

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJINY UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETICKÁ DISTANCE V HUDBĚ A JEJÍCH PROJEVECH

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický

Autor práce: Jan Procházka

Ročník: III.

2009

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval 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 podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

Jihlava, 24. července 2009

.....

Zde bych rád poděkoval Mgr. Martinu Kaplickému za vedení mé bakalářské práce, inspirativní podněty, doporučení použité literatury, pomoc s jejím směřováním a objektivní a konstruktivní dialog se mnou při vytváření této práce.

ANOTACE

V této práci se budu zabývat estetickou recepcí a percepcí uměleckých i mimouměleckých objektů, jež mají jako svou hlavní nebo vedlejší náplň hudbu. Hlavním zaměřením práce bude pozorování proměny estetické distance u subjektu v závislosti na jednotlivých typech a směrech hudby a jejím působení, také ovšem na vnitřních dispozicích subjektu. Též se budu snažit odlišit základní typy hudby dle míry její vnitřní distance a nastíním historický vznik a vývoj jejich forem. Stěžejním úkolem je odpovědět na otázku, zda v hudbě moderní doby obecně hrozí spíše ztráta distance pod-distancováním nebo pře-distancováním. Jako výchozí zdroj použiji práci Edwarda Bullougha „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.

ANNOTATION

In this work, I will be engaged in aesthetic reception and perception of artistic and also non-artistic objects, which main or ulterior contents is music. Main focus of the work will be observation of transformation of aesthetic distance of subject in dependence on particular types and tendencies of music and their activities and on inner dispositions of subject, too. I will try to differentiate elementary types of music in consonance with considerations of their inner distance and sketch historical origin and evolution of their forms, too. Fundamental task is answer the question, if there is threat of lack of distance in music of modern time in general caused by under-distance or over-distance. As the source, I will use the work of Edward Bullough „Psychical distance“ as a factor in art and aesthetic principle.

PROBLEMATIKA ESTETICKÉ DISTANCE V HUDBĚ A JEJÍCH PROJEVECH

OBSAH

1.	ÚVOD	- 7 -
2.	ROVINY DISTANCE	- 8 -
2.1.	Prostorová distance	- 9 -
2.2.	Temporální distance	- 10 -
2.3.	Mediální distance	- 10 -
2.4.	Identifikační distance	- 13 -
3.	DIFERENCIACE HUDBY OD OSTATNÍCH DRUHŮ UMĚNÍ	- 15 -
3.1.	Reprodukovatelnost hudby	- 15 -
3.2.	Svázanost hudby se stylem života	- 17 -
3.3.	Fyziologické působení hudby	- 18 -
3.4.	Abstraktní jazyk hudby	- 19 -
3.5.	Inspirativnost hudby pro ostatní umělecká odvětví	- 21 -
4.	PROMĚNLIVOST ESTETICKÉ DISTANCE V HUDBĚ	- 22 -
4.1.	Taneční hudba	- 24 -
4.2.	„Užitá“ hudba	- 25 -
4.3.	Lidová hudba	- 29 -
4.4.	Hudba ve spojení s textovou složkou	- 31 -
4.5.	„Absolutní“ hudba	- 33 -
5.	PROMĚNLIVOST DISTANCE V PŘÍSTUPU SUBJEKTU	- 34 -
6.	ZÁVĚR	- 40 -
	Bibliografie:	- 43 -

Přílohy

PROBLEMATIKA ESTETICKÉ DISTANCE V HUDBĚ A JEJÍCH PROJEVECH

1. ÚVOD

Co je estetická distance v hudbě a jak působí? Distance v běžně užívané terminologii značí vzdálenost či odstup. Mluvíme-li o distanci v rámci estetických prožitků, jedná se o psychický mechanismus, kterým „vypínáme“ zúčastněný pohled na svět se všemi povinnostmi, touhami, motivacemi, potřebami a náladami – percepční procesy v nás navozují stav mysli známý pod názvem psychická distance. Z čistě praktického ohledávání svého života se na chvíli staneme jeho pozorovateli a díváme se na realitu jakoby zrakem objektivu či kamery. Na rozdíl od chladné techniky v nás však probíhají silné emoční vzruchy, byť jsou naše osobní afekce, náklonnost či odpor odděleny od probíhajícího zážitku; zkoumáme „svět pro sebe“, ne „svět pro nás.“ Tento vhled do nových tušených a imaginací stavěných realit nazýváme estetickou distancí. Ta je esenciální podmínkou pro rozlišení uměleckého díla od ostatních předmětů a jevů tohoto světa. Tato distance se vždy odehrává v několika rovinách zároveň a to mezi objektem (uměleckým dílem) a subjektem (pozorovatelem, posluchačem). Kromě toho se děje v čase a v kolísavém zvyšování nebo snižování její stupně s možností její příležitostné ztráty.

Při percepci uměleckého díla jsou kromě těchto stupňů distančního spektra možné dva extrémy: pod-distancování a pře-distancování. Obě možnosti jsou v případě umění považovány za percepční chybu - mají za následek ztrátu distance a nevyvolávají adekvátní vztah k umělecké tvorbě. Pod-distancovanost s sebou nese aspekt záměny uměleckého díla za skutečnost praktického života, která obsahuje naše osobní afekce, zájmy a pragmatickou zaměřenost. Na umění je při tomto náhledu pohlíženo jako na užitnou věc, reálnou situaci nebo čistou zábavu. Opačným extrémem je pře-distancování, kdy je umění bráno za naprosto umělý jev, budící pouze chladný zájem o technickou dokonalost, formální ráz, kompoziční či harmonickou přesnost a další kvality, které jsou pro nás sice v umění důležité, ale samy o sobě v nás nevytvoří žádné sledy asociací, abstrakcí a subjektivních emočních spojitostí, nutných k pochopení významu díla.

V této práci budu zkoumat, jsou-li při estetické percepci uměleckého díla u subjektu obecné tendence spíše k pod-distancování nebo pře-distancování. Pro své zkoumání jsem si vybral oblast hudby, užívající velice abstraktní jazyk; ve formě, ve které se dostane před posluchače je v podstatě zbavený veškeré materiálnosti. Díky tomu se v rámci její recepcce a percepcce vyskytuje distance v několika rovinách a stupních intenzity a je podmíněna řadou dalších okolností, určujících estetický prožitek.

2. ROVINY DISTANCE

Roviny distance můžeme pojmut jako hlediska, které působí na estetickou percepci jednoho objektu společně a míra jejich působení je dána zaměřeností subjektu vůči objektu. Hudební vystoupení je často bráno jako rituál, pospolitá slavnost, propaganda politických stran a činovníků, vysoce zušlechťující zážitek, terapie, meditace nebo taneční euforie. Důsledkem je, že je hudba kromě estetické funkce často podrobována řadě jiných. Každý si pak vykládá základní funkci hudby jinak, vyhledává různé druhy hudby a kromě toho si vybírá momentální hudební zážitek i podle svého krátkodobějšího psychického naladění.

Díky své nemateriálnosti se hudba váže jako ucelující percepční objekt na vnímání komplexního estetického zážitku. Výsledný dojem tedy budeme posuzovat jako reflexi ucelené zkušenosti a našich mentálních procesů z ní vyvěrajících – tedy jakási „reflexe reflexe.“ V jeden okamžik můžeme vnímat jak přitažlivost prostředí, míru sympatie s ostatními posluchači, přímou fyziologickou reakci na hudební vibrace (-tedy i roviny ryze mimoestetické!), sled našich vlastních asociací nebo obdiv nad technickou zručností muzikantů nebo geniálním novátorstvím autora skladby. Pozorujeme, že hlubším ponořením do estetické percepcce a postupnou ztrátou osobně motivovaného přístupu se prvotně jmenované – mimoestetické - roviny vytrácí. Jakmile dáme svůj souhlas vůči prostředí, divákům a vlastnímu fyzickému a psychickému stavu, zaměří se naše pozornost ryze na estetickou stránku, předešlé podmínky pro nás přestanou být určující, a neupozorní-li na sebe nějakým výrazným stimulem, vůbec je již nevnímáme. Jsou pro nás jakousi „nádobou“, ve které si začínáme připravovat duševní krmi z uměleckých objektů.

2.1. Prostorová distance

První rovina distance je odstup v původním, nepřeneseném smyslu slova, prostorová distance. Vzdálenost mezi námi a zdrojem zvuku má na vnímání hudby nepopíratelný vliv. Mluvíme-li o živém koncertním vystoupení, můžeme potvrdit, že kratší vzdálenost mezi diváky s interpretem značí větší zájem a pozornost vůči jeho vystoupení. Bližší sociální kontakt s umělcem vede publikum k intenzivnějšímu a širšímu sdílení kolektivního zážitku a tím i k většímu pocitu sounáležitosti. Široká účast velké masy lidí navíc snižuje i fyzickou distanci mezi lidmi navzájem - pomyslný prostor intimity, který si kolem sebe každý nevědomě utváří pro pocit bezpečí a svobody pohybu. Krácení vzdálenosti umělce od publika také motivuje vystupující k důvěrnější komunikaci a možnosti většího apelu na posluchače, ať už mluvíme o abstraktní komunikaci hudebním jazykem nebo o snaze zasáhnout je předáváním myšlenek a názorů, které umělec reprezentuje. Obrovskou úlohu v tom sehrává textová složka, která k hudbě a priori nepatří, ale kterou jsme si v moderní době ve většině žánrů jaksí navykli předpokládat jako nedílnou součást (často dokonce jako tu důležitější) rámce hudebního projevu. Díky tomu hudba často slouží jako nástroj propagandy – setkáváme se s ní na volebních mítincích, charitativních a politických akcích, využívá se jako nástroj předávání politických nebo filozofických idejí a podobně. Lidé jsou ochotnější nechat se oslovit, popřípadě zfanatizovat názory, předávanými krásnou formou, která „útočí“ širším působením, než zdatná rétorika, srozumitelný politický program nebo charisma řečníka. Efektem, který za to zodpovídá, je nepochybně tendence moderní hudby k pod-distancování – divák díky tomu nepohlíží na interpreta jen jako na umělce, ale uděluje mu i role občana, „muže z lidu“, mluvčího určité generace či subkultury atd.

Prostředí, ve kterém se nacházíme, spoluutváří naše zaujetí a před-připravenost na estetický zážitek. V prostředí hudebních klubů, prostranství letních festivalů, koncertních sálů nebo divadelních jevišť jsme s očekáváním recepce hudby předem obeznámeni. Naše před-připravenost na estetickou zkušenost nás nastaví na distancovaný přístup vnímání reality. Naproti tomu setkáváme-li se s hudbou na místech, jako jsou obchodní domy, kavárny, restaurace apod., pozorujeme, že hudba zde funguje víceméně jen jako součást prostředí, jakási „dekorace“, která se ale na rozdíl od materiálního vybavení místnosti neděje v prostoru, ale čase.

2.2. Temporální distance

Další rovinou je distance temporální. Ta značí vzdálenost mezi aktuálním estetickým zážitkem subjektu a okamžikem vzniku objektu, který vnímáme. Tato rovina určuje, jak moc je pro nás dílo aktuální, zda můžeme ještě porozumět jeho původnímu významu (má-li nějaký), jestli v kontextu moderní doby otevírá nové otázky, je-li nadčasové a plynutím let neztratilo nic ze své působnosti či si naopak utvrdilo svoji pevnou pozici ve světě umění a podobně. Temporální distance může být zkrácena i v samotném objektu – poslední dobou jsou zvláště v hudbě středního proudu oblíbené různé re-mixy dřívějších hitů, cover-verze dříve legendárních skladeb zahalené často do nevkusného hávu hip-hopové nebo rhytm'n'bluesové „estetiky.“ Při tomto vykrádání původních vnitřních kvalit skladeb a zabalením do líbivosti současného trendu se z hudby masově stává čistá zábava, obchodní artikl a módní doplněk, určený těm, pro které je hudba především ozdůbka vlastní osobnosti – tedy opět nastává trend pod-distancování, jakožto odpověď na zrychlující se životní tempo moderní doby, inklinaci k prázdné zábavě a neochotu většiny „zdržovat se“ kontemplací nad estetickými kvalitami hudby.

2.3. Mediální distance

Další distancí bych označil přívlastkem mediální. Mám tím na mysli „vzdálenost“ mezi hudebním dílem a našimi smysly, které ho přijímají. Sestavme si pro tuto problematiku tento umělý řetězec:

„umělecké dílo — médium + interpret – smyslová recepcí“

Některý z článků tohoto řetězce by de facto mohl být vypuštěn, nechceme-li považovat aparát potřebný pro živá vystoupení za médium, nebo je-li celé vystoupení v provedení zpěvu a capella, pak se médium kryje s interpretem, protože je jeho přímou fyzickou součástí; nebo je-li například v případě tzv.klasické hudby stejná skladba uvedena různými orchestry o stejném nástrojovém složení a ve stejném tempu a dynamice, je při jejím estetickém vnímání (pro hudebního laika) jiný interpret v podstatě zanedbatelný. V případech, kdy se od sebe esteticky liší podání skladby například na hudebním nosiči a při živém provedení hudebníka (a takový případ nastává, či spíše měl by nastávat téměř vždy), je na místě uvést médium společně s interpretem jakožto korelaci vědomě tvořící lidské složky a složky nástroje a techniky, díky které skladbu interpretuje.

