

IVAN POLEDŇÁK, PRAHA

SKLADATEL V EXPANDUJÍCÍM (A BORTÍCÍM SE) SVĚTĚ

Začnu svou stať poukazem na své starší texty; s tím ovšem upřesněním, že mám na mysli vlastně dva texty, při nichž byl mým spoluautorem Jiří Fukač.¹ Ten svým brněnským životním ukotvením pochopitelně ještě více nežli já kráčel po drahách blízkých jubilentovi, jemuž je věnován tento sborník. Samozřejmě právě Štědroňův život a Štědroňova tvorba jsou inspirací, byť jen vzdálenou, pro tento text. Jde v něm o připomenutí těch starších vývodů,² v lecčems o jejich rozvedení, domyšlení a v neposlední řadě i polemiku s nimi.

Sotva o čem jiném se v současnosti uvažuje a mluví tak často, jako o tendenci ke globalizaci. Oprávněně, protože globalizační procesy postihují prakticky všechny sféry a momenty dnešního světa. Víme však opravdu, jak všude tyto procesy konkrétně probíhají, jak hluboce zabírají, jakých podob nabývají, a také, jestli se zde neobjevují nějaké kompenzační či protikladné mechanismy, a jestliže ano, tak jaké? Na úvod naší úvahy vztažené na hudební pole si připomeňme myšlenku švédského muzikologa Kristera Malma, že totiž v současné době máme co do činění s dvěma základními typy hudby.³ Jeden typ nazval právě hudbou globální. Pod tímto označením měl na mysli takové projevy zejména

¹ Musikkultur des 20. Jahrhunderts – Projekte und Rückgriffe. Zur Standortbestimmung der Position und der Rolle des Komponisten (in: sborník Colloquium An der Epochen- und Stilwende Brno 1985, Brno: Masarykova univerzita, 1983, s. 110–115). Česky vyšlo jako Hudební kultura 20. století. – Projekty a návraty. K poznání pozice a rolí skladatele (in: Estetika 1986, č. 4, s. 226–233). Viz též z této práce odvozenou stať Skladatel ve dvacátém století (in: Sborník referátů z česko-francouzské konference Nacionalismus a kosmopolitismus v hudbě, pořádané v Praze 25. 9. – 26. 9. 1992 společností Mouvement Janáček a Ústavem pro hudební vědu AVČR, Praha: ÚHV AVČR, 1993, s. 62–69; francouzsky vyšlo jako Le compositeur au 20e siècle, Actes du symposium Cosmopolisme et nationalisme en musique, in: Mouvement Janáček, Vanves 1992, p. 75–82).

² Ospravedlněním zde budiž, že zmíněné publikace jsou dnes pro čtenáře dost obtížně přístupné...

³ Problematikou stratifikace hudby jsem se zabýval vícekrát – viz mj. starší publikaci Hudba a její pojmoslovný systém (Praha 1981, opět společně s Jiřím Fukačem), stať O hudbě a multikulturalismu aneb o dvojí muzikologii (in: Hudební věda 1996, č. 1, s. 75 ad.; zde právě i o Malmově koncepci), ale též knihu Hudba jako problém estetiky (Praha 2006).

z hudby jazzového okruhu, jež v důsledku řady okolností⁴ zdomácněly prakticky po celém světě, ve všech světadílech, v naprosté většině států, etnik, sociálních skupin atd. Příklady? Třeba Armstrong (tedy zejména z jeho pozdějšího „pop“ období), Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones, ABBA, Michael Jackson, Sting, Madonna; za každým z těchto špičkových jmen možno samozřejmě vidět řadu dalších, vyznačujících se obdobnými typologickými rysy. Druhý typ možno podle Malma nazvat hudbou sítí (network music). Tady se jedná o to, že nejde o tak masové a právě i globálně rozšířené typy hudby, ale o sítě/okruhy hudby resp. hudební kultury, jež jsou vždy nějak vymezené a omezené (lokálně, ekonomicky atp.). V jednotlivých takovýchto „specializovaných“ sítích se grupují a fungují tvůrci, konzumenti, zprostředkovatelé toho kterého hudebního typu.⁵ Jako příklady možno uvést třeba síť zájemců o operu, o „koncertní repertoárovou klasičku“, o soudobou/avantgardní hudbu atp., o jazz, o duchovní hudbu, o různé typy hudebního folklóru, o dechovou hudbu, o šanson, o muzikál, o dudáckou hudbu. Je zřejmé, že takovýchto sítí je velice mnoho, jsou různě rozsáhlé, silné a vlivné (ekonomicky, ideologicky), jsou více či méně uzavřené, nebo zase rozdílným způsobem propojené či propustné.

Tato starší Malmova typologie je dodnes inspirativní. Mimo jiné je i dobrým obrazem dialektiky dění: vedle globalizačního trendu poukazuje i na protikladné tendence k vyhraněnosti, k profilaci, k lokalizaci (o té bude podrobněji řeč v dalším textu).

