

4. STARÁ MÍSTO NOVÉ. PROČ INTERPRETACE NAHRAZUJE SOUČASNOU HUDEBNÍ TVORBU?

=====

Old instead of new.

Why interpretation replaces current musical production?

Martin Flašar

Abstract

Following study is based mostly on assumptions meant for further discussion. In recent years we have observed strong tendency of old music extrusion of contemporary one in Czech musical culture. Processes that lead to such a paradoxical situation have a number of historical reasons. The starting point appeared from creation of musical historicism in the early 19th century, when parallel existence of old and new music began to occur. By 60s (20th century) new music maintained a leading position when meeting needs of the audience wishing to experience something new. Due to crisis of the second avant-garde and advent of postmodernism, early music gained quality of something surprisingly new. New Music movement definitely lost its audience because of its elitism and contempt for the audience. On the other hand, early music movement apparently restored human dimension with a certain degree of inaccuracy, imperfections, and fragility of deep emotionality. Has new music lost its battle for the audience? What are the chances for the immediate future?

Následující příspěvek je založen spíše na hypotézách určených k diskuzi. V posledních letech lze v české hudební kultuře pozorovat silnou tendenci k vytlačování soudobé hudby hudbou starou. Procesy, které vedou k této paradoxní situaci, mají řadu historických příčin. Výchozím bodem je vznik hudební historismu v první třetině 19. století, kdy začalo docházet k paralelní existenci staré a nové hudby. Do 60. let 20. století si nová hudba udržovala vedoucí pozici při naplňování potřeb obecnstva bažícího po něčem novém. V důsledku krize druhé avantgardy a nástupu postmoderny získala stará hudba kvalitu něčeho překvapivě nového. Hnutí Nové hudby definitivně ztratilo své posluchače kvůli svému pohrdání publikem a elitářství. Na druhé straně hnutí staré hudby hudbě zjevně navrácí lidský rozměr s jistou mírou nepřesnosti, nedokonalosti, křehkosti a hluboké emocionality. Prohrála už Nová hudba definitivně svou bitvu o posluchače? Jaké jsou její šance pro nejbližší budoucnost?

Keywords:

Early music, new music, interpretation, creation, historical memory, aesthetic value, postmodernism

ranná hudba, nová hudba, interpretácia, tvorba, historická pamäť, estetická hodnota, postmodernizmus

4.1 NEJSOUDOBĚJŠÍ HUDBA JE STARÁ HUDBA

Klíčový problém této studie spočívá ve vymezení pozic a situace, v níž se nachází soudobá hudba. Pod pojmem *soudobá hudba* obecně rozumíme novou

hudbu. Ale *soudobá hudba* může označovat také starou hudbu za předpokladu, že hovoříme o hudbě v procesu performance, nikoliv kompozice. Logika tohoto paradoxního tvrzení spočívá v nazírání problému z hlediska publika (recepce), nikoliv autora (produkce). Z tohoto úhlu pohledu by lepší definice soudobé hudby mohla znít: „aktuálně provozovaná hudba“. Pak by stará hudba mohla soutěžit na stejných koncertních pódiiích s novou hudbou, což také skutečně činí.

Pokud obě oblasti nahlédneme optikou podpory Ministerstva kultury České republiky, je zřejmé, že objem aktivit je v obou oblastech srovnatelný. Projektů v kategorii staré hudby je nepatrně méně než projektů v oblasti nové hudby, ale zato s podstatně vyšším rozpočtem. Zajímavým jevem je úpadek aktivit v oblasti klasicko-romantické hudby, která nespadá do kategorie staré ani nové hudby a zůstává tak „něčím mezi“. Tato oblast je tradiční kategorií repertoáru filharmonií. Současnou situaci bychom tedy mohli vysvětlit také jako určitou krizi hudebních institucí 19. století.

4.2 STRUČNÁ HISTORIE STARÉ HUDBY NASTUPUJÍCI NA MÍSTO SOUDOBÉ HUDBY

4.2.1 Fenomén přítomnosti staré hudby. Jak jsme zapomněli zapomínat. Paradox paměti

Historie hudby je nepochybně ukotvena v kolektivní paměti fixované lidskou pamětí, hudebními rukopisy, tisky a nahrávkami. Nicméně samotný fakt fixace hudby negarantuje její aktuální přítomnost v kolektivní paměti. Jednou z nejdůležitějších podmínek vytváření nového totiž vždy bylo zapomínání starého. Ačkoliv stará hudba vždy byla přítomna fyzicky (ve sbírkách aristokracie nebo církve), mentálně byla vytlačována požadavky soudobého stylu (francouzsky *le goût*, německy *Geschmack*) a inovace.

