

**Ted Gioia**

host

# HUDBA

podvratné dějiny



**přeložil  
Marek  
Sečkař**

**Brno 2021**



**Ted Gioia**

**HUDBA**

**podvratné dějiny**

Music. A Subversive History  
Copyright © 2019 by Ted Gioia  
This edition published by arrangement  
with Basic Books, an imprint of Perseus Books, LLC,  
a subsidiary of Hachette Book Group, Inc.,  
New York, USA. All rights reserved  
Translation © Marek Sečkař, 2021  
Czech edition © Host – vydavatelství, s. r. o., 2021  
(elektronické vydání)  
ISBN 978-80-275-0895-2 (PDF)

*Taře, Michaelovi a Thomasovi*



	<b>Úvod</b> .....	15
<b>1</b>	<b>Původ hudby jako síly kreativní destrukce</b> .....	25
<b>2</b>	<b>Masožravci ve filharmonii</b> .....	37
<b>3</b>	<b>Hledání univerzální hudby</b> .....	55
<b>4</b>	<b>Dějiny hudby jako bitva mezi magií a matematikou</b> .....	65
<b>5</b>	<b>Býci a erotické pomůcky</b> .....	81
<b>6</b>	<b>Vypravěč</b> .....	93
<b>7</b>	<b>Vynález zpěváka</b> .....	107
<b>8</b>	<b>Hanba hudby</b> .....	119
<b>9</b>	<b>Zženštilá hudba</b> .....	131
<b>10</b>	<b>Ďáblovy písně</b> .....	145
<b>11</b>	<b>Útlak a hudební inovace</b> .....	167
<b>12</b>	<b>Ne všichni kouzelníci mají hůlky</b> .....	181
<b>13</b>	<b>Vynález publika</b> .....	193
<b>14</b>	<b>Hudebníci, kteří se neumějí chovat</b> .....	209
<b>15</b>	<b>Počátky hudebního byznysu</b> .....	223
<b>16</b>	<b>Kulturní války</b> .....	237

<b>17</b>	<b>Podvratné živly v parukách</b> .....	<b>255</b>
<b>18</b>	<b>Říkáte, že chcete revoluci?</b> .....	<b>273</b>
<b>19</b>	<b>Veliký převrat</b> .....	<b>297</b>
<b>20</b>	<b>Estetika diaspory</b> .....	<b>319</b>
<b>21</b>	<b>Černošská hudba a velká krize amerického životního stylu</b> .....	<b>339</b>
<b>22</b>	<b>Rebelie se stává mainstreamem</b> .....	<b>351</b>
<b>23</b>	<b>Smradlavý zadek</b> .....	<b>365</b>
<b>24</b>	<b>Počátky country hudby v období neolitu</b> .....	<b>387</b>
<b>25</b>	<b>Kam se poděla naše láska?</b> .....	<b>401</b>
<b>26</b>	<b>Obětní rituál</b> .....	<b>419</b>
<b>27</b>	<b>Rapeři a technokrati</b> .....	<b>441</b>
<b>28</b>	<b>Vítejte, noví vládcové</b> .....	<b>463</b>
	<b>Epilog: Toto není manifest</b> .....	<b>485</b>
	<b>Poděkování</b> .....	<b>491</b>
	<b>Poznámky</b> .....	<b>495</b>
	<b>Rejstřík</b> .....	<b>515</b>







*Hudba pozoruje povahu nesouzvuků  
jen proto, aby vytvářela jejich opak.*

PLÚTARCHOS

*Přijímám chaos. Nejsem si jistý,  
jestli chaos přijímá mě.*

BOB DYLAN



# Úvod

Kdykoli slyším výraz *dějiny hudby*, přeběhne mi mráz po zádech. Představím si všechny ty samolibé skladatele v parukách a fracích, kteří už jsou dávno v pánu. V uších mi zní pompézní valčík, jak se hraje před jakýmsi staříčským králem a jeho dvorem. Lidé na tanečním parketu se ani vzájemně nedotýkají, jen se prkenně uklánějí a dělají pukrlata. I hudebníci mají co dělat, aby nezívali.

Možná si pod dějinami hudby představíte něco podobného. Ale proč? Vždyť instituce, jejichž úkolem je chránit a pěstovat tradice naší hudební kultury, rozhodně nudit nechťejí. Potíží je ale v tom, že touží po úctyhodnosti a předmět své péče se snaží představit v podobě jakési strnulé nádhery, což dodává takřka všemu, čeho se dotknou, pachut' zoufalé nudy. Hudba je připravena o svoji životnost a někdy se z ní dokonce stává nepříjemná rutina. Tak jako chodíte k zubaři, aby se vám postaral o chrup, jdete svědomitě na symfonii, abyste si oprášili kulturní kredit. Až se příště vydáte do koncertní síně, schválně se podívejte kolem sebe a spočítejte, kolik lidí tam na svých draze zaplacených sedadlech podřimuje.

Tato všudypřítomná nuda je příznakem jednoho ještě hlubšího problému, který dějiny hudby sužuje. Nezáživnost sama o sobě není žádný zločin. Řada oborů je nudná už z podstaty a jejich provozovatelé jsou na své monotónní rutinní postupy dokonce pyšní. Jednou jsem šel do kurzu provozního účetnictví a řeknu vám, té látce by nevdechl život ani Shakespeare – tedy kdyby vstal z mrtvých a měl kvalifikaci na vyučování provozního účetnictví. Ještě horší byl kurz statistiky, který už se nacházel zcela mimo sféru alespoň mírně zajímavých věcí. A dokonce i v oblasti umění a humanitních věd – tedy těch sfér lidského konání, jejichž samotným účelem je dělat radost a udivovat – zabije mnoho akademických

časopisů prostřednictvím odborných recenzí jakýkoli příspěvek, jemuž se nepodaří dosáhnout předepsané úrovně zoufalé nezáživnosti. Na těchto polích se nuda pěstuje podobně, jako farmář pěstuje tabák. Co na tom, že ta plodina zabíjí? Hlavní je, že se prodá. A nikoho ani nenapadne, že by se to dalo dělat jinak.

Nevzpírám se tedy nezáživnosti konvenční hudební historie z toho důvodu, že bych za každou cenu vyžadoval vzrušení. Spíš se nemohu smířit s falešnými představami, které tu nezáživnost dále posilují. Když oslavujeme písně dávných dob, skoro všechnu pozornost na sebe strhnou úctyhodné hudební a kulturní elity, zatímco podvrtné snahy outsiderů a rebelů skoro nepřijdou na přetřes. Dějepisné knihy bagatelizují nebo zamlčují všechny zásadní aspekty hudby, které by mohly být považovány za pochybné nebo iracionální – například hluboké souvislosti mezi hudbou a sexualitou, magií, transem nebo změněnými stavy vědomí, uzdravováním, společenskou kontrolou, generačními konflikty, politickými nepokoji, a dokonce i násilím a vraždou. Kamouflují zásadní roli, kterou v čtyřtisícileté historii hudby sehráli rebelové a revolucionáři. Místo nich oslavují asimilátory a představitele mainstreamové mocenské struktury, kteří inovace outsiderů sice nakonec přejímají, ale snaží se oslabit jejich dopad a zatajují jejich zdroje. V tomto procesu nedochází újmy pouze historická správnost. Jsou zde překrucovány a nepravdivě interpretovány samy zdroje, z nichž kreativita a nové postupy vycházejí. Hlavním sdělením této knihy je fakt, že ony *zavrženíhodné* rysy písní – spojení se sexem, násilím, magií, extází a transem a dalšími pochybnými záležitostmi – jsou ve skutečnosti zdrojem moci, který v hudbě pohání veškeré inovace. Pokud z historických záznamů tyto věci vymažeme, uzavřeme si cestu k pochopení, jak naše milované písně vlastně vznikly.

Dějiny hudby nejsou ve skutečnosti nijak úctyhodné. Právě naopak. Nejsou ale ani nudné. Revoluční změny bývají téměř vždy dílem provokatérů a rebelů a nemají dopad pouze na písně, které zpíváme: často otřásají samými základy společnosti. Pokud se na hudební scéně objeví něco skutečně nového a odlišného, lidé v mocenských pozicích se toho bojí a snaží se to potlačit. Tohle všichni víme, protože jsme to sami zažili. Na vlastní oči jsme viděli, jak hudba dokáže zpochybnit společenské

normy a vyděsit zastánce statu quo, ať jsou to politici nebo náboženští vůdci, nebo třeba jen vyplašení rodiče, na které z pokoje jejich dospívající ratolesti zlověstně řvou jakési nepopsatelné zvuky. Takové věci se dějí od počátku lidských dějin a možná ještě déle. O této stránce příběhu se ale v rozhlasovém pořadu Music 101 mnoho nedovíte a neuslyšíte o ní ani od těch bohatě sponzorovaných hudebních institucí, které pouze chrání svoji úctyhodnost a o svém poslání mají snobsky samolibé představy.

Ti vyplašení rodiče mají z takového zavádějícího hodnocení hudby jistě náramnou radost a těší se z něj i lidé v rámci kulturního ekosystému, jejichž postavení se upevňuje spolu s prestiží a autoritou tradic, které ochraňují. Pokud se jim podaří představit hudbu v takové očištěné a nablýskané podobě, dodá to lesku i jim samotným. Dokonce i hrubé a vulgární písně získávají takovým procesem na úctyhodnosti. Celé úsilí ale není ve skutečnosti ničím jiným než překrucováním pravdy, nebo dokonce lhaním, neboť nebezpečné soundtracky minulosti překrývá líbivou vznešenou patinou. Ve všech etapách lidských dějin byla hudba katalyzátorem změny, zpochybňovala konvence, předávala různá zakódovaná poselství a někdy – ne zcela vzácně – se vyjadřovala i zcela otevřeně a jednoznačně. Dávala hlas jedincům i skupinám, kteří se nemohli vyjádřit na jiných platformách; díky tomu byla svoboda zpěvu často neméně důležitá než svoboda slova a současně mnohem kontroverznější.

Ten proces má ale ještě druhé stadium, které je zrovna tak zajímavé a zaslouží si rovněž naši pozornost. Jedná se o mechanismus, jehož prostřednictvím se záškodnické hudební výpady na území společenského řádu samy stávají mainstreamem. Nebezpečný rebel se po pár letech nebo desetiletích promění v úctyhodného stařešinu. Všichni víme, o co jde, ale i ti z nás, kdo měli možnost sledovat tento proces na vlastní oči, budou možná jen s obtížemi vysvětlovat, jak se to stalo. Když se Elvis Presley objevil v roce 1956 poprvé v televizi, stanice CBS nechtěla ukázat, jak se kroučí v kyčlích – ty krouživé pohyby byly pro mainstreamové publikum příliš nebezpečné. Stačilo ale počkat do roku 1970, a Elvis nejenže byl pozván do Bílého domu, ale dokonce přijal z rukou prezidenta Richarda Nixona placku, která z něj dělala neoficiálního agenta Federálního úřadu pro drogové záležitosti. (Celé události dodalo na bizarnosti také

to, že Presley byl při přijímání této pochybné pocty dost možná zfetovaný.) Rodiče byli šokováni, když poprvé spatřili Beatles nebo Rolling Stones; všichni ti zkažení kluci byli ale nakonec povýšeni do šlechtického stavu a stali se z nich *sirové*. Bob Dylan stál v roce 1966 v čele kontrakultury; v roce 2016 však dostal Nobelovu cenu za literaturu. Album *Straight Outta Compton* hiphopové skupiny N.W.A. nesmělo v roce 1988 do mnoha obchodů a rozhlasových stanic, a dokonce se o ně zajímala FBI; v roce 2017 však bylo totéž album vybráno Knihovnou Kongresu pro zachování v Národním registru nahrávek, neboť bylo shledáno kulturně záslužným. Co je to za podivný společenský vývoj, který umožňuje, aby se radikální outsider změnil v oficiálního hrdinu mainstreamu? Tento proces se ale v průběhu dějin neustále opakuje. Vlastně by se dalo říct, že důvodem, proč jsou historické záznamy tak zavádějící, je především právě důraz na asimilaci radikální hudby mainstreamem. Ať se jedná o Beatles, anebo dříve o Sapfó, trubadúry nebo Bacha, do popředí se dostává oficiálně „očištěný“ veřejný obraz, zatímco pochybná minulost je odstrčena, aby na ni nikdo neviděl.