Oba hudební typy sílí a to postupným a stále akcelerujícím „bobtnáním“ hudební scény. Ještě počátkem 20. století bylo hudby v životě lidí a vůbec v úhrnu dění relativně málo. Artificiální hudba byla těžko dostupná a byla předmětem zájmu (tvůrčího, posluchačského, produkčního) jen u poměrně úzké vrstvy populace a to v nějaké vyšší míře dokonce jenom v určitých zemích (především evropských; i velké části USA byly v tomto ohledu zemí velmi zaostalou – viz nepatrný počet operních scén, stálých symfonických orchestrů, „domácích“ skladatelů atp.). I samotných hudebních tvůrců bylo všude málo. Konkurence mezi nimi byla tedy poměrně malá, při neexistenci „mediálních hvězd“ nejrozmanitějšího typu (pop zpěváci, filmoví a televizní herci, moderátoři, sportovci atp.), tak příznačných pro dnešek, měli pak zejména skladatelé relativně velké možnosti uplatňovat se jako všeobecně známé, i mimo vlastní okruh svého působení respektované osobnosti. Někdy se stávaly dokonce postavami stěžejními, symbolickými – viz takového Wagnera, Verdiho, Smetanu. Navíc i hudba tzv. popu-

⁴ Připomeňme: Sám daný okruh představuje dnes nejčastější hudební typ, typ uplatňující se prakticky po celém světě; globálně úspěšné mohou být a jsou projevy, jež mají potenciál vybudit maximálně široký vkusový konsensus, jsou nadprůměrně prvoplánově atraktivní; jde o projevy celosvětově přístupné díky mediím (a vlivům médií) všeho druhu; tyto projevy jsou zakotveny v operačním poli ekonomicky nejsilnějších a nejefektivnějších sil showbusinessu (resp. přímo ještě mocnějšího nadřazeného fenoménu průmyslu volného času); rozšířenost těchto projevů je i výsledkem mimořádně zdařilých marketingových strategií, atp.

⁵ Těmi zprostředkovateli jsou manažeři, producenti, agenti, ale třeba i instituce typu operních domů, filharmonii, hudebních spolků, hudebních festivalů a jejich organizací, atp.

lární byla v tehdejší pre-mediální době v běžném životě lidí zastoupena poměrně slabě a její představitelé tvůrcům v oblasti artificiality co do veřejného ohlasu a uznání prakticky nekonkurovali (snad s výjimkou jevů jakými byli ve Vídni Straussové atp.). Hudební folklór se s proměnou životních způsobů téměř všude ocital v krizi a s tím i „hudební samovýroba“. Momenty jako nástup civilizačních vymožeností a zde především rozvoj zvukové (a časem i audiovizuální) techniky, postupný růst životní úrovně ve většině zemí světa a tím i masový přístup k této technice, s tím spojená demokratizace společenských struktur a tím i proklamace nároků široké populace na zábavu a na uspokojování estetických potřeb, postupující proměna hudby ze „vzácného statku“ v obecně dostupné zboží postupně zvyšovaly a časem násobily množství vytvářené, vyráběné, šířené, distribuované, ekonomicky využitelné, všudepřítomné hudby. Obecně se přitom konstatuje, že je-li tzv. průmysl volného času jedním z velevýznamných segmentů světové ekonomiky, je zase v něm velmi podstatnou součástí tzv. show business (v celém rozsahu toho pojmu), v němž pak hudební sféra je jeho segmentem nejrozsáhlejším (ve srovnání s divadlem, literaturou apod.) a ekonomicky nejvýznamnějším a nejlukrativnějším. Produkci a distribuci hudby protékají obrovské sumy peněz.

Toto zjištění však vůbec nepředstavuje jen pozitivní zprávu. V množství hudby, jež je produkováno prakticky po celém světě a jak ukázáno, v nejrozmanitějších podobách, je doslova hudba utloukána hudbou, jeden její jev množstvím jevů dalších. Hudba namnoze přestává být produkována jako estetické médium a vzniká a používá se především jako zvukový dekor, o jehož psychologické (a terapeutické) hodnotě lze navíc s úspěchem pochybovat. Je pak prakticky nemožné, aby někdo mohl sledovat a využívat celek hudební produkce a dokázal se alespoň částečně orientovat v jejích různých oblastech – bráno typově, teritoriálně, stylově, personálně. Tyto vnitřní důvody jakož i vnější tlaky (působení prostředí, výchovy a vzdělání, efekty marketingových strategií) vedou na jedné straně většinovou populaci ke standardizované hudbě, v níž se výrazně uplatňuje ona globální hudba. Na druhé straně pak dochází k výrazné specializaci u producentů hudby i u jejích konzumentů. Důsledkem je mj. neexistence navzájem souměřitelných a nekontroverzních hodnotových žebříčků.

To vše zapadá do obrazu postmoderního světa (a jej reflektující postmoderní estetiky) právě tak jako vyjevující se drobení hudební scény do jednotlivých lokálních dějišť; to „lokální“ chápeme jednak místopisně, jednak ve smyslu příslušnosti k některé ze sítí, tak jak byly sítě svrchu charakterizovány.

