

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HUDEBNÍ KÝČ

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Lucie Metličková, DiS.

Studijní obor: Dějiny umění – Estetika

Ročník: 3.

2020

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobně elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Dále souhlasím s tím, aby byly toutéž elektronickou cestou v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 11. května 2020

Lucie Metličková, DiS.

## **Poděkování**

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu mé práce Mgr. Denisi Ciporanovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky, za trpělivost a za čas, který mé práci věnoval.

## **Anotace**

Tato bakalářská práce s názvem „Hudební kýč“ se na základě teoretických studií estetiků zabývajících se problematikou kýče zaměřuje na obecnou charakteristiku kýče, vysvětlení klíčových pojmů vážících se k jeho problematice a následnou aplikaci výše zmíněného na hudbu. Nikoli však na hudbu obecně, ale na hudbu klasickou, která je všeobecně považovaná za seriózní umění, a v níž bychom prvky kýče nečekali. Kýč své místo zaujímá v mnoha uměleckých odvětvích. Našel si však průchod i do klasické hudby?

**Klíčová slova:** Broch, Calinescu, Eco, Greenberg, hudba, hudební formy, klasická hudba, Kulka, kýč, umění

## **Annotation**

Based on the theoretical studies of the aestheticians dealing with the issue of kitsch, this bachelor thesis entitled "Musical kitsch" focuses on the general characteristics of kitsch, the explanation of the key concepts related to its issues, and the subsequent application of the above-mentioned to music. However, not to music in general, but to classical music, which is generally considered high art, and in which the elements of kitsch are not expected. Kitsch takes its place in many artistic fields. Did he find a passage into classical music?

**Keywords:** art, Broch, Calinescu, classical music, Eco, Greenberg, kitsch, Kulka, music, musical forms

# Obsah

Úvod.....	7
1. Vystižení podstaty kýče na základě teoretických studií .....	9
1.1 Kulkova definice pojmu kýč podle nutných a postačujících podmínek .....	11
1.2 Charakteristika Ecovy koncepce kýče .....	12
1.2.1 Redundance.....	13
1.2.2 Stylegma a banalizace.....	13
1.3 Avantgarda a kýč Clementa Greenberga .....	14
1.4 Brochovy poznámky k problému kýče .....	16
1.5 Calinescu a kýč .....	17
2. Hudební kýč.....	20
2.1 Kýčovitá hudba stupňovaná podmínkami.....	21
2.2 Eco a nenáročná hudba .....	23
2.2.1 Opakování jako prvek soudržnosti forem.....	24
2.2.2 Stylová esence – záruka úspěchu.....	26
2.3 Zrod avantgardní hudby.....	27
2.4 Romantismus, Brochův původce kýče.....	28
2.5 Estetická nepřiměřenost pramenící z hudebního provedení .....	32
Závěr .....	34
Seznam použité literatury .....	35
Internetové zdroje .....	36

## Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat obecnou charakteristikou kýče, vysvětlením klíčových pojmů vážících se k jeho estetické diskuzi a následnou aplikací charakteristickým znaků kýče a relevantních pojmů na hudbu. Pojem „hudební kýč“ je však natolik široký, že není možné zaměřit se na celé jeho spektrum. Proto budu jeho prvky hledat v hudbě klasické, která je obecně považovaná za vysoké umění. Toto označení by mělo zaručovat její nedotknutelnost a stopy kýče by se v ní podle obecného očekávání neměly vyskytovat. Pokusím se dokázat, že ač to tak na první pohled nevypadá, i v klasické hudbě zaujímá kýč své místo. Pro větší názornost se místy dotknu i hudby populární, která tvoří z hlediska „vysoké“ a „nízké“ kultury její protipól.

Tuto práci rozdělím do dvou větších celků – teoretické části, kde budou nastíněny základní myšlenky a pohledy jednotlivých autorů na problematiku kýče obecně a části hudební, kde jednotlivé teorie vztáhnou zejména na hudbu klasickou. Tato aplikace bude potom podtržena právě uvedením příkladů hudebních skladeb. O každé teorii, kterou zmíním v první části, bude pojednáno v rámci hudebního umění v části druhé.

Nejprve budu vycházet z práce Tomáše Kulky *Umění a kýč*, která je v současné době v českém prostředí považována za jednu z nejkompexnější pojatých estetických teorií zabývajících se problematikou kýče. Další oporou mi bude kniha Umberta Eca *Skeptikové a těšitelé*, kde se autor zaměřuje na vzájemný vliv společnosti a kýče. Neopominu však ani takové autory vyjadřující se k problému kýče, jakými jsou Clement Greenberg (*Avantgarda a kýč*), Matei Calinescu (*Kýč*) či Hermann Broch (*Několik poznámek k problému kýče*). V souvislosti s Brochem také obšírněji pojednám o hudebním romantismu, který se v průběhu práce ukázal jako nejzásadnější umělecký směr pro rozvoj kýče a v němž právě Broch vidí jeho původ.

Poté, v části zaměřené na aplikace teoretických poznatků na klasickou hudbu, budu pracovat se zdroji zabývajících se historickým vývojem hudby nebo formální analýzou skladeb. Kniha *Dějiny hudby. II. díl* (Jiří Šafařík), která pojednává o dějinách hudby 19. století, pro mě bude důležitá zejména v části hovořící o hudebním romantismu; *ABC hudebních forem* (Luděk Zenkl) a *Hudební formy* (Karel Janeček) v ujasnění struktury zmíněných forem.

Téma „Hudební kýč“ jsem si vybrala z toho důvodu, že alespoň v českém prostředí neexistuje žádná studie, která by se problematikou výskytu kýče v klasické hudbě podrobně zabývala. Pokud hudbu jednotliví autoři zmiňují, pak buď okrajově (Kulka), nebo se zaměřují na její jinou než klasickou oblast (Eco). V jejich teoriích lze najít zajímavé postřehy týkající se přítomnosti kýče v hudbě, nejedná se však o ucelené pojetí hudebního kýče v hudbě klasické.



# 1. Vystižení podstaty kýče na základě teoretických studií

V následujících odstavcích stručně představím jednotlivé studie, které budou následně podrobněji rozvedeny v samostatných kapitolách.

Tomáš Kulka se ve své knize *Umění a kýč*<sup>1</sup> snaží definovat kýč pomocí nutných a zároveň postačujících podmínek. Díky této definici si lze dobře uvědomit, s čím a jak kýč pracuje, proč je tak líbivý, a to přesto, že víme, že se jedná o kýč. Příčinou negativních konotací spojených s pojmem kýč jsou jeho vlastnosti vycházející z takového typu komunikace, který směřuje k vyvolávání efektů. Kýč je podbíživý, přitažlivý – a tím je tak oblíbený. Nenutí recipienta k žádné větší duševní aktivitě, k přemýšlení nad hlubším obsahem díla, jelikož jednoduše žádný hlubší obsah nemá. Je levným pseudouměleckým odpadem bez valné umělecké a estetické hodnoty. Není ale synonymem špatného umění, protože špatné umění rozhodně nemusí být kýč. Jeho jediná síla je v tom, že se lidem zkrátka líbí. Sází na snadnou identifikovatelnost a univerzálnost pocitů, které mají konzumenta ujistit v jeho správné reakci. Jeho záměrem je uspokojit takové potřeby, které máme všichni – musí najít „společného jmenovatele citu“.<sup>2</sup> Základním principem kýče je ujištění diváka v jeho očekávání.<sup>3</sup> Umberto Eco definuje kýč také jako ideální stravu pro lenivé publikum. Podotýká, že nám servíruje hotové a zabalené efekty s předepsaným způsobem vnímání.<sup>4</sup>

Na problém masové kultury a zejména kultury středních vrstev naráží Umberto Eco ve své knize *Skeptikové a těšitelé*.<sup>5</sup> Právě kultura středních vrstev (midcult) je zodpovědná za nepoučenou konzumaci kýče. Eco v kapitole *Struktura nevkusy* poukazuje na to, že kýč nevznikl pro nízkou třídu jako náhražka vysokého umění, ale právě pro tuto „věčně nervózní“ střední třídu, která se striktně vymezuje vůči třídě nízké, ale nikdy se nestane třídou vysokou. V souvislosti s kýčem také vysvětluje několik pojmů, které se k této problematice váží. Velký problém vidí v trhu, který nám předkládá to, co je správně, to, co je dobré, co je tak v pořádku. Tím nás okrádá o možnost objektivně posoudit, zda je dílo hodnotné či nikoliv. Zbavuje nás povinnosti zaujetí vlastního postoje a názoru.

---

<sup>1</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 33-34, 43-45.

<sup>4</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 79, 83.

<sup>5</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995.

Velkou otázkou je dozajista vznik kýče. Kdy se poprvé objevil? Jeho oblibu dnes podporuje zejména konzumní doba. V naší společnosti prahnoucí po neustálém zrychlování a zjednodušování má kýč významné postavení. Neméně jej podpořil vznik již výše zmíněných středních vrstev, urbanizace a s ní spojené zvýšení vzdělanosti proletariátu – v tomto smyslu vzdělání do jisté úrovně (čtení, psaní), nikoli hlubší či odborné. Pro kulturu městských mas byla vyvinuta kultura náhražková – kýč. Gramotný proletariát nebyl schopen ocenit skutečně hodnotná (a tedy recipientsky náročná) umělecká díla, ale prahl po zábavě. Clement Greenberg vidí původ kýče právě v kulturních aspektech průmyslové revoluce. Ve své studii *Avantgarda a kýč*<sup>6</sup> pojednává i o vzájemné symbióze avantgardy a kýče, o jejich provázanosti a závislé existenci jednoho na druhém. Tak, jako avantgarda odpovídá na staré konvence v umění, tak i kýč čerpá z nových objevů avantgardy.<sup>7</sup>

Z umělecko-historického hlediska se kýč zrodil v 18. století jako odnož romantismu – směru romantického, afektovaného a citově zabarveného. Kýči romantismus poskytoval ideální podmínky pro jeho další rozvoj. Toto tvrzení podporuje Hermann Broch ve své studii *Několik poznámek k problému kýče*.<sup>8</sup> Broch pohlíží na kýč jako na životní postoj – kýč by neexistoval bez kýčovitého člověka. Jeho rozmach během 19. století podle něj pramení především ze vzestupu měšťanské třídy. Přesto, že tradice měšťanstva byla etičtější a konzervativnější, než tradice třídy aristokratické, i ona kýči nakonec podlehla. Kromě jiného Broch také poukazuje na neschopnost romantismu vytvořit střední hodnoty – buď jsou díla naprosto geniální, nebo se jedná o kýč. Která z nich ale mají právo tuto epochu prezentovat?