Hudební inovace postupují spíše zesponu nahoru a zvenčí dovnitř než naopak a držitelé moci a autority jim obvykle vzdorují; postupně, ať už prostřednictvím kooptace, nebo transformace, se však inovace stanou mainstreamem a cyklus začíná znovu od začátku. Autority, které naší zcela chaotické hudbě vnucují významy, jež samy upřednostňují, se v průběhu staletí mění. V minulosti to mohli být králové, proroci nebo uctívání filozofové. Dnes se často zdá, jako by ani neměly jméno nebo tvář, alespoň z pohledu většiny hudebních fanoušků – je to například marketingové oddělení místního symfonického orchestru, autoři školních osnov nebo porotci na hudebních soutěžích. V každém případě ale postupy, jejichž prostřednictvím autority brání průniku nových rušivých forem, sledují předvídatelnou stezku: začnou vytlačováním nebo přímo výslovným zakazováním, a když tato strategie selže – jak se často stává –, přejdou k mnohem záluďnějším metodám zadržování a překrucování. Zastáncům statu quo vlastně ani nezbyvá nic jiného než se bránit. Písně outsiderů a vyvrhelů byly vždy nebezpečné, a proto je bylo třeba nějak uhlazovat a měnit jejich interpretaci. Schopnost hudby přivádět lidi do transu



nebo je naopak probouzet k činu je odedávna předmětem obav, a proto musí být kontrolována. Úzké spojení mezi písněmi a sexem nebo násilím vždycky šokovalo, a proto musí být regulováno. Příběhy líčící a definující naše hudební životy se tudíž nevyhnutelně píší a přepisují s ohledem na tyto imperativy.

Tato kniha pojímá svým záběrem celou historii hudby od samých počátků až do současnosti. Začínáme v přírodním prostředí ještě před příchodem člověka, kde působily síly, jejichž moc a nebezpečnost předznamenal mnohé z toho, co mělo následovat, a končíme u pěveckých reality show a virálních videí dnešní doby. V historii tohoto druhu má své místo Mozart i Sid Vicious a také všechno mezi tím – všichni minstrelové, rapři, kvakeři, šamani, trubadúři, kurtizány, zpívající kovbojové, homérští bardí, zpívající pouliční prodavači a spousty dalších postav, které do koncertních síní v životě nevstrojily. Nesnažím se zde nějak předvádět a nejsem ani módně eklektický: je zkrátka nezbytné rozhodit síť do co největší šíře, abychom mohli zachytit všechny síly, které zde působí. Můj přístup je zhruba chronologický, a s tím, jak budeme postupovat, budou čím dál zřetelněji vyvstávat pojítka mezi jednotlivými érami. První kapitoly mi umožní představit koncepční nástroje a vhledy, které budou v následujících oddílech knihy podrobeny zkoušce a – alespoň doufám – prokážou svoji hodnotu v kontextu letitých debat o klíčových postavách tak rozdílných, jako jsou Ludwig van Beethoven nebo Robert Johnson. Pokud mám pravdu, tyto metody nám mohou pomoci i dnes – jednak když chceme předvídat, jak by se mohly písně vyvíjet v budoucnosti, a jednak ve snaze vytvořit zdravý hudební ekosystém v prostředí digitálního věku, který jako by umělce a jejich dílo připravoval o hodnotu.

Jak tyto komentáře možná naznačují, podvrtné síly zůstávají v průběhu času v zásadě stejné, přestože v oblasti hudebního vkusu a technologií dochází ke změnám. Tyto síly čelí opovržení, současně ale neustále prokazují svoji moc a v lidské společnosti jsou vždy přítomné, třebaže se o nich někdy nemluví nebo bývají vytlačeny na samotný okraj. Nemohou být však zastaveny a nemohou být ani jednou provždy vyloučeny z mainstreamu. Mohou kolem nich ale vznikat zavádějící narativy, které se znovu a znovu vkrádají do oficiálních příběhů. V této knize se

snažím proniknout skrze všechny tyto schválené interpretace a nalézt rebelskou realitu, která až příliš často zůstává našemu pohledu skryta.

Takové otázky nás přivedou až k jednomu hlubokému tajemství: Odkud se všechny ty změny v hudbě vlastně berou? Proč jsou zdroje inovace tak často obestřeny hanbou a tajnůstkářstvím? Proč se držitelé moci musí znovu a znovu obracet na outsidersy a vyloučené skupiny a přebírat od nich písně, které nakonec definují normy a chování širší společnosti? Co je na hudbě tak zvláštního, že se její historický vývoj a rodokmen tolik liší od jiných forem kulturního vyjádření? A proč se cyklus bez ohledu na čas a geografii tak neúprosně opakuje? To jsou otázky zásadního významu a já doufám, že než tato rozsáhlá studie dospěje ke konci, budeme na ně znát odpověď.

To, co zjistíme, nás rovněž přinutí revidovat vnímání estetiky hudby, jejích schopností a dopadů. Starobylé představy o roli písně v našich životech, které kladou důraz hlavně na její transcendentní charakter nebo bezúčelnou krásu, budou podrobeny zkoušce a shledány neuspokojivými. Opravdu, zjistíme, že mnohé z těch nejlivnějších filozofických systémů, které se nějak týkají hudby, jsou ve skutečnosti výtvorem elit, které se jejich prostřednictvím snažily zastavit šíření inovací a vnitřní moc písně oslabit. Jakmile zjistíme, co je ve skutečnosti příčinou a co následkem, naše chápání hudby a toho, co vlastně dělá a co znamená, bude jednou provždy změněno.

Podvratné dějiny hudby dnes potřebujeme víc než kdy jindy. Potřebujeme je jednak proto, abychom zpochybnili všechny ty dávno zažité příběhy, jež překrucují dějiny, a jednak abychom pochopili podvratnost zvuků dnešní doby. Účelem této knihy je poskytnout právě takový alternativní příběh. Není to však kniha obrazoborecká a nechce být ani prvoplánově kontroverzní. Mým cílem není zaujímat zde provokativně revizionistickou pozici jenom proto, abych se odlišil od všech ostatních. Jde mi o jediné: chci téma řádně pojednat. Chci vyprávět skutečný příběh hudby jako původce změny, jako zdroje nepokoje a okouzlení v lidském životě.

Na alternativním přístupu k dějinám hudby jsem začal pracovat před více než pětadvaceti lety, aniž jsem si tehdy uvědomil, jaký rozsah budou moje objevy mít. Začátky byly mnohem jednodušší než konce. Mým

základním přesvědčením – které se ani po letech nezměnilo – byla skutečnost, že hudba funguje jako transformační a emancipační síla, že je katalyzátorem lidského života. Zaujalo mě, jak často a jak různými způsoby písně posunuly a změnily v lidské historii životy jedinců, a dokonce i životy mas, přestože to z dostupných záznamů není příliš patrné. Ze svého záběru jsem nijak nevyklučoval krále, lordy, papeže a další bohaté patrony. Možná jsem se ale přece jen víc zajímal o rolníky a plebejce, otroky a bohémy, odpadlíky a vyvržence. Jak ta jejich hudba vlastně zněla? A co je ještě důležitější, jaký ta hudba měla účinek?

Abych mohl na takové otázky odpovědět, musel jsem využít celou řadu zdrojů mimo oblast akademických dějin hudby. V prvním desetiletí svého bádání jsem ve snaze vymezit tyto problémy spíše tápal. Zjistil jsem, že pokud chci odpovědět třeba i na ty nejjednodušší otázky, musím se ponořit co nejhluběji do primárních pramenů a akademické literatury z oblasti folkloru, mytologie, klasických studií, filozofie, teologie a biblické exegeze, společenské historie, antropologie, archeologie, sociologie, psychologie, neurovědy, egyptologie, sinologie, asyriologie, středověkých studií, cestovatelské literatury a mnoha dalších oblastí a témat, a vedle toho přečíst také nesmírné množství literatury napsané hudebními historiky a muzikology. Proto uběhlo více než patnáct let, než se mi podařilo publikovat první plody vlastních výzkumů – knihy *Work Songs* (Písně pracovní) a *Healing Songs* (Písně uzdravující), které obě vyšly v roce 2006. A potom uplynulo další desetiletí, než jsem dokončil třetí díl trilogie o hudbě každodenního života, knihu *Love Songs* (Písně milostné).

Tou dobou jsem si už ale uvědomoval, že je potřeba napsat všeobecné dějiny hudby, které by pojalý veškerá překvapivá odhalení, na něž jsem během svého pětadvacetiletého úsilí narazil. Nebudu zde jmenovat všechny ty nečekané a někdy i strašidelné věci, které jsem při své dlouhé a podivuhodné cestě zjistil. Mé cíle však byly prosté a měl bych se o ně hned na začátku podělit. Chtěl jsem oslavit hudbu jako zdroj kreativity, destrukce a transformace. Nijak nepopírám povahu písní coby zdroje umělecké kvality, mým záměrem je ale pojímat je ve vší vážnosti jako společenskou sílu a médium moci, a u společností, které nemají k dispozici mikročipy a kosmické lodě, dokonce i jako cosi na způsob technologie.

Chci vrhnout světlo na opomíjené sféry hudby, které přežívají stranou míst, kde se pohybují držitelé moci, představitelé náboženských institucí a společenských elit, a zkoumat, jak písňe obohacují každodenní životy malých komunit, rodin a jedinců. A především doufám, že se mi podaří ukázat, jak hudba dovede svrhnout etablované mocenské struktury, zpočtybnit všeobecně přijímaná pravidla, podkopat otřepané staré konvence a prosadit konvence nové.

Jinými slovy, hudba není jen soundtrack na pozadí života; opakovaně vystupuje do popředí a mění společenské a kulturní proudy, o nichž bychom si mysleli, že tlak něčeho tak prchavého a nehmata-telného, jako je píseň, bez potíží ustojí. Působí to skoro jako kouzlo a možná to kouzlo opravdu je.

Všechny tyto věci se opakovaně odehrávaly v minulosti, odehrá-vají se v našich životech a přijdou ke slovu i v budoucnosti. Toto je je-jich příběh.





# Původ hudby jako síly kreativní destrukce

Vůbec mě nepřekvapuje, že všechno začalo velkým prásknutím. Nebyla to jen nějaká těžká doba v prvním taktu, jednalo se o vůbec největší prásknutí ze všech. Je naprosto případné, že první úder rytmu přišel ve formě exploze, která byla současně destruktivní i kreativní. Symbolizuje to všechny pozdější hudební výbuchy, jimiž se budeme na těchto stránkách zabývat, všechny ty nezvladatelné zvuky, které otrásají stávajícím řádem, způsobují neklid nebo dokonce chaos a jen pomalu se usazují a vytvářejí novou stabilitu.

Naše první těžká doba zazněla před asi 13,7 miliardami let. Byl to onen příslovečný velký třesk, počátek skladby, která dodnes zní všude kolem nás. Pokud ale hmota exploduje v prázdném prostoru a není u toho nikdo, kdo by to slyšel (možná to ani slyšet nebylo, protože se to odehrálo ve vakuu), dá se opravdu mluvit o třesku? Falšují snad naše příběhy už i první takt, v němž ve skutečnosti žádný třesk nezazněl? Možná bychom měli ten úvodní tah v procesu formování galaxií přirovnat spíše k němému mávnutí dirigentské taktovky těsně před začátkem koncertu. Pohled, kývnutí hlavou, rychlý pohyb, a jde se na věc...