Takovými lokálními dějišti jsou dnes v artificiální hudbě především jednotlivá velká, ale i menší a malá kulturní/hudební centra, zpravidla města.⁶ Ta si v mnoha ohledech jaksi sama vystačí – mají své vlastní umělecké tradice, své umělce, své instituce, svá tělesa atp. Zde určité hodnoty vznikají, zde jsou konzumovány, zde jsou jako takové vnímány. Jinam, do jiných center vyzařují své podněty spíše jen

⁶ Dějiny hudby nás učí, že artificiální hudba se vyvíjela právě na šachovnici takovýchto lokálních center. Překvapivá je ovšem skutečnost, že tomu ani dnes – navzdory komunikačnímu propojení světa, o němž se kdysi nikomu ani nesnilo – není jinak. Jenže: jestliže takovýchto center byly kdysi přehlédnutelné desítky, dnes jsou jich stovky ba tisíce...

výjimečně – to navzdory novodobé komunikační propojenosti. To co je hodnotou, „špičkou“ tady, prostě není (už z „technických“ důvodů) či nemusí být jako takové vnímáno jinde; výjimky jenom potvrzují pravidlo. Vztah Prahy a Brna resp. Brna a Prahy je jenom jedním z dokladů tohoto jevu. Dalším takovým a možná dnes ještě důležitějším typem lokálního centra jsou hudební učiliště různého typu – především konzervatoře, hudební fakulty, filozofické a pedagogické fakulty s jejich katedrami muzikologie a hudební výchovy, různé instituty.⁷ Právě v nich a kolem nich (a je jich dnes mnoho – v evropském či dokonce světovém měřítku jsou jich řádově stovky ba tisíce) se soustřeďuje umělecké dění. A především zde se též rodí a profilují současní skladatelé, kteří pak působí nejčastěji jako pedagogové skladby či hudební teorie. Často jsou to osobnosti pozoruhodné: jde nejenom o tvůrce profesionálně velmi dobře připravené, ale mnohdy i originální, inspirativní, s rozsáhlým a hodnotným dílem. Z popsané „logiky věci“ zůstávají však ve většině případů v pozici lokálních činitelů a celebrit (můžeme-li užít toho zprofanovaného slova) a to bohužel právě i pokud jde o onu inspirativnost. Někteří z nich i bojují o širší (třeba též mezinárodní) uznání, jiní tuto situaci spíše trpně přijímají a nechávají na silách, jež stojí mimo ně, jak široký a hluboký bude dopad a ohlas jejich působení. Uvědomují si totiž – možná až přespříliš rezignovaně – jak marginální je dnes pozice umělecké hudby a jich osobně v rámci celkové hudební produkce a kulturní produkce vůbec.

Jsou i další důvody, proč jsou dnes skladatelé umělecké hudby (a zde zase zejména příslušníci mladších generací) v situaci mnohem složitější, než byla situace jejich předchůdců řekněme o stovku let dříve. Patří k nim třeba to, že ti se pohybovali v prostředí konkurenčně podstatně méně vyhroceném,⁸ měli (po dosažení určitého profesionálního standardu) jaksi předem zaručený společenský respekt, mohli se opírat o relativně jednoznačně vymezený estetický kánon.

Pokud jde o poslední jmenovaný moment, mají dnes skladatelé mnohem více možností; volby jsou ovšem obtížné. Jednou z možností je pohybovat se v doméně tradiční umělecké hudby (ale pozor na ono slůvko „tradiční“, protože pod ně lze dnes zahrnout i to, co navazuje na někdejší avantgardy či se za dnešní avantgardu samo považuje!), včetně jejich produkčních mechanismů. Zvolit tedy cestu, která skýtá bezpečí více či méně ustálených (a v jisté omezené míře stále ještě umělecky produktivních) tvůrčích postupů, ale také dává minimální šance na prosazení v konkurenci nejenom takto vznikající „nové“ hudby, ale především v konkurenci s jinak osnovanou soudobou hudbou (viz dále) a hlavně v kon-

⁷ Někdy jsou tyto fakulty resp. instituty organizovány přímo jako „umělecké univerzity“ (jenom v sousedním Rakousku je jich z jednadvaceti tamních univerzit šest – viz třeba Universität für Musik und darstellende Kunst v Grazu s řadou institutů, z nichž některé se věnují umělecké praxi, jiné teoretické reflexi).

⁸ Jen v kvantitativním ohledu: zmiňovaná učiliště doslova chrlí nové a nové absolventy kompozičního oboru, jedná se o desítky či stovky (ve světovém měřítku ovšem tisícovky) tam, kde se dříve jednalo spíše o jednotlivce... K nim ovšem přistupují navíc „skladatelé odjinud“, tedy z interpretační praxe, z hudby jazzového okruhu (dokonce i běžné pop music), kteří si časem jaksi rozšiřují svůj akční rádius, atp.

kurenci s tím obrovským množstvím kvalitní hudby daného „konzervativního“ typu, jež byla vytvořena předchůdci a v míře větší či menší vstoupila do běžného repertoáru. Šance dnešního skladatele, aby se jeho tradičně zkomponovaná sonáta či symfonie atp. zabydlela ve stabilním repertoáru „světových“ sólistů či těles, je šancí sněhové koule v pekle.⁹

