží okamžité individuální badatelské potřebě, profesionální záznam ale nenabídnou (pozn. překl.).

ale své terénní videonahrávky používá k tomu, aby se znovu odvážili do světa vyprávění příběhů prostřednictvím filmových dokumentů, jehož průkopníkem byl Hood.⁴⁹

Transkripce a analýza hudby

Po návratu z terénu tráví etnomuzikologové hodně času analyzováním nashromážděných dat na místě, jež kdysi poněkud nabubřele nazývali „laboratoří“. V době, kdy se etnomuzikologie teprve dostávala ze své komparativní, scientistní fáze, mohla ona laboratoř zahrnovat sonograf pro zobrazování zvukových vln, magnetofonový rekordér pro přehrávání terénních nahrávek, často s možností nastavení poloviční nebo čtvrtinové rychlosti, a výjimečně také „melograf“, přístroj vynalezený Charlesem Seegerem a jeho kolegy z Kalifornské univerzity v Los Angeles za účelem provádění automatických transkripcí jednotlivých melodických linek. Míra detailu, již melograf poskytoval, však bohužel přesahovala kapacitu badatelů je interpretovat. V grafech vytvořených přístrojem nacházeli jen malý nebo žádný smysl, takže se tato inovace ukázala být slepou uličkou.

Ačkoli tento vědecký étos oboru vytvářel od padesátých do poloviny sedmdesátých let určitý entusiasmus pro používání přístrojů k zaznamenávání hudebních zvuků a jako pomoc při jejich objektivní analýze, většinu úsilí porozumět strukturálním prvkům hudby etnomuzikologové vkládali do pracných, rukou psaných deskriptivních transkripcí zvukových nahrávek, které pořídili v terénu. Notované zápisy zkoumaného repertoáru zaujímaly podstatnou část rozsahu doktorských disertací, včetně mé vlastní. Tyto svazky byly jakýmsi protějškem praxe hudebních folkloristů v Evropě, kteří tímto způsobem již po více než století domněle uchovávali své lidové tradice. Tento typ detailní hudební analýzy, který takovéto transkripce umožňují, od té doby v an-

⁴⁹ Běžnou součástí etnomuzikologických konferencí nicméně bývají projekce hudebně etnografických filmů a tvorba etnografických filmů je rovněž nedílnou součástí práce vizuálních antropologů, s nimiž etnomuzikologové mnohdy spolupracují. U nás se každoročně už od roku 2010 například pořádá festival antropologických filmů Antropofest, jehož součástí někdy jsou i filmy s hudebně etnografickou tematikou (pozn. překl.).

gloamerické etnomuzikologii vyšel z módy, i když v některých zemích stále zůstává významnou součástí etnomuzikologické praxe.

Spíš než k vytváření knižně vydávaných sbírek a obdobně pojatých disertací se dnes transkripcí používá jako ilustrací autorova narativu, přičemž může jít o charakteristiku hudební struktury příslušného kusu hudby, performance, stylu nebo žánru. Poté autor pokračuje diskusí toho, jak tyto hudební struktury vyjadřují místní psychologické, kulturní, sociální, ekonomické a politické vzorce a ideje. Některé takto pojaté studie by mohly být nařčeny z opuštění hudební analýzy ve prospěch interpretativního čtení sociálního a kulturního významu hudby. Většina etnomuzikologů by se nicméně shodla, že pro pochopení toho, jak konkrétní hudební tradice funguje, co ji odlišuje od tradic ostatních a jak v sobě ony různé osobní, sociální a kulturní významy, jež jsou jí připisovány, nese, je hudební analýza nezbytná.

Právo na duševní vlastnictví

Pro etnomuzikologii prvního čtvrtstoletí byly mimořádně důležité jednak otázky správnosti a spolehlivosti transkripcí a jednak vývoj spolehlivých a validních metod pro rozhovory s hudebníky a pro dokumentaci hudebních performancí. V posledních letech se tyto metody povětšinou staly vyřešenou záležitostí a do popředí se v souvislosti s terénním výzkumem dostala jiná témata; asi žádné však tak důležité jako zákonná a kulturní práva těch, které zkoumáme.