Ta vesmírná symfonie pokračuje i dnes. Zaznívá ve formě kosmického mikrovlnného pozadí, téměř neslyšitelné ozvěny, kterou stěží zaznamenají i ty nejjemnější přístroje. Přesto se jedná o hudbu, jež zní dokonce i ve vakuu. Zde musím poznamenat, že vědci, kteří tyto slaboučké dozvuky velkého třesku objevili, je poprvé zaslechli prostřednictvím

rádia. V roce 1964 se v rozhlase vůbec stalo hodně zvláštních věcí – mimo jiné začala britská invaze a Louis Armstrong se se svým hitem „Hello, Dolly!“ dostal na první místa v žebříčcích –, ale toto byla nejpodivnější relace ze všech: *Naladte si správnou stanici a uslyšíte počátek vesmíru!* Posluchači, kteří si se značným zpožděním naladili nejdelší živé hudební vysílání všech dob, moudře dospěli k závěru, že každý hit musí mít jméno, a jejich objev nakonec jméno dostal. O rok později publikovali článek „Měření nadměrné teploty antény při 4080 megacyklech za sekundu“, jímž oznámili světu, že někdo konečně uslyšel ránu, která zazněla před několika miliardami let. Titul byl sice příliš dlouhý, než aby se vešel na štítek v jukeboxu, nicméně Arnovi Penziasovi a Robertu Wilsonovi zajistil Nobelovu cenu.

Zjištění moderní vědy však pouze opakuje to, co říká už dávná indická duchovní tradice *nadabrahma* – že svět je *zvuk*. V indické ikonografii je Šiva dokonce v okamžiku stvoření vyobrazen jako třímající *damaru* – bubínek ve tvaru přesýpacích hodin; v tomto pojetí tedy malý úder zastane práci úderu velkého, který předpokládají fyzikové. Představu hudební geneze podporují nespočetné mýty stvoření z celého světa, které dávají počátek vesmíru do souvislosti s kosmologickými skladbami. V bibli se o hudbě mluví na více než tisíce místech – podle židovsko-křesťanské tradice se žádná ikona nebo relikvie silou ani zdaleka nevyrovná zvuku, který je cestou k božství a zdrojem transformativní energie. Někdy je síla hudby brutálně destruktivní – třeba když trubky Izraelitů rozboří hradby Jericha –, častěji je ale v bibli i v jiných tradicích zvuk spojován s tvořením a transformací. „Podle hebrejské ‚geneze‘ je tvůrčí slovo *vysloveno*,“ říká Natalie Curtisová, badatelka, která jako jedna z prvních psala o písních původních Američanů. „V téměř každém indiánském mýtu stvořitel zpěvem přivádí věci do života.“ V Austrálii, píše Bruce Chatwin ve své knize *Songlines* (Cesty písní), domorodé mýty stvoření „vyprávějí o legendárních totemických bytostech, které se v dobách Snění potulovaly po kontinentu a zpívaly jména všeho, co jim přišlo do cesty – ptáků, zvířat, rostlin, kamenů, jezírek –, a tak zpěvem stvořily celý svět.“ Pýthagorás převrátil tuto téměř univerzální mytologii ve filozofii, když jednou zvedl kámen a řekl svým žákům: „Hle, zamrzlá hudba!“<sup>1</sup>



Stojí za zmínku, jak zřídka mýty popisují původ hudby jako záležitost zábavy nebo uměleckého vyjádření. Tyto kategorie možná říkají něco o tom, jak vnímáme písně dnes, naši nejstarší předkové ale věděli něco, na co bychom si měli vzpomenout i my a co by se mělo stát výchozím bodem každé historie písně: hudba je moc. Zvuk je vrcholným zdrojem geneze v širším smyslu a také zdrojem proměny a zničení. Píseň v sobě může nést kataklyzma.

Věda nám vypráví tentýž příběh, ať už hledíme do hlubin vesmíru, anebo studujeme svět, který máme na dosah ruky. Zvukové vlny k nám přicházejí od samého počátku a jejich zdrojem není jen prvotní exploze, ale i ty nejmenší částičky hmoty. V srdci atomu nalezneme neuvěřitelně rychlé vibrace – s frekvencí až sto trilionů za sekundu –, které vytvářejí tón nalézající se asi dvacet oktáv nad naší hranicí slyšitelnosti. V průběhu let se těmto otázkám věnovala řada lidí, mezi nimiž byli jak seriózní vědci, tak naprostí šílenci (např. Ernst Chladni, Fabre d'Olivet, Charles Kellogg, Hans Jenny, Robert Mondeo, Alfred Tomatis a mnozí další); prokázali, že mezi nehmataelnou hudbou a fyzickým světem kolem nás existují překvapivé a někdy přímo okouzluující vztahy. A v roce 1934 vědci z univerzity v Kolíně nad Rýnem zjistili, že zvukové vlny vyslané skrze tekutinu mohou v bublinách vzduchu způsobovat pouhým okem viditelné světelné záblesky, které až strašidelně připomínají hvězdy na noční obloze. Tato vlastnost zvuku – dnes se jí říká *sonoluminescence* –, je doprovázena silným tlakem a vysokou teplotou souvisejícími s kolapsem bubliny a následným uvolněním energie. Je to vlastně ten nejmenší velký třesk ze všech. A stejně jako v mýtech stvoření se zde zvuk stává viditelným.

Spolu s tím, jak se hmota po velkém třesku postupně stabilizovala a chladla, přidávaly se k tomuto mikroskopickému chorálu silnější zvuky a rytmy. Zatímco nám kosmos posílá své astrální zvuky, země pod našima nohama udává takt. Jedná se o vrcholnou formu rytmického doprovodu. Opravdu, pohyby země nejsou vůbec chaotické a vykazují pravidelné rytmy. I dnes jsou seismografy schopny zachytit neustále se opakující vibrace v rozmezí 51,3 až 54,7 minut, které vytvářejí tóny dvacet oktáv pod dolní hranicí slyšitelnosti. Každý ze čtyř pradávnych živlů – země, vzduch, oheň, voda – vykazuje jedinečnou hudební povahu, projevující se

v praskání hromu, v řevu mořského příboje, v monotónním hučení vodopádu, ve zvuku padajícího skaliska nebo stromu a v dalších malých i větších přírodních jevech.

K těmto anorganickým zvukům se později připojily nejstarší formy jejich organického kontrapunktu, živoucí orchestr sestávající z bohatých zvukových projevů zvířat, ptáků a hmyzu. „Každý tvor jako by si ve spektru frekvencí našel vlastní zvukovou niku..., kterou v danou chvíli nezaujímá nikdo jiný,“ píše hudebník a ekolog Bernie Krause, který tuto zvukovou teritorialitu vnímá jako základ nejstarších lidských hudebních kreací. Zvukové pozadí, v němž žili první lovci a sběrači, se měnilo co pár metrů a každých pár minut a ti lidé mu jistě věnovali velkou pozornost. Naši předkové byli pozornými posluchači dávno předtím, než se ke slovu dostaly estetické úvahy – donutil je k tomu darwinovský boj o přežití.<sup>2</sup>

Krause vzpomíná na setkání se starcem Angusem Wilsonem z indiánského kmene Nez Perce. Ten mu řekl: „Vy běloši nevíte o hudbě vůbec nic. Ale já vás něco naučím, jestli chcete.“ Druhý den ráno ho odvedl na břeh potoka a vyzval ho, aby si klidně sedl na zem. Krause se dělal a čekal, zvedl se vítr a byla mu zima. Najednou někde blízko zazněl zvuk varhan – což bylo zvláštní, protože žádné varhany tam samozřejmě nebyly. Wilson ukázal Krauseovi trs rákosových stébel, která byla působením větru a mrazu zlámaná v různé výšce. „Vytáhl nůž,“ píše Krause, „a jedno z těch stébel uřízl hned u země; potom do něj vyvrtal několik otvorů, zvedl nástroj ke rtům a začal hrát melodií. Potom řekl: ‚Takhle jsme se naučili naši hudbu.‘“<sup>3</sup>

Australská badatelka Lynne Kellyová zažila podobné překvapení, když jí její přítelkyně Nungarrayi z kmene Warlpiri vysvětlovala, že stromy, keře a traviny je možné rozpoznat podle jejich písní. „Nechtělo se mi tomu věřit,“ vysvětlovala později Kellyová, „ale ona mě ujistila, že kdybych to zkusila, zjistila bych, že to možné je.“ Toho odpoledne začala naslouchat vegetaci a zjistila, že pofukující větrík vytváří ve stromech kolem ní zvláštní zvukové prostředí. „Eukalypt po mé levici, akácie přímo přede mnou i traviny po mé pravici všechny vydávaly specifické a rozlišitelné zvuky. Písemnou formou jsem tyto zvuky nedokázala zprostředkovat. Během dalších pokusů jsem začala být schopná rozeznávat různé druhy

eukalyptů [...] Byl to zážitek, který mě přesvědčil, že zvuky rostlin, živočichů, pohybující se vody, různých druhů hornin při poklepání a mnoho dalších přírodních projevů se člověk naučí jediné díky písňím, protože písmo mu je jednoduše nedokáže zprostředkovat.“<sup>4</sup>

Biolog David George Haskell učil studenty, jak hudbu stromů uslyší. Poradil jim, aby počkali na pořádnou bouřku, protože při ní jsou tyto melodie nejzřetelnější. Někdy posluchači zaslechnou, jak se „rozstříknou kovové jiskry“, jindy to práskne „hluboce a čistě, jako rána do dřeva“, a jindy to zase zní jako „klapání psacího stroje“. Na hodinách ornitologie dává Haskell studentům následující úkol: „Dobře, naučili jste se, jak zpívá sto různých ptáků, a teď se naučte zvuky dvaceti různých stromů. Rozeznáte pouhým sluchem dub od javoru?“ Jejich domácím úkolem bylo „jít ven, soustředěně poslouchat a sbírat zvuky.“ Podle Haskell je to „téměř meditativní zážitek. Díky němu si uvědomíte, že stromy znějí každý nějak jinak a že vydávají přímo *neuvěřitelné* zvuky.“ Krom toho nás hudba přírody provází životními cykly a ročními obdobími. „I prostým sluchem poznáme, jak javor mění svůj hlas,“ vysvětluje Haskell. Jeho listy jsou na jaře měkké a s blížící se zimou pomalu tuhnou a křehnou.<sup>5</sup> Jak brzy uvidíme, cyklický proces směřující od života ke smrti (a zase zpátky) utvářel lidskou hudbu po celá tisíciletí.

Tyto příběhy nám jasně říkají, že přírodní historie zvuku je mnohem starší než jeho historie společenská nebo estetická. Společenským a estetickým aspektům zvuku nemůžete porozumět, pokud nevěnujete zásadní pozornost jeho přirozeným vlastnostem. Pro naše nejstarší předky to byla otázka přežití. Pokud nenaslouchali důležitým zvukům, také se nemuseli dožít příštího dne.

Mluvím zde o těchto věcech, protože chceme-li pochopit vývoj, který se před námi bude v této kronice odvíjet, musíme nejprve chápat, čím se hudba odlišuje od jiných uměleckých forem. Filmy, romány, výtvarné umění, komiksy, divadelní hry a většina dalších podob kulturního vyjádření jsou dílem lidských bytostí a je jim vlastní pouze moc, kterou do nich vložili jedinci a společenské instituce. Lidé se však vyvinuli v ekosystému, který už sám o sobě obsahoval nejrůznější zvuky, melodie a rytmy. V průběhu vývoje lidé uchopili tuto moc pro sebe – alespoň v míře, v jaké toho

byli schopní. Zrození písně můžeme vnímat téměř jako slavný řecký mýtus o Prométheovi, který ukradl bohům oheň. Jednalo se o uzurpaci jakési takřka božské energie, exemplární okamžik emancipace. Možná se přírodní zvuky staly inspirací pro první tóny lidské hudby, neboť rané společnosti jednoduše imitovaly to, co ve svém přirozeném prostředí prožívaly. Anebo je možná pravděpodobnější, že se lidé snažili uspořádat zvuk do podoby hudby, aby si podrobili přírodní svět, omezili jeho všudypřítomná nebezpečí, dostali ho pod společenskou kontrolu. Ať to bylo jakkoli, faktem zůstává, že zvuk se stal zbraní.

Například zpěvy a tance loveckých společností často napodobují zvuky a pohyby lovených zvířat – jedná se o tzv. sympatetickou magii, při níž lidé imitují to, co chtějí nějakým způsobem ovlivnit. Pokud má někdo v úmyslu zabít zvíře, vypůjčí si jeho hudbu. Nalezneme to v písni k lovu želv domorodců z Andamanských ostrovů, v bizoním tanci dakotských Mandanů, v hudbě k lovu slonů národa Hehe z Tanzanie, v tanci k lovu kuskusa u domorodců z jihovýchodní Austrálie a při mnoha dalších příležitostech. Kdekolí žily lidské komunity v symbiotickém vztahu se svou kořistí, napodobovali lovci zvukový prostor zvířat, která lovili.