Zmínil jsem termín „živé vystoupení“, které bych měl definovat z hlediska podmínek, kdy můžeme hudební performanci zařadit tímto názvem. Obecně můžeme říci, že „živé koncertní vystoupení“ je aktivní reprezentace díla interpretem za použití hudebních výrazových prostředků v reálném čase. Předpokládá se účast publika. Díky jeho přímé účasti a reakční odezvě vůči interpretovi vzniká v ideálním případě mezi hudebním dílem (objektem), médiem (interpretem) a subjektem (posluchačem) neustálá zpětná vazba a silný pocit sdílení kolektivního zážitku a určitá forma katarze. Rytmus a abstraktní komunikace jazykem hudby může přivést vystoupení do formy rituálu, pocitu sounáležitosti a strhnutí atmosférou. Prakticky zaměřené lidské ego je umlčeno vyvoláním emocí a asociací z podvědomí a archetypů, na povrch vyplyne ona „opojná skutečnost, jež nejen že jednotlivce nezachovává, nýbrž snaží se ho zničit a spasit mystickým pocitem jednoty¹:

„V dionysuském dithyrambu člověk je drážděn k nejvyššímu stupňování všech svých symbolických schopností; cos nikdy nepocitěného chce býti vyjádřeno: zničení závoje Májina: pocit jednoty jakožto genius rodu, ba jako genius celé přírody. Ted' má se podstata přírody vyjádřit symbolicky; je třeba nového světa symbolů, je třeba veškery symboliky těla, nejenom úst a tváře a slova, leč plného tanečního posunu, jenž všechny údy uvádí v rytmický pohyb. Pak vzrůstají ostatní symbolické síly, pak promlouvá hudba rytmikou, dynamikou a harmonií, náhle a neodolatelně. Má-li kdo pochopiti toto hromadné rozpoutání všech symbolických sil, je třeba, aby byl už dostoupil výšky odosobnění, která se v oněch silách symbolicky chce projádřiti: dithyrambický sluha Dionysův může tedy být chápán jen kýmisi, kdo je stejného rodu! S jakým as úžasem díval se naň Řek apollinský! S úžasem, jenž byl o to větší, ježto se k němu přidružovala hrůza, že mu ono vše přece jenom není tak docela cizí, ba že jeho apollinské vědomí je pouhý závoj, pod nímž se tají svět Dionysův².“

Co si představit pod pojmem „hudební výrazové prostředky“? Jedná se o nemateriální zvukové prvky, které lidská mysl dokáže chápat jako tóny. Kromě nich se k nim připojují i perkusivní zvuky (bicí nástroje), o kterých neuvažujeme jako tónech, protože v podstatě nedisponují jednou z nutných podmínek, pro tón daných – výškou

¹ Samozřejmě, že snaha o tento metafyzický účinek je zachována i v reprodukované hudbě, ale právě povaha kolektivního sdílení jednoho estetického objektu a pozorování jeho „produkce“ v reálném čase tyto pocity rapidně umocňuje.

² Nietzsche, Friedrich: Zrození tragédie z ducha hudby, přel. O. Fischer, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993, str.17

tónu. Je třeba podotknout že tonální koncepce je ryze konvencionální a svým vznikem by se dala přirovnat ke vzniku abecedy z neartikulované řeči – na základě hudebního cítění se vytvořila stupnice tónů, které odpovídají určitému frekvenčnímu kmitočtu zvuku, ale různé národy a etnika mají „své“ stupnice sestavené z různých tónů o různých intervalech (opět stejně jako různé znaky abeced). Náš tonální systém je půltónový, menší odchylky než půltónový interval (např. c/cis, c/h) zpravidla hudební laik nezaznamená. Např. arabská tónina je čtvrttónová, tedy v podstatě dvakrát citlivější oproti našemu vnímání intervalů! Díky kombinaci, gradaci a celkové synchronizaci (harmonizaci) tónů a ostatních zvuků (bez tónové výšky) vzniká hudební projev. Jsou vytvářené širokým spektrem hudebních nástrojů. Ty jsem seřadil podle stupně vzdálení se od materiálu lidského těla od nejméně distancovaných po nedistancovanější (z pohledu umělce):

- a) přímé fyzické součásti lidského těla (hlasivky, využití těla pro rytmický úder)
- b) klasické strunné, klávesové, dechové, bicí a perkusivní nástroje (housle, klavír, klarinet, hi-hat činel, konga,...)
- c) analogové nástroje s využitím elektrického proudu nebo elektromagnetického pole (elektrické kytary, programovatelné bicí, theremin)
- d) moderní nástroje, zpracující zvuk digitálně, popřípadě pracující s „hudebními polotovary“-již připravenými programovanými zvuky, samplery, smyčkami, fragmenty již hotových skladeb nebo i celými skladbami (syntezátory, samplery, pedály a multi-efekty, gramofony pro DJing, procesory, počítače,...)

Přitom v jednom hudebním uskupení mohou být obsazeny všechny výše zmiňované sorty nástrojů v jednom vyváženém kompozičním celku. Rozhodující je sloučení tónu, neboli barvy zvuku jednotlivých instrumentů. Pozorujeme, že postupným vývojem se možnosti hudebních nástrojů vzdalují z níže distancovaného lidského těla, přes nástroje vyrobené z přírodních materiálů – dřevo, kovy, žíně a kůže zvířat - do vysoce distancovaných digitálních přístrojů, slibujících široké možnosti nastavení barvy, intenzity, míry různých zkreslení, frekvenci a korekci zvuku a další veličiny; nebo možnost vytváření nové hudby už z hotových celků. Přesto zůstávají stále nástroji

– přitom díky moderním technologiím za použití plastů, křemíku a integrovaných obvodů a kyber-kultuře mění konvence ve smyslu „co ještě je a co už není hudba.“

Tento jev má svoji analogii u výtvarného umění. To v podstatě pracuje se třemi elementárními barvami – červenou, modrou a žlutou (a spektrem světlosti/tmavosti v podobě bílé a černé). Jejich kombinací ale vznikají desítky nových barev, které se postupem vývoje malířství začaly také připravovat v tubě, aby umělec nemusel celý proces míchání ze třech základních barev absolvovat znovu. To dalo malíři možnost většího množství kombinací i získání citu pro drobnější nuance v jejich používání. Od začátku dvacátého století se navíc do malířských pláten začaly integrovat různé přírodniny (Picasso) nebo předměty každodenních potřeb (Schwitters), které neměly s tehdy konvenčními výtvarnými potřebami nic společného, ale po jejich uznání se jimi obohatil výrazový rejstřík výtvarného umění. Stejně jako Schwittersovy „Merz“ je i míchání hudby z již hotových zvuků či děl, „vystřížených“ z jejich kontextu, vytvářením uměleckých koláží a výhledem k novým tvůrčím a tvořivým možnostem.

Přestože vidíme, že v objektu dochází k vysokému distancování od světa přírody a její miméze, při kterém si nástroje díky nepřeborným možnostem práce se zvukem téměř „žijí vlastním životem“, subjekt zasahují velice důvěrně a přímo útočí na posluchačův materiál těla více než kdy dříve v historii hudby. Možnost kvalitního zvuku pouštěného sluchátky přímo do ušního bubínku, přenosné přehrávače, eliminace šumů, výkonné sound-systémy a obliba v tzv. remasterovaných vydáních starších hudebních nosičů, (jakási aktualizace celkového zvukového záznamu) umožňuje větší transparentnost hudebního jazyka a zvýrazňuje (ve smyslu „činí čitelnějšími“) jeho jednotlivé složky. Technologické možnosti estetickou distanci zvyšují³, poukazují na potenciál pro hudbu budoucnosti a celkově zjemňují nuance od úpravy zvuku po způsob kompozice – fenomény zvyšující estetickou distanci a technickou vytržbenost.

2.4. Identifikační distance

Z dalších rovin distance uvedu distanci, kterou jsem zastřešil umělým pojmem „identifikační.“ Ta je ze všech zmíněných distancí tou vůbec nejsměrodatnější. Mám

³ Teď ovšem mluvím o hudebních směrech, které při recepci obecně vyžadují větší stupeň distance – netýká se to tedy např. taneční hudby, u které kvalitnější technologie zvukových aparátů naopak zprostředkuje silnější intenzitu zvuku a jeho fyziologické působení, čímž svádí subjekt k pod-distancovanosti. Toto téma více proberu v části práce zabývající se rozlišením základních hudebních směrů.

tím na mysli jednak identifikaci uměleckého díla – jeho rozumění, kontemplaci, analýze jednotlivých hudebních fenoménů (melodie, rytmus, výšky tónů apod.), pak také ovšem i míru identifikace s hudebním dílem u subjektu – tedy nuance pozitivního či negativního (nebo nulového) hodnocení hudby a způsob její percepce a mentální pochody z ní vyplývající. Jedná se tedy o distanci od celku estetického objektu. Na tuto sféru působí vůbec nejvíce vlivů ze všech rovin distance, protože více než u ostatních klade důraz na percepční dovednosti subjektu – jeho cit pro rytmus a melodii, vkus, zažité konvence vůči světu umění, žánrovou oblíbenost, psychický stav, mentální a asociační schopnosti a jeho další stránky. Není pochyb o tom, že hudba působí na bytost každého člověka jinak. Při percepci hudby jsme částečně determinováni – „před-naladění“ vůči hudebním postupům, na které reagujeme. Tak se stává, že je nám hudba cizí od prvního poslechu a sami sobě odmítáme dále k ní zaujímat estetický postoj – „necítíme“ ji a ignorujeme ji. Nikdy ve své historii neměla hudba tolik poloh jako v moderní době. Žánry, které svým založením a způsobem exemplifikace částečně vychází z přírody a její miméze, jako je folk, etnická nebo meditativní⁴ je vytlačována, či spíše snad integrována do tvorby s novými médii, ovlivněnými kyber-kulturou a stále se zrychlujícím životním tempem a technologickými možnostmi lidstva. I hudební nástroje se začínají vzdalovat přírodě v materiálech, ze kterých pochází a které jim dodávají barvu a spektrum tónů. Od rezonančních kvalit dřeva a čistého lidského hlasu se přesunujeme do syntetického tvoření hudby za pomoci digitální techniky.

Kromě naladění na určité hudební žánry a techniky hudební interpretace nás vždy ovlivňují i podmínky zcela mimo svět estetických jevů. Ty stahují náš nezaujatý postoj směrem k pod-distancovanosti, opouštění estetického pohledu a pronikání prvků prakticky zaměřeného postoje do estetické kontemplace. Je častou distanční chybou směřovat umělce za jeho dílo a na základě nelibosti vůči jeho osobě zavrhnout i kvality jeho tvorby. Naopak i sympatizace s interpretem ústí v snížení distance vůči jeho hudbě - chvilkově může i zmizet úplně; často je právě tato tendence k pod-distancovanosti ze strany subjektu žádoucí autorovou intencí díky možnosti otevřené komunikace s diváky. Nemůžeme však v tomto případě hovořit o estetické recepci, protože nesplňuje podmínku oddělení osobních afekcí od zážitku. Příležitostná ztráta distance dává na chvíli odpočinout proudu estetických počitků, jež mohou mít v důsledku delšího trvání

⁴ Když mluvím o přírodě jako východisku, mám tím na mysli nejen náměty textové složky a adekvátní impresivní formu její prezentace, ale i těžení ze specifík kulturních tradic národa či entity a intenci napodobení kontemplace nad přírodním krásnem typickým právě pro meditativní hudbu.

v čase za následek únavu či snížení pozornosti posluchače – je tedy možné, ba časté, i přepínání mezi distancovaným a nedistancovaným pohledem subjektu. Za případ předistancovanosti pak můžeme označit například zaměření na ryze formální a technickou stránku hudby. Tento postoj bývá nejčastěji distanční chybou hudebně vzdělaných nebo konvencí vycvorených lidí, kteří svou pozornost příliš obrací vůči jednotlivým detailům, jako je čistota harmonie nebo part jednoho nástroje. Pak se může snadno stát, že si tito lidé všimají jen těchto naučených kvalit, které považují za určující pro hodnotu díla, a skladba jako celek jim uniká. V tomto případě bude psychickou reakcí na dílo patrně buď čirá lhostejnost nebo naprosté nepochopení a neschopnost připustit hudební kvality, které přesahují konvenční rámec vnímání posluchače.

3. DIFERENCIACE HUDBY OD OSTATNÍCH DRUHŮ UMĚNÍ

Dále bych rád předeslal, čím se hudba jakožto umělecké odvětví primárně odlišuje od ostatních druhů umění. Je to důležité pro určení rysů jazyka, který se při její tvorbě používá. Na základě jeho aplikovaných forem potom snadněji pochopíme dopady na estetickou distanci a další percepční mechanismy člověka.

3.1. Reprodukovatelnost hudby

V první řadě je to její reprodukovatelnost. Protože je zvuk na rozdíl od obrazů, soch, instalací, budov, knih či herců na jevišti nehmotný, má hudba možnost obklopit a oslovit nás na každém kroku. Na rozdíl od výtvarného a dramatického umění není její působnost institucionalizována v uzavřených budovách vybraných k tomuto účelu (samozřejmě nepopírám existenci hudebních klubů a koncertních sálů, na rozdíl od galerií a divadel se s ní ale setkáváme častěji jinde), její dostupnost má za následek, že se stává každodenním doprovodem našich všedních činností. Hudební záznam se snadno nahrává, kopíruje, nebo se již nahraný na různých nosičích zpracovává dalšími způsoby (DJing, mixování hudby, samplování,...)