Podstatně slibnější možnosti dnešním skladatelům nabízí estetika (či tvůrčí poetika) postmoderny s její polystylovostí, polyžánrovostí, polyfunkčností. V tom všem je možné vidět odraz či obraz „tekutosti“, jak říká polský sociolog Zygmunt Bauman, celého dnešního světa. Zdůrazněme v této obecnější rovině, že už nejde jenom o to, že věci se mění (měnily se vždycky!), ale že se přímo dramaticky stupňuje tempo těchto změn. Ty rychlé proměny mají pak samy za následek, že všeho je jaksí víc, svět boptná – expanduje kvantitativně i kvalitativně. Průvodním jevem těchto explozivních změn je mimo jiné zdánlivé (a někdy ovšem i skutečné) borcení dosud pocíťovaných souvislostí, pocíťované celistvosti a provázanosti jevů. V tříšti hudebních trendů, tendencí, jež představuje hudba závěru minulého a začátku tohoto století, se ovšem otevírají nebyvalé možnosti pro nejrůznější synkreze a syntézy.

Mnohé z těchto počínů překročily a stále více překračují ustálené hranice mezi hudbou artificiální a nonartificiální. Ve dvacátých či třicátých letech byly synkretizační pokusy Stravinského etc. právě jen jakýsi „průzkumem bojem“ (uvidíme, co to udělá...) a pak nadlouho téměř ustaly. Důvody byly vnější (nedostatek ohlasu) i vnitřní (nepropojenost obou specifických hudebních „řečí“). I tzv. hudba třetího proudu (third stream music) let padesátých a šedesátých zůstala přes své některé nepopíratelně zajímavé tvůrčí plody¹⁰ čímsi okrajovým; něčím, co obě sféry ani vnitřně neproměnilo, ani je navzájem výrazněji nepropojilo. Řekněme od 80. a 90. let se však počiny tohoto druhu množí jako houby po dešti. Podněty či vstupní prvky přicházejí ze všech stran – viz nejrůznější stylové odnože artificiální hudby, nejrůznější stylové odnože jazzu a rocku, nejrůznější etnické zdroje atp. Výsledky nalézají širší uplatnění zejména díky novým způsobům výroby a distribuce zvukových nosičů¹¹ resp. díky novým fenoménům hudebního života (viz třeba různé festivaly se širokým dramaturgickým spektrem, kde takovéto hudební produkty dost často nalézají uplatnění). Na dění se podílejí hudebníci formovaní hudbou artificiální, i ti formovaní hudbou nonartificiální, na scénu vstupují hudebníci z celého světa (viz fenomén tzv. world music).

⁹ Jak omezené tyto možnosti prosazení jsou, dosvědčuje i nízká návštěvnost všelijakých „lokálních“ novinkových koncertů, jež organizují především různé skladatelské společnosti a to nejenom u nás. Nebo jiný příklad: Jak ukázala práce Jaromíra Havlíka Česká symfonie 1945–1980 (Praha 1989), z více než půl tisícovky českých symfonií vzniklých v uvedených letech se aspoň čas od času v dramaturgických plánech objeví sotva desítka z nich.

¹⁰ Viz i přínos našeho Pavla Blatného či Alexeje Frieda, ale svým způsobem právě i Miloše Štědrone.

¹¹ Masmédia se takovéto hudbě spíše vyhýbají, zato různé typy nosičů (CD, DVD, často produkované a šířené polosoukromými iniciativami) se stávají frekventovanou cestou, po níž se hudba přesouvá od svých tvůrců ke svým posluchačům.

V takovémto synkretizačním a syntetizačním dění padají mnohé dosavadní přehrady mezi hudebními typy a celými velkými hudebními sférami. To dokonce v takové míře, že by se mohlo zdát, že se v tomto ne-li vždy syntetizačním, tak aspoň synkretizačním dění začíná jaksi stírat celá ta dosud pocitovaná (a teoreticky reflektovaná) polarizace hudby, jež bývá terminologicky a pojmově vyjadřovaná známými dvojicemi hudba vážná – hudba populární, hudba umělecká – hudba užitková, E-Musik – U-Musik, hudba umělecká – hudba nonartificiální, atp.¹²

Ano i ne. Hranice obou hudebních sfér jsou opravdu nahodané, jsou prostupnější než kdy jindy, objevuje se stále víc projevů obtížně zařaditelných a charakterizovatelných. Tyto projevy však zase neoslovují celé spektrum zájemců o hudbu, ale většinou se zaměřují ke speciálním okruhům zájemců. Jinými slovy a paradoxně, dezintegrace hudební scény synkretizačními a syntetizačními procesy zároveň sílí. Přesto lze pokládat zmiňované procesy za jev pozitivní, umožňující spínat hudbu s novými konkrétními životními podmínkami a potřebami lidí a umožňující vznikání často neobyčejně zajímavé, vskutku „nové“ hudby¹³ a zároveň i formování nového typu hudebních tvůrců. V současnosti se stále častěji objevují a výrazněji projevují osobnosti neuzavírající se do jednoho jediného způsobu komponování, do jedné hudební řeči, do jednoho způsobu sebevyjádření, do jednoho typu tvůrčí aktivity. Pokud jde o to posledně jmenované určení, tak se objevují spojení à la skladatel – performer, skladatel – hudební teoretik, skladatel – muzikolog, skladatel – veřejně či přímo politicky činná osobnost, skladatel – producent, manažer, apod. Někteří ztělesňují hned několik takové spojení – ostatně, k nim patří právě i jubilující Miloš Štědroň...