Během 19. století byl proces *produktivní historické amnézie* vážně narušen. Došlo k tomu zejména rozvojem nahrávacích technologií, které postupně zpřístupnily enormní objem staré hudby širším vrstvám společnosti. To byl zřejmě nejzazší vývojový bod, od kterého naše kultura definitivně *začala zapomínat jak zapomínat*.

Nicméně, paradox staré hudby soupeřící se soudobou hudbou by zapříčiněn také dalším procesem,

a to *střetem kolektivní a individuální paměti*. Zatímco kolektivní historická paměť lineárně zvětšovala svůj objem, individuální paměť vždy zůstávala zaměřená na současný stav kultury. Tento paradox umožnil jedincům „objevovat“ v daném okamžiku starou hudbu jako novou, ačkoliv byla stále přítomna v dlouhodobé kolektivní paměti.

4.2.2 Stručná historie hudebního historismu

V historii hudby máme známou událost reprezentující obrat západní kultury k historii. Nástup historismu v roce 1829, kdy Felix Mendelssohn-Bartholdy provedl v berlínské Sing-Akademii Bachovy *Matoušovy pašije*, byl zřejmě jen změnou vkusu, která spočívala ve zrovnoprávnění staré a soudobé hudby. Od tohoto okamžiku začal objem staré hudby pozvolna narůstat. Pozornost 19. století už nebyla přitahována výhradně novou hudbou mířící do budoucnosti, ale také novými objevy směřujícími hlouběji a hlouběji do historie.

Druhý důležitý moment ve vývoji hudebního historismu představuje *Pulcinella* Igora Stravinského. Ačkoliv si skladatel evidentně užíval reminiscence barokní hudby, kritika byla méně shovívavá. Theodor

Adorno používá ve *Philosophie der Neuen Musik* v souvislosti se Stravinským termín „hudba o hudbě“ a vyčítá mu, že znásilňuje hudbu našich otců a chová se servilně k autoritám staré hudby.⁶⁹

„*Neoclassicism? A husk of style? Cultured pearls? Well, which of us today is not a highly conditioned oyster?*“,⁷⁰ poznamenal na toto téma Stravinskij. A později dodal:

“*Pulcinella was my discovery of the past, the epiphany through which the whole of my late work became possible. It was a backward look of course — the first of many love affairs in that direction — but it was a look in the mirror too.*”⁷¹

Stravinskij zůstává představitelem avantgardy i v tomto ohledu, protože – zřejmě jako vůbec první ve 20. století – rekontextualizuje starou hudbu dávno před nástupem postmoderny.

⁶⁹ „[...] *leading the music of our fathers by the nose*“. ADORNO, T. W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1976, s. 168.

⁷⁰ STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert. *Dialogues*. University of California Press, 1982, p. 30.

⁷¹ Quoted by GARDNER, Howard. Igor Stravinsky: The Poetics and Politics of Music. *AVANT*, Vol. IV, No. 3/2013, p. 229.

Třetí, explicitně historizující moment v hudbě 20. století je koncept polystylové hudby postulovaný v r. 1971 Alfredem Schnittkem. Jeho přístup je úzce spojený s nástupem postmoderny reprezentující návrat k historickým hodnotám zahrnujícím idiomy staré hudby. Zároveň artikuluje pluralitu coby novou hodnotu obsaženou v pojmech jako jsou multimédia, multikulturalismus atd. „*By the polystilistic method I mean not merely the ‘collage wave’ in contemporary music but also more subtle ways of using elements of another’s style.*”⁷²

Máme chápat tyto příklady respektu k autoritám staré hudby jako izolované kapitoly v hudební historii nebo spíše jednodílnou historickou linii soupeřící se sporadickými výbuchy hudebních avantgard?

4.3 PROBLÉM HODNOTY STARÉ HUDBY DNES

4.3.1 Proč a kdy ztratila nová hudba své publikum? Příběh avantgardy: pýcha předcházející pád

Tradicí avantgard 20. století se stalo nejen

⁷² SCHNITTKE, Alfred. Polystilistic tendencies in modern music (c. 1971). In *A Schnittke Reader*. Alexander Ivashkin (ed.). Indiana University Press, 2002.

urázení vlastních uměleckých předchůdců, ale také soudobého publika. Tato tradice byla založena nejpozději Ferucciem Busonim a jeho manifestem *Návrh nové estetiky hudby* (1907). Busoni popisuje publikum jako nejzávažnější překážku v přijímání nové hudby. Požaduje, aby publikum vykonalo přinejmenším polovinu práce v úsilí o porozumění hudbě. Není to tedy sám skladatel, kdo jasně publiku oznamuje, že nedosahuje kvalit jeho díla? Můžeme se publiku divit, že se odmítá vrátit do školních lavic?