Obě linie – sociologická i umělecko-historická – jsou při datování vzniku kýče zajedno. Přesto, že nemůžeme s jistotou tvrdit, že kýč neexistoval před 19. stoletím, jelikož pro něj neexistoval pojem, můžeme konstatovat, že jeho největší rozmach nastal právě v druhé polovině 19. století a jeho význam rozhodně neklesá.<sup>9</sup> Z etymologického hlediska jej zkoumá Matei Calinescu ve své kapitole *Kýč*<sup>10</sup> z knihy *Pět tváří modernity*.

---

<sup>6</sup> Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 68-74.

<sup>7</sup> Za reakci na existenci kýče lze považovat avantgardu – nikoli jen avantgardu 20. století, ale obecně příchod inovací v umění.

<sup>8</sup> Hermann Broch, *Několik poznámek k problému kýče*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75-78.

<sup>9</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 30.

<sup>10</sup> Matei Calinescu, *Kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.

Mimo to také poukazuje na výskyt kýče přímo v dílech avantgardních umělců a přináší několik možných důvodů, proč tomu tak je.

V následujících částech se budu postupně zabývat podrobnější analýzou konkrétních textů od výše zmíněných autorů. Jejich závěry spojené s podstatou a původem či prostředím výskytu kýče budu poté aplikovat na hudbu, konkrétně na hudbu klasickou. Následně se pokusím dokázat, že i přesto, že je klasická hudba považovaná za vysoké umění, kýč v ní může být a je přítomen.

## **1.1 Kulkova definice pojmu kýč podle nutných a postačujících podmínek**

V roce 1994 vyšla práce českého estetiky Tomáše Kulky, která podává koncizní estetickou analýzu fenoménu kýče. Podle Kulky spočívá hlavní úspěch kýče v používání nejstandardnějších, nekonvenčnějších a tudíž nejověřenějších zobrazovacích možností. Je naprosto neoriginální, nepřináší inovace a tím je všem srozumitelný.<sup>11</sup> Kulka nabízí poměrně jasnou definici pojmu kýč, a to prostřednictvím tří nutných a zároveň postačujících podmínek:

1. „Kýč zobrazuje témata, která jsou všeobecně považována za krásná nebo která mají silný emocionální náboj.“<sup>12</sup>
2. „Téma zobrazené kýčem musí být okamžitě identifikovatelné.“<sup>13</sup>
3. „Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.“<sup>14</sup>

První podmínka hovoří o tématech, která mají za úkol vzbudit v člověku silné, pozitivní emoce. Tyto náměty musí být všeobecně považované za krásné, proto v nich hrají významnou roli především roztomilost, hezkost a příjemná pěknost.<sup>15</sup> Líbivost kýče je založena na jeho „vlezlosti“ – emocionální či spíše sentimentální. Kýč vždy pracuje v rámci realismu, je závislý na figurativním zobrazování, protože vytvořit krásný nebo roztomilý abstraktní kýč není možné. Tím, jakým způsobem je téma uchopeno, tj. jak je dílo zpracováno, se zabývá podmínka druhá. Téma musí být dobře

---

<sup>11</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 48-50.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>15</sup> Např. také Edmund Burke ve svém pojednání *O vkusu, vznešeném a krásném* podotýká, že inklinujeme k něžnostem vůči malým objektům.

rozpoznatelné, nesmí být zavádějící. Přesto, že je kýč považován za umělecký brak, k jeho vytvoření je nutná určitá technická zdatnost. U kýčovitých vyobrazení nejsme nikdy na pochybách, co znázorňují. Třetí podmínka mluví o jednoznačnosti kýče, jenž nedává prostor pro nové interpretace. Nijak neobohacuje naši mysl, ani zkušenost s uměleckými díly, která se snaží o opak – být mnohoznačná, mít skrytý význam a dávat prostor pro nové interpretace. Kýč je tak naprosto stereotypní, schematický a nemá žádné individualizující prvky.<sup>16</sup>

Tyto podmínky jsou podle Kulky pro definování kýče nutné a zároveň postačující. Každá z nich je stupňovatelná, to znamená, že některá díla mohou být kýčovitější než jiná. Platí zde přímá úměra – čím zřetelněji bude dílo splňovat výše zmíněné podmínky, tím větší to bude kýč.<sup>17</sup>

## 1.2 Charakteristika Ecovy koncepce kýče

V předchozí kapitole jsem se věnovala Kulkově definici a pojetí kýče. Nyní bych chtěla poukázat na několik myšlenek a pojmů Ecoových:

Eco se domnívá, že s problematikou kýče souvisí zejména rozdíl mezi masovou kulturou (masscult) a střední kulturou (midcult). Objasněním toho, jak dané kultury přistupují k umění a ke kýči jako takovému, se vysvětlí, proč je kýč tak silný. Masscult si nehraje na vysoké umění, nečiní si nárok na to, aby nahradil vyšší estetický zážitek, jedná se o nižší, banální kulturu. To znamená, že je používán k přesně takovému účelu, pro jaký byl stvořen – ke konzumu. Oproti tomu midcult – kultura tzv. střední vrstvy – si na vysoké umění hraje. Adaptuje si prvky avantgardy a prodává je jako umění. Samozřejmě musí počkat na moment, kdy se tyto prvky stanou známými a zkonsumovanými, aby bylo sdělení obecně srozumitelné a snadno použitelné. Midcult přesvědčuje diváka, že to, s čím se právě setkal, je opravdové umění. Kýč není kýčem jen pro využívání efektů a hraní si na něco, co není. Je nebezpečný právě z toho důvodu, že utvrzuje recipienta v pocitu, že má-li z těchto efektů potěšení, zlepšuje si své estetické cítění a tím i společenskou prestiž. Oproti umění, které je složité a alespoň v minimální míře objevné, vyzývá k aktivní interpretaci a pro jeho porozumění je nutná

---

<sup>16</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 40-59.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 57-58.

investice duševních sil vnímatele, je kýč souborem instantních a naordinovaných pocitů, které nedávají mnoho prostoru pro vlastní výklad a rozkrývání hlubší podstaty.<sup>18</sup>

Důležité si je ovšem uvědomit, že každý z nás se tímto středním konzumentem může stát. Eco uvádí příklad – když se vrátíme po náročném dni ze zaměstnání a jsme zahlceni rozporuplnými pocity, chceme se uklidnit a záměrně vyvolat několik pocitů základních a tím se uvést do rovnováhy. Poučený konzument kýče ví, že mu čas od času podlehne a oproti člověku, který není v tomto ohledu patřičně vzdělán, ví, že se jedná o kýč, o efekt, nikoli o umění. Nepoučený konzument potom často nevědomě zaměňuje kýč s uměním; opačným extrémem je člověk, který kýčem pohrdá. Zaujetí těchto extrémních pozic není žádoucí, nejlepší cestou je balancování mezi nimi – nepropadnout kýči, ale neodmítat jej en bloc, protože existence a konzumace kýče je v jisté míře přirozenou součástí rozvinuté kultury. Není nutné se kýči vyhýbat, ale dávkovat jej v přiměřeném množství.<sup>19</sup>

### 1.2.1 Redundance

Jedním z jevů vztahujícím se ke kýči, kterým Eco věnuje pozornost je tzv. redundance. Nadbytečnost, zbytečné opakování, posilování citového stimulu. Eco hovoří o redundanci v souvislosti s básnickým textem – pokud se v něm objevuje příliš mnoho přirovnání, je zbytečně dekorativní a na recipientovi nezbývá nic, žádné odkrytí hlubších významů, rozkrytí a domyšlení metafor, pak se jedná o dílo povrchní, předžvýkané, bez jakékoli snahy sdělit něco nového neotřelým a ozvláštňujícím způsobem, tedy o kýč. Tento druh textů hltají věrní sentimentalisté, kteří se nechtějí aktivně podílet na komunikaci hodnotných uměleckých děl. Eco tuto lenivost označuje za útěk od zodpovědnosti.<sup>20</sup>

### 1.2.2 Stylegma a banalizace

Dalším z pojmů, s jejichž pomocí Eco objasňuje mechanismus kýče, je pojem stylegma. Stylegma představuje esenci stylu, prvky způsobu tvorby, typ uměleckého postupu pro dané období, či konkrétního umělce, od nichž si kýč vypůjčuje typické

---

<sup>18</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 82-93.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 78.

znaky a prodává je jako originální objevy. Jedná se o osvědčený a obecně uznávaný, široce etablovaný umělecký postup (kubismus, abstrakce, impresionismus atp.), jehož esence je použita pro pouhé napodobení uměleckého směru za účelem komerce. „Vykradači“ uměleckého stylu nejde o originalitu díla či aktivitu diváka, ale především o finanční obohacení. Nepoučený konzument považuje tuto zfalšovanou hodnotu za vysoké umění, na které si ale pouze hraje a není ničím jiným než estetickou lží a podvodem. Toto dílo se nabízí jako originální umění, které se na tom opravdovém pouze přiživuje.<sup>21</sup>

Vedle stylegmatu se Eco zabývá také pojmem banalizace: jedná se o chudou konkretizaci, o neschopnost pochopit komplexní strukturu díla. Recipient dokáže porozumět pouze určité části umělecké struktury, jejímu obecně srozumitelnému výseku (melodie, zobrazení srozumitelných entit a situací), který oslovuje jeho běžné emoce, ale schází mu schopnost komplexního sjednocení, ať už z důvodu své vlastní neschopnosti nebo svého nezájmu.<sup>22</sup>

### 1.3 Avantgarda a kýč Clementa Greenberga

Kromě již výše zmíněných charakteristik kýče přidává americký teoretik a kritik umění Clement Greenberg ještě pár zajímavých postřehů o jeho zhoubnosti: „Kýč poskytuje zástupné zážitky a falešné pocity. Kýč se mění podle stylů, ale zůstává stále stejný. Kýč je výtahem všeho, co je ve světě naší doby falešné. Kýč předstírá, že po svých zákaznících nepožaduje kromě jejich peněz nic – dokonce ani jejich čas ne.“<sup>23</sup> Kromě toho, že může být kýč vyráběn mechanicky a je zpeněžován, jsou do něj velké finance také vkládány. Jeho mechanizace vymazala rozdíl mezi uměleckými a jinými hodnotami.<sup>24</sup>

Greenberg se shoduje s Ecem v názoru, že kýč napodobuje efekty umění.<sup>25</sup> Společně s ním poukazuje na rozsáhlou společenskou skupinu lidí toužící po své vlastní kultuře. A oba jsou také zajedno v názoru vzájemného ovlivňování avantgardy a kýče a jejich čerpání jednoho z druhého. Greenberg přichází s tvrzením, že existují dvě různé kultury vyprodukované lidskou civilizací – kultura vysokého umění a kultura kýče.