Je nepochybné, že tímto kvantitativním nárůstem klesá kvalita hudební tvorby, sloužící pak pouze jako kulisa pro ty, „kdo se bojí ticha“, jako to známe z vysílání mainstreamových rádií nebo v případě tzv. muzaku v supermarketech. Při tomto typu poslechu se běžně setkáváme s pod-distancováním hudebního díla – posluchač ho již

díky svázanosti s obvyklým během života není schopen soudit jakožto umělecké dílo, neprakticky zaměřený estetický postoj vůbec neproběhne.

Samozřejmě se diametrálně liší přístup k takovéto hudbě, „servírované“ bez ambice vyvolat vyšší umělecký zážitek a přímým koncertním vystoupením, kde síle hudby napomáhají další vlivy, jako možnost v reálném čase sledovat soustředěné či energické výkony muzikantů, světelné efekty, pódiová show, počet diváků, kouř nebo služby nabízené podnikem. Friedrich Nietzsche hudbu označil jako „dionýské umění“, vážící se k euforickým a extatickým stavům, proudu energické radosti a pudové tělesnosti. Na základě tohoto tvrzení se zdá, že budeme hudbu vnímat s velice sníženou distancí, jakožto tělesný rituál s okamžitou smyslovou odpovědí. Ve 20.století se ale výrazně vyhranily různé hudební žánry, které využívají různé hudební postupy, kompoziční koncepce, harmonizace, skladbu nástrojů a tónbr – právě díky širokému poli jejího působení a dostupnosti se hudba inovuje snad nejrychleji ze všech uměleckých odvětví. Nové kreativní prvky, jsou-li závanem něčeho originálního v soudobé scéně, jsou brzy přejímány dalšími umělci, a tím se specifika výše uvedených hudebních jevů konvencionalizují – systém těchto specifík s určitou esenciální podobností vytváří za spoluúčasti odborné kritiky styl a tím i cílového posluchače. Různé styly mají v centru svého zájmu různé druhy kvalit, které nabízejí a podobně jako u výtvarného umění se k nim často váže ideový manifest, který obhájí a vysvětluje použití svých příznačných hudebních prvků v kontextu s moderním světem. Díky tomu vnímá posluchač každý žánr s odlišným stupněm distance - zkušenost s hudebními díly a posluchačem obje­vované a preferované kvality určují jeho estetické hodnocení. Tyto ideové manifesty, vypovídající o žánrovém světonázoru a aplikaci uměleckých forem na něj se vážou jak k hudbě, tak k jejímu textovému doprovodu, v současné době již tolik konvenčně zakotvenému. Hudba používá symbolický, netransparentní jazyk, který je ve srovnání s textem velice arbitrární, nejednoznačný a neprůhledný – může se proto zdát, že hudba zde teprve svou náladou, energií, zbarvením, tempem a rytmem vychází vstříc idejím obsaženým v textech, vypovídajících o světonázoru interpreta.⁵ Proto pro nás – povrchně řečeno - z popu čiší bezstarostnost, z jazzu rafinovaná nezávislost, z rock'n'rollu a punku revolta, z funku sexuální apetit, z hip-hopu materiálnost a

⁵ V pozdější části této práce se ale pokusím dokázat, že proces svazování hudby s textem se ve většině případů (až na výjimky jako je komponování hudby k určitému předem danému narativnímu rámci, např. skládání opery podle libreta nebo zhudebňování poezie – i tady má ale působení arbitrárnosti hudebního jazyka za následek velkou volnost při jeho aplikaci) děje právě naopak – jako objektivace hudby pomocí textu – text funguje v ideálním případě jako konkretizace abstraktního hudebního projevu. Tento předpoklad vychází z dějinného vývoje hudby a později ho zde ještě rozvedu.

zemitost a z klasické hudby čistá krása a vznešenost. Tyto představy jsou sice klišé, ale pro mnoho lidí představují hodnoty svázané se svým životem a tak se stává poslech hudby toho kterého žánru souhlasnou identifikací s postojem ke světu a životu, proklamovaným interpretem a přiřiveným mediální „masáží“, jež ho provází. Opět ovšem pozorujeme hrozbu ztráty distance, kdy praktický účel hudby (psychologická identifikace) téměř překrývá její estetickou hodnotu. O vlivu médií a lidské potřeby psychologické identifikace na estetický soud subjektu pojednává zajímavý experiment:

„Čtrnáct tisíc dobrovolníků rozdělených do dvou skupin mělo za úkol poslouchat a hodnotit popové písně různých žánrů. V první skupině hodnotili uživatelé písně nezávisle na sobě, v té druhé utvořili osm různých „světů“, v jejichž rámci měli uživatelé přístup ke statistikám nejoblíbenějších písní. V okamžiku, kdy se některá skladba stala oblíbenou u více uživatelů jednoho „světa“, ji už tento samotný fakt učinil ještě populárnější. Lidé si jednoduše oblíbili písně, o kterých věděli, že jsou už oblíbené u jiných, protože mohli svůj původně nejistý estetický soud opřít sociálně. Není to vlastně v jádru princip, na kterém funguje pop?“⁶

3.2. Svázanost hudby se stylem života

Dalším bodem diferenciačních rysů hudby je tedy její svázanost se „stylem života.“ Hudba vždy byla uměním nejbližším prostému lidu – díky své snadné reprodukovatelnosti pouhou ústní formou dává možnost jejího užívání a opětovných interpretací takřka všem. Dnes se hudba stává komunikačním nástrojem subkultur, její interpreti „mluvčími“ či idoly jednotlivých generací, živé koncerty jsou pak svátky, které vracejí do těl posluchačů rituální archetyp mystického zážitku pospolitosti a euforie.

Protože má hudba schopnost stmelovat lidi se stejným světonázorem a vyvolávat v nich pocity kolektivní identifikace, vznikají díky tomu často mýty, zakládající se na nesprávném a povrchním paušalizování společných rysů u milovníků žánrového elitářství – například že poslouchat jazz je známkou intelektu, nebo country že je hudbou vyhovující pouze venkovskému publiku apod. Tyto mýty vyvrací a ironizuje sama postmoderní tendence slučování protikladů a vytváření nových forem volnou kombinací již existujících, hledání nových výrazů a tvůrčích postupů vytvářením

⁶ Veselý, Karel: Na dno vkusu se Céline Dion, *A2*, ročník VI., 2009, str.17

„hybridů“ napříč žánrovým spektrem. Předpoklad identifikace samozřejmě vychází z předešlého, díky šířitelnosti hudby a její moci oslovit alespoň žánrově téměř každého jedince, který se ztotožní s idejemi obsaženými v textové složce hudby, s postoji jejího interpreta nebo s niternou percepcí samotných tónů a rytmů. Tomu vychází vstříc showbusiness a marketing, který sleduje popularnost hudebních „hrdinů“, případně si nějakého uměle vytvoří, a zaplavuje trh oblečením, plakáty, hračkami a dalšími výrobky s motivy hudebních ikon. Pak se stává, že má tato hvězda maximální většinu svých příznivců také pouze „vyrobených“ showbusinessem a médii a zájem o samotnou hudbu ustupuje do pozadí. To je příklad úplné ztráty distance s následkem degradace hudby.

3.3. Fyziologické působení hudby

Za třetí je pro hudbu typické přímé somatické působení na lidské tělo. Na rozdíl od ostatních druhů umění, které vnímáme převážně zrakem, ojediněle hmatem (sochařství) je pro hudbu signifikantní, že kromě sluchové recepcce ji přijímáme v podstatě celým naším tělem. Díky tomu mohou například na hudbu tančit i neslyšící – díky vibracím procházejícím našimi svaly a rezonujícím uvnitř vnitřních orgánů. Je známo, že hutná basová vibrace bývá svým pocíťováním v břišní oblasti přirovnávána k těhotenství a při příliš silné intenzitě způsobuje pocit zauzlení střev a nevolnosti. Takové pocity většinou nejsou při recepci hudby adekvátní. Mluvíme-li ale o taneční hudbě, která svými stereotypními, ale gradujícími rytmy uvádí posluchače do extatického tranzu, je fyziologický účinek velice důležitý – působí na svalovou a orgánovou soustavu, upozorňuje na motorické dovednosti vlastního těla a dává mu tak možnost považovat ho za nástroj exprese a interpretace jazyka hudby do jazyka tanečního umění. Mluvíme-li o vibracích, je třeba zmínit hlasitost, která vymezuje jejich intenzitu. Hlasitost ovlivňuje to, jak moc si hudbu „připustíme k tělu“, a jakou roli v dané situaci ji chceme přenechat (či jak nám to umožní prostředí). Různé hudební žánry mají různou optimální intenzitu hlasitosti, při které vyvolávají cílený účinek. Jak už jsem zmínil u taneční hudby, silná vibrace a hlasitý zvuk je zcela žádaným jevem. Naopak meditativní hudba nebo ambiente by měla být dle svých tvůrců přijímána na hranicích slyšitelnosti, aby příliš neupozorňovala na svou kvalitu, ale nastolila klidnou atmosféru a nahradila potencionálně rušivé a znepokojivé ticho.

3.4. Abstraktní jazyk hudby

Jako další průvodní jev hudby uvedu abstrakci jejího jazyka. Hudba sama, v čisté formě, je uměním zcela nemateriálním, protože při její percepci nekontemplujeme nad žádným hmotným objektem. Spíše než v prostoru se děje v čase. Proto nemůžeme obsáhnout estetický objekt (skladbu) v jediném okamžiku, jako je to možné například u výtvarného umění. Díky tomu je percepce hudby náročnější na trpělivost a pozornost subjektu, protože plynutím času si musíme její kvality podržet v krátkodobé paměti, abychom si mohli vychutnat zážitek komplexně. Paměť jako schopnost subjektu je vůbec při percepci hudby mimořádně směřodată – rozlišujeme několik druhů hudební paměti a každá je u individuálního subjektu vyvinutá v jiné míře. Jedná se například o paměť pro výšku tónu, paměť pro hudební intervaly mezi tóny, paměť pro harmonizaci, paměť pro hudební motivy (delší melodické úseky), paměť pro tónbr apod. Hudební paměť je v podstatě naučená schopnost, kterou je možné rozvíjet a zjemňovat zkušeností s hudebními díly. Přesto vychází z vrozených dispozic člověka – od narození jsme vybaveni základním citem pro rytmus, relativní výšku tónu,⁷ harmonii,⁸ melodické motivy a dynamiku. Každá tato stránka určuje jiný duševní účinek, který by bez podržení v paměti nebyl schopný manifestovat žádné představy a nálady. Když zmiňujeme představy a nálady, je na místě zmínit koncepci Otakara Zicha.⁹ Ten klasifikoval náladu jako emoční kvalitu hudby, tedy volnější rámeček; a představu jako emoční obsah. Jejich míru u různě muzikálních jedinců experimentálně pozoroval. Zjistil, že smysl pro náladu vychází ze samotného objektu za pomoci hudební paměti a je rozvinutější u osob s větší hudební zkušeností či praxí. Smysl pro představu vychází spíše ze subjektu a jeho asociací a je častý u nemuzikálních lidí obdařených velkou fantazií. Z toho vyplývá, že cit pro náladu je výsadou distancovanější kontemplace skladby, protože více směřuje k samotnému objektu a jeho kvalitám.

Kvalitní hudba se vyznačuje jistou gradací a dynamikou, melodickou určitostí a komplexní jednotou. V tzv. klasické nebo „vážné“ hudbě, kde se nepředpokládala

⁷ Nepříjemně na nás působí dva zvuky s menší frekvenční výškou, než je nejmenší interval mezi tóny – tedy „falešný“ tón, pokud jsou zahráné brzy po sobě – frekvenční výška prvního tónu zůstala v paměti.

⁸ Disponujeme přirozenou pamětí tóniny (stupnice, ze které jsou dosazeny tóny melodie), ve které je skladba napsaná. Proto působí náhlá změna klíče (jak se též tónině říká) silným dojmem „vzednutí“ nebo „propadnutí“ – celý systém jednotlivých prvků, jako jsou tóny, motivy, harmonické kruhy apod. je náhle přenesen. Též se potvrdil fakt, že interval kvinty se objevuje v lidové hudbě všech národů světa, které spolu v dějinách nikdy nemohly přijít ke styku (je známý i v naší lidové a dechové hudbě – známý základní doprovodný bas). Z toho se vyvozuje, že tento harmonický postup je lidem vrozený.

