

# NASLOUCHAT HUDBĚ MĚSTA

Zuzana Jurková

*Pražské hudební světy* jsou knihou o hudbě v Praze poslouchané etnomuzikologickými ušima. Jak kdysi prohlásila moje studentka Petra: „Když člověk projde etnomuzikologickým školením, už nikdy neposlouchá hudbu stejně jako předtím.“ Tahle zdánlivě banální pravda (každá zkušenost přece mění naše další zážitky) platí v případě hudby zvláště silně: vnímáme ji tak intimně a jsme tak zvyklí k ní přistupovat v kategoriích líbí × nelíbí, že změnu v přístupu zažíváme málem jako útok na osobní integritu. Ovšem přesně tak to v etnomuzikologii je: Jestli se vám ta která muzika líbí, nebo ne, není to hlavní. Jde o to pochopit, proč je taková, jaká je. Naslouchat pro etnomuzikologa znamená snažit se pochopit.

V pojetí, k němuž se hlásíme, je etnomuzikologie víceméně synonymem pro hudební antropologii, a tak odpověď na ono proč hledáme v lidské společnosti – v jejím chování, hodnotách, vztazích. Jak to ovšem ve vědě bývá, neexistuje jedna univerzální teorie, dokonce ani jeden univerzální koncept objasňující, co je to vlastně hudba. Podstatné je, že v etnomuzikologické perspektivě to není jen zvuk, ale také – vlastně především – lidé, kteří jej produkují a poslouchají, způsoby, jak jej produkují a poslouchají, a významy, které mu připisují. Je to svět kolem zvuku. Hudební svět.

Představit si jej není vždycky úplně jednoduché, a tak začínáme teoretickými úvahami, které se snaží náš pohled objasnit. V druhé části první kapitoly pak popisujeme, jak jsme tuto knihu psali. Každou z následujících šesti kapitol spojuje jeden antropologický fenomén, který, jak jsme přesvědčeni, souvisí s podobou hudby. A právě ony souvislosti jsou hlavním námětem naší knihy.

Na pozorné a empatické čtenáře navíc čeká bonus: často se stává, a opakovaně se to stávalo i nám, že když rozumíme tomu, proč vlastně určitá hudba takhle zní, zalíbí se nám. Stane se naší hudbou.

## **PRO TY, KDO NECHTĚJÍ ZTRÁCET ČAS TEORIÍ**

Hudbu v Praze jsme si představovali jako jakési hudební světy (pro které se někdy užívá slovo soundscapes): světy lidí, kteří provozují a poslouchají určitý typ hudby; světy, jejichž hranice jsou ovšem různě rozmlženy. Kromě roz-

mlžení hranic jsou navíc z různých stran pronikány globálními faktory jednak technického a ekonomického charakteru, jednak myšlenkami a obrazy. A tak je znějící Praha plná neustále se setkávajících a ovlivňujících proudů jedinců, zvuků, které vyluzují, a významů, s nimiž ony zvuky spojují.

## PRO TY, KTEŘÍ SE TEORIE NEBOJÍ

Naše téma vypadalo jednoduše vytyčeno třemi osami: lidmi (kteří naslouchají) – hudbou (které naslouchají) – a místem (kde naslouchají). Zdálo se, že chceme popsat trojrozměrnou skutečnost – úkol sice ne jednoduchý, ale přinejmenším srozumitelný, přehledný. Ostatně pro něj existují koncepty, které nám mohly aspoň trochu pomoci.

Ten klíčový bývá v anglofonní literatuře (a také některých českých textech) označován výrazem **soundscape**. Je v něm spojeno slovo *sound* (zvuk) s do češtiny nepřeložitelným morfémem *scape*, který odkazuje nejpříměji k výrazu *landscape*, tedy krajina. V konotacích se ale spíš než jakási neměnná pevnost, kterou si spojujeme s horami a loukami formujícími krajinu, rozeznává *utváření, tvarování*. Ostatně Kay Kaufman Shelemayová, vysvětlující svou – a nám blízkou – představu *soundscape* (o níž je řeč o pár řádek níž), odkazuje na *seascape*, mořskou scenérii, která poskytuje *flexiblnější analogii ke schopnosti hudby jak setrvat na místě, tak pronikat do dnešního světa, absorbovat změny v obsahu i způsobech provádění a stále na sebe nabalovat nové vrstvy významů*.<sup>1</sup>

Poprvé se výraz *soundscape* proslavil na přelomu 60. a 70. let v práci kanadského skladatele a zvukového ekologa R. Murraye Schafera a jeho spolupracovníků. V jejich pojetí jde o zvukovou charakteristiku daného prostředí, jakousi zvukovou paralelu ke krajině – *landscape* – zahrnující zvuky aut, zvonů, kroků i zpěv ptáků... Schafer a jeho tým se k této zvukové krajině, zvukovému prostředí stavěli jednak jako k předmětu výzkumu (zajímalo je hlavně, jak které zvuky reflektují lidé), ale také jako ke zvláštnímu uměleckému dílu. V tom ostatně neměli daleko k Johnu Cageovi, o němž je řeč ve 3. kapitole.

V roce 2000 použila slova *soundscape* v titulu své knihy harvardská etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemayová. Zatímco ve výrazu samotném se inspirovala sociokulturním antropologem Arjunem Appaduraimem<sup>2</sup>, obsahově navázala na klasika etnomuzikologie Alana P. Merriama (1923–1980) a jeho známý trojsložkový analytický model hudby. Merriam, vzděláním antropolog (a radostný praktický muzikant), v něm skoro před půlstoletím, v roce 1964, navrhl,

1 Shelemay 2006: XXXIV.

2 Jeho koncept *-scapes* je v knize *Modernity at Large*, 1996.

jak zkoumat hudbu z perspektivy antropologů – jako produkt lidské činnosti. To, co jsme běžně zvyklí označovat jako „hudbu samu“ (a co Merriam nazývá „zvukový fenomén“), je výsledkem lidského chování: běhu prstů po strunách, chvění hlasivek a také toho, když se na koncertě přidají posluchači spontánně ke skupině na pódiu anebo tleskají do rytmu. Patří sem i kritika operního představení, kterou recenzent napíše pro vlivné noviny: toto „verbální chování“ může způsobit, že sopranistka madam X, jejíž vibráto recenzent zkritizoval, už příště hlavní roli zpívat nebude.