---

<sup>21</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 99.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>23</sup> Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 71.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 73.

Tyto dvě jsou vzájemně provázané. Kýč se často inspiruje vysokým uměním, ale avantgarda se stále častěji inspiruje kýčem (např. pop-art vychází zcela nepochybně z populární kultury). Problém nastává tehdy, kdy je těžké od sebe avantgardu a kýč odlišit.<sup>26</sup>

Dodává, že kýč je zjevně akademický a naopak, vše, co je akademické, je nutně kýč, jelikož jeho kýčovitost pouze zastírá. Ke vzniku nehybného akademismu přispěla neschopnost publika rozkrývat symboly a odkazy v uměleckých dílech. Tato nehybnost zas podle Greenberga vyprodukovala avantgardní kulturu a tím byl umožněn vznik nového druhu společenské kritiky. Tento vývoj jde ruku v ruce s rozvojem vědeckého a revolučního myšlení v Evropě.<sup>27</sup> Objevuje se tzv. „umění pro umění“, pro které se „tradiční“ námět a obsah díla stávají zbytnou součástí, kterým je třeba se vyhnout. Avantgarda v tomto ohledu dospěla k „nezobrazivému“, „abstraktnímu“ umění. Na dílo tedy není možné pohlížet z hlediska obsahu, ale pouze z hlediska formy, není ničím jiným, než samo sebou. To ale neznamená, že by se nevztahovalo k něčemu jinému, naopak, autor musí skrze něj dokázat jeho vztah k nějakému hodnotovému vzoru.<sup>28</sup> Současně s avantgardou však vzniká nízké, populární, komerční umění – kýč (reklamy, komiks, časopisecké obálky, hollywoodské filmy aj.).

Toto „umění“ vzniklo na popud gramotných mas, které vytvořily na společnost nátlak, aby se také jim dostalo patřičné kultury pro jejich potřebu, a tak byla vytvořena kultura „náhražková“, kýč. Tito lidé nebyli schopni ocenit skutečné umělecké hodnoty, ale prahli po zábavě, kterou jim kýč byl schopen nabídnout. To ale neznamená, že by z podstaty nedokázali ocenit opravdovou krásu a obdivovat kulturu vysokých vrstev – člověk by řekl, že se jim v tomto ohledu nedostalo patřičného vzdělání a přístupu k opravdovým uměleckým hodnotám; Greenberg ale tvrdí, že i přesto, že nám bylo vštěpováno, že máme obdivovat staré mistry, se nám kýč stále líbí (což by nebylo nutně špatně, pokud bychom věděli, že se jedná o kýč a nepokládali jej za umění).<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Viz také Matei Calinescu, *Kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 116.

Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 68.

<sup>27</sup> Clement Greenberg, *Avantgarda a kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 69.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 68-74.

## 1.4 Brochovy poznámky k problému kýče

Hermann Broch se ve své eseji *Několik poznámek k problému kýče* zabývá zejména jeho původem. Ten nachází v romantismu, jelikož právě on byl prochnutý afekty, přemírou citů, krásných efektů a vypjaté fantazie. Broch poukazuje na to, že při uvažování o různých slozích či kulturách si nejčastěji vybavujeme obraz architektury – v romantismu ale žádný takový obraz nemáme; jednoduše proto, že v romantismu nebyl žádný významný architekt nebo typická architektura. Vznikaly nejrůznější novobarokní či novogotické stavby. Důvodem, proč se stavěly efektní a kýčovitě stavby, je duch doby, kterému odpovídaly sentimentalita, krása, efekt, dekorace.<sup>30</sup>

Důležitou myšlenkou je to, že romantismus nedokázal vytvořit v umění střední hodnoty – buď jsou jeho díla naprosto geniální, nebo se jedná o kýč. Otázka ale zní: která z nich mají právo epochu prezentovat? Pokud to byla epocha kýče, je geniální romantické dílo jejím překonáním? A pokud to bylo období romantismu, vyprodukovalo současně i epochu kýče? Broch se přiklání k převaze epochy kýče, a to právě pro chybějící střední hodnoty. Podle něj jsou průměrná díla nesoucím prvkem epochy i přesto, že její tón je udáván dílem geniálním. Tato průměrná díla však v romantismu chybějí. Tedy to, že můžeme o 19. století uvažovat jako o století kýče, vychází z duchovního (romantického) postoje. V této době, jak poznamenává Broch, se vzrůstá měšťanská třída a zaujímá pozici třídy vládnoucí. Oproti aristokratické je střídmejší a etičtější, ovlivnily ji protestantský asketismus a katolická ctnost, všude vládla racionalita příliš nepřijímající umění, ani dekorativnosti. Jak je tedy možné, že tuto aristokratickou tradici „přesprávil krásné životní dekorace“<sup>31</sup> převzali? Toužili po umění, askeze se s rozvojem konzumní západní společnosti ukázala jako těžko udržitelná maxima nebo byli ješitní a chtěli aristokracii napodobovat?<sup>32</sup> Askeze vychází dle Brocha ze sexuality a přísná monogamie měla napomoci při potlačování libertinství.<sup>33</sup> Na lásku dvou jedinců je pohlíženo jako na něco nedotknutelného, nezlomitelného a věčného. V souvislosti s věčností se objevuje i jistá náklonnost k tématu smrti. Umělecká díla tak musela být prochnuta krásou z toho důvodu, že člověk sice pohrdal rozkošemi, které libertinství poskytuje, zároveň je ale chtěl mít – ovšem na vyšší

---

<sup>30</sup> Hermann Broch, *Několik poznámek k problému kýče*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 75-76.

<sup>33</sup> Libertinství = volnomyšlenkářství, volnost názorů a mravů, opakem askeze.



úrovni. Proto se tato „krása v umění“ stává kýčem. Romantismus totiž netouží po nedosažitelné ideji krásy, ale chce ji nalézt v každém uměleckém díle zvláště. Proto nevytváří umění, ale pouhé senzace.<sup>34</sup>

V souvislosti s kýčem hovoří Broch také o akademismu. Podle něj mají kýč a akademismus jeden společný znak, a to „ukončenost systému“. Tento uzavřený celek však již nemá žádné mravní hodnoty, ale lze jej hodnotit pouze na základě dojmu a líbivosti. Kýč tedy není jen nějaké „špatné umění“, je mnohem nebezpečnější – tvoří vlastní uzavřený systém a je příživníkem v uspořádaném celku umění. Ve vrcholném 19. století, kde jsou milostné tragédie a sebevraždy na pořádku dne, je romantický rozervaný hrdina zaměřující tyto mravní a estetické kategorie dohnán k absurdnímu chování právě prostřednictvím kýče a jeho zla. Broch tuto kategorii nazývá zhoubností „vyplyvající z obecného předstírání života“.<sup>35</sup> Výchozí konvencí kýčovitého života je konvence předstírané přepjatosti.<sup>36</sup>

## 1.5 Calinescu a kýč

Již zmíněné etymologické hledisko nám může částečně objasnit původ kýče a jeho povahové rysy. Matei Calinescu ve své knize *Pět tváří modernity* (konkrétně v kapitole *Kýč*) uvádí několik slov, ze kterých mohl pojem kýč vzniknout. Uvedu jen několik příkladů, ze kterých pak Calinescu odvozuje obecné znaky kýče – *sketch*, v překladu skica nebo náčrtek, označuje levné obrázky kupované jako suvenýry angloamerickými turisty; *verkitschen*, zlevnit; nebo *kitschen*, ve smyslu sbírat z ulice odpadky. Na základě tohoto etymologického hlediska přichází Calinescu s definicí obecného charakteru kýče: „1. Na kýči je vždy něco skečovitého. 2. Aby byl kýč dosažitelný, musí být relativně levný. 3. Z estetického pohledu lze kýč považovat za odpadek nebo nesmyslné haraburdí.“<sup>37</sup> Pokud tedy něco nazveme kýčem, odmítáme tuto věc jako nevkusnou, odtažitou či odpornou; tato věc nikdy nemůže být „uměleckou“, a to ani přesto, že se tak tváří – kýč umělecké znaky jen předstírá.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Hermann Broch, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 76-77.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 75-78.

<sup>37</sup> Matei Calinescu, *Kýč*, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 112.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 113.