⁹ Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby*, Praha: Supraphon, 1981

četnost koncertních vystoupení a integrace textové složky do hudebního díla, jsou tyto atributy maximálně splněny, protože skladatelé byli nuceni naplno rozvíjet čistě hudební prostředky, aby měla hudba dar „mluvit sama za sebe.“ Pomineme-li arabskou čtvrttónovou soustavu, disponuje náš tonální rozsah 13 půltónů v rámci jedné stupnice. Z této na první pohled omezené základní sestavy se rozvíjí nekonečný počet variací a kombinací - vytvářením melodií, akordů a jejich harmonických obrátů, skladbou nástrojů a možnosti jejich barvy zvuku a tonálního rozpětí, harmonií, dynamikou, rytmy a gradací vznikají možnosti, jež působí ve srovnání s jazykem ostatních uměleckých odvětví vskutku neomezeně. Tyto možnosti a abstrakce výrazového jazyka často vedou ke srovnání hudby s matematikou – zvláště v logice její kompozice a v posloupnosti intervalů mezi tóny při vytváření akordů a harmonií. Na druhou stranu se ovšem moderní hudba vyznačuje i tolerancí logiku kompozice opustit a nechat interpreta strhnout k spontánnímu proudu improvizace. Nedokážu si představit tvořivou sílu, která by se více vymykala imitaci přírody a všech zobrazivých tendencí a zároveň tolik připomínala živelný proud její energie a primární poznání vnitřních pochodů člověka, pro které většinou nemáme pojmové myšlení. Jakoby slova a obraznost byly až odvozeny od vnitřních pocitů, které zakoušíme z poslechu hudby. Přesto můžeme pojmovému označení uznat objektivní platnost při definování hudebních účinků jen s velkými obtížemi. Můžeme se shodnout na tom, že je skladba klidná, vášnivá, jímavá, smutná, elegantní, pochmurná, děsivá, monumentální, agresivní nebo hloubavá, ale tyto vlastnosti jako by byly pouze viditelným odrazem širších nepoznatelných skutečností. Lidová hudba, která má své kořeny v asociování melodie na základě poezie je výborným příkladem konkretizace významové představy z výrazu hudební abstrakce a snahou toto nepoznatelné vyložit lidskému vědomí:

„Lidová píseň je nám však nejprve hudebním zrcadlem světa, je to původní melodie, která si teprve hledá souběžný doprovod snový, aby jej vyslovila básnický. Melodie tedy je živel primární a spojující a může tudíž projít několika objektivacemi v několika textech. Je také v naivním hodnocení lidovém daleko důležitější a nezbytnější než text. Melodie ze sebe rodí báseň, a to vždy znovu; toť také smysl strofické formy lidové písně.

Ba i když komponista o nějaké skladbě mluví v obrazech, označí-li třeba symfonii za pastorální a jednu větu za „scénu u potoka“, jinou za „veselý shluk venkovanů“, jsou to rovněž jen podobenství a představy, jejichž vznik je v hudbě - ne že by hudba předměty snad napodobovala,- jsou to představy, jež nás nižádným směrem nemohou

poučiti o dionýsském obsahu hudby, ba jež vedle jiných obrazů nemají vůbec výlučné hodnoty. Přeneseme-li tento úkaz, jak se hudba vybíjí v obrazech, na mladistvě svěží a jazykově tvůrčí dav lidu, začínáme tušiti, jak vzniká strofická lidová píseň a jak všechna jazyková schopnost je vzněcována novým principem napodobování hudby.“¹⁰

Nálady a představy jsou důsledkem snahy o objektivizaci - srovnání s nějakou zkušeností ze života, s náladou vyplývající z asociací z tempa, rytmu, melodie a harmonie i z přiblížení se k melodii mluveného slova v řeči. Tato snaha o porozumění je snad dána i archetypem - vnímání tonálních změn v neartikulované řeči archaického člověka byly teprve příčinou jejich porozumění a převedení do artikulace ve slovo. Hudba (v surové podobě melodických změn lidského hlasu) je tedy jakousi předzvěstí skutečné řeči, řeč objektivizuje „pra-hudbu“. Právě k řeči bývá často hudba vztahována a asociována („je to jako výkřik, pláč, jásot, hádka,...“).

3.5. Inspirativnost hudby pro ostatní umělecká odvětví

Tím se dotýkáme posledního specifika hudby, a to je její inspirace a integrace do ostatních uměleckých i mimouměleckých odvětví. O textu zpívaném jako doprovodná nebo i stěžejní část uměleckého projevu jsem se již zmínil. Tato symbióza hudby a literatury funguje vlastně již od okamžiku zrození antické tragédie, kdy se nejprve zvýšil počet herců z jednoho na dva a později se přidal chór. Ten obstaral dějové předěly a dramatickosti situací. Šířeji se hudba s textem smísila při skládání oper, hudební motivy byly v jistém smyslu vždy svázány s určitou postavou nebo situací, takže tato tvorba byla vysoce „architektonická“, s ohledem na autorské definování vhodných zvukových prvků pro narativní skutečnosti a následné komponování komplexní jednoty celku díla. Důležitost a koncepce textu v hudbě je různorodá a závislá jak na konvencích hudebních žánrů, tak na intenci a invenci umělců, kteří se na díle podílí. Hudba samotná by se bez něj ve své účinnosti obešla, ale poezie našla v hudbě ideální způsob reprezentace básnických symbolů. Text napomáhá v objektivaci abstraktního jazyka hudby do určitých nálad, představ a asociací, nebo hudba dramatizuje či exemplifikuje význam a výraz slov. Proto se používá i jako „kulisa“, ve scénické nebo filmové podobě je její funkcí být kvalitou, která by na sebe neměla

¹⁰ Nietzsche, Friedrich: Zrození tragédie z ducha hudby, přel. O. Fischer, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993, str.25

upozorňovat více, než je žádoucí pro ucelené momentální vyznění situace - zdůraznění nálady, šoku, napětí, citu, akce apod. Kromě těchto odvětví, kde je integrace hudby již běžným jevem, se s ní setkáváme i ve výtvarném umění – především od začátku 20.století, kdy v rámci exprese začalo být umění ryze abstraktní. Vasilij Kandinskij, jehož plátna byla poseta geometrickými útvary a různorodými objekty za účelem poznání vztahů mezi tvarem a barvou, řekl: „Obraz musí znít, musí být prostoupen niterným žářem!“¹¹ František Kupka často tvořil abstraktní kompozice, které zval „fugy“, sestávající pouze z modré a červené barvy, a vyzdvihoval inspirativnost Bachovy hudby, poslouchanou při tvoření. Stejně tak můžeme vidět představu hudby na plátnech Paula Kleea (který býval sám houslistou) – odstíny barev jsou uspořádány v rytmizovaných čtvercích a pásech, které jsou řazeny pod sebou jako úseky polyfonické hudby. S vizualizací hudby se setkáváme i na tanečních akcích, kde hypnotické barevné obrazce pulzující v monotónním rytmu napomáhají k prohloubení tranzu a zapomenutí na realitu. Při tanci se hudba stává matricí, kterou tanečníci nevnímají esteticky, ale soustředí se na její vitální a fyziologické projevy – pohyby těla nebo pohnutky k nim, které převážně rytmická část hudby obstarává – pozornost je zaměřena na reflexi vlastního materiálu těla, který se stává výrazovým rejstříkem pro transformaci hudebního základu do dalšího uměleckého odvětví. Přitom estetický postoj vlastně za strany tanečníka vůbec neproběhne, pro něj má hudba v podstatě praktický účel, východisko jeho tvořivé činnosti. Vnímání ze strany pozorovatele je odlišné, a opět můžeme připomenout i scénickou a filmovou hudbu. Protože většina lidí se koncentruje na vizuální počítky, vnímá hudbu jako spoluutvářející rámec. Plným vědomím se soustředí na vizuální skutečnost, a přitom je vědomě či nevědomě zasahuje muzikální stránka díla. Nezaujme-li nás hudba nějakým jasným punktem, neobracíme se k ní esteticky, spíše je začleněna do celkové estetického vnímání mimoděk, často aniž bychom o ní věděli (jako o estetickém faktoru).

4. PROMĚNLIVOST ESTETICKÉ DISTANCE V HUDBĚ

Ukázali jsme, že hudba plní dle kontextu, ve kterém je zahrnuta, různé funkce, včetně funkcí zcela mimo svět estetických jevů. Vychází to z různých statusů, které jsou

¹¹ Kandinskij, Vasilij: *O duchovnosti v umění*, přel. A. Pelánová, Praha: Triáda, 1998

jí udíleny. S její snadnou reprodukovatelností a schopností specificky doplnit už stávající estetický objekt jde ruku v ruce i její masové využití a ztráta uměleckých intencí. Na druhou stranu vyvolává tento nárůst kvantity hudební tvorby volání po originalitě a vynalézání nových zvukových možností a procesů tvorby. Nuancím estetické distance obě tyto protichůdné tendence poskytují krajní možnosti svého spektra. Už jsme se dotkli ztráty distance pod-distancováním, při které se hudba stává čistě konzumním artiklem a čistou zábavou. Abych uvedl příklad vysokého distancování, zmíním se o experimentu Johna Cage. Jeho slavná „skladba“ 4'33“ byla reprodukována hudebníkem sedícím u klavíru, aniž by zahrál jakýkoliv tón. Jen dle metra „skladby“ otáčel stránky s „notovým zápisem.“ Výsledkem u posluchačů bylo jednak pochopení pauzy jako silného hudebního výrazového prostředku, pak též estetizace zvuků, vydávaných samotným publikem. Pokus poukázal na neexistenci absolutního ticha a v rámci performance vyvolal distancování konvencionálně neestetické reality. Ticho však, nemluvě o této experimentální performanci, často vnímáme esteticky, ale podobným způsobem, jakým kontemplujeme nad přírodním krásnem. To samé platí pro nehudební zvuky přírody – zpěv ptáků, šumění listů, klokotání potoka apod. hodnotíme téměř vždy jako libé, ale s vědomím jejich přirozeného vzniku bez zásahu lidské tvořivosti v nás nevyvolají složitější percepční mechanismy, potřebné pro uchopení uměleckých děl. Zpěvní ptáci sice vyluzují zvuky, které nám asociují představy hudební melodie, ale vzhledem k dorozumívajícímu charakteru jejich zpěvu, nástroji komunikace, se jedná asi o takové „umění“ jako je běžná promluva v lidské řeči.

Soustředíme-li se tedy na skutečnou hudbu, měli bychom si ji pro potřeby zkoumání míry distance rozdělit do několika skupin. Dříve (do počátku dvacátého století) se hudba dělila na dva hlavní proudy – hudba absolutní (instrumentální) a programní¹²(melodrama, opera, taneční – předpokládalo se využití přídatné literární složky, popřípadě název - „program“ definoval hudební představy (Vyzvání k tanci, Na krásném modrém Dunaji) a tanec měl pro svou interpretaci v tanečních sálech jinou funkci než estetickou kontemplaci). Vidíme, že jakmile byl hudbě poskytnut rámec představ, vycházející z intence autora a ne z čistě hudebních představ (srovnejme Humoresku a Symfonii č.9 e moll od Antonína Dvořáka), pokládala se už za jistý konglomerát muzikální stránky se složkou s ní zcela nesouvisejících – literární,

¹² Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby*, Praha: Supraphon, 1981

scénickou, taneční apod. Pro potřeby dnešní hudby, kdy by do kategorie „programní“ spadalo 90% hudební produkce, je třeba vymyslet kategorie jiné. Za účelem rozlišení stupně distance navrhuji tyto kategorie:

4.1. Taneční hudba

Použití minimálních melodických a harmonických postupů ve spojení s výraznou gradující rytmikou vyvolává odklonění subjektu od dílčí analýzy hudebních kvalit. Vitální rytmická složka se rozvíjí v čase a předpokládá delší trvání recepce. Častým kompozičním procesem při vytváření tohoto typu hudby je tzv. vrstvení – jednodušší hudební úseky se s určitou pravidelností překrývají přes sebe, čímž se dosahuje zvukové hutnosti za použití minimálních prostředků. Tento způsob tvorby vychází z charakteru digitálních médií, kterým vděčí za svůj vznik. Základ této hudební odnože leží ale už v pravěku. Díky množství archeologických nálezů máme alespoň mlhavou představu o primárním objevení hudby u prehistorického člověka – při zkoumání přírodních předmětů byl člověk mimoděk upoután zvukovou kvalitou materiálu, kterou dále rozvíjel. Tvorbu prvních hudebních nástrojů (v podobě znělých kusů dřeva, kostí, bubnů a primitivních fléten) lze chápat jako distanční proces, kdy člověk na základě přírodního materiálu vytváří produkt lidské kultury. Objevení rytmu pak úzce souvisí s hledáním cyklických procesů v přírodě a jejich ovládnutím pro potřeby člověka. Stejně jako prakticky zaměřené zkoumání změn ročního období, hledání vhodné doby k lovu nebo k zasetí plodin je rytmus něčím, co zasazovalo nahodilé zvuky do celkového kontextu znalostí o světě. Schopnost analyticky rozlišit jednotlivé zvukové složky a synteticky je zahrnout do rytmizovaného rámce dala člověku na počátku kultury povědomí o komplexitě – o tom, že celek je víc než souhrn částí a že i komplexní celek může vývojem nabýt podoby jednotlivého detailu v širším celku (např. Panova flétna může být brána jako soustava několika samostatných fléten, které se díky postupnému ovládnutí techniky prvních hudebníků proměňují v jediný nástroj s širší škálou tónů a náročnější technikou hry). Jednoduchá technika hry na nástroj posilovala kolektivního ducha v rámci kmenu a v podobě tohoto spojení „mnohého v jeden“ vlastně předcházela pozdějším náboženským představám a snaze o absolutní syntézu se světem. Na základě těchto představ byla tedy hudební tvorba ve svých počátcích distancovaná v invenčním vyrábění nástrojů, ale zároveň její magický charakter vracel člověka zpět do souznění s přírodou. Zmínil jsem pojem „technika hry“ – je na místě uvést tento termín v plném

významu tohoto slova. Poprvé se totiž setkáváme s fenoménem, který je pro svět umění jedním z nejdůležitějších – fenomén hry. Ovládnutí hudebního nástroje přinášelo radost z vytrhnutí od existenčních a biologických potřeb a mystickou zkušenost prvotního poznávání „věcí o sobě.“ Hra naplno zaměstnává prožívání přítomného okamžiku – v praktické lidské zkušenosti se vždy objevují prvky minulosti i budoucnosti, vědomí určitého kontinua lidského života. Proto je hra obšťastňujícím „únikem“ a tvořivým vytvářením nových realit. V dnešní době je snadné symbolické tendence hry, kolektivizace a magického přírodního rituálu u tanečních žánrů znovu nalézt - intenzita zvuku a rytmus naplno zaměstnávají subjekt-tanečníka ve svém přímém fyziologickém působení, schopnost paměti pro hudební úseky a harmonizaci je díky zesílení momentu bezprostřední přítomnosti účinku hudby utlumena, což vychází vstříc záměru vnímat hudbu „více tělem než myslí“, nehledě k tomu že v širokém povědomí je taneční scéna spojena s konzumací drog a psychotropních látek, podporujících hypnotický a extatický charakter recepce. Tím už se ale dostáváme příliš mimo oblast umění.

