La grande illusion. Sociologické postřehy k dialektice jazzu a vážné hudby

Mikuláš Bek

Tématem tohoto článku jsou dva momenty dějin recepce jazzové hudby ve střední Evropě, tedy v části světa považované od sklonku 18. až do poloviny 20. století za jednu z pánembohem obdařených oblastí, jež zvláště vydatně přispěly k vytvoření kánonu děl vážné hudby, který dodnes ovládá globalizovaný hudební provoz. Od Mannheimu přes vídeňský klasicismus, lipský romantismus až po pozdně rakousko-uherské mistry Schönberga, Janáčka a Bartóka patřila střední Evropa k hudebním mocnostem, jež dokázaly úspěšně kolonizovat zbytek světa. Dnes však tato dominance patří již dosti vzdálené minulosti. Krize této středoevropské hudební mocnosti se ovšem projevila či byla pociťována poprvé ve 20. letech 20. století, ve chvíli, jež se, možná ne zcela náhodou, časově téměř kryje s příchodem světové krize hospodářské a s drastickými politickými změnami na mapě střední Evropy v letech třicátých. Povědomí a vnímání hudební krize střední Evropy se časově prořadlo s příchodem jazzu na evropský kontinent po první světové válce. Pro část středoevropské hudební scény artificální hudby se tehdy jazz stal dokonce jakousi nadějí na překonání a vykoupení z této krize. Historie jazzových inspirací v evropské hudbě, od počátků u Debussyho přes Stravinského *Ragtime* až po Křenkovu operu *Jonny spielt auf*, je ze standardních narací o dějinách moderní hudby dobře známa a není třeba ji opakovat. Pozornost soustředíme pouze na dva krajní historické momenty, které ukazují konfigurace vzájemného vztahu středoevropské vážné hudby a jazzu, konfigurace, pro něž by Theodor Adorno v hegelíánské tradici nepochybně užil slova dialektika, neboť to, co se na počátku jeví jako protikladné, je na konci vývoje stíženo stejným osudem, a to, co se nejprve jeví jako prapůvodní, nedotčené, všeobecně oslovující a plné orgiastického života, se na konci vývojového procesu odívá do atributů svého opaku, stává se umělým, odvozeným a výlučným. Pohlédneme tedy na vnímání jazzu ve střední Evropě v době jeho příchodu ve dvacátých letech 20. století a na počátku století jedenadvacátého.

Jazz jako radikální protiklad

Episodou hudebních dějin, která dobře ilustruje ono původní mesianistické očekávání, spojené s příchodem jazzu, je založení jazzové třídy na Konzervatoři Dr. Hocha ve Frankfurtu, jež ředitel Bernard Sekles ohlašoval roku 1927 v tisku slovy:

„Im Schaffen unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt-spekulatives Moment zu Tage. Hier kann eine von einem taktvollen Meister vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr.“²³

Vedoucím této třídy se stal v roce 1928 původem maďarský skladatel a violoncellista Mátyás Seiber, který se sám zapojil do propagace jazzové hudby jako prostředku oživení interpretačních schopností současných hudebníků.²⁴ V českém prostředí pak podobnou roli věrozvěsta sehrál zejména Emil František Burian svou knihou *Jazz*, v níž oslavuje jazz jako „rytmus a zvuk století i budoucnosti“.²⁵ Jazz se mu v druhé polovině 20. let jevil jako dokonalý protiklad tradiční středoevropské vážné hudby:

„Sedněte si do baru a poslouchejte tu světovou znamenitost. Budete tancovat, neboť, je-li člověk smuten, dokáže rozestříti nejkrásnější nesmysly na taneční parkety. Nemáte chuť odejít do symfonické rozvláčnosti. Kdopak dá tolik překvapujících požitků jako bláznivý černoš, zpívající kloktavě!“²⁶

Do československého kontextu patří též literární a hudební působení Erwina Schulhoffa, který v *Auftaktu* již v roce 1925 přispěl článkem „Saxophon und Jazzband“ k propagaci jazzu jako živé vody umírající vážné hudby.²⁷