Čím více elitářskou se nová hudba stávala, tím více publika ztrácela. Arnold Schönberg coby zakladatel Spolku pro soukromé provozování hudby v r. 1918 zjevně ani nepočítal s masovým dopadem a vlivem své hudby na publikum. Postoje jako tento zřejmě způsobily, že hudba ztratila své publikum a publikum ztratilo kontakt se soudobou hudbou. I tomto případě pýcha předcházela pád.

4.3.2 Stará hudba poskytuje lepší rovnováhu mezi známým a novým

Je empiricky známo, že úspěch hudby spočívá v rovnováze mezi známým a neznámým. Nová hudba obsahuje tolik neznámého, že může být jen stěží

sledována nepřipraveným posluchačem. Stará hudba zaujímá daleko výhodnější pozici: je založena na již známém hudebním systému (konstruovaném tonální či modální harmonií, melodikou a převážně pravidelnou metrikou), ale navíc je obohacena prvkem překvapení v podobě nově objeveného zvuku starých nástrojů a technik hry.

Nejvýznamnější problém, se kterým se současná kultura musí vypořádat je akumulace kulturně-historických artefaktů. Jsme doslova zavaleni tunami více či méně autentických nahrávek středověké, renesanční, barokní, klasické, romantické moderní nebo postmoderní hudby. Proto není divu, že soudobí skladatelé musí nalézat stále větší odvahu přijít s další kompozicí, která nakonec jen rozšíří nezměrnou sbírku hudby. V průběhu 2. poloviny 20. století se vynořují pojmy jako kultura remixu, plunderphonie, remake, kultura read'n'write, copy and paste, nebo mash up. Jejich společným jmenovatelem je absence vůle k originalitě a tíhnutí k pluralitě. Nejedná se už o hudbu v pravém slova smyslu, spíše o metahudbu, tedy onu adornovskou „hudbu o hudbě“.

Ani situace hudebního trhu nijak zvlášť nepřispívá k lepšímu pochopení rozdílů mezi starou a novou hudbou. Z pohledu nahrávacího průmyslu neexistuje rozdíl mezi nahrávkou *Responsorií* Jana Dismase Zelenky a symfonií Krzystofa Pendereckého. Obojí je čerstvé zboží, něco „nového“ na trhu. A nejsou to jen nahrávky, ale také celý průmysl, který se okolo nich točí, kdo zamlžuje jasné rozlišování kategorií nového a starého.

Jedním z hlavních zájmů výzkumu repertoáru staré hudby by mělo být vymezení hranic. Někdy se ve svatém nadšení zdá, jako by vše, co bylo zkomponováno v barokní nebo klasicistní éře bylo automaticky lepší než jakákoliv soudobá kompozice, což je velmi nebezpečný postoj. V dávných dobách tu bylo velmi pravděpodobně podobné množství špatné hudby, jako dnes. Proto bychom si měli stanovit jisté hranice, které by se neměly překračovat. Opětovné objevování a provádění eklektické nebo epigonské hudby – jak říkají Němci – *Kleinmeisterů* by neprospělo nikomu.

Obecně se má za to, že starožitnosti mají jistou hodnotu právě proto, že jsou staré. Je tomu tak

zejména proto, že známe jejich kontext, historii, zkrátka jejich benjaminovské „tady a teď“. Jsme si poměrně jisti normami a hodnotami, které se týkají takových artefaktů a jejich pozice v dobové kultuře. Totéž nelze říci o soudobém umění z důvodu absence výše uvedených náležitostí. Z tohoto hlediska lze upřednostňování staré hudby před soudobou vnímat jako přirozenou sázku na jistotu.

4.4 HUDBA PRO ÉRU OBAV A PRÁZDNOTY

Francouzský filozof Gilles Lipovetski ve své pronikavé práci *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (Gallimard, 1993) zkoumá hlavní problémy soudobé kultury. Odkazuje zde také na Adornovu *Estetickou teorii*. Oba intelektuálové hovoří o hudební avantgardě jako o klišé. Všechny avantgardy podle Adorna byly založeny na negaci předchozího a závazku inovace. Výsledkem byla „tradice nového“, tj. prázdná kategorie reprezentovaná elitářstvím, hypertrofovanou racionalitou, tekutostí, distancí mezi autorem a obecnstvem a tyranií permanentní inovace.

Jako opositum k tradici nového krystalizovala nová kategorie, kterou bych rád nazval „inovací starého“, které je založeno na pozitivních hodnotách, relativní svobodě interpretace, komunikativnosti, stabilitě, obecné srozumitelnosti a emocionalitě. Jak se zdá, tyto charakteristiky jsou příhodnější pro naše křehké časy nejistoty a strachu popsané současnými filozofy.