„...jeho [tance] smyslná vitalita však často není odlehčena ani náznakem duchovnosti a o to více svádí k pod-distancování. Ve vyšších formách tance přispívají vysoce náročné technické výkony velkou měrou k jeho vnitřní inklinaci ztrácet distanci a jako populární podívaná, alespoň v jižní Evropě, si uchoval mnoho ze svého starověkého kouzla svým zvláště jemným balancováním mezi čistým potěšením z tělesného pohybu a vysoce technickou dokonalostí.¹³“

S dnešním širokým rozšířením tance přibývá počet aktivních tanečníků na úkor pouhých diváků a vysoká technická dokonalost nemá tak silný význam jako fyzické potěšení z pohybu těla a sociálního kontaktu – tak je tanec motivován spíše než esteticky aspekty společenskými a sexuálními.

4.2. „Užitá“ hudba

Užitá hudba je nedílnou součástí mnoha uměleckých i neuměleckých žánrů. Do této sekce zahrnují útvary, jež využívají hudbu jako vedlejší útvary posilující intenci daného celku. Od banálního využití v televizních reklamách po balet či operní představení je složkou zesilující emoční vyznění díla. Patří sem i užití hudby ve speciálních případech lidské činnosti, jako je hudba pracovní, vojenská, liturgická apod. Vzhledem

¹³ Bullogh, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, přel. Z. Böhm, Estetika, 1995, str. 18

k podbízivosti a kalkulaci u komerčního využití v případě reklamy a podobný propagačních artiklů můžeme o jejích estetických stránkách právem pochybovat. Na druhou stranu často pro svůj účel devalvují původně kvalitní hudební díla nebo jejich části pro svůj praktický účel, jejich pod-distancovanost tedy nemusí ležet v samotném estetickém objektu, ale v jeho užití (případně zneužití). Jinak je ale v mnoha uměleckých odvětvích konglomerace s hudbou esteticky vysoce efektivní. Její původ v této podobě bychom mohli vystopovat až k antické tragédii. Užití chóru, zpívajících herců, kteří představovali satyry - služebníky boha opojení a přírodních pudů Dionýsa – mělo vlastně dva protichůdné distanční záměry – jednak u publika zvyšovalo distanci ve svém vnějším účinku – kromě sborového zpěvu a užití masek i scénickým postavením – obklopením jiných herců – po stranách pódia na vyvýšených místech. Za druhé ji ovšem zároveň snižovalo - nikoli však v přímém účinku na diváka, ale v samotném objektu, vnitřním významu, kdy chór reprezentoval onu přírodní sílu, dopady osudu, jež zakouší hrdinové tragédie:

„Sbor, toť živoucí hradba proti náporu skutečnosti, neboť satyrský sbor zpodobuje život pravdivěji, skutečněji, dokonaleji než kulturní člověk, jenž sám sebe obyčejně má za jedinou realitu.“¹⁴

Hudební část antické tragédie tedy stojí jakoby mezi vysoce distancovaným dramatickým zpracováním, které dává divákovi pocítit situaci jako umělý výtvar kultury a níže distancovaným afektivním záměrem soucitu s hrdinou, fascinací přírodními silami a empatií s lidskými hnutími duše. Zásadním znakem antické kulturní vyspělosti je rozvinutá schopnost distance vůči světu. To znamená, že jsou lidé této civilizace schopni vnímat esteticky i objekty, které jsou pro nás příliš spojeny se „světskými“ touhami a potřebami, že se nad ně nedokážeme „povznést“ a pro umělecké ztvárnění jsou tabu. Proto nás na antických uměleckých výtvorech fascinuje tělesnost a erotika, všudypřítomná ať už ve sochařském umění, mozaikách, freskách či keramice. Tato smyslnost, jež jednoznačně vykazuje nízký stupeň obecné distance ukazuje, že pro tehdejší společnost a její způsob života lidé v rámci recepce estetických objektů nepotřebovali stylizaci, idealizaci a monumentálnost.

Nabízí se srovnání s (téměř) souběžnou civilizací egyptskou. Na rozdíl od demokratického politického zřízení v antickém Řecku je pro nás Egypt symbolem

¹⁴ Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*, přel. O. Fischer, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993, str.30

absolutní monarchie, veškeré moci země koncentrované do jediné osoby v podobě faraona – přímého potomka bohů. Díky absolutické politice byla společnost vysoce hierarchizovaná a přístup ke vzdělání a kulturním hodnotám byl záležitostí vyšších tříd obyvatelstva – rádců panovníka, úředníků, písařů či architektů. Bohové byli mystické bytosti, představované spíše zvířaty nebo spojením zvířat a lidí. Díky nedostatku kultury u většinového rolnického obyvatelstva byl proto objektem uctívání a „zrcadlem světa“ sám faraon, popřípadě jeho rodina. Jakožto potomek bohů byl zobrazován v ideálních pózách, staticky, s minimem reálných rysů jeho skutečné osoby, zbaven tělesných deformací, s androgynním vzhledem a vypuštěním zobrazení genitálií a ostatních sexuálních znaků – zkrátka všeho, co by ho připodobňovalo k člověku v jeho přírodní nahotě a dynamičnosti. Jakožto ideál krásy považovali Egypťané monumentální obraz mystické strnulosti, bezpohlavní metafyzické zbožštění.

Umění antického Řecka bylo těmito tendencím zcela protikladné – díky možnosti podílet se na politickém systému demokraticky – pomocí svobodných voleb - měli lidé možnost daleko většího seznámení s vlastní kulturou. V centru zájmu nestál absolutický vládce, ale občan, kterému byla dopřána možnost ovlivnit politický systém svého městského státu a s lehkou nadsázkou tedy i dění své civilizace. Díky kulturnímu sebevědomí byli bohové zpodobněni jako zcela antropomorfizované postavy – a to včetně lidských vlastností v celé jejich barvitosti, včetně negativních stránek lidské povahy, jejich skulpturální či výtvarné zpodobnění si nekladlo žádné zábrany. Protože byl objektem estetické distance svět obecně (adorovaný v objektivizaci přírodních dějů v bozích ztělesněných lidmi), vnímání krásy splývalo s poznáváním objektivních pravd o povaze života a světa. Svědčí o tom doklady z antické filozofie, kdy je za krásné považováno to, co je pravdivé a umění je degradováno na pouhou nápodobu (s Platonovým ustanovením boha jako primární pravdy dokonce nápodobu nápodoby) pravdivé skutečnosti. Tato přirozená distancovanost Řeků vůči světu (a obzvláště umění) podává vysvětlení užití chóru jako distančního nástroje, který dionýsským principem hudby nastoluje rovnováhu v estetickém působení tragédie na diváka. Hudba není napodobivé umění a proto je v tomto pojetí považována za „pravdivou“ a tedy krásnou, vhodnou k oslavě bohů přírodních živlů (a zejména pudového Dionýssa). Její neodolatelnou přírodní smyslnost ztvárnili Řekové v mnoha bájích a pověstech – například v legendě o Sirénách, jejichž krása zpěvu všechny, kdo ho uslyší, neodolatelně přitáhne, přestože si jsou vědomi, že se tím vrhají vstříc smrti; nebo se

dozvídáme o dojmavé síle hudby, v podání Orfea schopné obměkčit samotného vládce podsvětí Háda.

Dalším krokem využití hudby v jiných odvětvích se stává liturgická píseň – hudební doprovod k modlitbě. Zde hudba napomáhá záměrné distanci výlučného textu, jeho vytržení z ostatní promluvy kněze a zapojení kolektivu do jeho reprezentace. Hudba distancuje text a zároveň činí duchovní texty atraktivnějšími a působivějšími – ovšem ne ve smyslu snížení distance¹⁵ - náboženský účel v podstatě vylučuje sklouznutí hudební složky k čisté zábavě a ke sloučení s prakticky zaměřenými potřebami individua.

*„Samozřejmě, že ve fenoménu tak složitém, jakým je umění, mohou být jednotlivé případy [vysoce distancovaného umění] označeny téměř a priori za špatné. Na prvním místě mezi takovými případy stojí podřízenost umění nějakému vnějšímu cíli výjimečného působení. Taková podřízenost spočívala – v různých údobích historie umění – v tom, že umění bylo nuceno sloužit účelům rituálním, posvátným, obecně náboženským, panovnickým či vlasteneckým. Předmět, který měl být připomínán, musel vystupovat mezi ostatními ještě existujícími předměty nebo osobami, věc nebo bytost, která měla být uctívána, musela být odlišena co možná nejvýrazněji od profánnějších předmětů úcty a musela být obdařena závojem svatosti, vytržení z kontextu jejího normálního prostředí“.*¹⁶

Spojení s vysoce idealizovaným náboženstvím (monoteistické náboženství je vlastně nejvyšším stupněm dosažení distance ve vztahu ke světu, kdy je celý přírodní svět včetně lidí považován za Boží dílo, v podstatě tedy „umělecký výtvar“) dává hudbě v této podobě ilustrativní charakter, uměle zvětšující posvátnost (distanci) Boha a neesteticky zaměřený apel na zapojení jednotlivce do kolektivní modlitby, což byl vlastně poslední pozůstatek po dionýsském principu v křesťanské hudbě.

Míra distancovanosti se v této kategorii tedy případ od případu extrémně liší. Na jedné straně máme aplikaci hudby v mimoestetických odvětvích – reklama, propagace

¹⁵ Teď mám ovšem na mysli převážně západní, římsko-katolickou křesťanskou tradici. Bereme-li v potaz duchovní hudbu východní civilizace, afrického nebo australského domorodého obyvatelstva, původních domorodých kmenů na různých ostrovech a podobně, pozorujeme, že jejich hudba, postavená na jednoduchosti nástrojů, účinku rytmu a monotónnosti vyvolávající tranz nebo spirituální mystické vytržení. Ta se svým charakterem se podobá hudbě taneční a navozuje proto cílené pod-distancování. Vychází to ze samotné povahy východního umění, kdy na rozdíl od kultury Starého kontinentu neslouží umění k potlačení pudové složky osobnosti, ale naopak k jejímu naplnění a uvolnění.

¹⁶ Bullogh, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, přel. Z. Böhm, Estetika, 1995, str.18

nebo znělka – kdy se hudební prvky stávají libým podbarvením praktické skutečnosti – místo krásna zde plní funkci pouze příjemného. Uvedu příklad takové devalvace estetické hodnoty hudby – ze závěrečné části Rossiniho opery William Tell se z monumentální orchestrální skladby stal popěvek k reklamě na konzervovanou zeleninu, použití právě takovéto skladby nemá jiný smysl a vysvětlení než je široká znalost výrazného hudebního motivu a snaha dodat praktickému komerčnímu zájmu esenci (lehce identifikovatelné) estetické kvality. Na druhou stranu za stejného způsobu aplikace hudby na estetický objekt – film, divadlo, výtvarné umění, performance či recitace poezie zvětšuje hudba umělý charakter celkového díla a je legitimní složkou napomáhající celkovému (především emočnímu) vyznění. Hudba v této podobě tedy působí jako zesilující faktor, který „katalyzuje“ žádaný účinek, ať už se jedná o umělecké dílo nebo mimoestetický jev, snižování distance nebo její zvyšování. Pro příklad vysoké distance se nabízí opera, jež je v dnešní době ve své klasické podobě natolik umělá díky stoletími prověřené kvalitě, že její obrovsky vysoká distance (podporovaná temporálně) vyhovuje v moderní době pouze velice úzkému kruhu posluchačů. Aura elitní kulturní výlučnosti, kterou tato pře-distancovanost způsobuje má za následek, že velké množství návštěvníků opery se snobsky považuje za opravdové znalce a milovníky umění, aniž by byli schopni vůbec zaujmout skutečný estetický postoj. Místo toho se požitkářsky oddávají vnější kráse scénického provedení, okázalostí kostýmů a výtvarného zpracování a technické virtuozitě slavných pěvců, takže namísto estetické kontemplanace dochází k hedónistickému konzumování. Aby zamezili takovýmto percepčním tendencím, „oblékají“ scénografové, kostyméři a další výtvarníci operní reálie do moderního prostředí, současných kostýmů a vůbec úspornějšího jevištního zpracování, aby vyvážili přemíru distance do správných mezí¹⁷.