Zmíněné typy chování ovšem nejsou bezdůvodné; naopak, jejich kořeny jsou v lidských hodnotách a představách – ať už o hudbě, anebo širěji o světě vůbec. Staří Indové, přesvědčení o posvátném působení zvuku, se ze všech sil snažili zabránit jakékoli chybě při přednesu rituálních zpěvů. Vytvořili proto první známou notaci a oddělili jednu společenskou vrstvu speciálně pro přednes těchto posvátných textů. A tak lze slyšet jejich dávné (někdy velmi složité) melodie dodnes. Muzikanti punkové kapely, přesvědčení o mizernosti většinové společnosti, světa, vyjadřují svoje opovržení, svůj vzdor, svou negaci nej-různějšími způsoby: proti kultivované komplikované klasice jednoduchou syrovostí, proti specializovanosti (i té hudební) amatérstvím, dostupným všem, proti zjemnělému, harmonicky působícímu oblečení uválenými a ještě lépe potrhanými kalhotami, punčochami a bundami s nepřátelsky a pichlavě působícími ozdobami...

Co se týče lidí, počítal Merriamův model, podobně jako tehdejší kulturní a sociální antropologie, s celkem jednoduchým světem víceméně izolovaných, homogenních a navíc statických skupin.<sup>3</sup> Právě u vědomí nereálnosti tohoto pohledu zdůrazňuje Kay Shelemayová onu dynamickou podobnost se *seascape*, která umožňuje zachytit jak proměny ve zvukovém světě, tak i ve světě lidí. Pro takovou představu hudby ve všech možných vazbách používáme jako ekvivalent k *soundscape* výraz „hudební svět“<sup>4</sup>.

Jak je zřejmé, oba koncepty *soundscape*s se liší ve vazbě: zatímco ten Schafferův váže zvuky na místo, Shelemayová je spojuje primárně s lidmi – těmi, co hudbu vyluzují, i těmi, co ji jen poslouchají a oceňují. Jako hudebním antropologům nám byl pochopitelně takový pohled bližší. Kromě toho jsme si víc rozuměli i s Merriamovým pojetím hudby, respektive s pojetím Shelemayové:

3 Co se týče terminologie, užívá anglicky psaná etnomuzikologická literatura nejčastěji pojem *community*. My budeme jeho český ekvivalent – komunita – užívat synonymně s pojmem *společenství*. Výraz *subkultura*, jemuž se trochu podrobněji věnujeme v „rebelské“ kapitole, uplatňujeme většinou v souladu s tím, jak jej chápou kulturní antropologové.

4 Je mimo možnosti tohoto textu zabývat se cizojazyčnými obdobami výrazu „hudební svět“, neboť jsme nevycházeli z nich, ale snažili jsme se vytvořit srozumitelnou paralelu k „*soundscape*“. Připomeňme aspoň Beckerovy (1982) „*art worlds*“ nebo „*musical worlds*“, resp. ve stejném smyslu užívané „*musical pathways*“ R. Finneganové (1989).



Jak naslouchat hudbě celého města? Praha z Petřínské rozhledny

vázání tradicí etnomuzikologie (a možná trochu svazování tradicí klasické muzikologie) jsme hudbu chápali jako *záměrný* lidský výtvar. Tedy: nepřítakali bychom asi klasickému muzikologickému tvrzení, že hudba je (pouze) taková zvuková struktura, která nese nějakou estetickou informaci. Víme, že jevy, které bychom my označili jako hudbu, mají v různých kulturách (a jak se ukazuje na hudbě v Praze, nejen v kulturách dost exotických) velice rozdílný smysl a ve spoustě případů by jejich posluchače nebo uživatele vůbec nenapadlo se ptát, jestli „je to pěkné“. Nicméně jsme stále oscilovali mezi Blackingovou tezí, že hudba je „humanly organized sound“, tedy zvuk organizovaný člověkem, čímž rozumíme „záměrně organizovaný“, a novějším pojetím, nejvíc zpopularizovaným Christopherem Smalllem, že hudba je vlastně lidská aktivita,<sup>5</sup> což ostatně není příliš vzdálené ani chápání Merriamovu. Rozhodující se nám tedy zdála záměrnost – intencionalita, která zvuk svazovala s člověkem. Představa Schafera a jeho následovníků, že zvuk projíždějících tramvají, náhodné kroky chodců a bouchající dveře lze pojímat jako umění/hudbu, nám byla cizí snad nejen proto, že bychom byli tak omezeně tradicionalističtí, ale i proto, že antropologickému pohledu je zkrátka bližší chápání hudby jako záměrného výtvaru lidí než jako produktu místa.

Co si ale počít, když se konceptem hudby, jejím nejvlastnějším záměrem, stane právě nezáměrnost, tedy nezáměrnost výsledné zvukové podoby, a naopak záměrná vazba na náhodné zvuky místa? Přesně to byl případ zvláštního

typu koncertu – „sound-specific performance“ (jak to organizátoři označili) – v bubenečské čistírně odpadních vod, o kterém píšeme, i dalších pražských hudebních událostí. Jeden rozměr naší trojdimenzionální výzkumné skutečnosti – rozměr hudby – se postupně rozmlžoval.