Pokud jde o původ hudby u našich loveckých předků, odborníci nabízejí desítky teorií, některé značně krkolomné a absurdní. Ty nejpřesvědčivější z nich mají ale obvykle co do činění se sexem nebo násilím. To není nic překvapivého, už proto, že téměř všechny písně se na tato dvě témata obvykle soustřeďují. Zaposlouchejte se do velkých operních děl, což je zřejmě nejvznešenější hudební žánr ze všech, a zjistíte, že nejpoužívanější skladby vypovídají vždy o sexu a násilí. Vezměte si lidové balady a naleznete v nich stejné sklony. A posedlost sexem a násilím najdete samozřejmě také v hip hopu a punk rocku, v baladách a blues, v country a v metalu. Tyto síly cítíte ve vzduchu při taneční hudbě na diskotéce nebo v elektronických tónech na rave party. Dokonce ani náboženská hudba, která se jinak k našim sexuálním a násilným sklonům staví poměrně nepřátelsky, nedokáže těmto nelítostným imperativům odolat. Nejstarší píseň bible, kterou najdeme v knize Exodus, je vlastně výsměchem poražené egyptské armádě, kterou Bůh utopil v Rudém moři. Oproti tomu nejslavnější píseň v bibli – pokud byste o tom měli nějaké pochybnosti, říká

se jí Píseň písní – chválí Hospodina erotickým jazykem milostné písně. Nelze vyloučit, že mimozemšťané z nějaké jiné galaxie si zpívají písně, které nemají s těmito prapůvodními silami nic společného, ale pokud jde o lidské společnosti, můžeme s jistotou říct, že žádná nevytvořila hudbu, aniž se jimi nechala vést.

Vždyť i Charles Darwin považoval sex za zdroj veškeré hudební tvorby a tvrdil, že písně lidských společností vznikly z volání ptáků a jiných tvorů vyzývajících k páření. „Hudebních tónů a rytmu,“ tvrdil, „užívali pololidští předci člověka v období rozmnožování, když všechny živočichy ovládá nejen láska, ale také ty nejprudší vášně žárlivosti, soupeřivosti a vítězoslávy.“ Darwin v roce 1871 prohlašoval, že „láska je pořád ještě nejčastějším námětem našich písní“, a v tomto ohledu se od jeho dob změnilo jen málo. Návaznost na téma prokreace se projevuje nejen v našich vlastních hudebních výkonech, ale také v preferencích, které dáváme najevo coby spotřebitelé. Badatel Geoffrey Miller podrobil v roce 2006 zkoumání šest tisíc nejnovějších hudebních nahrávek a zjistil, že devadesát procent z nich vytvořili muži, většinou v letech nejvyšší sexuální aktivity. Tato genderová nerovnováha možná dnešní posluchače překvapí, zvláště pokud vezmeme v potaz hitparádové úspěchy popových zpěvaček v posledních letech, ale faktem zůstává, že po většinu druhé poloviny dvacátého století dominovaly éteru mužské hlasy a že rock, punk a raný hip hop vtiskly populární hudbě zřetelný machistický tón. A přestože se v posledním desetiletí skóre do značné míry vyrovnalo, stále platí, že věk nejpopulárnějších zpěváků bez ohledu na pohlaví se stále kryje s obdobím nejvyšší biologické plodnosti.<sup>6</sup>

Pokud o souvislosti mezi písněmi a prokreací stále pochybujete, věnujte prosím pozornost písňovým textům. Jedna nedávná studie písniček z první desítky v žebříčku magazínu *Billboard* dospěla ke zjištění, že devadesát dva procent těchto skladeb nějak odkazuje na sex, a dále že „každá píseň obsahuje (průměrně) 10,49 reproduktivních frází“. Totéž vyčteme z každého dalšího žebříčku: hudba nejenže mění život, ona život také *tvorí*. Jen považte – mnozí z nás by tady dnes třeba ani nebyli, kdyby naši rodiče neslyšeli v pravý čas a na pravém místě některou z těch písní s „reproduktivními frázemi“.<sup>7</sup>

Zrovna tak je ale zřejmé, že hudba nevznikala jen pod hipísáckým heslem „Make love, not war“, nýbrž i z důvodů právě opačných. Zní to po-  
divně, ale některé z nejpádnejších důkazů ve prospěch tohoto tvrzení nám  
poskytují přímo ony ptačí zpěvy, které studoval Darwin; je zde pouze ten  
rozdíl, že vycházejí z faktů, o nichž neměl Darwin ani tušení. Dnes víme,  
že ptačí zpěv hraje klíčovou roli při uplatňování územních nároků. Přehrávání ptačího zpěvu přes reproduktor stačí k tomu, aby na dané území  
nevstupovali jiní ptáci. A naopak, pokud samce chirurgicky připravíme  
o hlas, brzy na jeho území začnou pronikat rivalové, přestože někdy se mu  
i bez možnosti dvoření zpěvem podaří se spářit. V některých případech  
ptáci dokonce spolupracují a hájí své území společným zpěvem, což vy-  
tváří pozoruhodný protějšek lidským vojenským aliancím.

Tuto alternativní teorii zrodu písně podporují i naše vlastní hu-  
dební tradice, při jejichž zrodu hrálo násilí často významnou úlohu. Ně-  
kdy tyto kořeny přežívají v symbolické formě – například v bojových po-  
pěvcích sportovních týmů nebo v podobě nespočetných pěveckých soutěží  
v televizi –, jindy se ale projevují při skutečných konfrontacích. Bylo mi  
řeceno, že v inuitské kultuře dosud přežívá tradice řešení sporů pěveckým  
soubojem. Pokud ale chcete důkaz, že tento proces funguje i dnes, stačí  
sledovat školní děti, které ve svých půtkách protivníky často zastrašují  
chvástavými a zesměšňujícími říkankami a popěvky. Nepochybuji, že to-  
též se dělo i v Darwinových časech.

Že je hudba násilná, však neznamená, že ji vždy doprovází násilné  
chování. Jedna studie z roku 2018 prokázala, že deathmetaloví fanoušci  
(muži i ženy) zažívají při poslechu „Hammer Smashed Face“ (od Cannibal  
Corpse), „Waiting for Screams“ (od Autopsy) a dalších vybraných písniček  
pocitu radosti a míru. Možná ti fanoušci neustálým posloucháním takové  
hudby jednoduše otupěli, anebo se při poslechu dostavuje jakási aristotel-  
ská katarze. Písně tohoto druhu poslouchají miliony lidí, a do barbarství  
nesklouznou, přestože je k tomu jejich texty jakoby vybízejí. Přinejmen-  
ším je zde možnost, že hudba násilné tendence usměrňuje a dává jim kon-  
struktivní nebo aspoň neutrální podobu.<sup>8</sup>

Co je tedy hlavním hnacím motorem hudby – sex, anebo násilí?  
Jsou písně spojené se zrodem, anebo s destrukcí? Vlastně si ani nemusíme

vybírat, protože oba tyto aspekty hudby zřejmě pocházejí z týchž biologických základů. Údaje z výzkumů v čím dál větší míře prokazují, že skupinový zpěv – a dokonce i skupinový poslech – vede k uvolňování hormonu oxytocinu. Díky přítomnosti této chemické látky v našem těle více důvěřujeme lidem kolem sebe a ochotněji s nimi spolupracujeme ve dvojicích i v týmech. To samozřejmě vysvětluje, proč písně podporují formování jak sexuálních svazků, tak i vojenských jednotek. Jsou to dvě strany téže mince. Hudba posiluje skupinovou soudržnost sloužící kreativním i destruktivním účelům. Jinými slovy, potvrzují se zde hypotézy ohledně obou předpokládaných zdrojů nejstarších písní – tedy sexu i násilí.

Tato zjištění podporují i další úvahy o nejstarší hudbě, z nichž některé jsou natolik fantastické, že se jim člověk skoro zdráhá uvěřit. Sociální filozof Giambattista Vico z osmnáctého století tvrdil, že první sbírky zákonů byly nejprve *zpívány* a teprve později se recitovaly a zapisovaly. Hodně lidí se při té představě smálo, pokud ale zpívání skutečně posiluje spolupráci a napomáhá urovnávání sporů, pak byl možná Vico něčemu na stopě. Ekonom Karl Bücher v roce 1896 uvažoval, že vznik hudby přímo souvisí s tím, jak se společnosti musely organizovat za účelem práce nezbytné k přežití nebo dosažení pokroku a pomáhaly si při tom písní a rytmem – raná hudba byla tedy jakýmsi *manažerským nástrojem*. Dnes už se k Bücherovým názorům hlásí jen velmi málo vědců, ale nelze vyloučit, že měl aspoň částečně pravdu. Totéž můžeme říct o filozofu Carlu Stumpfovi, který tvrdil, že hudba byla vynalezena za účelem komunikace, neboť písně lze slyšet na větší vzdálenost než mluvené slovo. Písně tak sloužily raným lidským společnostem jako nedocenitelné signalizační nástroje. Také chci upozornit na práci současných vědců Edwarda Hagen a Gregoryho Bryanta, kteří se soustředili na roli písně při formování kolic v lidské společnosti. Každý z těchto myslitelů jen dále rozvedl naše úvahy o dalekosáhlé moci písně. Přestože jsou sex a násilí možná nejvýraznější síly, které hudba využívá, jedná se pouze o první dvě položky na velmi dlouhém seznamu. Písně jsou úložištěm mnoha různých druhů moci.

Teorie nám ale neukáže všechno. Vědci mnohé zjistili také tím, že přímo zkoumali archeologické nálezy ze sídlišť prehistorických komunit. V roce 1995 našel paleontolog Ivan Turk na jednom nalezišti ve Slovinsku

stehenní kost medvěda, která byla proražena čtyřmi dírami v řadě za sebou, což naznačuje, že šlo spíše o záměr než o náhodné značky. Celkově se předmět podobá kostěným píšťálám, které nalézáme i na jiných nalezištích v Evropě i v Asii. Je zde ale jeden významný rozdíl: zatímco ostatní kostěné píšťaly nejsou starší než třicet pět tisíc let a pocházejí ze sídlišť moderního člověka, předmět nalezený doktorem Turkem pochází z lovišť neandertálců. Datování metodou radioaktivního uhlíku naznačuje, že tento artefakt, údajně nejstarší známý hudební nástroj vůbec, může být starý čtyřicet tři až osmdesát dva tisíc let. Někteří vědci se sice pokoušeli ty díry na prsty vysvětlit jako náhodné stopy po zubech, jejich umístění ale naznačuje záměr vytvářet tóny na diatonické stupnici. Závěr je překvapivý, ale zcela jednoznačný: neandertálci, jimž mnozí badatelé upírají i schopnost komunikovat artikulovaným jazykem, dost možná zaháněli strach a oslavovali skromné úspěchy svých nelehkých životů melodickými tóny flétny. Ve světle našich předchozích spekulací je ale zcela případné, že tvůrce tohoto nejstaršího dochovaného hudebního nástroje musel nejprve zabít medvěda, aby se mohl následně uvolnit písni.<sup>9</sup>

Do těchto záležitostí se nadšeně pustila i populární věda. Mnoho současných bestsellerů zkoumá hudbu jako jev odehrávající se *uvnitř mozku*. Kdo by si v časech Lestera Bangse a počátků časopisu *Rolling Stone* pomyslel, že mezi předními hudebními kritiky bude jednou tolik neurologů a neurovědců? Přesně tak to ale je. Daniel Levitin vydal knihu *This Is Your Brain on Music* (To je tvůj mozek na hudbu, 2006), které se prodalo více než milion výtisků, a brzy po něm následoval nedávno zesnulý Oliver Sacks s knihou *Musicophilia: Tales of Music and the Brain* (Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek, 2007, česky 2009), což je další bestsellerový titul, který se dobře prodává i deset let po prvním vydání. Dnes snad nemine týden, aniž by si nějaký vědecký tým nezískal pozornost mainstreamových médií nejnovějšími poznatky z oblasti hudby. Úsilí těchto vědců je mi v zásadě sympatické a často se od nich i něčemu přiučím, pohledy, které prosazují, mi ale někdy připadnou příliš redukcionistické. Hudba má bezesporu biologické základy, biologie však nemůže zcela postihnout nadstavbu. Ani nejdokonalejší zmapování mozkových funkcí nebo chemických procesů v těle, které nevynechá jediný



neuron nebo synapsi, nemůže zcela vysvětlit jevy, jako je Mozartova *Symfonie č. 41*, Bachova fuga nebo antifonický dialog v pracovní písni.