Když etnomuzikologové pořizovali v terénu své první zvukové nahrávky, chápali to jako vědecký podnik s nulovou komerční hodnotou. Aby k pořízení nahrávek získali neformální souhlas, obvykle zpěvákům a hudebníkům docela upřímně říkali, že nahrávky budou uloženy a uchovávány v národních, mezinárodních či univerzitních archivech a knihovnách. Navíc i kdyby si to sami etnomuzikologové přáli, ve zkoumaném prostředí nemusela existovat žádná tradice hudebníkům za jejich performance platit. Od nástupu world music jako komerční hudební kategorie v osmdesátých letech 20. století a snadného šíření elektronických hudebních souborů na internetu je však tato naivní reciprocita nadále neudržitelná. Dnes etnomuzikologové

pořizují a vydávají své nahrávky v konfliktním prostředí, které vyžaduje na jedné straně uplatňování evropského a amerického principu copyrightu a vlastnictví a na druhé straně etiku samplování, jež tyto nároky ignoruje. Ideje jako copyright a vlastnictví nejsou zároveň často v souladu s idejemi a praxemi zkoumaných kultur, což neznalého etnomuzikologa zaplétá do složité sítě soupeřících a nesmiřitelných zájmů.

Jeden z nejmarkantnějších příkladů tohoto druhu zaznamenal Hugo Zemp. Jeho terénní nahrávky ze Šalamounových ostrovů byly v devadesátých letech 20. století použity jako sample dvojicí techno hudebníků Deep Forest v písni „Sweet Lullaby“ zařazené na jejich prvním albu. Toto CD Deep Forest je směsí techno beatů a tradiční hudby, jejíž interpreti buď nejsou uvedeni vůbec, nebo jsou uvedeni chybně, stereotypizující „primitivní“ hudbu a lidi způsobem, jaký etnomuzikologové považují za odsouzeníhodný. Navíc autoři CD nesdíleli svůj zisk ani s tvůrci hudby ze Šalamounových ostrovů zaznamenanými na samplech, ani s Hugo Zempem.

Dokonce i v případě, že se etnomuzikologové, sampleři a beat makeři s dobrým úmyslem pokoušejí zacházet s umělci na nahrávkách tradiční hudby férově, se dříve čistě akademická otázka, kdo vlastně nahranou hudbu vlastní, může stát ožehavou. Zatímco mezinárodní vlastnické právo funguje tak, aby chránilo jednotlivé tvůrčí dílo jednoho autora, a to v jeho hmotné podobě (například nahrávky nebo not), v mnoha kulturách tato představa osobního vlastnictví neexistuje; někdy hudbu nevlastní nikdo, jindy každý. Jak napsal Anthony Seeger o brazilských indiánech Suyá: „Jak člověk zaregistruje píseň složenou jaguárem, naučenou od zajatce před více než dvěma sty lety a spravovanou nikoli jednotlivcem, ale ceremoniální moieta?“⁵⁰ Podle amerického vlastnického práva se má věc tak, že existovalo-li kdy dílo jako součást orální tradice, tedy v nehmotné formě, pak je ze své podstaty součástí veřejného prostoru a může být legálně, i když třeba ne eticky, používáno kýmkoli, a to bez jakýchkoli právních následků. V takto na-

⁵⁰ Moieta označuje příbuzensky, matri- nebo patrilineárně spřízněnou skupinu lidí (komplementární vůči druhé moiety v tomto duálním systému sociální organizace), která má v rámci rituálu na základě této své příslušnosti určité role. V tomto případě jde o takzvaný myší obřad, který Anthony Seeger u brazilských indiánů Suyá/Kisédjê od sedmdesátých let 20. století zkoumal a dokumentoval (pozn. překl.).

staveném světě dnes musí etnomuzikologové dělat prostředníky mezi studovanými skupinami, pořizovanými nahrávkami a globalizovaným komerčním světem, v němž si někteří lidé tyto nahrávky přivlastňují pro vlastní obohacení.

Práce v terénu, tedy seznamování se s hudebníky, jejich hudbou a jejich kulturami, je tím, co etnomuzikologům činí asi to největší potěšení. Terénní výzkum jako metoda byl nicméně badateli z postkoloniálních a kulturních studií podroben kritice jako potenciálně nepřátelský akt „sledování“ (surveillance). Jak ale napsal Titon:

Ti, kdo by [metodu terénního výzkumu] odsoudili, by se uzavřeli hodnotné formě poznávání, s níž stojí a padají celé obory (etnomuzikologie, kulturní antropologie, folkloristika). Jako způsob poznávání a konání je terénní výzkum ve své ideální podobě založen daleko spíše na modelu mezilidského přátelství než na modelu, který by znamenal antagonismus, sledování, pozorování fyzických objektů či hloubání nad abstraktními idejemi.

Úspěšný terénní výzkum není možný bez přátelství a spolupráce s těmi, které etnomuzikologové studují. V těch nejlepších momentech lze terénní „práci“ vnímat až jako hru. Nakonec se ale musí proměnit v interpretativní a praktickou práci: psaní knih a článků zodpovídajících otázky po podstatě hudby, učení na univerzitách a pomoc jednotlivcům a komunitám s jejich každodenními problémy.