Uvnitř nejasně ohraničeného jevu zvaného hudba jsou navíc, jak jsme věděli z vlastních zkušeností i z výzkumů mnoha etnomuzikologů, velice propustné hranice kategorií, kterým se říká styl nebo žánr. A tak to, co se na jednom místě nazývá kupříkladu mantra, zní na jiném místě docela jinak. Anebo zní hudba podobně, ale pro ty, kdo ji hrají a poslouchají, znamená něco úplně odlišného. Příkladem tu budiž třeba jazz, jak o něm píše Josef Škvorecký: tak plný významů pro protektorátní mládež na samém počátku války – významů na hony vzdálených afroamerickým otcům jazzu o půlstoletí dřív. To je mimochodem přesně ono nabalování, o kterém píše Shelemayová.

**Rozmlženost**, vztahující se nejdřív k pojmu hudba a jejím kategoriím, zasáhla i druhou osu našeho zájmu: lidi. Podobně jako Merriam, přemýšlejšíci o celkem jednoduché realitě izolovaných homogenních společenství, viděli svět i mnozí sociologové a kulturní antropologové.<sup>6</sup> Když si začali všimnout skupin lidí, kteří se (obvykle v městském prostředí) odlišovali od ostatních – skupin, které začnou označovat jako subkultury – zjistili, že jejich spojujícím prvkem je často hudební styl. Někdy styl takové skupiny přímo generuje,<sup>7</sup> jindy nápadně vyznačuje<sup>8</sup> a ještě jindy se uplatňuje v procesu jedním nebo druhým směrem. Jako zvlášť oblíbený příklad bývá uváděna punková subkultura. Naše zkušenost – ať získaná ze samotného hudebního stylu, tedy toho, jak hudba zní, anebo ze setkávání s lidmi – ukazuje svět méně „homogenizovaný“ a méně přehledně segmentovaný. Většina dnešních náctiletých by nejspíš řekla, že patří *víceméně* (a to doslova: někdy víc a někdy méně, někdy jen letmo, chvilku nebo jedním náznakem) k té nebo oné subkultuře.<sup>9</sup>

Tomu přitakávají leckteří dnešní filozofové a sociologové. Zatímco v tradičních společnostech měl podle Anthonyho Giddense člověk poměrně pevně danou většinu sociálních rolí i způsobů jejich plnění (a jeho možnosti vlastního utváření/sebeutváření tak byly omezené), pro naši „pozdní modernitu“ je

6 Tento homogenní přístup se začal měnit především v 90. letech, viz např. Chaney 2004, Muggleton 2000, česky Kolářová 2011.

7 Turino (2008: 187) uvádí příklad amerického contradanceového hnutí, kdy se společenství utváří kolem samotné (hudební) aktivity. V rozsáhlém článku o komunitě (2011) přesvědčuje Kay Shelemayová, že hudba hraje zásadní roli při utváření komunit nejrůznějšího typu, včetně těch odvolávajících se na společný původ (s. 367–70).

8 Kupříkladu různé hiphopové projevy patřily v době svého vzniku specificky k určitým věkovým skupinám afroamerických městských ghatt.

9 A někteří (pro které se začalo šířit označení hipsteri) by naopak zdůrazňovali nesvázanost s jedním stylem a jednou subkulturou, což z nich ale možná právě dělá příslušníky další viditelné skupiny.

Nejmenším hudebním  
světem je jedinec



příznačná nepřeborná nabídka možností, z nichž neustále každý z nás vybírá odpovědi na otázku, kdo vlastně jsem a jak se mám chovat.<sup>10</sup> Obraz homogeních subkultur se drobí. Do extrému dovádí takový přístup Mark Slobin, podle něhož je každý z nás svébytnou hudební kulturou.<sup>11</sup> Většina etnomuzikologů se však zřejmě spíše ztotožní se zkušeností Kay Shelemayové, že *nestudujeme odlišný koncept zvaný kultura nebo místo označované jako terén, nýbrž se setkáváme s proudem jedinců...*<sup>12</sup> Lidský svět tedy vnímáme metaforicky jako spoustu jedinců unášených společným proudem. Někteří jsou blíž středu proudu, jiní spíše u kraje a občas vystoupí na břeh. Někdy se proud rozdvojí nebo se naopak spojí s jiným. Dobře se tu dá uplatnit teze Zygmunta Baumana o te-

10 Giddens 1991: 70.

11 Slobin 1993: IX.

12 Shelemay 1997: 201.

kuté modernitě<sup>13</sup> – i té hudebních světů. Anebo si můžeme pomoci představou vesmíru s galaxiemi, slunečními soustavami a jednotlivými planetami. Čím bližší pohled, tím detailnější světy se otevírají – až ke světu každého člověka.

Pro porozumění takovým **individuálním světům** nabízí Timothy Rice model podobně třídimenzionální jako ten, o němž jsme od počátku přemýšleli my. Jeho osy jsou ale trochu jiné: čas, místo a metafora.<sup>14</sup> Na ose času se proplétá ten chronologický a historický (jak plyne hudební skladba, v jakém „objektivním“ čase je její provedení zasazeno) s fenomenologickým, zkušenostním (jak ji vnímám – nejspíš poprvé jinak než při dalším poslechu...). Na ose místa opouští Rice představu konkrétního, „přirozeného“, fyzického místa (*my i ti, které studujeme, čím dál častěji nezůstáváme na jednom, ale na mnoha místech, která navíc mají různé dimenze*<sup>15</sup>) a přistupuje na to, že jde o sociální konstrukt, v němž je zažívaná hudební událost zasazena do nejrůznějších hudebních souřadnic. (Kde v mé osobní historii se udála? Jak ji zasadím do svého vyprávění?) Mimochodem, tady se Rice blíží sociologicko-geografické metodě „mentálních map“, jimiž se někteří vědci pokouší poznat a postihnout to, jak člověk vnímá své prostředí.<sup>16</sup> Jak by asi vypadala Praha na mentální mapě „technaře“ a jak toho, kdo zpívá gregoriánský chorál?