Velká polarizace označená řekněme výrazy „hudba umělecká x hudba nonartificiální“ ovšem ani v současnosti zdaleka nemizí ze scény. Proti tradičním typům uměleckých projevů a proti výše nadhozeným novým hudebním „mezitypům“ zde totiž stále stojí onen kvantitativně zcela převažující blok hudby, která reprezentuje většinový hudební vkus. Tedy to, co bývá označováno jako komerční pop a co představuje masově, víceméně továrně (či spíše manufakturně) vyráběnou hudbu, valící se do veřejnosti prakticky všemi soudobými komunikačními kanály (viz zejména stanice televizní, ale i rádiové, viz většinu produkce hudebních nosičů vyráběných velkými hudebními firmami).¹⁴ Tedy: skutečnost polarizace

¹² Viz již připomenutou mou knihu *Hudba jako problém estetiky* a zde zejména s. 152 ad.

¹³ V dějinách (nejenom) hudby dosti často se objevivší označení „nová“ (hudba) je označením velmi relativním. Vždyť si stačí připomenout, že to, co se ve 20. století označuje jako *Nová hudba* (*Musica Nova*), je koneckonců jen jednou ze stylových vln (a nakonec často jen jednou novou kompoziční technikou), zatím co označení „nová hudba“ by si z hlediska velikosti změn a rozdílů mnohem více zasloužila na počátku 20. století nově se vynořivší a mnohé jako by „válcující“ hudba jazzového okruhu (přinesla formování a zformování specifické nové hudební řeči, nové hudební poetiky, nových způsobů vnímání hudby, nových forem společenského a ekonomického „bytí“ hudby).

¹⁴ Viz též skutečnost, že právě představitelům této hudby je věnována žurnalistická pozornost...

hudební scény nemizí, jenom nabývá poněkud jiné podoby.¹⁵ Tvůrci Štědroňova typu, kteří dokáží psát třeba pro soudobé hudební divadlo muzikálového typu,¹⁶ dokáží vytvořit působivé a široce sdělné dílo jakým je třeba *Balada pro banditu* (ve všech svých realizačních podobách), ovšem přece jenom napomáhají překonávat ten strnulý rozpor AH – NAH.

Vrátíme-li se k situaci dnešního hudebního tvůrce-skladatele, pak proto, abychom konstatovali, že proti začátku minulého století se situace drasticky proměnila též v tom smyslu, že „klasická“ umělecká hudba, vždy fenomén menšinový, se relativně vůči vši ostatní hudbě kvantitativně ještě více „scvrkla“.¹⁷ Přesvědčit se o tom může každý třeba pouhou návštěvou nějaké (třeba i velké a nabídkou bohaté) prodejny zvukových nosičů: umělecká hudba zde zaujímá jen zlomek nabídky, o čemž svědčí i zlomek jí věnované prodejní plochy, navíc obvykle odklizený někam stranou; stejně vypadají data prodeje. O tomtéž se lze přesvědčit analýzou programů rozhlasových a televizních stanic; nebo ekonomickým hodnocením skladatelských „výkonů“ v ochranných skladatelských organizacích; nebo tím, že jsou-li dnes například v anketách dotazovány „celebrity“, jakou hudbu poslouchají, pokládají za naprosto přirozené, že se omezují jen na hudbu jazzového okruhu a často jen na pop music; atp.

Skladatel umělecké hudby je prostým chodem věcí odstraněn s piedestalu národního hrdiny nebo apoštola národní myšlenky (za takového byl pokládán zejména Bedřich Smetana; viz třeba symptomatický název spisu Jana Racka *Idea vlasti, národa a slávy v díle B. Smetany*), exponenta „vyšších hodnot mravních“ (za což hudební tvůrce a především skladatele vyzvedal ještě Vladimír Helfert), reprezentanta či „mluvčího“ nějaké společenské skupiny nebo tendence (viz Leoše Janáčka s jeho moravanstvím, realismem, sociálním zacílením apod.). Tyto

¹⁵ K otázce jak bere produkci pop music a zda zde může vznikat umění se sám Štědroň vyjádřil takto: „V technopopu, v oné hudbě-zboží, opravdu jakoby vznikalo umění 'náhodně', samovolně. Ale já nevěřím na nějakou homogenitu populární hudby a jejích vrstev, stejně jako ji neuznávám u té vážné. Jediný podstatný rozdíl vidím v komunikačním kódu, rituálech při dekódování, ve slyšení (nebo dnes již i vidění a slyšení) té které hudby. Tam, kde budou manažéři, dramaturgové, producenti, tam bude řízena, omezována a usměrňována umělecká složka, pokud ji chápu jako permanentní touhu odchýlit se od modelu, inovovat jej, vytvořit tedy cosi nového, co bude usilovat o to, stát se novým modelem. Všichni ti, které jsem jmenoval (a mnozí další) budou placenými udržovateli konvence nebo podporovateli té inovace, která se již prosadila do funkce vše ovládající konvence. Přemyslím o přímeru k této situaci. Snad takto: populární hudba se chová jako zkušená sociální pracovnice, u níž je navíc zaujetí řemeslnou dokonalostí profese. Je zde přesný ekonomický kalkul a snaha co nejvíce hodnotově vytěžít z dispozic. Vážná hudba se chová jako frustrovaná intelektuálka, opovrhující fyzickou láskou, mající minimální zkušenosti, přitom však dostatečně cynická a dávno nevěřící v možnost nějakého vztahu. Odtud komplex z nějakého perversování pomyslných 'hodnot'. Ve společnosti s vizualizací kultury a úrovní informace, jakou disponuje naše doba, je vznik dvojí hudby zcela očekávatelný a oprávněný.“ (Viz rozhovor IP a MŠ, publikovaný pod názvem K Štědroňovi byly sudičky štědré. In: Slovenské listy 1966, č. 4, s. 20–21 a 23.)