Velké naděje spojované s obrodnou transfúzí jazzem však neměly dlouhého trvání. Právě Schulhoffův skladatelský vývoj na konci dvacátých a na počátku třicátých let je výmluvným svědectvím dopadu společenských proměn na recepci jazzu mezi artificijálními hudebníky. Erwin Schulhoff (1894–1942) se po poválečném „dadaistickém“ intermezzu v Drážďanech vrátil v roce 1923 do rodné Prahy a přes své německé kulturní zázemí se

²³ „V tvorbě dnešních dnů vystupuje stále zřetelněji abstraktně spekulativní moment. Tady by mohla skutečně pomoci jen transfúze neopotřebované negerské krve, zprostředkovaná taktním mistrem, neboť hudba bez pudovosti si označení hudba nezaslouží.“ Sekles, Bernhard: „Jazz-Klasse an Dr. Hoch's Konservatorium“, *Deutsche Tonkünstlerzeitung*, 7, 20. 11. 1927, s. 299.

²⁴ Seiber, Mátyás: „Jazz als Erziehungsmittel“, *Melos*, 7, 1928, s. 281–286. Více k recepci jazzu ve 20. letech v německém prostředí viz Steinert, Heinz: *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien, 1992.

²⁵ Burian, Emil František: *Jazz*, Praha, 1928, s. 18.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Schulhoff, Erwin: „Saxophon und Jazzband“, *Auftakt*, 5, 1925, s. 179–183.

postupně identifikoval s českým levicovým kulturním prostředím. V druhé polovině 20. let vytvořil řadu děl, jež byla velmi zdařilým naplněním „transfúzního“ programu hudební avantgardy 20. let. Do počátku 30. let přitom Schulhoff v zásadě nepochyboval o estetické i společenské legitimitě exklusivního autonomního umění. Jazz byl ve své jinakosti pro avantgardní hudebníky především prostředkem estetické konfrontace s tradičním měšťanským publikem a vkusem, nikoliv primárně nástrojem nadbíhání pokleslému „šlágrovému“ vkusu kulturního průmyslu, jak se domnívala pozdější Adornova diagnóza ze 30. let. Ono nadbíhání mělo emancipačně svádět posluchače na cesty nové hudby, nikoliv konzervovat jejich vkus. Po celou dobu však šlo o balancování na hraně, jež se ukázalo být dlouhodobě neúnosné.

Ještě v roce 1932 napsal Schulhoff v dopise českému spisovateli Karlu Josefu Benešovi, libretistovi opery *Die Flammen* [Plameny] toto avantgardistické vyznání: „[Wir] jedenfalls brauchen innere Zufriedenheit, aber sobald wir fragen ob man mit uns zufrieden ist, haben wir keinen Anspruch darauf zu den Ehrlichschaffenden gezählt zu werden.“²⁸ To ovšem psal Schulhoff na prahu zcela nové etapy svého života. Ve stejném roce nabýval v Sovětském svazu stále dogmatictější podoby koncept socialistického umění, krystalizující do esteticky konzervativní doktríny socialistického realismu. Schulhoff navštívil Rusko sice v roce 1933 ještě před završením kodifikačního procesu I. sjezdem Svazu sovětských spisovatelů v roce 1934, přesto byl návštěvou v mnoha ohledech hluboce ovlivněn, jak politicky, tak esteticky. Proměna Schulhoffova odvratu od avantgardního jazzového okouzlení byla akceleroována vývojem jeho profesní kariéry jako pianisty. V roce 1934 po příchodu nacistů k moci ztratil jako Žid a modernista možnost vystupovat v Německu, hlavní destinaci jeho koncertních turné. Úsporná opatření v pražském rozhlase, dalším zdroji jeho příjmů, jej pak donutila v roce 1935 z existenčních důvodů zaměnit hlavní město za Ostravu.²⁹ Výsledkem byla proměna jeho uměleckého názoru a zásadní stylová proměna jeho hudby. V dalším z dopisů Benešovi píše v roce 1936:

„Vidím svůj předběžný život jako sen a vlastně nevím, k čemu jsem tehda vytvořil svoje díla. Vidím příklad u svých kamarádů, kteří tvoří dále a stále bez veškeré zodpovědnosti, a to toujours la même chose, seulement une l'art pour l'art pour les sélectes et la caste snobistique. Dříve jsem k tomu ovšem sám patřil, ale dnes již nemohu tak dál.“³⁰

²⁸ „V každém případě potřebujeme vnitřní spokojenost, ale jakmile se začneme ptát, zda jsou s námi spokojeni ostatní, nebudeme mít nárok počítat se k těm, co tvoří poctivě.“ Strojopisná kopie dopisu (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Fond K. J. Beneš, No. 17882). Viz dále Bek, Mikuláš: „Erwin Schulhoffs Oper *Flammen* – eine Entstehungsgeschichte“, in: Widmaier, Tobias (ed.), *Zum Eingeschlafen gibt's genügend Musiken. Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994*, Hamburg, 1996, s. 99–104.

²⁹ K biografii viz zejména Bek, Josef: *Erwin Schulhoff. Leben und Werk*, Hamburg, 1994.

³⁰ Strojopisná kopie dopisu psaného již v češtině (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Fond K. J. Beneš, No. 4478).

Transfúze jazzové krve do umírajícího organismu středoevropské vážné hudby byla očividně ukončena dramatickými společenskými proměnami třicátých let. Nešlo jen o Schulhoffův případ, podobně se změnila tvorba Křenkova a mnohých dalších představitelů skladatelské generace vstupující na hudební scénu po 1. světové válce. Přes relativní krátkost této epizody je však možné resumovat recepčně estetické charakteristiky tehdejší konstelace jazz – vážná hudba. Jazz té doby byl primárně populární hudbou, fungující v tančírnách, kavárnách, kinech a barech, populární hudbou s výrazně generačním zakotvením. Jeho transplantace do avantgardní hudby byla založena na stylové i funkční distanci jazzu od pozdně romantického hudebního dědictví, před jehož skutečnou či domnělou neaktuálností se poválečná generace vydala na zběsilý útěk. Ambivalentní vztah k většinovému publiku – současně escapistický i nadbíhavý v projektech „Gebrauchsmusik“ či právě jazzové transfúze – byl bytostnou součástí tohoto pohybu.

Spríznění volbou

Vůči této společenské a estetické konstelaci meziválečné doby nyní postavme situaci počátku 21. století. Je přitom zřejmé, že takto polární uchopení problému, které má zvýraznit proměnu sociálních a estetických funkcí jazzu v českém prostředí, nechává stranou subtilní historickou dynamiku procesu probíhajícího celá desetiletí, procesu, který přinesl řadu peripetií či dočasných aktualizací jazzu jako populární hudby poté, kdy byl rockovým idiomem vystřídán v pozici dominantního proudu populární hudby. Sociologický pohled však nezřídka ulpívá právě na vyhocených protikladech, na černobílých konstelacích ideálních typů, budiž mi tedy odpuštěno historiky populární hudby toto zjednodušení.

Prvním kvantitativním symptomem proměny sociálních funkcí a vazeb jazzu je samozřejmě zřetelné zmenšování podílu příznivců tradičního jazzu v české populaci, které registrujeme ve výzkumech prováděných od šedesátých let 20. století. Zatímco na prahu 60. let se těšil tradiční jazz (zčásti zajisté díky popularitě dobového revivalu tradičního jazzu na konci padesátých let) podpoře většiny populace, na počátku osmdesátých let to už bylo kolem 30 % a v roce 2001 již jen 15 %.³¹ V roce 2005 se kladné preference tradičního jazzu (16,5 %) a moderního jazzu (14 %) velmi podobaly zastoupení kladných postojů k opeře (13 %) nebo klasické vážné hudbě (17 %).³² Jazz z hlediska preferencí očividně přešel z polohy většinové populární hudby do role „menšinového žánru“. Také zcela odlišně metodicky postavený výzkum Bačuvčkův z roku 2009, zaměřený nikoliv na preference, nýbrž frekvenci poslechu hudby, registruje velmi podobné podíly poslu-

³¹ Podrobně viz Bek, Mikuláš: *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, Praha 2004, s. 170–175.