Třetím rozměrem je *metafora*. Tímto pojmem rozumí Rice *základní povahu hudby vyjadřovat se v metaforách, ... tedy „hudba je x“*.<sup>17</sup> Nejde zde o řečnickou figuru (která nás při výrazu metafora napadne nejdřív), ale o způsob myšlení: metafory jako jakési obrazy zdůrazňují některé detaily, zatímco jiné potlačují, a tím vyjadřují strukturu našeho myšlení. Když říkáme, že dobrá zpráva byla „hudbou pro moje uši“, vyjevujeme tak podstatné hodnoty, které hudbě přisuzujeme. (Bystrý čtenář si jistě všiml, že tato Riceova osa je téměř totožná s nejhlubší vrstvou Merriamova modelu.)

Přestože se Rice zabývá hudbou jako osobní zkušeností, hudebním světem jednotlivce, jako etnomuzikolog pochopitelně nerezignuje na neoddiskutovatelně kolektivní povahu hudby. Bližší poznání individuálních hudebních světů navrhuje proto, abychom lépe porozuměli charakteru hudební kolektivity – a také kolektivity lidské: jak blízko jsou si v prožívání hudby návštěvníci téhož operního představení a jak blízko ti na rockovém koncertě, účastníci průvodu stoupenců Haré Kršna nebo v klubu s živou kubánskou hudbou? Stejně? Nestejně? Proč? Stále ještě jsme se důkladněji nedostali ke třetí ose: k **místu**. O lokálním ukotvení hudby je možné přemýšlet v několika hlavních směrech. Ten dnes nejnapadněj-

13 Bauman 2002.

14 Rice 2003.

15 Rice 2003: 160.

16 Kupř. Shobe a Banis 2010.

17 Rice 2003: 163.

ší a nejhlasitější vychází z představy masivní deteritorializace<sup>18</sup>, tedy odtržení jevu od jednoho konkrétního fyzického místa, jako průvodního jevu modernity. Všichni jsme toho každodenními svědky: nejen všudypřítomnost coca-coly a benzínových čerpacích stanic Shell, ale i suvenýry z Řecka vyráběné v Indonésii... Arjun Appadurai k tomu přidává ještě další důsledky modernity, hlavně úlohu představivosti v našich životech (a možnosti představivosti do značné míry a různými způsoby realizovat)<sup>19</sup> a napětí mezi globálním a lokálním. Různě namíchaný koktejl z těchto ingrediencí dává specifičnost každému místu.

Pro prozkoumání této specifičnosti nabízí Appadurai pět dimenzí „globálních kulturních toků“. Nejde ale, jak by se mohlo zdát, o různé typy vlivů, které formují dnešní realitu: Appadurai o nich mluví jako o *hlubokých perspektivních konstruktech*.<sup>20</sup> Jsou základními kameny toho, čemu říká „*imagined worlds*“, představované světy (světy podle představ), tedy světů, které jsou ustavovány historicky konstituovanými představami lidí a skupin po celém světě.

Oněmi pěti dimenzemi jsou (a) *ethnoscapes* (čímž Appadurai myslí lidi, kteří vytvářejí „svět v pohybu“, v němž žijeme: *turisty, imigranty, zahraniční dělníky*); (b) *technoscapes* (*globální konfiguraci... technologií a skutečnost, že technologie... rychle překonává dříve nemyslitelné hranice*); (c) *financescapes* (*schopnost globálního kapitálu, která je teď tajuplnější, rychlejší a obtížněji sledovatelná než kdykoli dřív*).<sup>21</sup> Tyto tři dimenze jsou propojeny nepředvídatelným způsobem, nebo – vzhledem ke spoustě dalších vlivů – dokonce odděleny.

Obě další -scapes těsně souvisejí se světem představ: (d) *mediascapes* (*distribuce elektronických možností vytvářet a šířit informace... a obrazy světa vytvářené médii, přičemž představují velký komplex repertoárů obrazů, narativů a ethnoscapes pro diváky z celého světa; svět komodit a svět zpráv a politiky jsou promíchány*). (e) *Ideoscapes* souvisejí s *ideologiemi států a protiideologiemi hnutí výslovně orientovaných na uchopení státní moci nebo její části... Jejich základem jsou komponenty osvícenského pohledu na svět: svoboda, blahobyt, práva, suverenity... a hlavním pojmem je demokracie*.<sup>22</sup>

Appadurairovo pojetí se nám hodilo ze dvou důvodů. Tím prvním je určitá konvergence pohledů: také jsme viděli techniku (v kapitole o elektronické taneční hudbě), komerci (v kapitole o komodifikaci) nebo migraci (v kapitole o identitě) jako významné společenské fenomény dnešní doby, které se nápadně projevují i v hudbě.

18 Koncept podrobněji rozpracovává Appadurai 1996 a zmiňuje také Rice 2003.

19 V tom navazuje zejména na B. Andersona 1983 a jeho koncept „*imagined communities*“, tedy komunit vytvořených na základě představ, nikoli fyzické blízkosti.

20 Appadurai 1996: 33.

21 Ibid.

22 Ibid., 35-35.



Kromě toho se Appaduraiova představa hlubokého perspektivního konstruktů dobře hodí i k volnější aplikaci, protože koresponduje s „metaforickou“ povahou hudby, jak to nazývá Rice.<sup>23</sup> Jinak řečeno: na hudbu a také na to, co a jak ji ovlivňuje, je možné pohlížet z různých perspektiv. Toho jsme využívali k představení různých teoretických pohledů, různých škol.