Jinými slovy, biologie rozdává karty, ale společenské podmínky diktují, jak přesně bude hra probíhat. To je východisko naší historie hudby a mělo by to být východisko *všech* hudebních dějin. Je možné, že pro tvoření hudby existuje organický imperativ, který je vložen přímo do naší DNA – a my se budeme s biologickými otázkami v průběhu této knihy opakovaně setkávat. Avšak způsob, jímž se tento univerzální impuls proměňuje ve skutečné písně, je utvářen nespočetnými dalšími faktory, které jsou stejně komplexní jako lidský genom. Hrají zde roli technologické inovace, politické struktury, ekonomické podmínky, kulturní instituce, hodnotové systémy a mnoho dalších proměnných faktorů, které spoluutvářejí neustále se proměňující zvukové prostředí lidské historie. Ne, není zde jen sex a násilí, ale také to, co si s těmito silami počneme. Na druhou stranu se tyto mocné síly skutečně zásadně podílejí na vzniku našich písní a my si je prostě nemůžeme dovolit ignorovat. Na následujících stránkách najdete příběhy lidí, kteří moc těchto sklonů podceňovali, a proto skončili na smetišti dějin.



# Masožravci ve filharmonii

První projevy lidské hudby nikdy nepochopíme, pokud ji nebudeme studovat v rámci jejího ekosystému. I samy nástroje byly původně součástí potravního řetězce. Dechové nástroje – jako ona výše zmíněná neandertálská píšťala vyrobená ze stehenní kosti medvěda – pocházely z kostí kořisti. Z kůží se dělaly bubny. A první „rohy“, to byly doslova zvířecí rohy, jak o tom svědčí dávná tradice zmíněná v Davidových žalmech a dodnes dochovaná v podobě trubení na šofar neboli beraní roh o židovských svátcích Roš ha-šana a Jom kipur. Síla zvířete nyní sídlila v hudbě, ale k tomu mohlo dojít jedině tím, že lidé pokořili a přivlastnili si jeho tělo.

A pokud nástroje nepocházely z mrtvého zvířete, vyvinuly se ze zbraní, kterými bylo zabito. Naším nejstarším strunným nástrojem byl lovecký luk, jehož stavba se jen pomalu měnila tak, aby se hodil spíše k hudební produkci než k zabíjení. I prostý pohled na harfy tradičních loveckých společností odhaluje, jak měly blízko ke zbraním. „Jako kdyby někdo napnul luk,“ píše etnomuzikolog Eric Charry, „a přidal k němu pár strun navíc.“ Klacky a kameny, které při lovu rozsévaly smrt, mohly zase sloužit jako bicí nástroje. Krveprolití a hudba šly vždy ruku v ruce.<sup>1</sup>

„V *Íliadě* není *kithara* žádná *cithara* (tedy lyra, předchůdce naší kytary): stále je to luk,“ připomíná francouzský autor Pascal Quignard ve své provokativní knize *La Haine de la musique* (Nenávist hudby). Pokud se Apollón ukáže se svým lukem, můžete očekávat hudební číslo – anebo také smrt. A podobně, když Odysseus na konci *Odysseie* napíná luk a chystá se pobít nápadníky své ženy, Homér ho výslovně přirovnává k hudebníkovi ladícímu nástroj. Z hlediska moderního posluchače nemají

tyto dvě sféry – hudební vystoupení a zabíjení – nic společného, u našich předků se ale často překrývaly.<sup>2</sup>

Okamžik napínání luku je hned na první pohled dvojznačný. Dochází zde k uskladnění energie pro pozdější využití – jak bude ale využita? K tvorbě krásy, anebo za účelem masakru? Musím poznamenat, že v nejdramatičtější scéně *Odysseie*, tedy při pobití nápadníků, neprojevuje Homér ani náznak milosrdenství, Odysseus ale přece jen nechá jednoho člověka z paláce odejít, aniž by mu ublížil: hudebníka, který nápadníkům při hostině zpíval. Nemohu se ubránit myšlence, že Homér v tom zpívajícím bardovi, který přežije krveprolití, viděl možná kousek sebe sama.

V jistém okamžiku lidských dějin se zbraně hromadného ničení změnily v nástroje hromadné zábavy – a nelze vyloučit, že tato změna se časově přibližně kryje s pozoruhodným posunem, k němuž v řeckém umění došlo v pátém století př. n. l.: tehdy byli muži u strunných nástrojů vystřídáni ženami. Podobný přesah mezi loveckým lukem a strunným nástrojem můžeme sledovat i v Africe, Jižní Americe a Oceánii. Nakonec se nástroj vyvine tak, že výrazně usnadňuje hudební produkci, jako zbraň se ale stává bezcenným. Kniha proroka Izajáše nabízí často citovaný popis časů míru: lidé překují své meče na radlice a svá kopí na vinařské nože. Nezapomínejme ale také na stejně poetickou proměnu zabijáckého luku v úchvatnou kytaru.

Spojení hudební produkce se zbraněmi však nikdy nezmizí zcela. V dochovaném seznamu dovedností, které museli zvládnout minstrelové ve středověkém Německu, najdeme pozoruhodnou pasáž, v níž se praví, že hudebník musí umět „správně šermovat“, a vedle toho jsou zmíněny i další podivné požadavky (minstrel musí rovněž „umět vyhazovat jablíčka do vzduchu a nabodávat je na špičku nože, napodobovat zpěv ptáků, provádět kouzla s kartami a proskakovat obručemi“). I v současnosti se kupodivu často objevují zprávy, že byl někdo napaden hudebním nástrojem. Můj oblíbený příběh se týká bluesmana Johna Lee Hookera, jehož životní družka Maude Mathisová se vydala z Detroitu až do Toleda, aby svého přelétavého milence konfrontovala přímo na jevišti. Vytrhla mu z rukou kytaru a praštila ho s ní přes hlavu. Hooker později říkal, že naštěstí zrovna nehrál na svou bytelnou lespaulku, ale jen na obyčejnou

akustickou kytaru. Volba hudebního nástroje může být otázkou života a smrti – to platilo kdysi a platí to i dnes.<sup>3</sup>

I ta nejuctyhodnější ze všech hudebních institucí, totiž symfonický orchestr, si ve své DNA nese dědictví lovu. Dějiny různých hudebních nástrojů v orchestru můžeme sledovat až k těmto primitivním počátkům – jejich nejstarší předchůdci byli vyrobeni buď ze zvířete (roh, kůže, střevo, kost), anebo ze zbraní sloužících k jeho zabití (hůl, luk). Mýlíme se snad, pokud tento příběh slyšíme i v hudbě samotné, v impozantní agresivitě a hrůzu nahánějící drtivosti oněch monumentálních symfonií, které jsou dodnes základním repertoárem předních světových orchestrů? Kdykoli se zaposlouchám do Beethovena, Brahmsa, Mahlera, Brucknera, Berlioze, Čajkovského, Šostakoviče a dalších kanonických skladatelů, snadno si představím tlupy mužů na lovu, kteří zvuk používají jako zdroj a symbol dominance či výraz touhy po predátorské moci (i když u Šostakoviče je někdy těžko říct, jestli tu tradici dál rozvíjí, anebo ji pouze satirizuje).

Nemluvím zde jen o specifickém užití loveckých témat v klasickém západním hudebním repertoáru, třebaže stojí za povšimnutí, jak často se dostávala do popředí – např. v Mahlerově První symfonii, v Brucknerově Čtvrté, porůznu u Haydna nebo v Mozartově bohaté orchestrální produkci. Sám Brahms se naučil hrát na lovecký roh bez klapky ještě jako chlapec – zasvětil ho do toho otec – a do jeho hlasu se tak zamiloval, že pro něj později skládal hudbu. Ještě pozoruhodnější než všechny tyto zvuky a motivy je ale onen všudypřítomný nabubřelý tribalismus, který jako by všemi těmi díly prostupoval. Někdy si říkám, jestli to, jak snadno přejala symfonie v době všeobecného vzestupu nacionalismu národovecké impulsy, nějak nesouvisí právě s hudebním životem našich krvelačných předků. Nebyla snad symfonie nejnacionalističtější ze všech romantických uměleckých forem? Dokázala se jí snad co do tribalistického zaujetí vyrovnat třeba malba, poezie nebo próza?

Kdybyste měli soudit jen podle hudebních nástrojů, snadno byste dospěli k závěru, že orchestry vznikly ze zbytků po nějaké pravěké hostině nebo krvavé oběti. Snad jen nástroje z rákosy se mohly objevit i v nějaké vegetariánské komunitě. Většina dalších nástrojů – z rohů, kostí, střev nebo kůže – by nám měla připomínat, že naše písně jsou dílem

masožravců a že masožraví jsou i sami hudebníci. Chodíme do filharmonie a tváříme se tam vznešeně, a přitom ani netušíme, jaká krvavá historie se za tím skrývá.

Dokonce i dnes se klasická hudba těší všeobecné vážnosti jako prostředek uplatňování teritoriálních nároků, nejen mezi národy, ale i v mnohem menším měřítku. V roce 1985 zjistil vedoucí jedné prodejny sítě 7-Eleven, že Mozart a Beethoven účinně vyhánějí z parkoviště před obchodem tuláky a žebráky, a brzy poté začalo pumpovat klasickou hudbu do tlampačů na sto padesát dalších prodejen řetězce. Dnes je tato praxe zcela běžná. Pořádkové síly, dopravci i obchodníci vypuzují klasickou hudbou z veřejného prostoru všechna možná nežádoucí individua, ať už se jedná o zločinecké gangy, nebo bezdomovce. Když policie ve West Palm Beach testovala tuto techniku v jedné čtvrti zamořené dealery drog, „policisty doslova ohromilo, že v deset večer nebyla na nároží živá duše“. Jak vzpomíná policistka Dena Kimberlinová: „Lidé na ulici nám říkali: ‚Tahle hudba se nám nelíbí.‘“ Brzy byli zaplaveni dotazy z jiných policejních okrsků ohledně toho, jak by se dal podobný program zavést a která klasická díla mají nejlepší účinek. Možná nejpodivnějším příkladem tohoto přístupu k hudbě je výkonný ředitel společnosti Tesla Elon Musk, který začátkem roku 2019 oznámil, že jeho firma testuje bezpečnostní systém pro auta, který v případě násilného vniknutí do vozidla spustí na plné pecky Bachovu *Toccata a fuga d moll*. Různé případové studie naznačují, že při prosazování územních nároků nejlépe fungují Bach, Mozart a Beethoven, ale v kriminalistice se uplatnila i avantgarda, například při jednom experimentu z roku 2018, kdy byla při vyhánění dealerů drog z jednoho berlínského nádraží použita moderní atonální hudba. Hodně lidí z hudební komunity si na tato opatření stěžuje – berlínský program byl dokonce zastaven poté, co některé umělecké organizace namítaly, že kultura by se neměla používat jako zbraň –, nikdo ale nemůže tvrdit, že jsou neúčinná.<sup>4</sup>

Souvislostmi mezi hudbou a válkou nebo otázkou tribunálních prvků v orchestrální hudbě se muzikologové zabývají jen zřídka. Samozřejmě vědí, že své orchestry mají všechny vojenské organizace, třebaže by je možná překvapilo, kolik peněz se do nich investuje. Spojené státy

si vydrží sto třicet vojenských kapel a na vojenskou hudbu vydávají třikrát víc než na Národní nadaci pro umění. To dělá z vojenské hudby zdaleka největší investici do uměleckého projevu na vládní úrovni. Většinou lidí to možná připadne jako kuriozita anebo možná jako ukázkový příklad plýtvání veřejnými prostředky. Jak ale uvidíme na následujících stránkách, hudba byla po celou svoji dlouhou historii úzce spojena s agresivním kmenovým chováním, ať se jednalo o lov, válku, dělnické stávky, politické protesty, nebo třeba jen sportovní klání. (Sotva bude náhoda, že jediným dalším místem, kde instituce bez váhání investují do živé hudby, jsou sportovní události.)