4.3. Lidová hudba

Lidová hudba vychází z kulturních odkazů národů a jejich historického vývoje. Ve svých počátcích bývá bezprostřední reakcí na svět či životní situaci. To implikuje silně individuální ráz tvorby. Předobraz této hudební formy můžeme hledat u starověkých pěvců, keltských bardů a středověkých trubadúrů a minnesängerů. Je pozoruhodné, že

¹⁷ Tato tendence není manýrou moderní doby, ale jevem, který doprovází uměleckou tvorbu po celou jeho historii. Pro příklad uvedu výtvarné umění - renesanční ztvárnění svatých vycházelo z tehdejší módy a světci byli oděni v „moderních“ renesančních šatech. Stejně tak u Caravaggiových obrazů pozorujeme u biblických výjevů soudobý barokní styl odívání, nemluvě o tom že etnicky se postavy na plátně člověku z oblasti dnešního Izraele a Palestiny neblíží ani náznakem – svědci byli zobrazeni jako běžní lidé této doby. Pro ztvárnění těchto idejí nebyla doslovná forma nutná – bylo to dáno i probíhajícím obdobím obecně nízké distance, ve kterém tato díla vznikala.

ve všech částech světa se vyvinuly určité ustálené formy, které mají shodné prvky, hudební postupy a směřování působnosti.

„Její ohromná rozšířenost, obepínající všechny národy a stupňující se vždy v nových výtvorech, je nám dokladem, jakou sílu má onen dvojnásobný pud umělecké přírody, jenž zanechává stopy v lidové písni podobně, jako se v jeho hudbě zvětšují orgiastická hnutí národa. Ba dalo by se dojistá i historicky dokázat, že každá doba, bohatá a produktivní v lidových písních, byla též nejsilněji vzněcována prouděním dionysyckým, v němž je vždy spatřovati podklad a předpoklad lidové písně.¹⁸“

„Umělecká příroda“ je výstižným pojmem, vysvětlující povahu lidové písně. Na počátku zrodu lidové písně stojí silně osobní afekce – okouzlení láskou, radost z přírody, respekt z heroických činů hrdiny vlasti (zde se lidová tvorba úzce dotýká eposu), žal, smrt blízké osoby, konejšení malých dětí nebo osobní vztah k určitému místu. Proces „překlada“ těchto fenoménů reálného života do jazyka hudby (a většinou následně i do jazyka poezie) je spojen s principem odosobnění, který v „lidovém“ autorovi patrně vyvolá reakci emocionální katarze. Předpoklad silné emocionální zkušenosti, která stojí na začátku takové tvorby vychází z naivní povahy lidového umění. Pod termínem „naivní“ mám na mysli pozitivní význam slova, tedy blízký vztah k přírodě a duševní soužití s ní. Naproti tomuto předpokladu vychází i skutečnost, že lidový umělec neměl příliš možností obeznámit se se světem umění vyšších vrstev, uměleckých tendencí oficiálního proudu umění (podporovaného církví, šlechtou, panovníky, vládou, mecenáši či sběrateli a milovníky umění), chybělo vyšší teoretické vzdělání, umožňující zápis skladby a větší možnosti její šíření, ani z hlediska vědomí hierarchizované společnosti neměl patrně reálné ambice být slavným, úspěšným a vlivným umělcem vysokého stylu. Díky tomu byla taková tvorba druhem dialogu se světem a pokusem o jeho reflexi. Je otázkou, zda předcházela poetická složka textu nebo vitální složka hudební. Kvůli okolnosti, že hudební jazyk vyžaduje menší stupeň distancovanosti od přírodního světa a poskytuje větší kreativní volnost než jazyk poezie se přikláním k názoru, že prvotním krokem je hudba. Ovšemže vývoj lidové hudby, inklinace autorů více k jedné nebo druhé složce (objektivně bychom ještě měli brát v potaz třetí složku, a tou je reprezentace díla před publikem) skladby (či správněji teprve písně) i samotné jednotlivé dílo a jeho vnitřní vztahy toto tvrzení relativizují. Dějinný vývoj hudby a řeči však poukazuje na to,

¹⁸ Nietzsche, Friedrich: Zrození tragédie z ducha hudby, přel. O. Fischer, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993, str. 24

že řeč patrně vznikla jako zasazení melodických a rytmických projevů hlasu do artikulovaného systému a na rozdíl od jazyka, kde mají jednotlivá slova svůj význam ustálený konvencí, dovoluje hudba volné kombinace a variace nejelementárnějších prvků – tónů, aniž by tím hrozila ztráta jejího řádu, naopak tyto inovace její řád rozšiřují a doplňují.

Můžeme se shodnout na tom, že ve srovnání s oficiálními proudy „vysokého“ umění nebylo hledání optimální formy pro vyjádření idey dáno tak dlouhým úsilím, komplexní promyšleností, požadavkem originality vyjádření a čistotou forem, a proto je lidová hudba ideálním nástrojem spontaneity a autentického individuálního výrazu – dokladem toho je, že písně na stejný text se v různých oblastech zásadně liší svojí melodií (text byl tedy buď dodatečně dosazen nebo byla původní melodie zapomenuta a nahrazena novou)¹⁹.

4.4. Hudba ve spojení s textovou složkou

Hudební dílo v této podobě je nejčastější a nejrozšířenější formou hudby v naší moderní době. Právě díky jejímu současnému postavení ve světě umění jsem ji odlišil od kategorie „užití“ hudby, ve které hrála muzikální složka spíše vedlejší roli a zdaleka nenabývala tak ustálené podoby jako v aktuální době. Spíše než z operních a operetních kusů, vzešlých z evropské tradice vysokého umění má tento druh hudby svůj původ ve formě přejaté ze strofické lidové písně a bluesového žánru, který vnesl do historie hudby nový postup. Sociální a existenciální témata, která byla jeho textovými náměty, tradičně představují hrozbu pod-distancování – decentní kytarový doprovod, kterým byla opatřena, se ovšem ukázal jako neotřelý prostředek rovnovážného zvýšení distance za použití minimálních prostředků. Tento proces tvorby spojil řeč a hudbu více než kdy jindy – melodie řeči byla v nejstarších syrových skladbách kopírována totožnými tóny v melodické lince kytary. Jedná se o revoluční nápad, který estetizoval jev mimo uměleckou sféru – zvukovou stránku jazyka – a předznamenal tím obrovský posun v chápání hudby, z jehož odkazu čerpáme i v moderní době. Stačí si povšimnout důrazu na rytmické frázování slov a hlasovou intonaci u rapperů, zpěváků R'n'B, funku, soulu a obecně hudby, vyrůstající z kořenů černošské kultury. Hip – hop je v současnosti snad

¹⁹ Hudba tedy mohla být objektivizační reakcí na daný text a jeho re-formováním do celku písně. Jde vlastně o aktualizaci symbolů v textu, který v jiných kulturách, jiné době a jiných umělcích vyvolal jiné uchopení a pochopení námětu, kvůli proměně hodnot, životního postoje a díky společenskému vývoji obecně.

nejextrémnějším příkladem distancování řeči do svébytného hudebního útvaru, díky minimálnímu hudebnímu základu a silnou svázaností se stylem života, proklamovaným následně i v textech²⁰ a image interpretů, velká skupina posluchačů nedokáže vnímat tento hudební projev esteticky a zůstává pro ně životní ideologií a nástrojem identifikačního zařazení se do této mediálně zprofanované subkultury.

Literární i hudební část díla jsme schopni vnímat dohromady i odděleně - každou s jiným stupněm distance. Díky globálnímu rozšíření kultury rozličných národů dnes máme přístup k rozmanitým hudbám ze různých států světa. Při estetické percepci hudby se zpěvem v řeči, které nerozumíme si často dotváříme význam pomocí objektivace. Ta vychází ze zaměření pozornosti buď na klesání a stoupání melodie hlasu, rytmu řeči a jejich asociování s vlastní řečí a jejich zákonitostmi - vztahů významů a emocionálních afekcí a „hudebnosti“ konkrétní promluvy (např. u otázky je příznačná vzestupná tendence melodie hlasu na konci věty, klid je charakterizován tichou řečí s melodickou stálostí a bez výrazného dynamického vybočení) nebo formujeme svoje představy přímo z nálady samotné hudby. Tak se často stává, že za řeči, která je nám záhadou, si za silného působení hudby představujeme úchvatný význam slov, a když se pak dobereme k překladu textu, zklamaní seznáváme, že se jedná o naprostou banalitu. Hudební jazyk je tedy univerzálnější ve vyvolání estetické impresie, přestože významová představa subjektu se výrazně liší (nejen mezi různými kulturami, ale i mezi různými jedinci téže kultury). Je to dáno tím, že hudba je sama o sobě nepojmové umění a její objektivace je věcí citu pro jemné nuance ve tvaru skladby, tónu, harmonii, rytmu, tempu, dynamice, hudebních motivech atd. a jejich kombinacích. Míra těchto dispozic se u každého jedince liší, různí lidé mají odlišně intenzivní nadání pro každou z těchto hudebních kategorií a každý tyto kategorie pojímá též distančně rozdílně – někteří si například i intenzivně vitální rytmus distancují do tiché statické vnitřní kontempace a jiní ho přijímají celým tělem a doslova ho nedokáží vnímat v klidu. Vidíme, že tento cit pro jednotlivé stránky hudby vychází z vnitřní povahy jedince – v předchozím příkladu bude prvním subjektem patrně intelektuálně založený introvert a v druhém motoricky nadaný extrovert. Zdá se tedy, že určité vzorce pro aktivní vnímání hudby jsou lidským bytostem již vrozené. Musíme si být ovšem

²⁰ Zrcadlení „image subkultury“ v textech není ovšem výsadou hip – hopu. V různě velké míře se ideologie žánru objevuje v textech všech stylů. Jejich často manifestační charakter vypovídá o specifickém způsobu vnímání a chápání světa a prožívání života, kterým se příslušníci subkultur odlišují od zbytku společnosti a ostatních subkultur. Tyto ideje ovšem nevycházejí z tvorby, ale ze stylu života a dodatečně vytváří rámec pro náměty literární složky díla – jsou tedy uměle dosazeny do primární objektivizované zkušenosti v podobě hudby.

vědomi relativity tohoto tvrzení při střetu s různými druhy hudby i momentálním naladěním subjektu.

Určitou změnou přístupu v hudební tvorbě oproti předcházejícím případům je časté společné autorství skladeb – náročnější tvorba vyžaduje větší autorský vklad od jednotlivých muzikantů. Elektrifikace hudebních nástrojů přinesla další rozměr – hlasitosti smyčcového orchestru bylo nejen dosaženo, ale dokonce mnohonásobně překročeno, za redukce počtu aktivních hudebníků. Díky zhutnění síly zvuku jednoho nástroje se mohla více rozvíjet technika jeho ovládnutí, protože na rozdíl od „lesu smyčců“ plně vynikly specifika zvuku elektrifikovaného nástroje. Díky tomu přestalo být komponování záležitostí jednoho skladatele, který byl nucen svou hudební paměť obsáhnout skladbu v jejím celku a zvládnout rozepsat party všech nástrojů „z hlavy.“ Nyní byla hudební tvorba zjednodušena analýzou jednotlivých složek a širokým spektrem nových potenciálních syntéz. Dříve byli hudebníci pouze interpreti, hrající dle notového zápisu od skladatele. Dnes se stává každý z muzikantů participálním autorem a komplexní skladba je kolektivním dílem všech zúčastněných²¹. Větší autorský potenciál jednotlivých členů hudebního uskupení zvýraznil fenomén hry v hudbě – mnoho skladeb dnes vzniká „jamováním“ – improvizací s hudebními prvky nebo variováním určitého hudebního tématu. Tak se seriózními hudebními postupy stává i volné kombinování hudebních útvarů a princip objektivní náhody. Charakter takovéto spontánní tvorby se vyskytuje i při živém koncertním vystoupení, díky čemuž se stává každé provedení jedinečným originálem „tady a teď.“ Živelnost bezprostřední hry s tóny snižuje distanci u subjektu, zároveň je však vyvažována technickou kvalitou výkonu hudebníka – schopnost improvizace je dnes u muzikantů považována za stejně důležitou, dokonce i důležitější, než dovednost bezchybné interpretace z not.

4.5. „Absolutní“ hudba

Pod toto označení zahrnují hudební formy, jež se obejdou bez doprovodného textu, scénického provedení, konglomerace s dalšími uměleckými i mimouměleckými žánry obecně. Díky čistotě použití výhradně hudebního jazyka hrozí u tohoto odvětví hudby

²¹ Samozřejmě to neplatí vždy – je časté, že autorem skladby je „lídr“ hudební skupiny, který vymýšlí party i svým spoluhráčům. V pop-music je dokonce běžné, že autor není nikdy interpretem a jeho skladby nachází různé verze zpracování v mnoha zemích světa. Též je v dnešní době obvyklé, že mimořádně proslulé skupiny „produkují“ své „dvojníky“ – tzv. revivalové kapely přebírají jejich repertoár, aby ho zpřístupnili posluchačům v jiných zemích, ve kterých je četnost vystoupení „originálu“ počítatelná na počet koncertů za století. Pro působivější imitaci kapely přebírají revivaly i jejich image a pódiovou show. Tento fenomén má podobné rysy i v jiných uměleckých odvětvích – připomeňme např. kopie a faksimilie původních děl u výtvarného umění.

málokdy pod-distancování ze strany subjektu – díky proklamaci kvalit ze strany médií, považovaných za seriózní zástupce s neomylnými kritickými soudy je častým jevem opačný extrém. Tradičně vysoká distance vychází z náročných percepčních požadavků na posluchače – pro vskutku hodnotnou estetickou zkušenost musí disponovat hudební paměť pro relativní výšku tónu, tónové intervaly, harmonie, hudební motivy a delší celky, rytmickým a melodickým cítěním, schopností zachytit jemné nuance tónu, dynamiky a dalších hudebních veličin. Tím ovšem netvrdím, že jimi musí disponovat vědomě a je povinen být s těmito kategoriemi obeznámen – stejně jako nemusíme být teoretiky výtvarného umění, abychom dosáhli kvalitní estetické kontemplance při percepci hodnotného obrazu. Myslím tím, že musí disponovat citem pro jejich působivost a schopnosti synteticky pojmout všechny tyto jednotlivé složky v komplexním celku díla. Právě přemíra znalosti hudební teorie – tedy vědomí těchto kvalit a pozorné zaměření se na jejich detailní působnost - má často za následek upuštění od estetického vnímání a nastolení přístupu technického. Na vině je přílišná analytická tendence rozložit dílo na co nejmenší skutečnosti, jež formují jeho celkovou podobu; a neschopnost této syntézy dosáhnout.