Na představu smysluplného lokálního ukotvení hudby ale přece jen nechceme rezignovat. (Dobře se nám tu hodí Appaduraiova myšlenka o napětí mezi globálním a lokálním, které charakterizuje různá místa. To pro nás znamená možnost hledat charakter/specifičnost hudebních světů Prahy.) Podstatné je naše počáteční rozhodnutí pojímat hudbu nejen jako zvukový, ale i jako sociální fenomén: jako lidi i zvuky, které produkují. V tom případě se primárně zajímáme o to, jak jsou s konkrétním místem spojeni lidé našich pražských hudebních světů, včetně významů, které místu přisuzují. Jsme také přesvědčeni o nenáhodnosti lokalizace hudební akce: podoba prostoru, kde hudba zní, není náhodná – hudebníci i posluchači si jej vybrali a navíc fyzické mantinely událost spoluformují (proto k textům často připojujeme fotografie místa); okolí události není náhodné (jak pěkně dokazuje naše „Procházka po Královské cestě“); a konečně široké kulisy Prahy jistě nejsou náhodné. Onu „nenáhodnost“ ovšem utvářejí vlivy nejrůznějších dimenzí (historické, sociální, ekonomické...) – a také naše perspektivy. Pochopitelně nepředkládáme pražský hudební svět v jeho neustále se proměňující plasticitě: ani jsme se o to vlastně nepokoušeli. Snad jsme postihli některé jeho momenty a některé perspektivy.

---

23 Rice 2003.

# PSÁT O HUDBĚ MĚSTA, KONKRÉTNĚ PRAHY

Zuzana Jurková

Léta vedu na FHS hudebně antropologický seminář. Studenti se v něm učí, jak zkoumat hudbu jako společenskou aktivitu spíš než jako „zvukovou věc“. Protože fakulta sídlí v Praze a zkoumaný „materiál“ je potřeba mít po ruce, většina výzkumu se koná v tomto městě. Někomu se etnomuzikologie zalíbí natolik, že pokračuje: bakalářskou prací, magisterským studiem antropologie zaměřeným etnomuzikologicky, někdo i doktorátem. Tak jsme nashromáždili spoustu materiálu o tom, co hudebního se děje v Praze, a také různé perspektivy pohledu. Zároveň se vytvářela jakási volná platforma,<sup>24</sup> na které jsme se o etnomuzikologii po léta bavili, kam jsme zvali hosty<sup>25</sup> a kde jsme organizovali různé akce,<sup>26</sup> tak potřebné pro získání zkušenosti široké perspektivy – protože etnomuzikolog musí zažít, že hudba, kterou poslouchá on a pochopitelně (!) považuje za nejlepší, není nutně jediná správná. Že záliba jeho spolužáka v úplně jiném (nebo ještě hůř: jen trochu jiném) žánru není nutně projevem snobismu, ignorantství nebo opovrženímhodné změkčilosti. Musí zažít, co minimalisticky formuluje Timothy Rice: Music is X. Že hudba je pro každého něčím jiným.

V roce 2009 nebo 2010 jsme se rozhodli, že náš „tezaurus“ je už dostatečný na to, abychom se o něj podělili. Chtěli jsme se přitom podělit jednak o to vzrušující množství materiálu, rozmanité hudby<sup>27</sup> a ji obklopujících „světů“ a jednak o stejně vzrušující možnost tak rozmanitých pohledů na ni. Z dřívějších zkušeností jsme věděli, že psát „kolektivně“ má svoje četná a ostrá úskalí.<sup>28</sup> Na druhou stranu jsme ale chtěli uchovat určitou osobitost individuálních pohle-

---

24 Posléze formalizovaná jako Institut etnomuzikologie FHS UK.

25 Naší dlouhodobou lektorkou je Adelaída Reyesová (USA), opakovaně tu přednášela Speranta Radulescuová (Rumunsko), Victor Stoichita (Fr) a Irén Kertész-Wilkinsonová (UK). Obzvlášť legendární byla série přednášek Bruno Nettla (2010). Protože nevedu systematickou databázi/kroniku hostů, s největší pravděpodobností jsem na někoho zapomněla.

26 Studenti byli bezprostředně zapojeni do organizace několika mezinárodních konferencí: Romani Music on the Turn of Millennium (2003), Music and Minorities (2008), round-table Theory and Method in Urban Ethnomusicology (2011), mezinárodní doktorandský seminář (2011), mezinárodní letní školy se studenty University of Pittsburgh (2012).

27 Tady by bylo případnější užít plurálu, podobně jako v angličtině: various musics.

28 Týmově jsme psali v r. 2004 *Cesty romské hudby* a 2008 texty výstavy *Muzika etnika* pro Národní muzeum a také katalog.



Na etnomuzikologickém semináři

dů. Proto – a také inspirování mnohými etnomuzikologickými texty, které používají tzv. interperspektivitu či intersubjektivitu<sup>29</sup> – jsme se rozhodli v textu knihy kombinovat dva základní žánry.

Tím prvním jsou jakési momentky (anglicky „snapshots“). V nich se autor snaží co nejpřesvědčivěji předat zážitek z hudební události. A protože zážitek je vždycky velmi subjektivní, necháváme tu zaznít osobité hlasy těch, kdo se akcí účastnili. (Někdy se vynoří i osobní historie poznávání popisovaného hudebního světa, která podle nás může pomoci čtenáře „zvenku“ vtáhnout a také dobře osvětlit osobní perspektivu, skrze kterou autor svět vidí.) Jsme si vědomi toho, že někdy mohou velmi odlišné tóny textů rozptylovat, ale myslíme si, že předání pocitu týmové práce, kde se neztrácí zkušenost jedince, za trochu námahy při četbě stojí. Momentky ovšem nejsou pouhou verbalizovanou emocí nebo zas mechanickým popisem: snažíme se v nich zachytit ty aspekty události, které považujeme za relevantní vzhledem k perspektivě, z níž událost představujeme. Vycházíme přitom z předpokladu, že čtenář není v popisovaném světě doma (antropologickou terminologií řečeno není „insider“). Proto někdy

---

29 Metoda užívající k dosažení co nejplastičtějšího pohledu co nejvíce perspektiv. Ta je proklamována i v učebnici, kterou užíváme při etnomuzikologickém semináři: Stone Sunstein – Chiseri-Strater 2007.

může popis působit trochu naivně, jako jakési gymnaziální slohové cvičení. Vyzkoušeli jsme si ale, že pro každého z nás byl aspoň některý svět úplně neznámý, a tak jsme takový „základní“ popis potřebovali a ocenili. Podobný žánr je ovšem ve většině etnografických či antropologických prací. Umožňuje podívat se na událost očima outsidera a zároveň už v něm autor vybírá z nepřeberného množství údajů ty, které považuje za podstatné. Pro co nejlepší zprostředkování události také připojujeme fotografie. Ne všude se ovšem fotografování hodilo a také ne všichni autoři jsou stejně zdatní fotografové, a tak obrázky varíují kvalitou i množstvím.