Zygmunt Bauman v *Tekuté modernitě* (Praha: 2002, Mladá fronta) píše o úzkosti a strachu současného člověka, které pramení z nestability a nejistoty hodnot. Možná je naše společnost už vyčerpaná otázkami, pochybnostmi a experimenty. Možná potřebujeme něco stálého, pevného, zřetelného, trvalého. Stará hudba už prokázala svou trvanlivost. Je to druh hudby, v jehož středu se nachází člověk. Má lidské proporce a měřítko. Není jen hudbou hledání, ale zejména nalézání. Je hudbou řádu a předvídatelnosti. Skrze starou hudbu nachází publikum v našem chaotickém světě řád.

Mezinárodně známý český dirigent a provozovatel staré hudby Václav Luks potvrzuje

vlastními slovy výše nastíněné hypotézy o funkci této hudby v současné hudební kultuře:

„Pro dnešního člověka je příznačné, že se obrací k minulosti a že v umění uplynulých staletí hledá únik z dnešní uspěchané doby. Z historie však víme, že tyto tendence hledání kulturní identity se pravidelně objevovaly od počátků civilizace. Také barokní člověk se snažil hledat únik z každodenní reality a nacházel kořeny evropské kultury v estetických ideálech antiky. V baroku byl poprvé v dějinách hudby vznesen požadavek na srozumitelnost hudebního sdělení všem posluchačům. Hudba pronikala do divadelních sálů, posílil se její význam v rámci liturgie a stávala se přístupnější stále širším společenským vrstvám. Významnou kvalitu barokního umění spatřuji ve faktu, že při zachování vysoké umělecké kvality, nároku na formální dokonalost i obsahovou hloubku, je toto umění výsostně sdělné. Zde také spatřuji hlavní důvod nadčasové přitažlivosti barokního umění pro dnešního posluchače.“⁷³

⁷³ Klepal, Boris. *Italský živel a kosmopolitní Evropa*. In <http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/italsky-zivel-a-kosmopolitni-evropa> [online]. [Cit. 25. 5. 2015].

ZÁVĚRY

Sledujeme-li situaci hudby aktuálně provozované v Česku, můžeme nabýt dojmu, že nejsoudobější hudbou je stará hudba. Není obtížné nalézt příslušné příčiny tohoto stavu. Nejprve musíme prozkoumat historii postupného nahrazování nové hudby starou, které začalo nejpozději v první třetině 19. století. Zadruhé je nutné si uvědomit, že stále výraznější přítomnost nahrávacích a reprodukčních médií vedla k situaci permanentní přítomnosti starší hudby, která by jinak byla odsouzena k zapomnění. Zcela nepochybně se jedná o moment, od kterého naše kultura zapomněla zapomínat. Souběžně s narůstajícím objemem všudypřítomné staré hudby začala nová hudba ztrácet své publikum. Pýcha avantgard 20. století předcházela jejich pád. Odmítnutí publika vedlo k odmítnutí jejich hudby publikem. Stará hudba prokazuje a již dávno také dokázala svou stálost a trvanlivost i v časech nejistoty. Tím, že stojí na hodnotách vytvořených humanistickou tradicí, stará hudba představuje pevný orientační bod pro člověka žijícího v časech obav a prázdnoty.

BIBLIOGRAPHY:

ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory* [Estetická teória]. New York: 2004, Bloomsbury Academic, ISBN 978-80-558-0310-4.

ADORNO, T. W. *Philosophie der neuen Musik*. [Filozofia novej hudby]. In *Gesammelte Schriften*, Band 12. Frankfurt a. M.:1976, Suhrkamp Verlag.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. [Liquid modernity]. Praha: 2002, Mladá fronta, ISBN: 80-204-0966-1

BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a New Aesthetic of Music*. [Náčrt novej estetiky hudby]. Trieste, 1907.

BUSONI, Ferruccio. *Sketch of a New Aesthetic of Music*. [Náčrt novej estetiky hudby]. AVANT, Vol. IV, No. 3/2013, p. 229.

KLEPAL, Boris. *Italský živel a kosmopolitní Evropa* [Italian element and cosmopolitan Europe]. In <http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/italsky-zivel-a-kosmopolitni-evropa> [online]. [Cit. 25. 3. 2014]. Translated from Czech by Martin Flašar.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1993. ISBN: 2070717992.

SCHNITTKE, Alfred. Polystilistic tendencies in modern music [*Polyštýlové tendencie v súčasnej hudbe*] (c. 1971). In *A Schnittke Reader*. Alexander Ivashkin (ed.). Indiana University Press, 2002.

STRAVINSKY, Igor – CRAFT, Robert. *Dialogues* [*Dialógy*]. Los Angeles: 1982, University of California Press, ISBN 0-300-02693-5.

Contact information:

Martin Flašar, PhDR., Ph.D.
Ústav hudební vědy
Filozofické fakulty
Masarykovy univerzity Brno
E-mail: flasar@phil.muni.cz