¹⁶ Esteticky (hodnotově) ambivalentní povahy muzikálu je si Štědroň sám dobře vědom, jak dosvědčují i některé jeho výroky.

¹⁷ V absolutních číslech si ovšem nemyslím, že by jí „ubýlo“, spíše naopak.

úlohy hudba až na výjimky směrem k dnešku už nehraje nebo aspoň přestává hrát¹⁸ a s ní tyto role přestávají hrát i hudební tvůrci; mění se z „národních“ či „kultovních“ postav v soukromníky. Zmiňovaný již fakt, že skladatelů je čím dál tím více, navíc způsobuje, že při tom množství přestávají být vnímáni jako jedinečné individuality. Málo se toho o každém z nich ví (vlastně může vědět – ostatně pro širokou veřejnost zpracovávanou bulvárem jsou mnohem zajímavější „celebrity“ z mediálního světa a ze sportu¹⁹), a přitom tato přítomnost „intimní“ informace funguje jako jeden z předpokladů jakéhosi sžití se s osobností a tedy i jejího „zviditelnění“.²⁰ Dokonce lze říci, že čím více je skladatelů, tím méně jsou patrní. Jejich názory na hudbu, na umění, na věci estetiky vůbec, na výchovu, na morálku, na ideologie nenalézají platformy, z nichž by byli slyšet (specializované hudební časopisy mají velice malý společenský dosah a navíc, po takovýchto materiálech ani příliš netouží). A naleznou-li takovou platformu, nejsou názory skladatelů většinou pokládány za závažné či dokonce směrodatné a to i tehdy, když tyto osobnosti mají co říci, tedy myslím aspoň k některému z diskursů. Ústup autorit (tedy všeobecně a dlouhodobě působících) je čímsi všeobecným, nicméně umělecká hudba by si skutečné autority měla v zájmu svém i v zájmu celospolečenském uchovávat, vytvářet a pěstovat; Miloš Štědroň k nim určitě patří... Tady, myslím, je velký úkol pro muzikologii, hudební publicistiku, kritiku.

Podobně jako všude jinde je prosazení velké osobnosti záležitostí souhry osobnostních a tvůrčích kvalit, ale i (a možná zejména) působení prostředí, manažerských dovedností, marketingových strategií, stojících většinou již mimo tuto (prospektivní) osobnost. Spoléhat na samopohyb bylo snad možné kdysi, dnes však, kdy vše kolem je takto organizováno a prosazováno, je to pošetilé. Samozřejmě – i velké hudební země (jako je třeba Německo, Francie, USA, Rusko) si dokázaly prosadit do dnešního (uvažujeme o zlomu 20. a 21. století) širšího světového povědomí (a to slovo „širší“ musí být chápáno zase jen relativně, totiž v síti zájemců o soudobou uměleckou hudbu!; přesahy do širší kultury jsou v podstatě nevýrazné, tedy porovnání s přesahy, které se daří filmu, divadlu, literatuře) jen několik svých tvůrců-skladatelů, ať již jim patří to místo právem či nikoli (namátkou abecedně: Boulez, Crumb, Gubajdulina, Ligeti, Nono, Pärt, Reich,

¹⁸ Politikum či ideologii představuje hudba (vlastně některé její části či momenty) jen za zvláštních situací – viz u nás nacistickou okupaci (zde připomeňme vytváření přímo kultu „české“ hudby, snahy některých tvůrců o hudební jinotaje apod.) či dobu komunistického režimu (zde opět připomeňme ony jinotaje, to, že hudba jazzového okruhu nebo naopak *Musica nova* fungovaly jako jakási vzpoura proti vnucovanému kulturnímu modelu, dále vazby hudebního undergroundu s disentem, apod.).

¹⁹ Poznámka jenom na okraj: Rozhovor se Štědroněm, z něž bylo již citováno, vznikl na objednávku pro společenský časopis, který v době vzniku rozhovoru zanikl. Nebylo pak lehké rozhovor uplatnit mimo hudební sféru – Štědroň se běžným „pražským“ týdeníkům zdál málo známý a atraktivní...

²⁰ Toto „zviditelnění“ – třeba i pomocí bulváru – je ovšem součástí marketingových taktik a strategií uplatňovaných tam, kde se již a priori očekává výraznější sociální a tudíž i ekonomický ohlas a kde tedy stojí za to investovat, tj. především v oblasti komerční pop music.