Druhým žánrem, prezentovaným většinou v rámečcích, jsou „teoretické čochky“. Ty zprostředkovávají nejčastěji teoretické koncepty, skrze které se na hudební událost díváme. Rozumí se samo sebou, že na to, co se děje, je možné se dívat z různých perspektiv. To, aplikováno ve vědě, znamená možnost použití různých teorií. Vhodnost užití té které teorie se ovšem prokazuje její explanační silou. A tak jsme vybírali z arzenálu dostupných etnomuzikologických nebo antropologických teorií ty, které podle nás jev dobře osvětlovaly. V několika případech – kupříkladu u Lomaxe, užitého v souvislosti s operou – jsme si nechtěli odpustit prezentaci teorie, která je už sice v současném etnomuzikologickém diskurzu dost daleko za horizontem, ale svého času byla velmi významná. V zájmu homogenosti stylu jsem všechny teoretické texty psala já. Na těch, které se vztahují k výzkumům jiných autorů, jsme ovšem pracovali společně v dialogu a na všech později v diskuzi s ostatními.

Kromě toho, že jsme text strukturovali do zmíněných dvou žánrů, jsme jej ještě dál rozvrstviili, takže detailnější informace, kupříkladu o interpretech, jsou odlišeny menším písmem a úplně marginální poznámky jsou pod čarou spolu s odkazy na literaturu nebo jiné zdroje. Chtěli jsme tak dosáhnout možnosti číst knihu – třeba opakovaně – v různých úrovních: nejdřív kupříkladu jako letmé seznámení s tím, co všechno lze v Praze slyšet, pak se zájmem o porozumění etnomuzikologické perspektivě a ještě později s pozorností upřenou na dostupné detaily. Členitost textu podle nás také usnadňuje orientaci, kde hledat jaký typ informací. Základní instrukce, plynoucí pro čtenáře z tohoto odstavce, tedy zní: bez obav skákejte k teoretickým textům pro vysvětlení, přes drobné písmo, pokud vás nezajímají detaily...

## **HUDEBNÍ SVĚT(Y) PRAHY**

Jak je patrné z úvodního textu, Praha a její hudební světy nám zatím nevystupují v jasných konturách, jako zřetelně vyprofilovaný model. Proto je i naše psaní spíš ohledáváním tématu; podobá se šátrajícím slepcům, snažícím se po-

znat a popsat slona.<sup>30</sup> Témata, jimiž se pokoušíme Prahu – slona – představit, naprosto nereprezentují systematické kategorie (protože podobné vyčerpávající systematickosti zatím nejsme schopni).

Zároveň ale nejde o čistě náhodný, „aleatorický“ výběr témat (i když možná i takový by ukázal leccos podstatného). Stanovili jsme si několik kritérií. Jak bylo řečeno, jde nám o to, ukázat hudbu v Praze okem a uchem etnomuzikologa. Proto jsme se snažili postihnout jednak události, které jsou v Praze dostatečně zdomácnělé, a zároveň takové, kde se – aspoň v našem pohledu – hudební jazyk i hudební událost dají dobře vysvětlit kulturními hodnotami té které společnosti. Třetím kritériem byla jistá rozmanitost co do prezentovaných stylů i pojednávaných témat – to aby se tak Praha jevila co nejvíc multidimenzionální. Jak je ovšem patrné z následujících stran, žádné téma není izolované, tak jako žádná hudba – ať myslíme na její jazyk, nebo na hudební událost – není dnes v Praze nedotčená tím, co se děje okolo. Právě ony provázanosti nás ujišťovaly o tom, že my, šátrající slepci, ohmatáváme téhož slona. A že při dostatku trpělivosti se budou jeho kontury vyjevovat stále zřetelněji.

Vedle jisté reprezentativnosti, příhodnosti (tedy homogenosti hudebního stylu a jeho kulturního kontextu) a rozmanitosti jsme sledovali ještě jeden cíl. Kromě vlastních hudebních událostí v Praze chceme představit také etnomuzikologii – vědu, která chce porozumět lidem skrze hudbu a hudbě skrze lidi. Jednotlivá témata poskytla příležitost představit rozmanité teoretické koncepty, v dějinách (hudební) antropologie různě významné, podle nás ovšem pro daný hudební svět relevantní.

Do hudebního světa Prahy vstupujeme tak, jak to kdysi dělala i antropologie a etnomuzikologie, totiž **zaměřením pozornosti na „ty druhé“**.

Není to ovšem proto, že bychom svět menšin a cizinců považovali za zajímavější nebo významnější než ty ostatní. Lze tu ale velmi dobře sledovat několik zásadních jevů, které budou důležité i pro další kapitoly. Na materiálu vztahujícím se k romské/cikánské hudbě je zřejmé, že hudební „svět“ vzniká jakýmsi vyjednáváním mezi hudebníky a posluchači (těm říká Claude Lévi-Strauss „mlčící účinkující“). A je tu také patrné, jak hudební jazyk reflektuje ony „vyjednané“ kulturní hodnoty.

V druhé části kapitoly se zaměřujeme na novodobé migranty. Soustředíme se na to, co jejich hudební produkce vypovídá o snahách zapojit se do nového prostředí. A protože to, ke komu patřím(e), je významnou složkou osobnosti, dostáváme se blízko pojmu „identita“, tedy k hluboké otázce, co může hudba vypovědět o tom, kdo jsme.