Pro úplné pochopení povahy kýče je také nutné poukázat na Calinescův „koncept estetické nepřiměřenosti“.<sup>39</sup> Kýč totiž vždy předpokládá estetickou nepřiměřenost, která vzniká při zkombinování různých předmětů, materiálů, velikostí či tvarů, které se k sobě zkrátka nehodí. Pokud se na ně díváme jako na jednotlivosti, nic kýčovitého v sobě nemají – problém ale nastává ve chvíli, kdy je zkombinujeme. Kýčem se tak stává něco, co je postaveno do nepřírodných kontextů.<sup>40</sup>

Jak již bylo řečeno, kýč napodobuje avantgardu a avantgarda pracuje s kýčem – ironizuje ho a hraje si s ním. Důvodů je hned několik. Pracuje s kýčem, aby poukázala na konzumnost společnosti; záměrně relativizovala vysoké a nízké umění; nebo aby vakcinalizovala, protože pokud kýč záměrně použije, nemůže do něj omylem spadnout.<sup>41</sup> Zásadním rozdílem mezi avantgardou a kýčem je ale to, že kýč není oproti avantgardě schopen risku. Používá pouze staré, ošřepané a prázdné výrazové prostředky bez obsahu, které daný produkt pouze označí za „umělecké dílo“, aniž by jím však skutečně bylo.<sup>42</sup>

Calinescu podobně jako Eco mluví o střední střídě a o buržoazii.<sup>43</sup> Kýč je sociologickým i psychologickým výrazem životního stylu, konkrétně právě životního stylu střední třídy nebo buržoazie. Dokáže ale zapůsobit jak na třídy nižší, tak na třídy vyšší, proto se stává *ideálním životním stylem* celé společnosti. Calinescu také hovoří o hédonismu,<sup>44</sup> jenž je typický právě pro středostavovskou mentalitu. Střední třída je třídou aktivní, tudíž se hédonismus váže převážně k využívání volného času. Člověk tak zaujímá únikový postoj (eskapismus) a kýč se stává útekem od všednodennosti, a to jak do minulosti např. prostřednictvím suvenýrů či do budoucnosti skrze sci-fi, tak i reálný útek např. do zahraničí, do exotiky. Kýč je tedy jednoduchým a pohodlným způsobem, jak zabít čas a volno, popř. jak utéct od banality práce.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Matei Calinescu, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 113.

<sup>40</sup> Calinescu uvádí jako příklad Rembrandta visícího ve výtahu milionářova domu v kontextu použití geniálního uměleckého díla jako nabubřelé dekorace. Daleko častěji se ale děje opak – nevýznamným věcem se přiřkne velká hodnota a ty jsou poté opěvovány jako opravdová umělecká díla.

<sup>41</sup> Srov. Avantgarda a kýč in SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha 2002, s. 125. KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 147-48.

<sup>42</sup> Matei Calinescu, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 112.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>44</sup> Hédonismus = filozofické učení o slasti jako hlavním motivu lidského jednání.

<sup>45</sup> Matei Calinescu, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 114.

Unikátnost a vzácnost dokládá tzv. „zákon neúčinnosti umění“,<sup>46</sup> kýč je oproti avantgardě účinný, protože je jednoduchý. Umění je složité a to jej diskvalifikuje. Unikátnost a vzácnost se tak stávají něčím zastaralým, co nejde s dobou a co není nikoli žádoucí, ale žádané.<sup>47</sup> V souvislosti s tím, proč kýč převažuje nad vysokou kulturou, je to, že právě vysoká kultura je jedním z nejnepřirozenějších lidských výtvorů a nejsme k ní přitahováni nějakou přirozenou potřebou. Ke kýči nás přitahuje možnost potěšení se bez námahy.<sup>48</sup>

V následující části tohoto textu se budu zabývat aplikací doposud zmíněných teoretických poznatků a pojmů na oblast klasické hudby.

---

<sup>46</sup> Matei Calinescu, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 115.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 111-116.

<sup>48</sup> Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 68-74.

## 2. Hudební kýč

Pojem hudba je natolik široký, že zde není prostor pro hledání kýče v každé jeho oblasti. Z oblastí vhodných pro zkoumání výskytu kýče můžeme na základě předchozí analýzy zdrojových textů, které spojují skutečný kýč se střední třídou, automaticky vyloučit hudbu populární, jelikož ta je určena ke konzumu a na vysoké umění si ve většině případů nehraje. Zaměřím se tedy na oblast hudby klasické (nikoli pouze klasicistní) – nebo „vážné“, jelikož se také pro své označení „vážná“ považuje za seriózní a vysokou, za pravé umění. Je ale příliš mnoho klasických skladeb, které toto označení vysloveně popírají – a to nejen svým názvem, ale především obsahem.<sup>49</sup> V následujícím textu budu proto raději používat označení klasická hudba.

Klasická hudba bývá zcela automaticky brána jako hodnotná, vysoká. Pokusím se však dokázat, že i když se tak na první pohled tváří, na ten druhý může být kýčovitá.<sup>50</sup> Mým cílem bude najít v dílech klasické hudby nejen konkrétní příklady kýčovitých skladeb, ale poukázat i obecně na hudební formy, které ke kýči kvůli své formální struktuře spíše inklinují. Je logické, že ve vokálních či vokálně-instrumentálních skladbách by se prvky kýče hledaly jednodušeji právě pro obsazení slovního podkladu. Vokální a jevištní díla jsou vůči kýči méně imunní a jeho typické prvky jsou v nich více zřejmé. To by však nebylo příliš relevantní a nesprávně by mohly být skladby posuzovány na základě témat zpracovaných ve zpěvu.<sup>51</sup> Kromě hudebních forem si pak zvláštní pozornost zaslouží romantismus, jelikož je to právě období 19. století, které je pro rozvoj kýče nejdůležitější.

---

<sup>49</sup> Darius Milhaud: *Scaramouche* (1937); Richard Strauss: *Enšpíglova šibalství* (1895).

<sup>50</sup> Mozartova hudba není navzdory své popularitě kýčem. Pokud však z autorova díla uděláme výběr „The best of“, pak vytváříme banalizačním procesem kýč coby odpověď na poptávku lenivého publika. Dojde k záměrnému snížení hodnoty skladeb, které budou ve výběru zařazeny vedle sebe pouze na základě oblíbenosti jeho děl. Oblíbenost skladeb však (bohužel) není přímo úměrná jejich kvalitě. Skladby z takového výběru budou vytrženy z kontextu svých vlastních větších hudebních forem (často v těchto výběrech bývají pouze první věty ze smyčcových kvartetů či sólových koncertů). Recipient pak nejen že získává mylnou představu o formální struktuře díla, ale je také neprávem ochuzen o velkou část hudebního obsahu. Viz CD *Mozart: Mistrovská hudební díla*. Světoví skladatelé. International Masters Publishers BV MMV – CZ-P-3210-20001, 2005.

<sup>51</sup> Pro lepší názornost či při odkazování na určitý problém však budu na operní díla záměrně odkazovat.

## 2.1 Kýčovitá hudba stupňovaná podmínkami

„Hudební kýč postrádá nejen komplexnost, postrádá též intenzitu a specifičnost, které jsou základním rysem dobré hudby,“<sup>52</sup> říká Tomáš Kulka, když krátce pojednává o hudbě. Uvádí dále několik autorů,<sup>53</sup> podle nichž je hledání kýče v hudbě pro její neuchopitelnost a abstrakci (vyjma hudby populární) velice těžké a v hudbě vážné takřka nemožné; tito autoři se domnívají, že problém spočívá právě v tom, že hudba neodkazuje k něčemu konkrétnímu, tudíž se první podmínka velice obtížně splňuje, pokud není dílo spojeno s vizuální složkou (opera, muzikál). Zde už se ale nejedná pouze o kýčovitou hudbu, ale spíše o komplexní kýčovité provedení, spojené s výpravou a hereckou akcí. Kulka tvrdí, že „hudební díla proto nemohou parazitovat na emocionálním náboji něčeho vnějšího“.<sup>54</sup> Dále však poznamenává, že se v hudbě mohou jisté obrazné části vyskytnout.<sup>55</sup> Např. programní hudba 19. století měla záměrně odkazovat k mimohudebním námětům a navozovat pocity spojené s různými předměty, příběhy. Mnohdy se dokonce inspirovala literárními díly, která jsou podle Kulky společně s díly vizuálními denotativní. Výhodou použití již známého literárního tématu v hudbě je to, že jej každý zná a hudba se tak může stát konkrétnější. Právě parazitování na jiných dílech je kýčotvorné, a to i na dílech abstraktních. Pokud umělec vykrade osvědčený postup a jeho dílo není originální, pak se musí jednat o kýč.<sup>56</sup> To samé platí i v hudbě – pokud skladatel vykrade kompoziční postupy jiného autora, jeho dílo bude pouze opakováním již zaznělého.<sup>57</sup> Kulka zároveň dodává, že ne

---

<sup>52</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 138.

<sup>53</sup> Susan Sontag a Barry Goldensohn. Tamtéž, s. 135-36.

<sup>54</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 136.

<sup>55</sup> Kulka zde hovoří o zvukomalbě, která z uměleckých děl může dělat kýče. V tomto ohledu je nutné rozlišit zvukomalbu a symbolické vyjadřování. Pokud skladatel napodobuje přímo (většinou zvuky přírody – zpěv ptáků, zurčení potůčku nebo výstřely z děl), pak se jedná o zvukomalbu. Tento způsob není příliš inovativní a není tedy divu, že se skladatelé snažili o napodobování hudebními prostředky nepřímou, přeneseně, skrze symbol. To je právě typické nejen pro programní hudbu (H. Berlioz ve své *Fantastické symfonii* užívá tzv. idée fixe, stálou hudební myšlenku, jíž je celé dílo protkané), ale zejména pro vrcholné dílo (operu) Richarda Wagnera. Ten se je snažil komponovat na způsob Gesamtkunstwerku (souborného uměleckého díla). Došlo tak k vytvoření hudebního dramatu spojujícího hudbu, básnické slovo – libreto, herecké umění a scénické výpravy. V prokomponované opeře zavedl jednotlivý proud hudby, tzv. nekonečnou melodii, jež přerůstá od tématu k tématu – reagoval tak na dosavadní rozdělení oper na jednotlivé části (arie, dueta...). Tato témata mají často podobu tzv. leitmotivů (příznačných motivů) – stávají se symboly postav, věcí (prsten) nebo abstraktních pojmů (čest, sláva). Např. tetralogie *Prsten Nibelungův – Rýnské zlato, Valkýra, Siegfried, Soumrak Bohů* (1853-74). – Viz JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. Praha 1985, s. 203. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha 1955, s. 453. ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovaný 2006, s. 73.

<sup>56</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 135-139.