Schnittke, Stockhausen). Je dost smutné a znepokojivé, že v tom evropském či dokonce světovém povědomí tam jakožto česká hudební kultura nemáme nějaké výrazněji uznávané představitele; tedy aspoň pokud vím... Kladou se tedy otázky, proč tomu tak je a co s tím.

Těch „proč“ je patrně povícero. Jedním z nich může být, i když si to právě nemyslím, že takovými osobnostmi řekněme na zlomu tisíciletí objektivně vzato nedisponujeme.²¹ Druhým je zřejmě ona již připomenutá „přeplněnost“ hudební evropské a světové scény, její malá schopnost a ochota absorbovat další osobnosti a zpracovávat je do podoby a polohy obecněji známých a respektovaných fenoménů. Třetím – opět již připomenutá – malá schopnost a ochota naší hudební kultury takovou osobnost (třeba i trochu na úkor dalších!) vypěstít a prosadit a vši dostupnou silou tuto kartu tvrdošijně mezinárodně hrát (k tomu by musela například výrazněji přispět dramaturgie špičkových sólistů a hlavně těles, působících na rozhodujících světových pódiiích). Čtvrtým může být i přílišná „zapouzdřenost“ některých osobností, jimž nechybí umělecká hloubka, ale na překážku může být jejich vazba na příliš malý segment hudební scény, tj. například na „překonány“ či „neatraktivní“ stylový proud či typ tvorby.²² Pátým může být cosi, co by se dalo opsat jako „malý osobnostní potenciál“ či nedostatečné charisma. Šestým může být – trochu paradoxně – až přílišná bohatost, košatost, rozbíhavost tvorby a vůbec životního úsilí jako opak tvůrčího soustředění. Sedmým třeba až příliš svazující sepětí s místem a danostmi působitě.

Těmi dvěma posledními větami jsem se znovu dotkl osobnosti Miloše Štědroň, i když v této stati vůbec nejde o nějaký jeho portrét či profil. Štědroň by opravdu mohl být jednou z těch českých velkých hudebních osobností nabídnutých světu. Rozhodně se vyznačuje rozpětím ducha, je tu charisma, životní a pracovní elán, rozhodně u něj nelze mluvit o nějaké té „zapouzdřenosti“ stylové a žánrové. Pokud se tak „světově“ (aspoň zatím) neprosazuje, pak je to zřejmě důsledek určitých momentů vnitřních i vnějších. Ty vnitřní možná leží až v přílišné pestrosti aktivit. Ta hýřivost se projevuje již v rozpětích tvorba vědecká x tvorba umělecká; tvorba vědecká a muzikantská x pedagogické univerzitní působení; vlastní autonomní aktivity skladatelské x tvorba funkcionální, tedy především související s divadlem Husa na provázku, s nímž je jako skladatel i šéf hudební složky dlouhodobě nerozlučně spjat (jsou tu ale i další skladby příležitostné); výchoďskové zakotvení v tradicích běžné umělecké hudby x mnohočetnost inspirací z folklóru, jazzu, rocku apod. Na jedné straně toto vše přispívá ke „kouzlu“ Štědroňovy osobnosti, na straně druhé se tím Štědroň pro mnohé stává čímsi nepřehledným, neurčitým a neuchopitelným. Nu a pak Brno... Sám mám mnohočetné vazby na Brno a nechci si jeho reprezentanty pohněvat. Ale už příklad Janáčkův (nemluvě již o dalších tvůrčích z jiných oborů) ukazuje, jak těžko se z Brna dělá

²¹ Skutečnost, že v posledních dekadách 19. století a v první polovině 20. století jsme měli přinejmenším čtyři skladatele světového významu (Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů), je pro mne stále jakýmsi těžko vysvětlitelným zázrakem, či hrou dějin...

²² Samozřejmě, efekt pozdějšího docenění (viz „opozdění“ kultury Bacha, Mahlera, skladatelů Druhé vídeňské školy) je možný; zde však hovoříme o momentální situaci na scéně.

velká (evropská, světová) kariéra. V onom již připomenutém interview Štědroň řekl: „Brno mi dává hodně – vlastně všechno. Jsem na Brno přímo fyzicky upjat, nejlépe se cítím v jeho zdech nebo v jeho těsném okolí.“ Jistě, v Brně se Štědroň narodil, zde získal své umělecké i vědecké vzdělání, zde žije a všestranně působí; taky se dá říci, že zde se plnými hrstmi rozdává a vyčerpává svou energii...

Navážeme-li ovšem na dřívější vývody a shrneme-li, Miloš Štědroň představuje v dnešním expandujícím, „tekutém“ hudebním světě případ lokálně ukotvené skladatelské osobnosti²³ se všemi klady i zápory tohoto stavu. Není to vůbec málo, takový je dnes osud naprosté většiny i vynikajících skladatelů. V připomínaném interview Štědroň o práci nad privátní kompozicí (bez určení nebo s adresátem neurčitým) řekl, „To se dělá nejlíp...“. Doplňme ovšem, že on nejčastěji nedělá to, „co se dělá nejlíp“, ale to, o čem si myslí, že je zapotřebí, to, co po něm žádá konkretizovaný hudební život, dokonce právě ten rozvíjený v jemu nejbližším zeměpisném i funkčním terénu. I v tom je skladatelem, který respektuje podmínky, jež mu současnost nabízí a vymezuje. „Velký svět“ expanduje a zároveň se bortí. Jsou tu ovšem i ony „lokální světy“, jež vůbec nemusejí představovat malé hodnoty. A mohou ve šťastných případech být i startovacími plošinami k hodně vysokým letům...