---

30 Tento přírůbek používá v jedné ze svých posledních knih i nestor etnomuzikologie Bruno Nettl, viz Nettl 2010: XIV.

Další tři kapitoly jsou spolu propojeny. První z nich pojednává o **hudbě ve vztahu ke společenské stratifikaci a s ní spojené specializaci**. Jestli se Praha snaží sama sebe (re)prezentovat<sup>31</sup> prostřednictvím hudby (a zejména v počátcích výzkumu jsme byli překvapeni, jak málo se to ve srovnání s jinými metropolemi děje)<sup>32</sup>, pak je to prostřednictvím hudby „klasické“. Jako nejsnadnější vysvětlení se zdá být důraz na prezentaci Prahy jako primárně historického města. Ideálním protnutím této reprezentativnosti klasické hudby a důrazu na „národnost“/národovectví, který je v pražském prostoru stále tak přítomný, je představení opery *Rusalka* Antonína Dvořáka (toho Dvořáka, který – alespoň v českých předstávách – dobyl Nový svět a nahrávka jehož symfonie se dokonce dostala až na Měsíc, jak ráda opakují česká média) v Národním divadle na Národní třídě, v samém centru města, na nejprestižnější adrese. Na hudební styl operního žánru tu lze nahlížet prostřednictvím Lomaxovy metody *cantometrics*: téměř dokonale odpovídá jejím charakteristikám pro stratifikovanou a specializovanou společnost. Ačkoli je dnes *cantometrics* považována především za jakousi historickou kuriozitu,<sup>33</sup> bylo by škoda ji pominout, zvlášť u tématu, které se tolik obrací do historie.

Průvodním rysem společenské stratifikace bývá i **specializace**. Zatímco do počátku 20. století se v klasické hudbě tato specializace projevovala především v úrovni interpretační, počínaje čtvrtinou 20. století se specializace obrací také do oblasti recepce. „Moderní“ nebo „soudobá“ klasická hudba se stává – vzhledem k jejím zatím nezobecněným konceptům – hájemstvím specialistů. Ústřední postavou v uvádění těchto nových konceptů byl John Cage. Krásnou ilustrací užití Cageova „nového“ přístupu k hudbě, nových zvuků a důrazu na specifičnost místa může být „site-specific performance“ *Lucidní sny pana Williama Heerleina Lindleyho* v bývalé čistírně odpadních vod v Bubenči. Pár desítek návštěvníků potvrzuje specializovanost takové akce.

Další téma, téma **hudby a rebelie**, je do předchozího těsně zaklíněno optikou Turnerovy teorie o *communitas* jako modu společenské existence, komplementárním k běžné stratifikované společnosti. Na teorii *communitas* lze velmi snadno aplikovat ten nejznámější fenomén historie české hudební rebelie,

31 Touto formulací je míněno jednak odkazování v názvu akce na Prahu (Pražské jaro, Pražský podzim, Hudba Pražského hradu...), jednak oficiální akce typu oslav výročí apod., kde sice není klasická hudba výlučná, ale dominuje. Za třetí sem patří i akce určené nepříliš zainteresovaným turistům, tedy jakési hudební suvenýry z Prahy. Ty ovšem probíráme v kapitole o hudební komodifikaci.

32 V uplynulých letech jsme se prakticky neseťkávali s užitím hudebních znaků jako pozitivních symbolů/metafor pro nehudební skutečnosti, což je běžné kupříkladu ve Vídni. Teprve nedávno se objevila např. reklama Českých aerolinií „Czech Republic, A Symphony of Senses“.

33 Lomaxova filozofická východiska odpovídala meziválečným komparativním přístupům, srovnávajícím kulturní jevy jen s malým ohledem na kontext.

skupinu *The Plastic People of the Universe*. V textech mluvčího skupiny Ivana „Magora“ Jirouse lze nalézt koncept **undergroundu** jako *vlastního svěbytného světa, existujícího stranou zavedené společnosti, s jiným vnitřním nábojem, jinou estetikou... i jinou etikou*.<sup>34</sup> Estetika pochopitelně koresponduje se svěbytným hudebním jazykem, etika mj. se sociální ponížeností a jistou lokální vyloučeností, kterou lze vidět i v akcích dnešních punkerů v klubu Modrá vopice nebo na kopci Parukářka.

S hudební rebelií je ovšem spjatá věčná otázka: Jak moc rebelská je hudba, která si sice uchovává znaky rebelského hudebního stylu, ale plní stadiony posluchači – příslušníky právě toho systému, proti němuž protestuje (a sem tam i jeho oficiálními představiteli)? Která plní (díky fungujícímu systému) kontakta interpretů? Potichu a z velmi oficiálního, nerebelského místa – Nové scény Národního divadla – na tuhle otázku odpovídá Tom Stoppard divadelní hrou *Rock'n'Roll*. Hrou mimo jiné i o skupině *Plastic People of the Universe*, hrou, při jejímž nejen pražském uvádění, ale i mnoha zahraničních premiérách *Plastici* „naživo“ hrají.

Právě ona poslední otázka uvádí další kapitolu, která se týká **hudební komodifikace**, tedy toho, kdy se hudba stává na prvním místě zbožím, určeným k vydělávání peněz. Kapitolu začínáme zábavným (a mírně děsivým) filmem Petra Zelenky *Mňága: Happy End*. Ten otvírá klíčové téma kapitoly: vliv peněz (potažmo velkých finančních korporací, jak se ukazuje nejen ve filmu, ale i v realitě) jednak na obyvatele světa, jednak na podobu hudby. Fungování takového světa je možné jednak díky nové životní filozofii člověka (a také chápáním hudby) a jednak díky specifickým mechanismům spojeným s šířením hudby. Část z nich popsal už ve 30. a 40. letech Theodor Adorno a o půl století později se jim posmívali muzikanti z formace KLF. Naše momentky potvrzují, že jsou vůči každému posměchu rezistentní – aspoň prozatím.