A zde se dostáváme k tomu, co je na celém příběhu nejpodivnější: I když třeba hudba žádnou kmenovou příslušnost nevyjadřuje, fanoušci si ji stejně vytvoří. Jen si všimněte, jak milovníci heavy metalu, country, hip hopu, punku nebo jakéhokoli jiného stylu vnímají svůj hudební vkus jako zdroj skupinové identity, jež nalézá vyjádření v nesmírně intenzivních projevech solidarity a sounáležitosti. Něco takového se v jiných kulturních oblastech zkrátka neděje. Nikdy nevidíte, že by se s podobným nadšením sdružovali třeba čtenáři detektivek nebo milovníci křížovek. Kmenovou loajalitu zde dostatečně zdůvodňuje sama hudba.

A jsou pro to dobré důvody. Jak jsme viděli v první kapitole, při hudební produkci nebo při poslechu hudby uvolňují naše těla hormon oxytocin, pod jehož vlivem více důvěřujeme lidem kolem sebe. Proto také hudba tak často hraje významnou roli při romantickém setkání s milovanou osobou. Písňe mohou být skutečně pojátkem, které drží pár pohromadě. I naše tělesné rytmy se při hudebním projevu synchronizují s rytmy lidí kolem nás. Mozkové vlny se přizpůsobí rytmu hudby a stejně tak i dýchání a puls – „tlukot srdce lidí, kteří společně zpívají, se zrychluje a zpomaluje simultánně,“ zjistili vědci. Doslova se stáváme *jedním tělem*, jak říká staré úsloví. Jistě zde ale hrají roli i jiné evoluční faktory. Nejenže máme zřejmě přímo v DNA zakódovanou tendenci používat píseň na obranu vlastního území, jako to dělají ptáci a další tvorové, hudba možná hraje roli i při řešení tzv. problému černého pasažera, který nastává, když někteří jedinci nechávají na jiných členech skupiny těžkou práci (ať se jedná o boj, farmářství, nebo nějaký jiný úkol, který má pro přežití skupiny zásadní význam),

zatímco sami čekají opodál a dílu se vyhýbají. Písně synchronizují tělo i ducha účastníků, a tím je poutají k práci, kterou je třeba vykonat. A ještě jedna, čistě pragmatická úvaha vysvětluje, proč hudba tak často slouží jako nástroj formování skupin a pojistka skupinové soudržnosti: je to její univerzalita. Když první americké odborové organizace svolávaly dělníky ke společnému zpěvu, nešlo jim o prožívání hudby nebo zábavu; příčinou byla skutečnost, že mezi dělníky bylo tehdy mnoho imigrantů, pro něž nebyla angličtina rodným jazykem. Řada z nich měla jen omezené vzdělání a americkou angličtinu znali ještě méně. Projev nebo pamflet by je proto možná nemohly ovlivnit, zatímco píseň byla s to podnítit jejich emoce a vyvolat v nich pocit sounáležitosti se společnou věcí.<sup>5</sup>

Máme dokonce slovo pro píseň, jejímž úkolem je loajalitu a sounáležitost vyvolávat: je to hymna. Možná jsou ale všechny písně do jisté míry hymnami, neboť nás propojují s dalšími příslušníky kmene, dokonce i když jsou tím kmenem třeba jen lidé na rockovém koncertě nebo taneční partneri na diskotéce.

Všechny tyto faktory hrály v hudebním životě raných loveckých společností klíčovou úlohu, byl zde ale ještě jeden důležitý prvek, který je dnes do značné míry zapomenut, anebo je možná příliš choulostivý, než aby se o něm mluvilo. Mám na mysli skálopevné přesvědčení tradičních společností – někdo by to mohl nazvat dokonce *pověrou* –, že v sobě hudba skrývá jakousi magii. Lidé, kteří hráli na první hudební nástroje, to vnímali tak, že ovládají moc přírodních sil, především tvorů, z nichž byly nástroje vyrobeny. V bubnu, rohu i flétně bylo zvíře nadále přítomno.

Dnes už většina posluchačů spojení mezi hudbou a jejími organickými počátky nijak silně nevnímá. Často vyvádím studenty z konceptu tím, že je požádám, aby určili, co vytváří zvuk, který slyší na nahrávce. Je to saxofon? Trubka? Syntezátor? Sampler? Obvykle jen pokrčí rameny, neschopní odpovědět. Většina lidí ztratila schopnost poslouchat písně tímto způsobem. Hudba se stala abstraktním uměním, které konzumujeme jako čirý zvuk existující nezávisle na fyzických objektech a životních cyklech tohoto světa. Hudební *vystoupení* se změnilo ve *stopu*, soubor, který tvoří nikoli lidé z masa a kostí, nýbrž komprimovaná data. I v digitálním věku však pěstování hlubšího způsobu slyšení představuje víc než jen



pedagogické cvičení sluchu; otevírá nám to cestu do vnitřního světa hudby. Pokud nedokážeme identifikovat nástroj, jak máme pochopit přírodní síly, z nichž tyto předměty kdysi vznikly? A když už jsme u toho, jak můžeme doufat, že ty síly ovládneme a využijeme ve svůj prospěch?

Je vůbec možné je ovládnout? Mickey Hart, bubeník ze skupiny Grateful Dead, ukázal studentům na letním soustředění skrytou moc bubnu velmi neobvyklým způsobem. Rozhodl se, že ze všeho nejdřív si vyrobí vlastní hudební nástroje, což se ukázalo jako mnohem obtížnější, než by kdokoli z nich očekával. Jak si vyrobíte vlastní buben? Zde je první krok: *Opatřete si kůži dvouletého volka*. „Taková věta se čte snadno,“ říkal později Hart, „ani v nejmenším z ní ale nezískáte představu té třicetikilové hromady hovězí kůže, ze které crčí krev a na níž dosud visí chuchvalce tuku.“ Ve světě digitální hudby představuje něco takového nejvyšší analogovou pravdu, setkání, na něž studenti nikdy nezapomenou. Flétna možná uklidňuje a buben zase probouzí k životu, v jejich počátcích ale najdeme krev a střeva. Možná že právě proto mají nad námi takovou moc.<sup>6</sup>

Samo slovo „nástroj“ mnohé odhaluje, neboť se nejedná jen o věc vydávající zvuk, ale také obecně o prostředek adaptace a přežití. Hudba raných lidských společností nejenže čerpala z okolního prostředí, ale také se je pokoušela ochočit a transformovat. Píseň i nástroj byly zdroje moci a autority, prostředky, s jejichž pomocí si lidé zlepšovali vyhlídky v boji o přežití. Pro naše předky představovala hudba možná zdroj radosti a potěšení, současně to byl ale i nástroj, kterým se pokoušeli ovládnout a pokořit přírodu.

Dokážeme určit onen klíčový moment, kdy tento zvukový nástroj přežití získal váhu uměleckého výrazu, tedy okamžik, kdy se hudba stala platformou lidské kultury? Zde bychom měli zmínit kulturního historika Arnolda Hausera, který svoji slavnou mnohasvazkovou studii sociální historie výtvarného umění zahajuje pojednáním o pozoruhodných paleolitických jeskynních malbách v jižní Francii. Živý realismus těchto vyobrazení a také jejich rozsah (jen v jeskynním komplexu Lascaux je zachyceno téměř tisíc různých zvířat) diváky doslova fascinují od chvíle, kdy byly objeveny. Je zvláštní, že do těchto míst nás zavede i hledání počátků lidské

hudby a že zde nalezneme pozoruhodná pojítka mezi nejstarší historií hudby a malířství.

V osmdesátých letech minulého století vědci s překvapením zjistili, že prehistorické malby se nacházejí v částech jeskyně, kde je nejlepší rezonance. Iégor Reznikoff, expert na akustiku evropských kostelů pozdního středověku, má ve zvyku si vždycky při vstupu do uzavřeného prostoru zabroukat, aby odhadl jeho zvukové vlastnosti. V roce 1983 při návštěvě francouzské jeskyně Le Portel zjistil, že zvuk se nese výrazně jasněji a hlasitěji, kdykoli se ocitne v blízkosti jeskynních maleb. Následný výzkum v deseti různých jeskyních v celé oblasti jeho domněnku potvrdil: umístění maleb muselo aspoň částečně záviset na akustice. V jeskyních Niaux v Ariège, v Arcy-sur-Cure v Burgundsku i jinde bylo doloženo spojení mezi zvukovými vlastnostmi a vizuálními obrazy. A nejenže malíři kladli své malby do nejzvuknějších částí jeskyně, četnost obrazů byla navíc přímo úměrná míře rezonance. V některých úzkých tunelech, tak těsných, že se jimi lidé museli plazit, nebyly sice nalezeny žádné malby, ale v místech s největší rezonancí byly na zdi červené značky, což naznačuje, že si pravěcí lidé akustiku svého obydlí nějakým způsobem mapovali. Jindy se malby objevovaly v místech, jejichž akustické vlastnosti divákům usnadňovaly napodobování zvuků zobrazených zvířat.<sup>7</sup>

Závěr je nevyhnutelný: pradávni obyvatelé těchto jeskyní se u maleb zřejmě scházeli ke společnému zpěvu. Steven Errede říká těmto údajným paleolitickým vystoupením „první ‚rockové‘ koncerty na světě“. Můj vlastní výzkum hudby loveckých společností mě vede k přesvědčení, že pěvci chtěli získat nad zobrazenými zvířaty nějakou magickou výhodu, zpěvem si přivlastňovali totemickou moc zvířat, a tím si zajišťovali úspěch při lovu. Některé malby zobrazují podivné tvory – částečně zvířecí a částečně lidské –, což jen posiluje představu o mystickém splynutí nebo přivlastnění si moci. Skutečnost, že mnohá zvířata jsou vyobrazena zraněná nebo usmrcená, dále potvrzuje hypotézu, že jeskynní malby a hudba provozovaná v jejich blízkosti měly lovcům dodat sílu k jejich zabití.<sup>8</sup>

Kolik máte ve své hudební sbírce nebo na svém playlistu písní o zvířatech? Co říkáte? Že žádné? Sama představa hudebního „žánru“ věnovaného zvířatům vám patrně připadne bizarní. A co příběhy? Četli

jste poslední dobou nějaké romány se zvířaty v hlavní roli? Taky žádné? Kdybych se ale zeptal malého dítěte, dostal bych velmi odlišnou odpověď. Vy sami možná nevíte, co si počít s podivnými jeskynnými malbami, kde se mísí lidské a zvířecí figury, nebo s písněmi, které toto spojení oslavují, ale dítě by jejich význam pochopilo okamžitě.

Podívejte se na neznámější dětské pohádky, říkanky a písničky a zjistíte, že „zvířecí žánr“ se těší zdaleka největší oblibě. Písně a říkanky anglo-amerického kulturního okruhu se často přisuzují tajemné ženě zvané Matka husa, jedné z nejzáhadnějších postav kulturní historie, na jejímž původu se vědci ani dnes neshodnou. Samo jméno této postavy naznačuje spojení zvířecích a lidských vlastností, stejně jako je tomu u tvorů zobrazených v jeskynných malbách. Později se v této knize budu zabývat nejstaršími zdroji pohádek a pokusím se zjistit, zda by nám mohly něco říct o počátcích dějin hudby. Nemusíte být ale žádní folkloristé, abyste pochopili, že písně a příběhy, které dnes zpíváme a vypravujeme dětem, nejsou nic jiného než oživlé rituály pravěkých šamanů, lovců a sběračů.