<sup>57</sup> Zde vyvstává otázka, jak je to s moderními směry 20. století, které reagovaly na roztržitost forem a tonálních vztahů skladatelů Druhé vídeňské školy (Schönberg, Berg, Webern). Mám na mysli např. neoklasicismus, který se navrácí k hudebním formám, pravidlům a jistotám, ke klasické harmonii a jejím

všechno, co je použito ze skladeb jiných autorů, je kýč – jako příklad uvádí Šostakovičovu *Patnáctou symfonii*, která je plná citací jiných hudebních autorů, ovšem nejedná se o kýč, protože jsou tyto obohaceny o nové významy a postaveny do nových kontextů. Navíc si Šostakovič nepřivlastňuje zásluhy těch, kteří dané citace složili, pouze se jich dotýká a dále s nimi pracuje.<sup>58</sup> Také Eco se v rámci používání cizích úryvků jasně vyjadřuje: „Hudební citace klasické hudby ve Stravinském jsou příkladem stylematu převzatého z jednoho a zařazeného do druhého kontextu, v němž nijak neskrývaná intenciálnost zařazení činí to, co bylo zařazeno, nezbytným, a upozorňuje příjemce, že by k interpretaci měl použít kódu, který by s touto skutečností počítal.“<sup>59</sup>

Při pojednání o hudbě dochází Kulka k závěru, že najít kýč v klasické hudbě je těžké zejména proto, že je umělecky hodnotná<sup>60</sup> a že kýč se vyskytuje pouze ve skladbách, které jsou denotativní nebo parazitující na skladbách jiných.<sup>61</sup> Tuto myšlenku lze však podle mého názoru obohatit i o jiné aspekty, které z díla chtě nechtě udělají kýč – způsob provedení, jeho moderní úpravy či výběr tzv. „best of“.

Pokud Kulka obecně definuje kýč, má na mysli především kýč vizuální. Jeho definici je ale z velké části možné aplikovat i na hudbu. Například přehnanou emocionálnost, kterou je kýč typický, můžeme najít v mnoha romantických skladbách, zejména v již zmíněných operách. Přesto, že v těchto dílech hraje významnou roli složka vokální, je to právě složka instrumentální, která zpěv umocňuje a která je kontrapunkticky i harmonicky prohlubována.<sup>62</sup> I geniální hudební díla, stejně jako vrcholná výtvarná díla umělecká, vynikají svou mnohoznačností, a to nejen ta „složitá“, „těžko pochopitelná a vstřebatelná“ z 20. století, ale např. i skladby barokní. Mezi tyto posluchačsky náročné skladby tak lze nepochybně zařadit např. varhanní díla Bachova. Do mírného rozporu se však dostáváme tehdy, když se zaměříme na interpretaci. Kýč

---

postupům. V tomto záměrném návratu však nenajdeme kýč jako takový – samo navracení se k tradici v sobě cosi kýčovitého sice mít může, ovšem skladatelé využívají těchto klasických prostředků právě v nových kontextech, tudíž nedochází k pouhému opakování a kopírování kompozičních postupů. – Viz: KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 138.

<sup>58</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 138.

<sup>59</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 122.

<sup>60</sup> Na jiném místě ale Kulka zmiňuje Čajkovského *Ouverturu 1812* a přiznává, že přesto, že je považována za klasickou skladbu, je na ní cosi kýčovitého – buráčení děl. Viz KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 136.

<sup>61</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000, s. 138.

<sup>62</sup> V těchto hudebních formách nejde jen o emocionálnost ve výběru témat, která jsou mnohdy až morbidní, ale také o samotnou interpretaci těchto skladeb, jež tvoří velkou část z výsledného dojmu. Z operních děl zakládajících si na citových účincích a dojmavých příbězích je nutno jmenovat díla pozdního romantismu – verismu; např. G. Puccini: *Bohéma*, *Madam Butterfly*, *Turandot*.

neumožňuje nové interpretace, jeho dílu schází víceznačnost. V hudbě je interpretace ve smyslu provedení jedním z nejdůležitějších kritérií hodnocení hudebníka. Některé skladby je možné v rámci mezí interpretovat různě, jsou k tomu více nakloněny (skladby romantické); jiné (zejména klasicistní) různě interpretovat nelze, protože jsou striktně svázány hudebním obsahem a formou. Různou interpretací romantických skladeb však není myšlena jejich transkripce nebo vložení svých vlastních hudebních myšlenek (pokud není vložena kadenční část, ve které je to naopak žádoucí), ale spíše jejich subjektivní a osobní uchopení a následná interpretace ve smyslu agogiky (výrazu). Co se týče Kulkovy třetí podmínky pro definování kýče, chtělo by se říci, že hudba tak nějak vždy obohacuje asociace, ale bohužel tomu tak není. Pokud např. člověk uslyší stejnou formu, byť s jiným obsahem, ale několikrát po sobě, bude dokonale předvídat to, co má přijít. Uvědomí si, že skladba funguje na určitém principu, který se pro uchování její soudržnosti musí opakovat.<sup>63</sup>

Všechny tři podmínky vztažené na hudbu mohou být stejně stupňovatelné jako při jejich aplikaci na vizuální umění. V některých skladbách cítíme větší emocionální zabarvení, než v jiných,<sup>64</sup> stejně tak i škála obohacování asociací je při poslechu klasické hudby poměrně široká. Problém může nastat tehdy, pokud se zaměříme na okamžitou identifikovatelnost tématu, což je v originálních, čistě instrumentálních skladbách takřka nemožné. Z toho plyne, že Kulkova definice kýče podle nutných a postačujících podmínek napomůže jeho identifikaci v obrazovém materiálu, ale v tak abstraktním umění, jakým hudba oproti vizuálnímu umění bezpochyby je, je její aplikace v celém rozsahu nemožná.

## 2.2 Eco a nenáročná hudba

Populární hudba si nehraje na vysoké umění – je psána za účelem ukojení potřeb mas toužících po jednoduchosti a chytlavosti a tím se i úspěšně se prodává. Klasická hudba by mohla být brána jako její protipól, a to zejména co se formálních struktur skladeb, hudebního obsahu a závažnosti děl týče. Ale i v jejím rámci je dostatek prostoru pro díla, která jsou napsána za účelem zkonsumování – a někdy dokonce

---

<sup>63</sup> Z klasických hudebních forem na tomto principu pracuje např. rondo, viz 1.2.1 Redundance. Srov. Konzumní písnička in ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 299-303.

<sup>64</sup> Srov. klasická X romantická hudba.

doslovného. Nezřídka vznikaly skladby určené ke stolování.<sup>65</sup> Příkladem skladeb komponovaných za tímto účelem mohou být např. klasicistní divertimenta.<sup>66</sup>

Podívejme se nyní na problém hudebního kýče z hlediska parazitismu a estetické lži. Kýč se vydává za něco, co není, vykrádá osvědčené postupy. V hudbě se může jednat o vykradení hudebních postupů – a to např. melodických nebo harmonických. Na druhou stranu však skladatelé často „vykrádali“ sami sebe a používali stejné nápady vícekrát, aniž by to mělo na celkovou kvalitu jejich děl dopad. Pokud by se ale současný skladatel pokusil vykrást osvědčené postupy baroka nebo klasicismu a prezentoval toto dílo jako originální, pak by bylo kýčem.

Eco hovoří o uvádění pocitů do rovnováhy a vyvolání pocitů základních. Pokud bychom se chtěli do rovnováhy uvést pomocí hudby, pak bychom asi sáhli po něčem posluchačsky nenáročném, již známém, přehledném, jednoduchém a pravděpodobně tonálním (to ale neznamená, že by všechny skladby mající tyto vlastnosti, byly kýčem). Pro každého z nás tyto podmínky znamenají něco trochu jiného. Pro někoho je i formálně a obsahově přehledná klasická skladba složitá a nepochopitelná. Takovému člověku pak nezbývá nic jiného, než sáhnout po hudbě populární nebo jiné jemu známé a blízké. Naopak jiný posluchač se může do rovnováhy uvést poslechem Schönbergových dodekafonních skladeb.<sup>67</sup>

### 2.2.1 Opakování jako prvek soudržnosti forem

Hledáme-li redundanci a opakování v hudbě, můžeme začít u motivické práce. Pro soudržnost skladeb (a to zejména atonálních či atematických) je opakování často dokonce nutností. Pokud by se skladatel rozhodl, že ve skladbě nebude nic opakovat,

---

<sup>65</sup> Eco v kapitole *Konzumní písnička* poukazuje na průmyslně vyráběnou „gastronomickou hudbu“, která odpovídá požadavkům mezinárodního publika. – ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 299.

<sup>66</sup> Divertimento (= zábava) je instrumentální forma, která není svým obsahem tak závažná jako jiné formy klasicismu, typická je pro ni stručnost a líbivost. Její náplň je lehčího (přístupnějšího) a zábavnějšího zaměření s poměrně jednoduchým zpracováním. Původně byla provozovaná při stolování a sloužila také jako doplněk společenské zábavy. Často vznikala na objednávku, byla určena pro komorní nebo orchestrální obsazení a její součástí byly části taneční (menuety) nebo variační.

<sup>67</sup> Dodekafonie je metoda komponování s dvanácti tóny. Žádný z dvanácti chromatických tónů se nesmí opakovat, pokud nezazní všech jedenáct předchozích. Jedná se tedy o mechanicky vytvořenou řadu dvanácti tónů, která je více či méně striktně dodržována po celý průběh skladby. Tato metoda je založena na schematickém opakování všech tónů, a proto, aby výsledkem byla hudba, musí mít skladatel cit a bohatou fantazii. – STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schönberg*. Praha: Supraphon, 1971, s. 70-73.



pak by byla pro posluchače dozajista nepřehledná. Vždy musí být zajištěna alespoň jedna složka, která bude hudební formu tmelit dohromady (melodie, rytmus, harmonie). Máme-li si představit skladbu, ve které se nadbytečná redundance objevuje, pak by se jednalo o skladbu jednoduché formy, v příbuzných tóninách, se snadno zapamatovatelnou melodií, v pravidelném metru a rytmu, s nepříliš výraznou dynamikou. V klasické hudbě lze jmenovat různé zábavné či žertovné skladby – zejména již zmíněná klasicistní divertimenta či serenády.