Shrnutí

Stat' volně navazuje na starší texty zaměřené k podobné tématice, jež autor napsal spolu s Jiřím Fukačem (jeden z nich vyšel též francouzsky jako *Le compositeur au 20e siècle, Actes du symposium Cosmopolisme et nationalisme en musique*, in: *Mouvement Janáček, Vanves 1992*, s. 75–82). Některé myšlenky předkládané stati: umělecká hudba není dnes na hudební scéně přítomno méně, než tomu bývalo v minulosti, ale je tu velké množství hudby jiných hudebních typů a zejména obrovská doména tzv. pop music – umělecká hudba pak tvoří jen relativně malou a specifickou enklávu v celku hudby; skladatelé umělecké hudby postupně se ztrátou pozic kultury a umění vůbec (viz vzestup masových médií, masové kultury, show businessu apod.) ztratili funkci a reputaci významných představitelů společnosti, národa, „vysokých hodnot“; skladatelé v minulosti ještě nedávno vstupovali do jednotné tradice (třeba i vzdornou reakcí na ni), dnes však tuto oporu ztratili a musí nalézat svou cestu mezi vyhraněnými tradičními hudebními typy, ale zejména v mezisférách tvořených různými stylovými apod. synkrezemi a syntézami; vlivem různých okolností, mezi něž patří i produkce (či nadprodukce) absolventů skladatelských učilišť, pohybuje se na scéně množství skladatelů, kteří si svými různorodými projevy navzájem silně a někdy i nezdramě konkurují a ztěžují situaci zájemcům o hudbu a zpětně i pozici svoji; rychle se měnící, expandující svět přestává být přehlednutelný, neboť v dialektické jednotě

²³ Muzikologické dílo Štědroňovo tato stat' v důsledku svého zaměření nechává stranou; tím spíše cítí autor vyjádřit k němu aspoň v této poznámce svůj obdiv...

s procesy globalizace probíhají protiběžné procesy nové „lokalizace“ dění (ve smyslu přesunu událostí a jevů vůbec do tříště lokálních dějišť); v této souvislosti lze konstatovat, že hudební život má sice svá světová centra, své světové instituce a osobnosti, ale odehrává se především v oněch dějištích lokálních; tato centra jsou tvořena například jednotlivými městy, jež jsou nositeli specifických tradic a možností, či školskými institucemi (viz různé hudební školy, konzervatoře, hudební fakulty, pedagogické a filozofické fakulty univerzit apod.), v nichž se rozvíjí hudební život a krystalizují tvůrčí osobnosti; zmiňovaná centra přes veškeré novodobé komunikační vymoženosti zůstávají relativně do sebe uzavřena a hodnoty zde vytvářené (někdy zcela nesporné – viz třeba právě umělecké a vědecké dílo jubilujícího Miloše Štědroň!) se jen obtížně stávají hodnotami obecně (globálně) sdílenými.

SUMMARY

The essay follows other older texts dedicated to the similar topic (one of them appeared in French as *Le compositeur au 20e siècle, Actes du symposium Cosmopolisme et nationalisme en musique*, in: *Mouvement Janáček, Vanves 1992*, p. 75–82), which the author wrote together with Jiří Fukač. Some of the ideas in the new text are: There is not less art music as it used to be in the past, but there is a lot of new music of very different shapes and especially an immense portion of pop music – therefore the art music forms only a very small and special part of the contemporary music scene; the composers of art music together with the loss of traditional positions of culture and art in general (see the rise of mass media, mass culture, especially show business etc. on the opposite side) have lost the function and the reputation of important representatives of the society, nation, “higher values”; the composers used to enter in the past into a homogeneous tradition (sometimes even in fight with it...), while they have lost this basis today and they need to find their personal paths within the well established traditional types of music and mainly among the multiple kinds of syncretism and synthesis (postmodernism with its polystylistics, etc.); for many reasons (one of them is a big number of new graduates from music academies) there are perhaps too many composers on the scene who compete mutually in sometimes unwholesome way and make so the orientation in contemporary music very difficult for the public while this is rather disadvantageous also for themselves; the rapidly changing and expanding world stops to be easy to survey – the processes of globalization run together in dialectic unity with strong processes of a new “localization” of events (most events remain only local); in this connection it could be said that the musical life has its world centers, world institutions and personalities, but the major part of the musical life happens only in local centers that are rather disconnected; such centers are formed for example by particular towns with their specific cultural traditions and possibilities or by school institutions (music schools, conservatories, music faculties, departments of musicology and music pedagogy, etc.); such centers remain paradoxically in spite of new ways of communication rather isolated and closed in themselves, and therefore the values created there (sometimes quite unquestionable – see just the artistic and scientific work of Miloš Štědroň!) have a difficult starting position in a struggle for broader and even international recognition.