Proměnnou, která je v základě 6. kapitoly, je technologie, konkrétně elektronicky generovaný zvuk, který podstatně změnil podobu hudby v mnoha směrech. Ze všech podob elektronické hudby vybíráme jen dva žánry **elektronické taneční hudby** (ETH), free techno a psytrance. Na nich ukazujeme dvě podoby snahy vymanit se právě z oné komerční reality, popisované v předchozí kapitole, a nastolit nekomerční, neanonymní, „svobodný“ svět. Svět stvořený v nejtěsnější symbióze s technikou – jakousi hudební realizaci Appaduraiovy *technoscape*. V souvislosti s touto snahou o vymanění a také jako můstek k další kapitole tu seznamujeme s knihou Judith Beckerové *Deep Listeners*, která se velmi komplexním a nekonvenčním způsobem zabývá vztahem hudby, emocí a transu.

---

34 Jirous 2008: 7.

Spojení **hudby se spiritualitou**, které je tématem 7. kapitoly, by bylo možné pojednat z mnoha úhlů. My jej otvíráme *harinámem*, průvodem příznivců Hare Kršna Prahou. Tato událost (prostřednictvím nečekaného můstku v podobě techno hudby ve videoklipu o pražských kršnovcích) spojuje kapitolu s tou předchozí. Navíc si v *harinámu* můžeme všimnout některých fenoménů v českém prostředí neobvyklých: objektivistického chápání působení hudby, veřejné prezentace spirituality...

Na hudebních událostech podzimních Svatováclavských slavností ukazujeme dichotomii „specializovanost“ × „obecnost“ (laickost), která se v dnešním křesťanském kontextu do značné míry překrývá s pojetími „hudba jako umění“ × „hudba jako spirituální praxe“. Akce kolem gospelového workshopu zas rozevírají jinou dichotomii spojenou s provozováním hudby, totiž (slovy Thomase Turina) účastnický × prezentační model. Způsob provádění hudby odhaluje převažující důvody toho, proč hudba vlastně zní. Navíc je tu – zejména na závěrečném koncertě – dobře patrné významové nabalování, resp. přeznačování hudebního žánru. A spolu s tím, jak se mění její význam pro muzikanty i publikum, mění se i její podoba. Věčná hudební metamorfóza.

Přestože jsme nevytvořili dostatečně systematický teoretický model k popsaní pražských hudebních světů i hudebního světa Prahy, při pojednání témat, vybraných na základě různých kritérií, se objevilo několik podstatných rysů. Prvním z nich je rozostření různých hranic (v konceptu hudby, ve stylu/žánru, v představě hudebního zvuku...). To je důsledek prolínání jednotlivých světů, resp. vlivů, které procházejí napříč světy, což je nevyhnutelná situace v městském, hustě zalidněném a dynamickém prostředí. Ospravedlňuje to také naše pojetí Prahy jako do jisté míry integrovaného celku, na který se díváme z různých perspektiv.

Druhým podstatným zjištěním je, že nové „světy“ vznikají snahou svých obyvatel oddělit se: ať už jako stoupenec „nové“ hudby, která používá dosud neobvyklý jazyk konkrétních zvuků; jako agresivně křičící punkový rebel, protestující proti systému; jako ve svém vlastním světě přebývajícím tanečník na techno party, utíkající ze světa komerce, anonymity a limitů do vlastního, autonomního světa, vytvořeného v symbióze s technikou; nebo jako účastník kršnovského průvodu, snažící se zpěvem manter vymanit z tohoto pomíjivého světa... Z této perspektivy jsou hudební akce čerstvých imigrantů obrazem dynamického procesu, v němž jeho aktéři hledají podobu svého světa. To vše dobře koresponduje se zjištěními řady etnomuzikologů, že hudba posiluje skupinovou identitu upevňováním vnitřních hodnot i vymežováním se vůči okolí.

Některé z textů této knihy jsme už publikovali v různě blízkých nebo naopak odlišných podobách. Většinou to bylo ve fakultním časopise *Lidé města/Urban People*: úvodní teoretický text *Naslouchat hlasům města* (Jurková 2012a), *Mýtus*



romské hudby (Jurková 2010), *Věc Makropulos* jako sémiotická zkušenost (Jurková – Jonssonová 2010), a *Harinám v pražských ulicích* (Jurková – Seidlová 2011). Texty Zity Skořepové Honzlové v této knize také těsně souvisejí s jejím článkem v *Urban People* (Skořepová Honzlová 2012). Pasáže z teoretického textu o identitě jsou součástí mé kapitoly v knize o národní identitě v české hudbě (Jurková 2012b), část textů o Lucidních snech Mr. Williama Heerleina Lindleyho a Johnu Cageovi byla publikována v *Journal of Urban Culture Research* (Jurková 2012c).

## PODĚKOVÁNÍ

Z předchozího je patrné, že zásadní význam pro vznik knihy mělo prostředí na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy a také její dlouhodobá finanční podpora.

Při psaní textů jsme se radili jednak s některými kolegy a pak zejména s těmi, kdo rozumí dané oblasti co nejdůkladněji. Byli to Petr Jansa, Jana Vozková, Dana Bittnerová, Hedvika Novotná, Michael Pospíšil, Marek Šlechta, Jan Chmelarčík, Lily Císařovská, Adelaida Reyesová... Jim všem srdečně děkujeme. Diskuzí nad texty a korektur se účastnila spousta studentů – někteří dlouhodoběji, jiní jen semestr nebo dva. Jejich podíl je různý, ale v každém případě nezanedbatelný; i jim velice děkujeme.

Nejen anglická verze této knihy, ale i mnohé texty české verze a také leckteré naše etnomuzikologické aktivity by nevznikly bez obětavé a trpělivé práce paní Valerie Levyové. Jsme jí za to dlouhodobě velice vděční.