³² Data sbírána v roce 2005 v rámci omnibusového šetření společnosti TNS AISA pro Ústav hudební vědy FF MU. Výzkum postihoval populaci ČR ve věku 15 až 69 let, sebráno bylo 1 109 dotazníků. Otázky týkající se hudebních preferencí byly identické jako ve výzkumu z roku 2001, viz Bek, Mikuláš: *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, Praha, 2003, s. 274.

chačů jazzu a blues (55 %) a klasické vážné hudby (50 %) v české populaci³³ a potvrzuje tak sblížování velikosti společenského zázemí obou stylů.

Druhou sociologickou indicií sblížování společenské situace jazzu a vážné hudby je proměna vztahu mezi preferencemi či poslechem jazzu a věkem. Zatímco styly populární hudby jsou typicky generačně vázány a jejich historická dynamika registrovaná sociologickými výzkumy má zřetelnou podobu „generační vlny“,³⁴ u jazzu se tento generační charakter vytrácí a začíná se blížit věkovému profilu vážné hudby – jde zkrátka o hudbu dospělých ve středním a starším věku.³⁵ Nejde však již o důsledky zestárnutí věkové kohorty, která byla kdysi jako teenageři nositelem nového stylu populární hudby – tou byl ostatně jazz v podobě swingové taneční hudby naposledy ve čtyřicátých letech 20. století.

Ještě silnější argument ve prospěch hypotézy o blízkosti sociálního habitu jazzu a vážné hudby pak poskytují data o vztahu mezi preferencemi a poslechem jazzu a vzděláním. Zatímco podle Karbusického a Kasanova výzkumu z roku 1963 byly preference jazzu mezi vysokoškoláky nejnižší (50,4 % kladných postojů) a nejvyšší mezi středoškoláky (66,7 %), v roce 2001 již rostly se vzděláním a nejvyšší byly mezi vysokoškoláky.³⁶ I novější výzkumy potvrzují u jazzu statisticky významnou souvislost s vyšším vzděláním.³⁷ Proto neudivuje, že je empiricky registrována také pozitivní korelace přímo mezi preferencemi vážné hudby a jazzu, byť nejde o zdaleka tak silnou vazbu, jako mezi žánry vážné hudby navzájem (klasická a soudobá vážná hudba, opera).³⁸

Sofistikovanější statistické postupy umožňují konstruovat typologie hudebních posluchačů, které postihují tuto proměnu komplexněji. Typ posluchače, který jsem nazval „Love for Everything“,³⁹ se vyznačuje širokým spektrem pozitivně hodnocených hudebních stylů, v němž najdeme vedle vážné hudby jazz, etnickou hudbu či alternativní rock. Ve starších generacích stály tyto styly proti sobě – tradiční posluchač vážné hudby byl spíše nepřítelem jazzu. Širší konceptuální rámec nabízí pro tento fenomén původně anglosaská diskuse o „univorous“ a „omnivorous“ posluchačích.⁴⁰ Ústup jednostranně zaměřených

³³ Citované údaje se vztahují na ty, kteří vůbec někdy poslouchají příslušný hudební styl, zahrnuti jsou tedy i nezáměrná vystavení se poslechu. Proto jsou údaje výrazně vyšší než z výzkumů preferencí. Viz Bačuvčík, Radim: *Jak posloucháme hudbu? Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*, Zlín, 2010, s. 51 a 67.

³⁴ Viz Bek, Mikuláš: *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, Praha, 2003.

³⁵ Viz též Bačuvčík, Radim: *Jak posloucháme hudbu? Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*, Zlín, 2010, s. 50.

³⁶ Bek, Mikuláš: *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*, Praha, 2003 s. 100–105.

³⁷ Viz Bačuvčík, Radim: *Jak posloucháme hudbu? Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*, Zlín, 2010, s. 50. Totéž potvrzuje můj nepublikovaný výzkum z roku 2005.

³⁸ Můj výzkum z roku 2005.

³⁹ Bek, Mikuláš: „A Social Critique of Czech Musicality: A Typology of Listeners to Music“, *Hudební věda*, 42, 2005, s. 63–78.