Redundance tedy neznamena pouhé opakování rytmu či melodie, ale něco, co ponizuje skladbu na banální úroveň, na něco, co je snadno zkonsumovatelné a při poslechu není zapotřebí věnovat péči rozkrývání významů (dekodifikace). Pouhé opakování skladbu nedegraduje na kýč – jako příklad z hudebních forem poslouží rondo, kde se pro soudržnost formy užívá opakování hlavní myšlenky (ronda, původně refrénu) oproti odlišným coupletům (původně slokám). Tvrdošijně se opakující rytmický motiv se často vyskytuje v doprovodu melodických hlasů a zve se figura, pokud se opakuje ve stejném tvaru i poloze, jedná se o figuru ostinátní. Za skladbu, která je jednou velkou ostinátní figurou, můžeme označit *Bolero* Maurice Ravela. Nejen, že se po celou skladbu opakuje stejný rytmus v bubínku, ale dokonce i samotná melodie je od začátku až do skoro úplného konce opakována ve stejném znění. Pointa celé skladby však nespočívá v mechanickém opakování, ale v obměnách instrumentace, kombinace nástrojových barev a postupné dynamické gradace, která před koncem vrcholí jednou jedinou modulací do tóniny E dur.<sup>68</sup>

Hranice mezi nutným a nadbytečným opakováním je poměrně tenká, nicméně v klasické hudbě se opakování často řídí hudebními formami – v klasické sonátové formě budeme čekat jasnou a přehlednou stavbu částí, stejně tak v rondu. Ve volných formách jako je např. fantazie či improvizace zas jasné členění očekávat nebudeme. Z výše řečeného můžeme konstatovat, že klasické formy jsou opakování více nakloněny, protože mají jasně strukturovanou stavbu. Pokud tedy současný skladatel zvolí pro svoji práci tyto formy, musí je naplnit takovým obsahem, který je bude jasně převyšovat.

---

<sup>68</sup> Viz partitura: RAVEL, Maurice. Bolero [partitura]. Paris: Durand & Cie., 1929. Dostupné z: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/ba/IMSLP410315-PMLP03667-Bolero\\_\(bw\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/ba/IMSLP410315-PMLP03667-Bolero_(bw).pdf)

Eco také poukazuje na problematiku provedení skladeb – je-li skladba psaná za účelem pobavení prováděna ve velkém sále se symfonickým orchestrem a dirigentem ve fraku, pak se stává kýčem, protože je „dekodifikována kódem, který nestál při jejím vzniku“.<sup>69</sup> Jako příklad uvádí Gershwinovu *Rhapsody in Blue*. Oproti tomu *Lady be good* od stejného autora původně zamýšlená i prováděná jako taneční skladba k odpočinku je v pořádku a o kýč se nejedná. Provedení skladeb hraje opravdu velkou roli – pro ilustraci postačí jedna skladba prováděná různými orchestry. Pokud uslyšíme Straussův valčík *Na krásném modrém Dunaji* v provedení Vídeňských filharmoniků při jejich Novoročním koncertu, pak se bude jednat o tradiční provedení známé skladby vztahující se jednak k tradici novoročních koncertů a jednak k Vídni jako takové. Zazní-li však tato skladba jako „odrhovačka“ v rámci programu slepeného ze známých klasických melodií orchestru Andrého Rieu, pak se nepochybně bude jednat o kýč. Nehledě na to, nebo naopak s důrazným poukazem, že je tato skladba často zkrácena a zaznívá pouze její první část.

### 2.2.2 Stylová esence – záruka úspěchu

Stylegma se stává znakem odkazujícím na esenci stylu – pakliže skladbu zkomponujeme ve stylu Mozartova klasicismu a budeme ji prezentovat jako skladbu hudebně nezávažnou, pak se nebude jednat o vykradení hudebního stylu, ale o parodii, nadsázku, něco, co si rozhodně nehraje na vysoké umění, ani se nesnaží posluchači nabídnout „nebyvalý estetický zážitek“ a je to tak v pořádku. Bude-li se však tato skladba prodávat jako dílo objevné a nebude v novém kontextu, který toto nové stylegma unese, pak se nepochybně bude jednat o kýč.

Lidé, kteří neprošli určitým vzděláním, nejsou schopni pochopit strukturu symfonie, ale její hlavní téma si rádi dají jako vyzvánění na svůj mobilní telefon. Upřednostní část skladby, která je nápadná (často hlavní téma) a zbytek je nezajímá, protože se jim nelíbí nebo mu „nerozumí“. V horším případě ani netuší, že tento vybraný úsek je součástí rozlehlejší skladby. Toto upřednostnění částí skladeb však není výsadou jen recipientů, ale také, jak již bylo zmíněno výše, těch, kteří hudební zážitky zprostředkovávají. Hudebníci často do svých hudebních programů zakomponují známé skladby nebo jejich části za účelem „zpřístupnění“ jejich koncertu – pro odlehčení a pro

---

<sup>69</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 141.

nalákání širšího obecnstva (je samozřejmé, že lidé upřednostňují skladby a melodie, které už znají, které si mohou zazpívat nebo ty, které jsou jim něčím blízké). Velká část posluchačstva nerada vystupuje ze své komfortní zóny a vyhledává něco nového. Proto také všechny avantgardní směry byly nejprve nepřijatelné a později označované jako hnací motor vývoje, a to jak v hudbě, tak i v jakémkoli jiném uměleckém oboru.

### 2.3 Zrod avantgardní hudby

Paralely dotýkající se hudby nalezneme i v Greenbergově textu věnovaného problematice kýče. Greenberg tvrdí, že kýč nepožaduje od svých stoupců nic, kromě peněz, dokonce ani jejich čas ne. Podobně je to v hudbě – málokdo má „čas“ vychutnávat si hodinové symfonie nebo několikahodinové opery, ale tříhodinový film o potopení Titanicu zná každý. V současné době není běžný konzument nastaven na vychutnávání si delších hudebních úseků – proto je také většina populárních písní (zejména pak verze pro rádia) dlouhá jen tři až čtyři minuty.<sup>70</sup> Zvláště potom nedokážeme ocenit pomalé části, a to ať už jako samostatně stojící celky nebo jako části skladeb (věty), neumíme nebo nechceme „obětovat“ svůj čas a pozornost dlouhým nebo pomalým skladbám, protože máme pocit, že nám něco jiného utíká. Nedokážeme zklidnit naši mysl a zaposlouchat se. Jsme naprogramováni na určitou rychlost a vnitřní zklidnění nás stojí mnoho sil.<sup>71</sup>

V hudbě probíhal vývojově obdobný proces jako ve výtvarném pojetí abstrakce – ta se zbavila všeho viditelného, figurálního a zrodila se z procesu odpoutávání se od předmětného tvaru, abstraktní tvar tak existoval sám o sobě bez vazby na konkrétní předmět. Hudba se odpoutávala od tonálního systému, který byl pro skladatele 20. století svazující, protože stavěl na durových a mollových kvintakordech a tonálních funkcích. Postupně tedy přešla k systému atonálnímu, svobodnému.<sup>72</sup> Tato svoboda

---

<sup>70</sup> Určité snahy o přiblížení symfonické hudby samozřejmě jsou – koncerty pod širým nebem. Takové koncerty pořádá např. Česká filharmonie. Nicméně je třeba zmínit, že program těchto open air koncertů je z velké části tvořen muzikálovými či filmovými melodiemi spíše, než velkými díly klasických skladatelů.

<sup>71</sup> Do klasické hudby není ani zdaleka investováno tolik peněz jako do kýče. Např. do festivalu Pražské jaro se v roce 2018 investovalo zhruba 80 milionů korun. Možná, že kdyby tomu bylo jinak, změnil by se i postoj lidí, kteří mají pocit, že této vysoké kultuře, která je opředena mýty o snobství, a je navíc uzavřená v honosných koncertních sálech, nerozumí. Pochopitelně pak podporují kulturu kýče. Tito lidé nechtějí zkoušet nic nového, protože neví, že se kvůli své nevědomosti nemusí cítit hloupě. (Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-66086130-festival-prazske-jaro-bude-sponzorovat-mastercard>)

<sup>72</sup> „Pro vývoj od tonální hudby k atonalitě jsou zásadní dvě díla. Prvním z nich je opera *Tristan a Isolda* od Richarda Wagnera, druhým Musorgského *Boris Godunov*. Pro rakousko-německou hudební tradici má zásadní význam *Tristan a Isolda*, která se stává východiskem pro Schönberga, Berga a Weberna

se měla opírat zejména o rovnoprávnost všech dvanácti tónů bez určení tonálního centra. To ale v žádném případě neznamenalo, že by se abstraktní malířství nebo atonální hudba neřídily žádnými pravidly, naopak. Díla vynikající na první poslech svou roztržitostí jsou ve skutečnosti vnitřně pevně stmelené.<sup>73</sup>

## 2.4 Romantismus, Brochův původce kýče

V hudbě se prvky romantismu objevují a vyvíjí po celé 19. století. Hudba je obzvláště ceněná, protože dokáže vyjádřit nevyjádřitelné. V této době se formuje silný kult virtuóza a dirigenta.<sup>74</sup> Zásadně se mění postavení hudebníků ve společnosti, jsou nezávislí na služebním postavení a neskládají pouze na objednávku. S touto svobodou však přichází i finanční nejistota, nepochopení a neochota jejich díla provádět. Melodie je nositelkou myšlenky, hlavní složkou romantického díla a je bohatá a různorodá. Oproti symetrické klasické melodii je ale nepravidelně členěná. Po harmonické stránce rozvíjí romantismus klasickou harmonii stupňováním chromatiky, užívá alterací<sup>75</sup> a enharmonik,<sup>76</sup> v pozdním romantismu se dostává až na hranici tonality. Skladatelé ve svých skladbách modulují do vzdálenějších tónin. Rytmus je také díky obohacování prvky lidové písně v romantických skladbách bohatý, často nepravidelný,<sup>77</sup> zřetel je brán také na uvolněný přednes a agogiku.<sup>78</sup> Postupně je utvářen typ velkého romantického orchestru, kde se využívá specifických zvuků a nástrojových barev. Vyzdvížena je zejména úloha dechových nástrojů, které již nejsou pouhým doprovodem, ale často se uplatňují i jako sólové nástroje (zejména klarinet a lesní roh).

---

v rozšiřování tonality a jejího odmítnutí. *Boris Godunov* je pak důležitý pro vývoj k atonální hudbě v neněmeckých oblastech, zejména pro Debussyho, Bartóka či Stravinského.“ – METLIČKOVÁ, Lucie. *Vzájemné vlivy malířství a hudby ve 20. století se zaměřením na abstraktní malbu Vasilije Kandinského a atonalitu Arnolda Schönberga*. Plzeň, 2019. Absolventská práce. Konzervatoř Plzeň, 5.6.2019, s. 14.