Šaman dokázal mluvit se zvířaty. Kdybyste dnes hledali lidi schopné rozumět řeči zvířat, ponořili byste se do dětských příběhů. A čím slavnější by to byl autor – Dr. Seuss, Lewis Carroll, A. A. Milne, Beatrix Potterová, C. S. Lewis –, tím pravděpodobnější by bylo, že u něj najdete dialog mezi různými živočišnými druhy. Podívejte se na nejpopulárnější dětské animované filmy a spočítejte, kolik je v nich mluvících zvířat. A co teprve písničky: „Souká, souká pavouk sítě“, „Běžela ovečka do kopečka“, „Starý farmář farmu měl“, „Skákal pes přes oves“ a mnohé další jsou plné nejrůznějších zvířecích duchů. Nevyhnutelně musíme dospět k závěru, že jsme všichni rození šamani. Společnost ovšem očekává, že z toho vyroste, a při tom vyrůstání se něco nutně ztratí. „My lidé jsme vytvořili svět, který se omezuje na nás a naše artefakty,“ připomíná spisovatelka Ursula K. Le Guinová. „Pro takový svět jsme ale nebyli stvořeni a musíme své děti naučit, jak v něm mají žít. Písně a příběhy jsou reakcí na toto zužování prožitku. Naše děti se musí naučit bít a vyhnanství: žít na betonu mezi samými lidskými bytostmi a zvíře vidět jen tu a tam skrz mříž.“<sup>9</sup>

Pokud chcete pochopit původ hudby, musíte si vzít k srdci radu evangelisty a *stát se znovu malými dětmi*. Vztahy mezi primitivním

člověkem a zvířaty, píše Mircea Eliade, „jsou povahy duchovní a vyznačují se mystickou intenzitou, jakou si moderní, nenáboženský člověk jen obtížně dokáže představit.“ Například v jeskyni Lascaux najdeme zhruba stovku dokonale zachovaných vyobrazení zvířat, ale jen jednu lidskou postavu – a ta je zobrazena s ptačí hlavou. Jiná slavná jeskynní malba, z tzv. Jeskyně tří bratří, zobrazuje muže ve skoku, možná ve stavu transu, s paroží na hlavě a ocasem u zadku. „Jak už víme,“ říká Eliade, „šamani jsou si dodnes vědomi své schopnosti proměňovat se ve zvířata. [...] Právem se můžeme domnívat, že tato magická proměna vedla k jakémusi ‚vyjití ze sebe sama‘, jež velmi často nabývalo formy extatické zkušenosti.“<sup>10</sup>

A kdekoli narazíme na extatickou zkušenost, tam najdeme také hudbu. Všude ve světě, na každém dějinném jevišti (i v pravěku), patří tyto věci synergicky k sobě, přičemž platí, že hudba umocňuje extázi a extáze formuje hudbu. Lidé, kteří na transcendentální prožitky hledí s podezřením, se vždy pokoušeli toto kauzální spojení mezi zvukem a duchem popřít a zesměšnit; často se při tom uchylovali k zarputilému empirismu, který podle nich nenechává šamanům a jasnovídcům žádný manévrovací prostor. „O hudbě se často říkalo, že je nadána tajemnou mocí a navozuje posedlost,“ píše etnomuzikolog Gilbert Rouget ve své poněkud sporné, ale bezesporu vlivné knize *La musique et la transe* (Hudba a trans), a potom s pozoruhodnou sebejistotou dodává: „Na tomto předpokladu není ani zbla pravdy.“ Rouget považuje takové případy spíše za divadelní představení nebo neurotické záchvaty, rozhodně se ale podle něho nejedná o užití hudby k navození „změněných stavů vědomí“ (výraz, o němž pohrdavě říká, že to není „vůbec žádný koncept“).<sup>11</sup>

Mohla by to být pravda? Jsou snad změněné stavy vědomí nesmysl a hudební cesty k nim pouhý podvod? Největší překážkou pro ty, kdo se snaží transformační moc hudby popřít na základě empirických důkazů, je kupodivu rostoucí soubor empirických důkazů pocházejících přímo z našich hlav. Ty totiž říkají pravý opak. Badatel Andrew Neher změnil v roce 1961 pravidla hudební teorie svým přelomovým článkem o rytmech a mozkových vlnách, který vyšel v časopisu *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* – tedy periodiku, které muzikologové tehdy asi moc často nečetli. Brzy poté se ale lékařské časopisy

překvapivě staly významným zdrojem poznání o hudbě a hudební vědci jim museli začít věnovat vážnou pozornost. Neherova práce „Auditory Driving Observed with Scalp Electrodes in Normal Subjects“ (Audiitivní navození transu pozorované pomocí elektrod zavedených do kůže na hlavě u normálních subjektů) referovala o výsledcích jeho výzkumů mozkové aktivity testovaných osob, jež byly vystaveny repetitivním rytmům. O rok později pokračoval Neher odvážným pokusem aplikovat tyto poznatky v etnomuzikologii, což ho vedlo k sepsání článku „A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums“ (Fyziologické vysvětlení neobvyklého chování při obřadech za doprovodu bubnů). Přetočme do současnosti a vzpomeňme si, kolik bestsellerů o hudbě dnes píše vědci (už jsem jich pár zmiňoval, ale je jich mnohem víc). Když s Neherem polemizoval náš skeptik Rouget, tvrdil o něm, že je autorem jediného výzkumu v této oblasti, což je jen další paušalizující tvrzení, které nebylo pravdivé ani v době, kdy je vyslovil. Rouget dále prohlásil, že Neherovo dílo „bohužel nevykazuje žádnou vědeckou hodnotu“. Dnes se však Rougetovi žáci musí vyrovnávat s celou knihovnou vědeckých prací, které jejich tvrzení vyvracejí. Skeptici popírající spojení mezi hudbou a transem o svůj argument jednoduše přišli. Místo aby demaskovali šamany, demaskovali sami sebe.<sup>12</sup>

Vědeckému zkoumání souvislostí mezi repetitivními rytmy a změnami stavů vědomí se ostatně věnovali už starověcí učenci. Ptolemaios před více než dvěma tisíci lety zjistil, že pokud roztočí před zdrojem světla paprskové kolo, opakující se vizuální vzorec vyvolává v pozorovateli pocit euforie. Stimul byl vizuální, ale příčina byla jednoznačně *rytmická*. Totéž spojení bylo sledováno i v říši zvířat: například o šimpanzech se ví, že putují velké vzdálenosti jen proto, aby mohli pozorovat odraz slunečního svitu ve vodopádu. Neurovědci dnes tomuto jevu říkají *entrainment*, což je technický výraz pro tendenci mozkových vln synchronizovat svoji frekvenci s opakujícími se vzorci přicházejícími z vnějšího prostředí. Neher zjistil, že opakující se zvukové vzorce způsobují v mozku testovaných subjektů podobné adaptace. Jinými slovy, lidský organismus se synchronizuje s rytmy okolního světa, ať jsou hudební, nebo vizuální. Z tohoto hlediska představuje šamanův bubínek nebo mystikův zpěv praktické

technologie, reálné nástroje, které mají prokazatelné a opakovatelné výsledky, přestože mohou některým pozorovatelům připadat primitivní.

Od Neherových časů jsme se o kauzálním spojení mezi hudebním stimulem a biologickou reakcí dověděli mnohem víc. Jedna nová teorie vědomí, kterou formulovali filozof Tam Hunt a psycholog Jonathan Schooler, jde dokonce tak daleko, že rytmus považuje za tajemný chybějící článek mezi myslí a hmotou. Ve vesmíru, kde všechny subjekty i objekty vibrují a oscilují, se i naše vnímání sebe sama a okolní reality musí zakládat na rytmu. Hudba však nemění pouze naše mozky, ale také naši tělesnou chemii. Například lidé, kteří se oddávají společnému bubnování, vykazují už po hodině vyšší produkci T-lymfocytů, a tím i robustnější imunitní systém. I bubeníci jsou nicméně překvapení, když slyší, že firma Remo, největší dodavatel bubnových membrán na světě, zřídila oddělení pro výzkum tělesného zdraví. Proč se výrobce hudebních nástrojů plete do medicíny? Skeptici – kteří většinou neznají vědeckou literaturu na toto téma – se při té představě smějí. Mezi bubínkem tradičního léčitele a různými nástroji dnešní medicíny však není tak velký rozdíl, jak by si možná mysleli. Vždyť i mnoho moderních lékařských nástrojů přímo využívá rytmy a různé zvuky. Opravdu, čím víc toho víme, tím víc se zdá zřejmé, že písně nejsou jen lidské konstrukty, jako je tomu u mnoha jiných uměleckých děl, ale skutečné vodiče externí síly. Zvukové vlny se dnes používají k rozbíjení šedých zákalů a ledvinových kamenů, k detekování cyst a nádorů, k léčení tendinopatie a zánětů kloubů, a někdy dokonce i v boji proti rakovině. Pomocí „písní“ tedy léčíme i v dnešní době, pouze je raději označujeme jiným jménem. Slova jako *fakoemulzifikace* nebo *litotripse* jsou mnohem působivější než výraz „léčivá píseň“, všechny tyto lékařské procedury ale můžeme velmi snadno popsat jako odvětví utěšeně se rozvíjející vědy jménem muzikoterapie. V roce 2016 se vědcům z Kalifornské univerzity v Los Angeles dokonce podařilo probudit člověka z kómatu pomocí ultrazvuku vyluzovaného malým „nástrojem“ o velikosti kávového šálku. Podobnost s dávnými mýty o cestách do podsvětí, kde hudba rovněž slouží k probuzení mrtvých, působí skoro strašidelně.<sup>13</sup>

Jelikož se zde nezaměřujeme na fyziologii, nýbrž na historii, musíme toto fascinující téma opustit. I historikové zde ale mají co říct a je to

cosi velmi důležitého – jde o to, že kulturní rezonanci a estetické bohatství hudby nelze redukovat na popisy mozkových procesů, ať jsou jakkoli podrobné. Přesto, když se vrátíme k našim úvahám o roli hudby v nejstarších společnostech lovců a sběračů, uděláme jen dobře, uznáme-li biologické síly – spolu se silami ekonomickými, společenskými, duchovními a uměleckými – za součást onoho velmi významného souběhu imperativů, jež se staly základnou lidské hudební tvorby.

Všechny tyto prvky mají i v „nejprostších“ prehistorických písních své místo. Máme-li být vůči našim jeskynním předkům spravedliví, musíme připustit, že moderní písně, jejichž účelem je téměř vždy jen zábava, působí ve srovnání s nimi značně uboze. Když se nad nimi zamýšlím, říkám si, že písně lovců, kteří se shromažďovali před těmi malbami, bychom mohli docela dobře považovat za písně pracovní – byly to prosby o poskytnutí magické moci, která měla pomoci k ulovení kořisti. Současně to byly ale také písně duchovní, neboť se pokoušely postavit most mezi oblastí tady a teď a oblastí duchovna. Vedle toho samotný akt zpěvu jistě posiloval pouta mezi členy skupiny, podobně jako to dělá dnešní společné zpívání. Možná v těch písních figuroval i určitý pedagogický prvek – v tradičních společnostech se základní vědomosti téměř vždy předávají v hudební formě. A na samý závěr ještě připustíme, že ta hudba své provozovatele také bavila – i když lépe by bylo možná říct, že je *uváděla do transu a uchvacovala*. Dosáhne jakákoli moderní píseň těchto věcí třeba jen z poloviny? Dokážou se naši největší skladatelé vyrovnat svým prehistorickým předchůdcům, pokud jde o mnohostrannost způsobů, jimiž posloužili své komunitě?

Všimněte si, že jsem dosud nepoužil slovo *publikum*. Možná že tehdy ani žádné publikum neexistovalo, alespoň v moderním smyslu slova. Bezesporu tam byli účastníci – ti jsou u rituálů přítomni vždy, dokonce i ti, kdo zůstávají zticha, se do jednotlivých úkonů zapojují a hrají v nich svoji roli. Koncept „publika“ hudebního vystoupení je však mnoha tradičním kulturám cizí. Hierarchii současné zábavy, která jednoznačně odděluje interpreta od diváka, nemůžeme většinou vztahovat na situace, kdy je každý zván, aby k hudebnímu životu komunity do jisté míry přispěl. Sotva bude náhoda, že v takových situacích se v písních běžně prosazuje

forma výzvy a odpovědi, která vedle toho, že definuje hudební strukturu, současně vychází ze struktury sociální. Z téhož důvodu je hudba v tradičních společnostech často spojena s tancem – tak dalece, že jakýkoli pokus „píseň“ izolovat a posuzovat ji způsobem, jak třeba muzikolog studuje určitou větu Beethovenovy symfonie, by nebyl ničím jiným než cvičením v marnosti a sebeklamu.