Vysoká distance absolutní hudby je daná též historicko-sociologickými skutečnostmi. Její původ nacházíme v renesanci, kdy se hudba začíná oddělovat od řemesel. Autorům se dostalo hudebního vzdělání, zahrnujícím jak znalosti o komponování, tak dovednosti hry na mnohé ze strunných nástrojů. Objevení polyfonie odhalilo možnosti vrstvení melodií přes sebe, způsob skládání komplexního celku již z hotových celků nižšího řádu. Následující éra baroka přišla s působivým kontrastem sopránů (vysokých tónů) a basů (nízkých tónů). Takto postupně vznikalo povědomí o kvalitách hudebních složek a jejich působení. Moderní doba přináší v rámci absolutní hudby kakofonii (v experimentální hudbě od počátku 20. století) – upozornění na význam harmonie jejím popřením, řízenou improvizací (v jazzu) – zaměření na gradaci hudby a zahrnutí do oblasti hudby zvukové útvary původně považované za rušivé nebo mimo-hudební (estetizace hluku, ruchů a šumů v noise a industriálu nebo estetizace ticha u již zmiňovaného Cageova experimentu).

5. PROMĚNLIVOST DISTANCE V PŘÍSTUPU SUBJEKTU

Jak už jsem zmínil, hudba díky své reprodukovatelnosti a svázanosti se stylem života subkultur a různých sociálních skupin podléhá trendům, novým tendencím a

inovacím častěji než jiné hudební žánry. Také se stává nástrojem komunikace, exprese a identifikace, což vede k jejímu „přivlastnění“ posluchači, tržnímu využití a produkování pro masovou populaci. Stejně jako ve výtvarném umění říkáme, že expresionismus (nízký práh distance z hlediska autora – „subjektivní“ umění) je reakcí na impresionismus (vysoký práh distance z hlediska autora – „objektivní“ umění), střídají se i v dějinách hudby žánry s vysokým a nízkým stupněm distance (nízce distancovaný punk – „hudba ulice“ je reakcí na vysoce distancovaný artrock – monumentalizace provedení). Obecně bývá u počátku zrodu stylu distance nízká, protože bývá často reakcí na konkrétní soudobé společenské jevy. Přejímáním typických prvků této hudby a vyhraňováním stylu její distance stoupá, až do mezí kdy se stává samoúčelnou manýrou a pro posluchače pozbývá aktuální platnosti, výpovědní hodnoty a obecně důvodu, proč se jejímu poslechu věnovat. Od poloviny dvacátého století v populární kultuře pozorujeme, že se jednotlivé hudební žánry svazují s historickým obdobím, ve kterých vznikaly, měly největší působnost, kterým „patřily“; následně se v těchto hudebních odvětvích hledají asociace, které připodobňují povahu uměleckých počínů k znamením doby – můžeme-li si dovolit povrchní generalizování, pak 50.léta jsou spojena s rock’n’rollem (a snahou o bezstarostnou zábavu po zničující 2.světové válce), 60.léta s psychedelickou hudbou hippies (a rozhořčením nad válkou ve Vietnamu a hledáním duchovní podstaty člověka v materiálním světě), 70.léta s hardrockem a punkem (a revoltou proti svazujícím systémům, ať už monarchistickým, kapitalistickým nebo etickým, nespokojeností a frustrací dělnických vrstev obyvatelstva), 80.léta s metalem, tzv.novoromantismem a diskem (a bezmocí nad setrvávající Studenou válkou a kulturní stagnací), 90.léta s grungem, crossoverem (volným mícháním hudebních stylů a vlivů) a elektro hudbou (a nárůstem technologických možností, osvobozujícím rozpadem SSSR a příslibem demokracie a svobodných možností v nově vzniklých státech Evropy) a současná „nultá“ léta 21.století jsou ve znamení hip – hopu, tanečních stylů jako je drum’n’bass, jungle či techno a alternativních odnoží rocku, jako jsou např. hardcore, noise, crust nebo grind (a globalizací, multikulturou a masmédií). Je třeba poznamenat, že tato klasifikační spojení historického období s dílem v žádném případě nejsou obsahem samotného díla. Jedná se o zpětné reakce s určitým časovým odstupem (temporální distancí) a důsledek snahy najít v tvorbě cosi příznačného pro určitou éru – kdyby byl proces tvorby opačný, bylo by umění „odindividualizováno“ a podřízeno zcela nedistancovaným „objektivním“ zájmům doby, institucí, politiky, trhu, médií a dalších mimoestetických činitelů. Je

ovšem pravda, že populární hudba, která si neklade ambice být něčím víc než čistou zábavou se s důvěrou obrací na PR, marketingové, manažerské agentury a různé výzkumy médií, aby zachytily trendovní módu většinového obyvatelstva a prodaly hudební prefabrikát co nejmasovějšímu publiku.

Samozřejmě, že tyto žánry se volně inspiroují mezi sebou a přejímáním rozličných prvků vytváří roztodivné kombinace. Přebíráním těchto kvalit, tedy vědomou distancí hudebních znaků ze strany umělců se definoval určitý styl. Společenský a politický vývoj přináší neustále nová témata, vhodná k umělecké reflexi. Plynutím času odpadají krátkodeché hudební tendence, samoúčelné manýry a slepé uličky inovativních pokusů. Časem prověřené kvality se zařazují do rejstříku hudební tradice a poskytují volné využití a inspiraci pro další tvorbu. Jakkoliv ovšem umělci ješitně prohlašují, že je jejich dílo podmíněno vnitřní nutností a vlastními reflexemi, vždy je bráno v potaz cílové publikum. To je formováno mnohými dispozicemi - vkusem, citem pro hudbu a umění obecně, intelektem, motorickými schopnostmi, asociačními dovednostmi, fantazií, temperamentem, tolerancí vůči alternativním kulturám, vlastní kulturou, jejími technologickými možnostmi, jejími uměleckými konvencemi a spoustou dalších vlivů. Na základě této skutečnosti jsem se pokusil vymezit několik typů subjektu, tedy hudebního posluchače. Seřadil jsem je podle jejich nakládání s estetickou distancí ve vztahu k objektu – hudebnímu dílu – od nejméně distancujících po nejvíce distancující typy; tyto postoje se samozřejmě různě prolínají a mění v závislosti na typu recipované hudby, momentálním stavem posluchače i okolnostmi, za kterých je hudba prezentována. Též není neobvyklé na základě těchto podmínek „přepnout“ jednu z těchto perspektiv na jinou. Tato klasifikace vznikla pozorováním reakcí jedinců různého zaměření, vkusu a citu pro umění na různé druhy hudby a je odvozena na základě schopnosti subjektu zaznamenat a kontemplovat kvality samotného díla, oproštěně od „nánosu“ mediálních předsudků, fyzikálního působení zvuku, vlastních myšlenek praktického rázu, kulturocentrizmu a čistě formální stránky díla. S ohledem na tyto aspekty, bránící plně estetickému přístupu, je následující rozdělení ilustrativním znázorněním postupného vývoje přístupu subjektu od praktického zaměření přes estetickou kontemplaci po zaměření technické.

- a) konzumní typ – se vyznačuje sklony chápat hudbu jako čistou zábavu. Jako zdroj hudebních zážitků mu často vystačí komerční rádia a televizní hitparády; objekty jeho zájmu jsou masmédií profanované celebrity a trendovní moderní hudba,

příznačná přímým a výrazným rytmem, strofickou kompozicí, jednoduchou melodií a harmonizací, snadno uchopitelnou i méně rozvinutou schopností hudební paměti. Časté jsou tendence k ikonizaci a idolizaci interpretů a snaha se identifikovat s určitou subkulturou či sociální skupinou, přejímání postojů a názorů „svého“ idolu a upnutí se na jeho tvorbu jako výhradní hudební zkušenost. Tento typ posluchačů je silně pod-distancovaný, zatížený praktickými zájmy a neschopnosti od nich oddělit estetickou zkušenost. Kritické hodnocení těchto posluchačů nemá předpoklady k objektivnímu přístupu. Bývá dominantní u mladých jedinců, kteří nemají s recepcí uměleckých děl příliš mnoho zkušeností a jako lidské osobnosti teprve uzrávají, proto je pro ně formování hudbou procesem vytváření své identity.

- b) vitální typ – je tanečník, který hudbu vnímá spíše celým tělem než vnitřní percepcí. Bývá motoricky nadaný. Nechává se naplno zasáhnout smyslností přímého fyziologického působení rytmu a vibracemi zvuku. Hudební objekt je pro něj matricí, který tvořivě zpracovává v tanečním uměleckém odvětví. Tanec je se svou tělesností na pomezí se sportem – v moderní době se navíc často chápe jako aktivní relaxace, společenská událost a příležitost k novým sociálním kontaktům. Prostředí, ve kterých se taneční akce pořádají navíc obvykle zdůrazňují buď společenskou roli tance („vstup je možný pouze v obleku“) nebo napomáhají jeho efektivitě různými laserovými a světelnými zařízeními, vizualizacemi a masivní reproduktorovou soustavou (sound – systémem). Přestože je tento přístup ve vztahu k hudbě pokrokem od předešlého, stále ještě je zatížen praktickými zájmy subjektu.
- c) asociativní typ – prosazuje imaginativní přístup k hudbě. Opouští pozornost od samotného hudebního objektu a dává volný průchod fantaziím a asociacím, které v něm objekt vyvolává. Volná obraznost, kterou vyzdvihuje, mu dává pocítit hudbu v mentálních obrazech mysli. Začíná se tedy profilovat určitá kontemplace nad dílem. V určité míře je tato imaginace samozřejmě žádoucí autorskou intencí. Problémem je, že se tento typ snadno nechá unést proudem myšlenek s hudbou zcela nesouvisejících, upadá do sítí osobních inklinací a vlastních vzpomínek. Namísto percepce hudebních vjemů reflektuje vlastní představy, které v něm

poslech vyvolal, a od této primární představy se asociativně noří do zkušeností z vlastního reálného života.

- d) selektivní typ – se vyhraňuje v rámci určitého hudebního žánru, specifické imprese, hudebních postupů nebo vybraných témat textové složky. Příznačné je pro ně hledání kvalit v hudbě samotné, zaměření se na vyhledávání podobností v ní a silnější míra estetické kontemplanace než u předcházejících. Schopnost percepce se ovšem příliš váže na vybraný okruh specifického stylu a jeho rozumění. Znovu, jako v prvním případě jde o záležitost subkultur a sejetí s vlastním životem, tentokrát už je ale subjekt schopen estetické recepce, procítění, kritického hodnocení a reflexi jazyka hudby, evokace hudebních nálad a představ. Závadou je dogmatický přístup ortodoxních vyznavačů stylu, stále příliš subjektivní hodnocení a snížená tolerance vůči jiným hudebním žánrům či postupům, kulturocentrismus a konvencionalizace hudebních jevů.
- e) kontemplativní typ – je ideálním představitelem publika s adekvátním estetickým přístupem. Právě pro něj je charakteristické vyhovění Buloughovu požadavku „maximálního snížení distance bez její ztráty.“ Vyniká schopností balancovat mezi kontemplanací nad jemnými nuancemi díla, pamětí pro ucelenou kompozici díla a citem pro reflexi představ a nálad z hudby vyvěrající. Často se nechají esteticky pohltnout dílem, díky soustředěné pozornosti zcela oproštěni od svých životních. Silněji talentovaní (a zkušenější) posluchači jsou schopni ocenit jedinečnost provedení díla a technické dovednosti hudebníků a zpřítomnit si motivy díla ve své paměti. Maximální pozornost na samotné umělecké kvality a zároveň zachování reflexe pro emoční kvalitu a obsah činí z kontemplativního typu optimální publikum.
- f) komparativní typ – bývá charakterizován obsáhlým povědomím o hudbě, kritickým nadáním a širokými znalostmi uměleckých děl. Estetickou kontemplanací se snaží spojit s objektivním hodnocením kvalit díla. Mívá určité teoretické základy o procesu komponování a „stavebním materiálu“ architektury hudby. Za citovou stránkou díla dokáže odhalit zpáteční cestu k autorovi, způsobu jeho skládání a jeho intencím. Zkoumá odlišnosti hudebních prvků a struktur, určujících vyznění díla. To vede k hodnocení hudby na základě její originality,

neotřelosti a inovativnosti. Díky tomuto vědomí je schopen reflektovat aktuální tendence v hudbě a nahlížet do budoucího směřování jejího vývoje. Překážkou se ovšem může stát snížení estetické libosti na úkor snahy o dosažení objektivního hodnocení.