<sup>73</sup> „Skrytou konstrukci můžeme objevit také v tvarech vržených na plátno jakoby nahodile, bez vzájemných vztahů: tato absence souvislostí vnějších je však základním předpokladem souvislostí vnitřních. Vnější rozvolněnost se rovná vnitřní soudržnosti.“ KANDINSKIJ, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 102; METLIČKOVÁ, Lucie. *Vzájemné vlivy malířství a hudby ve 20. století se zaměřením na abstraktní malbu Vasilije Kandinského a atonalitu Arnolda Schönberga*. Plzeň, 2019. Absolventská práce. Konzervatoř Plzeň, 5.6.2019.

<sup>74</sup> Niccolò Paganini (1782 – 1840) – nejlepší houslový virtuóz všech dob; Franz Liszt (1811 – 1886) – první klavírní recitál, dirigoval bez taktovky a partitury.

<sup>75</sup> Alterace = umělé zavádění citlivých tónů do tóniny; nahodilé zvyšování nebo snižování tónů doiskálních, abychom jimi získali umělé citlivé tóny k tónům tónického kvintakordu, jehož tóny nealterujeme. – KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha 2002, s. 136.

<sup>76</sup> Enharmonika = časté užívání enharmonických záměn akordů a náhlých enharmonických modulací. Příkladem uplatnění může být Wagnerova opera *Tristan a Isolda*. – KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha 2002, s. 149.

<sup>77</sup> Rytmus tečkovaný, synkopovaný, rubato, trioly, kvintoly, septoly...

<sup>78</sup> Agogika = výraz v rámci tempa.

Romantismus přebírá mnoho forem klasicismu, které pozměňuje a rozvíjí – jedná se o různé klavírní kusy, idealizované tance, sonátový cyklus či operu. Právě opera má ve vývoji romantických forem významné místo a společně s programní hudbou (programní symfonie, symfonická báseň) tvoří nejdůležitější náplň hudebního romantismu.<sup>79</sup> V romantismu dochází k narušování rovnováhy mezi obsahem a formou. Na obsah jsou kladeny vyšší nároky, než v klasicismu. Má být jedinečný a konkrétní. Proto se forma začíná přizpůsobovat obsahové složce a její náplni, a stává se méně přehlednou. Do popředí se tak dostávají mimohudební asociace.<sup>80</sup>

Programní hudba je (oproti hudbě absolutní,<sup>81</sup> která nezdůrazňuje mimohudební námět, soustřeďuje se pouze sama na sebe a je tvořena čistě na základě skladatelových hudebních představ), vyjadřována předem známým mimohudebním programem. Zjednodušeně řečeno nám skladatel popíše, co chtěl hudbou vyjádřit, a co v ní máme slyšet.<sup>82</sup> Z toho plyne, že se vždy musí jednat o hudbu instrumentální, jinak by výše zmíněné nedávalo smysl. Programní hudba samozřejmě nevznikla v romantismu, v jeho rámci však došlo k jejímu největšímu rozvoji.<sup>83</sup>

Problém nesoudržnosti forem a jejich návaznosti na mimohudební námět je ve skladbách novoromantických autorů řešen motivickou prací – idee fixe (stálou hudební myšlenku) použil jako první Hector Berlioz ve své *Fantastické symfonii*; leitmotivy (příznačné motivy) využíval Richard Wagner ve svých operách. V tomto ohledu je nutné rozlišit zvukomalbu a symbolické vyjadřování. Pokud skladatel napodobuje přímo (většinou zvuky přírody – zpěv ptáků, zurčení potůčku, výstřely z děl), pak se jedná o zvukomalbu. Tento způsob však není příliš inovativní a není tedy divu, že se skladatelé snažili o napodobování hudebními prostředky nepřímo, přeneseně, skrze symbol.<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovaný 2006, s. 9.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>81</sup> Hudbu absolutní komponovali zejména skladatelé klasiccko-romantické syntézy, další části vrcholného romantismu. Mezi její představitele můžeme zařadit např. Johannesa Brahmse (1833-1897).

<sup>82</sup> Bedřich Smetana: *Má vlast* (1874-79).

<sup>83</sup> Doklady o existenci programní hudby sahají až do antiky, kdy se řecký hráč na aulos Sakadas pokoušel hudbou vyjádřit boj Apollona s drakem. Prvky programní hudby můžeme najít např. v chansonech francouzského renesančního skladatele Clementa Jannequina, který si hraje s deklamační zvukomalbou – zpěv ptáků, válečná bitva, povyk na tržišti...

<sup>84</sup> JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. Praha 1985, s. 203.

Fyzický pohyb může být symbolicky vyjádřen stupnicovým během, trubkovým signálem zas příchod vojska nebo hlubokými tóny hrůza či smutek. Vysoké polohy evokují slunce, radost či dobrou náladu.

Broch vidí romantismus jako období vzniku kýče. Obecně míněné charakteristiky lze výborně aplikovat i při definování romantické hudby: hudební romantismus „byl revoluční i konzervativně zahleděný do minulosti, miloval intimitu, výrazovou subjektivnost i bombastickou teatrálnost.“<sup>85</sup> V hudbě podle mého názoru nechybí střední hodnoty, nechybí díla průměrná, kterými je epocha nesena. Broch tvrdí, že hranice mezi dílem geniálním a kýčem je velice tenká (jako příklad uvádí Berliozovu zálibu v efektu a dekorativnosti).<sup>86</sup> Tvrdí, že si neadekvátnost prostředí uvědomujeme jen u děl geniálních, ale u děl, která nedosahovala kosmických výšek, nepocítujeme neadekvátnost dekorativního prostředí. Ale tato díla, která nedosahují oněch výšin, jsou právě díla průměrná, jimiž je epocha nesena. Vždyť v (nejen hudebním) romantismu existuje mnoho děl, která nepovažujeme za geniální, a přesto je zveme romantická.

Broch na začátku své studie vymezuje kýč jako z podstaty lživý. Tato „negeniální“ díla nejsou lživá, nemají žádné znaky kýče – a proto možná nebyla v době romantismu, který holdoval kýči, považována za geniální. Pokud se podíváme na filozofické podloží romantismu, spatříme v něm obhajobu celého hudebního romantického umění – Arthur Schopenhauer tvrdí, že hudba je ze všech umění nejvíce schopna vyvolat city, nálady či vášně.<sup>87</sup> Tímto tvrzením navázal na afektovou teorii, která tuto schopnost hudbě připisuje již od antiky. V romantismu se více prohlubuje rozdíl mezi formální estetikou a výrazovou estetikou. Formální spatřuje hudební krásu ve formě a čistě hudebních prostředcích bez jakýchkoli mimohudebních (programních) námětů. Prosazuje tedy spíše díla autorů hudby absolutní, v tomto případě navazující na starší tradice klasické (např. J. Brahms nebo A. Dvořák). Oproti tomu výrazová estetika obhajuje programy, popisy citů a představy, které chce skladatel ve svých dílech vyjádřit. Právě ona se stala východiskem pro novoromantismus – vrcholnou fázi hudebního romantismu (např. H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner).<sup>88</sup> Kromě ostrého rozdělení na hudbu absolutní (klasicko-romantická syntéza) a programní (novoromantismus)<sup>89</sup> vytvořil romantismus v rámci své zahleděnosti do minulosti také

---

<sup>85</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovan 2006, s. 7.

<sup>86</sup> Hermann Broch, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7-8, s. 76.

<sup>87</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovan 2006, s. 6.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 337-38.

<sup>89</sup> Jedná se o novou uměleckou vlnu, která se šíří od 30. let 19. století a která přináší zejména větší zájem o mimohudební náměty v hudbě. Tyto náměty potom ovlivňují celkovou stavbu a hudební podobu díla. V této době vznikají nové formy – programní symfonie (H. Berlioz) a symfonická báseň (F. Liszt). Tyto formy jsou pro zkonstruování kompletního obrazu o kýči v hudbě důležité. Kromě těchto nově vzniklých

tradičně zaměřené národní školy.<sup>90</sup> Tato oblast je tak jistým typem kýče, který je nostalgicky upnut na tradici, hrdé národní cítění a používání prvků z lidové hudby. Typickým příkladem mohou být slovanští skladatelé, u kterých jsou tyto prvky hojně zastoupeny (např. B. Smetana, M. P. Musorgskij).<sup>91</sup> Toto rozdělení však není v žádném případě striktní, protože skladatelé tvořili v různých časových obdobích různé věci a jejich skladby je tak možno zařadit do všech zmíněných oblastí.

Díla řazená pod klasicko-romantickou syntézu vznikla jako reakce na programní novoromantismus, který kvůli své touze po efektu vyvolával u mnohých skladatelů odpor. Tato díla klasicko-romantických syntetiků stojí sama o sobě a nechtějí být opěvována díky (nebo kvůli) jejich mimohudební náplni. Nemají v sobě skryté pohnuté příběhy, ani jiný program odkazující k něčemu jinému, než jen k hudbě. V této době byl program takřka vyžadován, proto byl důraz na přehlednost forem považován za zpátečnický a zkosnatělý.<sup>92</sup> Tato díla – formálně přehledná byť s novějším romantickým obsahem – stojí na pomezí děl průměrných a děl kýčovitých. Průměrných z toho důvodu, že vznikla ve stejné době jako díla novoromantická a tvoří tak neodmyslitelnou součást romantické hudby, ale nejsou pro danou dobu považována za objevná; kýčovitých proto, že svým příklonem k minulosti (hudebním formám) je můžeme označit za akademická.

Kromě prohlubování rozdílu mezi formální a výrazovou estetikou jsou v romantismu patrné větší rozdíly mezi „vážnou“ hudbou a hudbou určenou pro zábavu, lehkou a taneční. Důkazem toho jsou skladatelé vydělující se od proudu vážné hudby psáním hudby o mnoho populárnější. Lze tedy říci, že populární hudba má kořeny právě v období romantismu. Např. ve Vídni vzniká a stává se oblíbenou skladbou valčík – tato skladba taneční má zejména v romantismu podobu skladby koncertní (B. Smetana). Největšímu rozkvětu se valčík těšil v kompozicích rodiny Straussů (J. Strauss st.,

---

forem se zásadním způsobem proměňuje opera, v díle Richarda Wagnera je pojata jako hudební drama v podobě souborného uměleckého díla – Gesamtkunstwerk.