Tento participativní přístup jistě definoval hudbu ve společnostech lovců a sběračů a jeho přetrvávající vliv můžeme sledovat hluboko do historických dob, a dokonce až do současnosti. Nejstarší doložené koncertní síně západního světa byly *odeony* ve starověkém Řecku – jméno je odvozeno od slovesa *aeidein*, které znamená „zpívat“. Jinými slovy, odeon byl doslova „místo pro zpívání“, zatímco auditorium, náš moderní ekvivalent, je „místo pro poslouchání“. Dokonce i v situacích, kdy bylo potřeba jasně rozlišit mezi účinkujícím a publikem – například při veřejných představeních homérských eposů –, byla dělicí čára mezi oběma stranami velmi odlišná od té, kterou známe z moderních koncertů. Rapsód Ión ze stejnojmenného Platónova dialogu říká, že při zpěvu pláče, a když se podívá na lidi kolem sebe, vidí, že pláčou také. Sókratés na to odpoví, že publikum je poslední článek řetězce, který začíná Múzou inspirující básníka a pokračuje přes pěvce až k posluchači. Interpret je tedy podle této představy pouhým prostředníkem. Dovedete si představit hudebního kritika, který by o dnešních zazobaných superhvězdách pop-music mluvil podobně opovržlivě?

„Publikum“ nejenže se těchto rituálů účastnilo, ale v rámci celého procesu jistě také nabývalo moc. Nehovořím zde pouze o magické moci přítomné v šamanských rituálech lovců a sběračů, ale o něčem, co je snadno měřitelné a předvídatelné: o skutečné moci předávané prostřednictvím zvuku těmi, kdo zvukem vládnou a jejichž písně proměňují okolní svět, ať už při přípravě na lov, organizaci práce, naplňování rituálu slavnostním duchem a posilování jeho účinnosti, anebo na nespočetné množství dalších způsobů. Hudba definovala mocenské vztahy v míře, jakou si dnešní člověk sotva dovede představit.

V oněch preindustriálních časech před nástupem elektronické amplifikace se lidé a jejich kořist setkávali s hlasitými zvuky jen zřídka.



Až na pár výjimek, třeba při bouři nebo v blízkosti velkého vodopádu, bylo jejich zvukové prostředí jemně diferencované a své bohatství zpřístupňovalo pouze pozornému posluchači. Primitivní lovci mohli prožít třeba celý život, aniž v přírodě narazili na cokoli, co by se hlasitostí vyrovnalo jejich kolektivnímu zpěvu, zvláště pokud jej praktikovali v rezonujících uzavřených prostorách, jako byla ona jeskynní „ohniska“, o nichž jsme hovořili výše. První lidé, kteří se na takových místech scházeli ke zpěvu nebo k pokřiku, museli být výsledným zvukem nesmírně posílení. A jejich kořist musela cítit při jeho dozvucích zrovna takový strach.

Mocenská rovnováha na naší planetě se v tu chvíli změnila – zvířata nyní prchala před lovcem a přenechávala území lidským osadníkům vyzbrojeným písněmi. Připomíná mi to příběh antropologa Jamese Woodburna, který vzal jednoho lovce z kmene Hadza do přírodní rezervace v Keni a sledoval ohromení, s nímž tento zkušený zálesák poprvé v životě spatřil zblízka divoká zvířata. Nikdy předtím se do blízkosti zvířat tohoto druhu nedostal, protože při jeho příchodu vždy prchala. Jeho ohromení svědčí o tom, že se u zvířat vyvinula adaptivní schopnost prchat při zvuku ohlašujícím příchod lovce, a připomíná nám, že v přírodě může hudební vystoupení sloužit jako nástroj k uplatnění teritoriálních práv, zvláště pokud je jeho dosah posílen kolektivním provedením nebo zvláštními akustickými podmínkami. Dnes nám právo na vlastnictví zajišťuje kus papíru, v minulosti to ale byla možná obyčejná píseň.<sup>14</sup>

Tento pohled nabude na přesvědčivosti ještě víc, pokud si uvědomíme, že naši dávní předkové nebyli jen lovci a sběrači, ale dost možná také mrchožrouti. Mrchožrout musí od zdroje potravy odehnat další predátory, což většinou není žádná legrace. Co kdyby vám to ale umožnil zpěv, takže byste nemuseli jiná zvířata vůbec konfrontovat? Co když byla hudba (v tomto případě sborový zpěv, neboť čím hlasitěji, tím lépe, a více hlasů znamená větší hlasitost) při zajišťování kalorií mocnějším nástrojem než oštěp nebo kámen? Takové písně by současně posloužily jako naše první hudba k jídlu, ne tak tlumená a uklidňující, jako bývá hudební pozadí v drahých restauracích, ale právě naopak, hlučná a hrozivá, jejímž účelem bylo přesvědčit další potenciální strážníky, aby se kolem našeho jídla příliš nepotulovali.

Svrázny muzikolog Joseph Jordania dokonce tvrdí, že naši předkové byli „velmi pomalí a mizerní lovci“. Zbraně, které měli k dispozici, byly zcela neadekvátní. Opravdu si myslíte, že lva nebo tygra zabijete kamenem, oštěpem nebo lukem a šípem? Naštěstí to pravěkým lidem zas tolik nevadilo, protože měli něco mnohem mocnějšího, dokázali vyvolávat hrůzu svým společným hlasem. „Neměli žádné přirozené zbraně, kterými by mohli kořist zabít, ale stali se odborníky na odhánění všech konkurentů,“ vysvětluje Jordania, „včetně lva, nejsilnějšího ze všech afrických predátorů.“ Než aby lovíli tradičními zbraněmi, raději si počkali, až kořist zabije lev nebo nějaká jiná velká šelma. V tu chvíli zahájili svůj večerní koncert, hlasité rytmické zvuky, které zabijáka přinutily odejít, ještě než stačil všechno maso sežrat.<sup>15</sup>

Pokud má Jordania pravdu, pomohlo by nám to vysvětlit jedno z největších tajemství rané lidské společnosti, konkrétně otázku, proč evoluce našim předkům tolik zkomplikovala skrývání se před predátory. Fyziologické změny naopak učinily první lidi postupně většími, vyššími, hlučnějšími, a tedy i nápadnějšími. Postavili se na dvě nohy, místo aby se krčili, plížili a plazili jako většina ostatních tvorů v divočině. Téměř všechno, čím se lidé vyznačují, jim znesnadňuje *somatolýzu* – tedy schopnost splynout s prostředím. Jedinou dostupnou alternativou bylo tedy zvolit opačný postup a dělat co největší rámus. Když se lidé nemohli silou vyrovnat lvům, dokázali alespoň hlasitěji řvát – pokud tedy ve svých zpěvech a pokřicích spolupracovali.

Mohl by toto být důvod, proč je náš folklor plný příběhů a pověr o bojích s nepřáteli pomocí hudby? Proto nás učí, že máme cestou kolem hřbitova hvízdát, abychom zastrašili duchy? Jordania vzpomíná na jednoho gruzínského lidového pěvce, který mu řekl: „Když musíš jít přes nějaké nebezpečné místo, jsou dvě možnosti, jak to udělat. Můžeš jít pokud možno tiše, aby si tě medvědi a vlci nevšimli; ale můžeš taky hlasitě zpívat, jako kdybys tím říkal: ‚Nebojím se! Drž se ode mě radši dál!‘“ Bájesloví mnoha kultur tento přístup oslavuje: hrdina se vydává do podsvětí nebo na nějaké jiné nebezpečné místo a temné síly přemáhá magickým zpěvem.<sup>16</sup>

Písňe primitivních loveckých kultur, které přežily dost dlouho na to, abychom je mohli zaznamenat a studovat, hovoří v jedné věci jasně:

hudba je zde pevnou součástí vztahu lidí se zvířecí říší. Tyto komunity používají zvláštní písně a rituály při přípravách na lov i při následném oslavování úlovku, uctívají jimi vynikající lovce a také jejich prostřednictvím komunikují při stopování kořisti. Přesto nejsou jejich písně vždy konfrontační. V symbiotickém procesu, jemuž moderní člověk stěží porozumí, se lovci znovu a znovu bezprostředně identifikují s tvory, které zabíjejí. Z loveckých komunit známe usmiřovací písně, jejichž účelem je dosáhnout odpuštění, nebo dokonce přimluvy zabitých zvířat. Jindy zase narážíme na písně vzývající vyšší moc, aby zajistila zachování a reprodukci lovné zvěře. Taková starost je zcela pochopitelná, pokud si uvědomíme, nakolik byly tyto společnosti na svých zdrojích potravy závislé. Také nám to připomíná, že naše zjednodušující konfrontační postoje, vycházející výhradně z mezilidských konfliktů, zcela opomíjejí nuance, jež byly dávným společnostem zcela zřejmé. Praktické úvahy zde jdou ruku v ruce s mystičtějším spodním proudem, který záměrně stírá vymezení rolí lovce a kořisti.<sup>17</sup>

Tyto úvahy nám poskytují východisko pro naši alternativní historii lidské hudby. V počátcích měly písně jednak funkční hodnotu a jednak magické vlastnosti. Stmelovaly komunitu a pomáhaly zajistit její dlouhodobé přežití. Ukazovaly cestu k božskému, ale současně zajišťovaly večeři. Sloužily jako nástroj transformace a očarování jedinců i celých komunit. Vytvářely pestrou škálu mýtů a významů a stávaly se médiem pro přenos osvědčených postupů, které bylo možné v této formě snadno předávat z generace na generaci. V dnešním dominantním paradigmatu, které vnímá hudbu především jako zdroj zábavy, jsou všechny tyto aspekty písně většinou zapomenuty. Ty síly jsou však přítomné i v naší hudbě, většinou jako jakýsi latentní potenciál, který se ale čas od času překvapivým způsobem projeví. Až budeme procházet následnými dějinami hudby, zjistíme, že všechny tyto aspekty se neustále vrací, dokonce i v situacích, kdy bychom to vůbec nečekali.



# Hledání univerzální hudby

V tomto bodě se dostáváme k choulostivé otázce – problému, který by mohl naši historii v samém počátku zcela rozvrátit. Při odkrývání vzorců a souvislostí definujících lidskou hudbu narazíme na jedno mocné a pevně zakořeněné dogma, které popírá samu jejich existenci. I když budeme postupovat pokud možno inkluzivně, musíme se nějak vyrovnat s dávnou tradicí exkluzivity, s jakousi takřka bunkrovou mentalitou, která ohrožuje samy základy projektu, do něhož se zde pouštíme. Tento ožehavý problém má různá jména, podle toho, zda k němu přistupujete prostřednictvím jungovské psychologie, srovnávací antropologie, neurovědy nebo nějaké jiné disciplíny. Já sám mu nejraději říkám *problém hudebních univerzálií*.

Na naší cestě se s ním setkáme při mnoha příležitostech a obvykle se před nás postaví v podobě neobvyklých a zdánlivě nevysvětlitelných náhod. Hudební tradice a rituály v jedné části světa budou vykazovat až zarážející podobnost s praktikami na druhé straně zeměkoule. Když jsem například studoval milostné písně, sotva mě mohlo překvapit, že se étos dvorské romance rozšířil z Francie do Německa a Itálie. Jak ale vysvětlit jeho přítomnost v eposu *Muž v tygří kůži*, který napsal na Kavkaze (čtyři tisíce kilometrů od Provence) koncem dvanáctého století gruzínský básník Šota Rustaveli? „To nemůže být důsledek západního vlivu – je nepředstavitelné, že by se Provence dostala až na Kavkaz,“ prohlásil brilantní, ale v tomto případě zcela bezradný medievalista Peter Dronke, když na tuto anomálii narazil. Chtě nechtě musel dospět k závěru, že „Gruzie si sama a bez cizí pomoci vytvořila vlastní Provence“. A podobně, proč keltský milostný příběh o Tristanovi a Izoldě, který figuruje v tolika francouzských