- g) kritický typ – se pokouší vnímat hudbu maximálně objektivně, oproštěně od všech osobních inklinací. Na cestě k nezaujatému postoji je třeba dlouholeté zkušenosti se světem hudby a dovednosti zasadit hudební projev do kontextu kultury (a subkultury), ze kterých vzešla. Krédem jeho přístupu je zachycení hudby jak v detailech provedení, tak v celistvosti hudebního díla a jeho pozici ve světě umění obecně. Zásadní je znalost kořenů hudebních směrů – původ moderních hudebních žánrů, jako je např. hip – hop, rhythm´n´blues a koneckonců v mnoha ohledech i rock bychom mohli vystopovat až sto let zpátky, na začátek dvacátého století, k prvním afroameričanům, pro které byl syrový bluesový projev - texty o životním údělu a zemitě decentní doprovod na akustickou kytaru - jedním z mála dostupných nástrojů vyrovnávání se se světem a pocitem vyvržení. Tyto fakta určují komplexní hermenautický přehled vztahu hudba – společnost (svět). Předpokladem je vysoká percepční distancovanost, často omezující intenzivnější vnímání emoční stránky hudby.
- h) konstruktivní typ – je zatížen důvěrnou znalostí formálního jazyka hudby. Jedná se o aktivní hudebníky či skladatele, profesionály v oblasti zvukové techniky a odborníky na hudební teorie. Maximální pozornost je upoutána k technickému provedení, ať už kompozičnímu, instrumentálnímu nebo zvukovému. Paradoxně stojí často za touto extrémní pře-distancovaností praktický zájem, např. vstřebávání nových hudebních postupů a prvků pro následné obohacení vlastní tvorby, testování kvalit zvukové aparatury a hudebních nástrojů nebo zvědavost na instrumentální um hudebníka. Úpěnlivé pozorování formálních rysů hudby a jejich zvukových kvalit vede k nemožnosti vychutnat si zážitek s estetickou nezaujatostí. Ačkoliv se jedná o opačnou příčinu ztráty distance než u konzumního typu, důsledky v podobě neestetického vnímání a ztráty kontemplace si jsou velice podobné.

6. ZÁVĚR

Prozkoumali jsme estetickou distanci při recepci a percepci hudebních děl v rovinách jejího působení, v jejích specifikách u hudby pojaté diferenciovaně od jiných uměleckých odvětví i mimouměleckých jevů, u signifikantních znaků jednotlivých směrů, žánrů a stylů hudby i v její závislosti na estetických, kritických, technických a motorických schopnostech a dovednostech subjektu. Bylo zjištěno, že míra distance se výrazně liší jak v jejích jednotlivých rovinách, tak v její dějinné působnosti a časovému odstupu od ní, dále ve funkcích, které hudba zastává (vpozorovali jsme její časté tíhnutí k prakticky zaměřeným zájmům), v jejím sloučení s jinými uměleckými i mimouměleckými fenomény, v míře „nízkého“/“vysokého“ umění, ke kterému náleží, v intenci autora/autorů, v její aktuálnosti ve shodě se společenským životem a jeho klasifikováním do subkultur, v zprostředkování hudby veřejnými médii (masmédií), v charakteru médií – nosičů hudebního záznamu, v technologických možnostech hudby a zpracování zvuku, v jednotlivých hudebních dílech i jeho vnitřních kvalitách a především v přístupu subjektu k hudbě. Na základě této míry distancování jsme určili nejzákladnější hudební směry a nastínili jejich historický vznik a vývoj. Díky širokému rozšíření a jeho snadnému způsobu, pudové živočišnosti, přivlastnění veřejností jako stránky života a součásti osobnosti, nemateriálnosti jejího symbolického jazyka a vlivu na sféru umění i mimouměleckou a zájmu médií o ni podléhá v současné době její vývoj snad nejrychlejším obměnám ze všech druhů umění. Postmoderní éra, ve které žijeme, často směšuje konvencionální znaky umění různých období, směrů, žánrů a stylů do jednoho celku, spojuje znaky „nízké“ a vysoké“ kultury; pravidla tvorby díla a objektů, kterým je přidělen status umění, ikonizuje, ironizuje a parafrázuje. Výsledkem je vysoká volnost tvorby a velký výběr kreativních postupů a použitých prostředků. Globalizace, díky které máme povědomí o kulturách většiny národů světa, tomuto působení ještě napomáhá tím, že rozšiřuje zásobu hudebního jazyka a kulturních paradigmat.

Těžištěm této práce bylo estetické vnímání hudby subjektem. Zjistili jsme, že ve svém hodnocení je částečně determinován i vrozenými dispozicemi své osobnosti. Další percepční dispozice se rozvíjí až po zkušenostech s hudebními díly a jejich působením. Spektrum stupňování distance můžeme obecně pojmout řetězcem „čistá zábava – fyziologicky vitální vnímání – estetická kontemplace – kriticky technické vnímání – snobský zájem.“ Pozorujeme, že u obou extrémů již zdaleka nemůžeme hovořit o estetické percepci. Tíhnutí více k tomu či opačnému extrému se ovšem liší jak

v jednotlivých skladbách, tak v jejich interpretaci různými umělci, tak v hudebním žánru, dále v souhrnu hudby obecně a rozhodně i v paradigmatu historické dekády (zpozorovali jsme obecně nízkou distanční úroveň u antiky a renesance, jako příklady období s vysokou distanční úrovní bychom mohli uvést starověký Egypt a např. rokoko, které je známé svým manýrismem, stylizovaností a distancovalo předměty denní potřeby tolika okázalými zdobnými prvky.

Příčinou pod-distancování bývají nejčastěji líbivost populární hudby, bagatelizování kvalit hudby médií a jejím komerčním či propagačním zneužitím, spojením hudby s životním stylem, dále fyziologické působení hudby a její spojení s tancem, kdy smyslné rytmické kvality nabírají vrchu nad ostatními. Tento typ vnímání se vyskytuje u lidí, pro které je hudba pouhou zábavou, nástrojem sebe-identifikace, relaxací nebo zvukovým materiálem, který přetváří v tanec.

Příčinou pře-distancování je obvykle přílišný důraz na technické provedení skladby, náročné požadavky na percepční dispozice subjektu, měřítko hodnocení zpracování jako konvenční či progresivní, zamšření subjektu na různé detailní stránky komplexní skladby a aura vysokého umění, jež ji provází. Touto distanční chybou trpí nejčastěji lidé s bohatou hudební zkušeností, kriticky nadaní, odborní znalci hudební teorie a aktivní hudebníci, kteří jsou schopni analyzovat v skladbě jednotlivé tóny a posuzovat adekvátnost jejich užití. Tento typ posluchačů hledá v hudbě působnost prověřených a inovativnost originálních kvalit, technickou zručnost skladatelů a muzikantů a bohužel též ryze praktický snobský zájem působit jako znalec kvalitního umění, přestože k jeho percepci takový jedinec nedisponuje potřebnými percepčními schopnostmi.

Máme-li rozhodnout verdikt, který z těchto dvou principů je v naší společnosti rozšířenější a který typ ztráty distance hrozí v moderní době více, přikláním se k pod-distancovanosti. I Bullough ve své práci připouští, že ve vztahu k umění je obecnou chybou subjektu spíše pod-distancování. Je to dáno z velké části mimouměleckými fakty, jako je většinová ateistická (nebo vlažně katolická) demokratická společnost, ve které žijeme, dále medializací světa a umělým vytvářením celebrit, ikon a idolů, které mají na svědomí, velkou svobodou jednotlivce, širokou nabídkou profesních oborů s velice úzkým zaměřením a technologickými možnostmi zjednodušujícími život. Díky těmto jevům chápeme hudbu dosti často jako rituální nástroj, jež vrací člověka zpět do světa přírody a částečně naplňuje jeho metafyzické a mystické potřeby, pro které jinak není v tomto světě příliš místa. Pozorujeme to u extatického vytržení a kolektivního splývání „mnohých v jednoho“, jak tomu bývá na velkých koncertech adorovaných

umělců, letních hudebních festivalech a tanečních party. Velká svoboda jednotlivce a obrovské množství úzce zaměřených oborů zaměstnání má i svou odvrácenou stranu v nejistotě, čemu zasvětit svůj život a co v něm má skutečnou hodnotu. To vede k ideologizaci hudby subkulturizaci společnosti a spojením hudby s vlastním bytím – jejím přivlastněním. Marketing této tendenci vychází vstříc, protože nejistý člověk s potřebou identifikace skrze hudbu se stává méně odolným v konfrontaci s komerčním světem, který pro něj jednak hudební idoly vytváří, stejně tak jim je i prodává. Hudba se tak stává nálepkou životního stylu a prodejním artiklem, zbožím mezi jinými, součástí konzumního světa.

POUŽITÁ LITERATURA:

Bibliografie:

Bullogh, Edward: „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip, přel. Z. Böhm, Estetika, 1995

Goodman, Nelson: *Jazyky umění – nástin teorie symbolů*, přel. T.Kulka, Praha: Academia 2007

Kandinskij, Vasilij: *O duchovnosti v umění*, přel. A. Pelánová, Praha: Triáda, 1998

Nietzsche, Friedrich: *Zrození tragédie z ducha hudby*, přel. O. Fischer, Praha: Studentské nakladatelství Gryf, 1993

Zich, Otakar: *Estetické vnímání hudby*, Praha: Supraphon, 1981

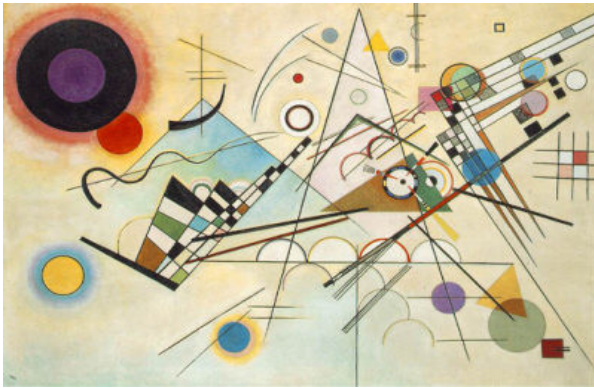
Zich, Otakar: *Estetika hudby*, Praha: Supraphon, 1981

Časopisy:

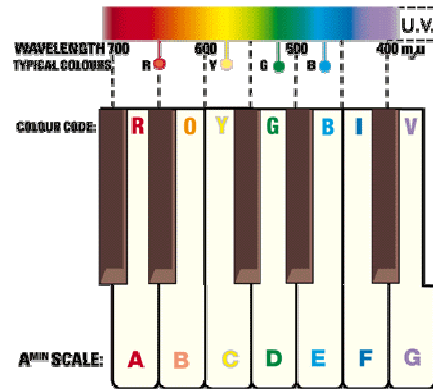
Veselý, Karel: Na dno vkusu se Céline Dion, *A2*, ročník VI., 2009

John, Radek: Proč máme rádi hudbu, *Reflex*, ročník XX., 2009

PŘÍLOHY:



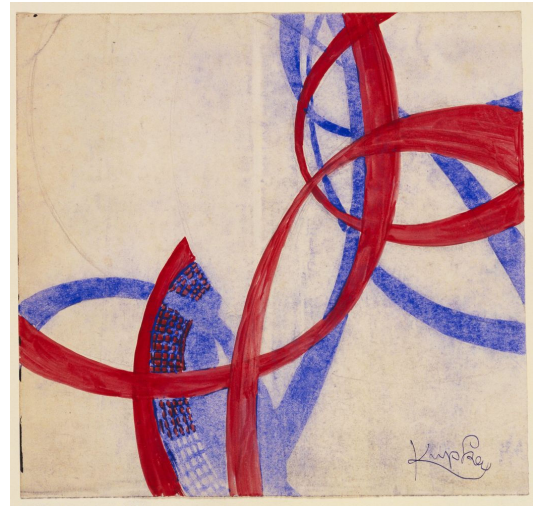
1.



2.



3.



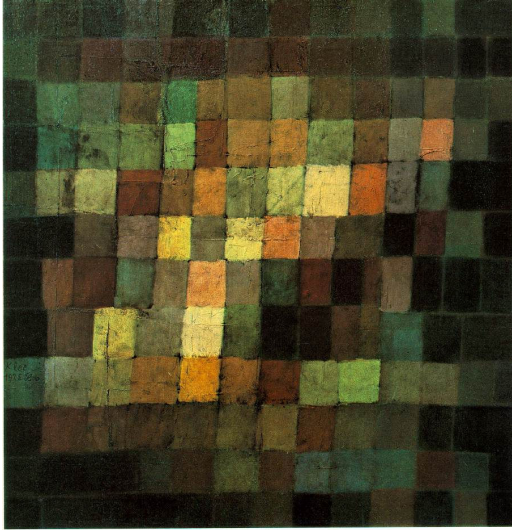
4.



5.



6.



7.



8.

1. Vasilij Kandinskij: Kompozice VIII
2. Australský abstraktní malíř Roy de Maistre zavedl k spektru tónů ve stupnici jejich analogické barevné ztvárnění.
3. Roy de Maistre: Barevná stupnice na hudební téma z Beethovena
4. František Kupka: Amorfní fuga ve dvou barvách
5. Paul Klee: Nová harmonie
6. Laserová show, světelné efekty a vizualizace bývají nezbytnou součástí tanečních akcí.
7. Paul Klee: Dávný zvuk
8. Wolfgang Amadeus Mozart, přestože zemřel nemocen a v chudobě, byl za svého života „celebritou“ své doby.