<sup>90</sup> V rámci vrcholného romantismu vznikají také tzv. národní školy. Jejich hudební mluva se vyznačuje národním cítěním a prvky lidové hudby. Díky lidovým prvkům se od sebe jednotlivé země odlišují. Často jsou do sonátových cyklů skladateli zařazovány lidové tance (např. B. Smetana zařazuje polky, A. Dvořák furianty apod.). – ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovan 2006, s. 8-9.

Nejvýznamnější z národních škol 19. století byla škola ruská, do které lze zařadit M. I. Glinku, P. I. Čajkovského či představitele Mocné hrstky A. Borodina, N. Rimsky-Korsakova nebo M. P. Musorgského. Z polské školy je nutné jmenovat zejména F. Chopina a ze školy české B. Smetanu nebo A. Dvořáka, jehož hudba je rozšířena po celém světě.

<sup>91</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovan 2006, s. 8

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 8.

Johann Strauss ml.).<sup>93</sup> Z francouzského prostředí lze zmínit formu zábavného žánru, operetu, zpracovávající písňové formy (např. šanson), která byla určena pro rozptýlení a pobavení širokého obecnstva a jejíž náplň byla odlehčená a rozverná.<sup>94</sup> Rozvoj populární hudby souvisí s již zmíněným nástupem měšťanské třídy k moci, která toužila po krásném umění, po umění prodchnutém krásou, po něčem, co se tváří jako umění, ale je oproti němu snadno zkonsumovatelné.<sup>95</sup>

## 2.5 Estetická nepřiměřenost pramenící z hudebního provedení

Estetickou nepřiměřenost Calinescu zmiňuje jako předpoklad kýče. Mluví o kombinaci předmětů, velikostí či tvarů, jejichž postavení do nepřirozených kontextů tuto estetickou nepřiměřenost způsobí. To se netýká jen vizuálního umění, ale i hudby. Hudba je často stavěna do kontextů, které z ní, přesto, že sama o sobě rozhodně kýčem není, kýč udělají.<sup>96</sup> Sama skladba tedy není kýčem, ale kýčovitá je ono zasazení do nepřirozeného kontextu. Tento koncept estetické nepřiměřenosti je, dle mého, paralelou k Ecovu dekodifikování kódů, které nestály při vzniku díla.<sup>97</sup> Domnívám se, že v hudbě k této nepřiměřenosti dochází často jen z nerespektování původního autorova záměru.

Zaujmout unikový postoj můžeme v hudbě několika způsoby, zmíním takové, které byť by se mohly zdát rozdílné, oba budou kýčem: můžeme si pustit mainstreamovou hudbu (pop, rock a všechno to, co máme rádi), anebo si záměrně pustíme nebo dokonce osobně zajdeme na koncert vážné hudby, abychom unikli od již zmíněné banality práce, všedního života a vyrazili „za kulturou“. Oběma způsoby unikneme od nudy a zabijeme volný čas. První možnost je přímá a nehraje si na nic víc,

---

<sup>93</sup> ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovaný 2006, s. 303-4.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 307.

<sup>95</sup> Broch také mluví o vyzdvihování monogamního vztahu do nebeských sfér – to se podobně odráží i ve výběru témat skladeb (H. Berlioz: *Fantastická symfonie*). Podobně je tomu i u zájmu o tajemství, mystiku a smrt (A. Dvořák: *Svatební košile*). Hudební skladby jsou pak často inspirovány literárními díly romantických spisovatelů.

<sup>96</sup> Např. jednoduché osmitaktové a postupně variované téma Pachelbelova *Kánonu v D dur* je často používáno jako součást populárních písní či je dokonce celá skladba převzata a předělána do „nové“ podoby, a to přesto, že byla původně složena jako chrámová hudba. Opatřena dostatečně romantickým textem dobře poslouží i jako píseň ke svatebnímu obřadu či jako píseň pro první novomanželský tanec (Shane Filan: *Beautiful In White*). Ze seriózní vážné hudby se postavením do jiného kontextu stává hudba populární a kýčovitá, protože v daném okamžiku pouze umocňuje aktuální sentimentalitu. Důležité je ale podotknout, že i přesto, že se tato skladba stala kýčem prostřednictvím nových kontextů, její síla tkví v jednoduchosti je aktuální už přes tři století. A to navzdory tomu nebo (možná právě proto), že ve své době nebyla nijak objevnou (kánón jako forma vznikl asi ve 13. století), ani závažnou. – ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha 2010, s. 141-2.

<sup>97</sup> ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 141.



než je – sáhneme po jednoduchých písničkách, které máme rádi.<sup>98</sup> Mnohdy pak po těch, které nám něco připomínají – více či méně šťastnou minulost, mnohdy naše pocity ještě záměrně umocňujeme vybranou hudbou (jsme smutní a prohlubujeme pocit smutku skladbami se smutnou melodií a dojemným textem; naopak když jsme šťastní, vyhledáváme pozitivní písně s textem, který je méně závažný). Druhý způsob je sice na první pohled méně kýčovitý, jelikož se jedná o klasickou hudbu, ale na pohled druhý je mnohem lživější, protože předstírá zájem o něco, co je sice považováno za vysoké a hodnotné, ale způsob konzumace tento potenciál není schopen zužitkovat.<sup>99</sup>

Z výše zmíněného lze odečíst, že klasická hudba je středními vrstvami často nepochopená, zároveň je však v rámci této sociální vrstvy, jak přesvědčivě ukazuje například Umberto Eco, skrze budování sociální prestiže zneužívaná, a způsob její konzumace z ní vytváří plnohodnotný kýč. Kýč tedy nemusí být pouze záměrně vyrobeným produktem, ale vzniká i tím, jak je konzumován – zbanalizováním a vytržením ze své původní struktury.

---

<sup>98</sup> Únik s pomocí písničky zmiňuje také Eco, viz ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995, s. 305.

<sup>99</sup> Tento způsob přijímání bychom mohli označit za „konzumaci pro konzumaci“. Do této skupiny se naneštěstí řadí i mnozí abonenti a držitelé jakéhokoliv druhu předplatného (momentálně mám na mysli předplatitele koncertů vážné hudby) – ti tyto koncerty navštěvují jen proto, že je mají zaplacené a nikoli proto, že je konkrétní vystoupení zajímá. A tak ti, kteří milují hudbu barokní a klasicistní ruší při poslechu autorů 20. století či soudobých skladatelů. Tato hudba je nezajímá, ale přesto přišli, protože si to zaplatili. A zaplatili si celou abonentní řadu i přesto, že se jeden koncert vymykal jejich zájmu proto, že to bylo cenově výhodnější, než si kupovat vstupné na každý koncert zvlášť.

## Závěr

Závěrem mohu shrnout, že ze všech výše zmíněných estetických studií byly vybrány takové definice, které lze vztáhnout jak na vizuální umění, tak i na hudbu, konkrétně na hudbu klasickou, a to i přesto, že je hudba považovaná za umění nezobrazivé, abstraktní a klasická hudba v hodnotovém systému hudby dokonce jako umění nejvyšší. Na konkrétních příkladech klasických skladeb, ale i na formálních strukturách a motivické práci bylo dokázáno, že kýč parazituje i na dílech, která mnozí považují za pravé vysoké umění, které by mělo být vůči kýči imunní. I v oblasti klasické hudby se najdou díla odlehčená, nezávažná, často i sentimentální, bombastická, teatrální a plná efektů, která od toho, aby spadla do propasti kýče, dělí zejména způsob jejich provedení a konkrétní interpretace. Kýč tedy nemusí nutně být záměrně vyrobeným produktem, ale z předmětu, který byl vytvořen pro jiné (vyšší) účely, se jeho zbanalizováním a způsobem konzumace stane kýč. Byť se na první pohled kýč a klasická hudba vzájemně vylučují, na pohled druhý je hranice mezi nimi opravdu tenká.

Vzhledem k doposud neprobádanému území klasické hudby v souvislosti s kýčem se domnívám, že jsem zcela nevyčerpala všechny cesty, kterými je možné se v rámci problematiky hudebního kýče ubírat. Určitě by bylo zajímavé hudební kýč rozebrat detailněji z hlediska náchylnosti instrumentálních hudebních forem ke kýči, a to od jejich vzniku v harmonicko-melodickém slohu v 17. století až po současnost (např. z hlediska vývoje opery, s výběrem jejích témat apod.), z hlediska motivické práce či detailní formální analýzy konkrétních (například romantických) skladeb, popřípadě skladeb jednotlivých hudebních skladatelů.

## Seznam použité literatury

Hermann Broch, Několik poznámek k problému kýče, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 75-78.

BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Bratislava, 1981.

Matei Calinescu, Kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 111-116.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 1995.

Clement Greenberg, Avantgarda a kýč, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7-8, s. 68-74.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha 1955.

JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. Praha 1985.

KANDINSKIJ, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha 2000.

METLIČKOVÁ, Lucie. *Vzájemné vlivy malířství a hudby ve 20. století se zaměřením na abstraktní malbu Vasilije Kandinského a atonalitu Arnolda Schönberga*. Plzeň, 2019. Absolventská práce. Konzervatoř Plzeň, 5.6.2019.

SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha 2002

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schönberg*. Praha: Supraphon, 1971

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. II. díl (19. století)*. Věrovany 2006.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha 2010.

## **Internetové zdroje**

Investice do festivalu Pražské jaro v roce 2018. (cit. 26.3.2020) Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-66086130-festival-prazske-jaro-bude-sponzorovat-mastercard>

RAVEL, Maurice. *Bolero* [partitura]. Paris: Durand & Cie., 1929. (cit. 2.5.2020)  
Dostupné z: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/ba/IMSLP410315-PMLP03667-Bolero\\_\(bw\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/ba/IMSLP410315-PMLP03667-Bolero_(bw).pdf)