⁴⁰ Resumé diskuse přináší přehledně např. Bauernfeind, Alfons: *Wandel des Musikgeschmacks in der Gesellschaft. Der neue kulturästhetische Code der Allerfresser*, Saarbrücken, 2008.

tradičních posluchačů a nástup nových „všežroutů“, konzumentů kultury, má pak závažné důsledky pro praxi symfonických orchestrů, hudebních festivalů či operních domů.⁴¹ Všežrout nepříjde každý týden do svého divadla či na své abonentské místo, hledá stále něco nové a odlišné. Vnější a nejsnáze pozorovatelným projevem dnešního sociálního spříznění vážné hudby a jazzu jsou pak programy hudebních festivalů. I festivaly s dlouhou tradicí, typicky klasickou orientací a příslušnou dramaturgickou setrvačností dnes zařazují stále častěji do programu jazzové koncerty. Klasicky orientované koncertní síně typu Los Angeles Philharmonic jsou domovem pro mnoho jazzmanů častěji, než původní lokály, bary a tančírny.

Příběh se tak (nejen) ve střední Evropě uzavírá. Hudba, která měla být spásnou infuzí do rozkládajícího se organismu vážné hudby, se sama stává víceméně „vážnou hudbou“, elitním kulturním statkem pro úzkou minoritu, součástí imaginárního muzea klasické hudby.

La grande illusion. Sociological Observations on the Dialectics of Jazz and Classical Music

Summary

The essay focuses on the reception history of jazz music in the Czech Lands. It is based on contrasting two rather distant historical moments. Firstly, the situation of 1920's comes under scrutiny. Jazz arrived to the Central Europe after the World War I as a new form of popular music. Simultaneously, numerous avant-garde composers saw it as one of possible catalysts of departure from traditional post-romantic musical idiom. In Central Europe, some advocates of jazz declared a need for classical music to receive a "transfusion of fresh blood" from jazz to re-establish any links to the modern social world. Among the Czech musicians, Erwin Schulhoff and Emil František Burian were the most prominent prophets of this attitude to jazz. The concept of rejuvenation of classical music by jazz was based on a view of both musical styles as being complete opposites.

The second part of the essay refers some findings from sociological surveys conducted in the Czech Republic over the last decade. There is strong empirical evidence, which suggest the social functioning of jazz has gradually changed from the otherness of popular music to a status very similar to that of the classical music. The share of Czech population having a preference for jazz has been decreasing over the last 50 years considerably from more than 50 % in 1963 to some 16.5 % in 2005. During the same period, the correlation between the degree of education and taste for jazz has been growing. The emerging type of the "omnivorous" listener bears sympathy for both jazz and classical music. Jazz has changed from a wild species of popular music into a socially approved exhibit in the imaginary museum of classical music.

⁴¹ Viz Bačuvčík, Radim: *Marketing kultury. Divadlo, koncerty, publikum, veřejnost*, Zlín, 2012, s. 87–90.

La grande illusion. Soziologische Beobachtungen zur Dialektik von Jazz und E-Musik

Zusammenfassung

Der Beitrag ist der Rezeptionsgeschichte der Jazz-Musik in Tschechien gewidmet. Zwei historisch ziemlich entfernte historische Momente werden als kontrastierende Gegenbilder behandelt. Zuerst wird die Rezeption des Jazz in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts skizziert. Der Jazz war damals offensichtlich eine Form der populären Musik, die als grundsätzlich fremd und neu gesehen wurde. Gerade diese Fremdheit inspirierte einige Sprecher der Neuen Musik in Mitteleuropa zu Metaphern wie „die Transfusion unverbrauchten Niggerblutes“, die eine Erneuerung der ernsten Musik beibringen sollte. Erwin Schulhoff und Emil František Burian repräsentierten im tschechischen Kontext diese Generation von Jazz-Propheten. Obwohl diese Ära des Jazz-Enthusiasmus unter den „ernsten“ Musikern nur kurzfristig war, zeigen sich in dem Diskurs der Zeit die Konturen der Ausgangsphase der Jazz-Rezeption – Jazz und E-Musik stehen gegeneinander als ästhetische und soziale Gegensätze.

Der zweite Teil des Beitrags referiert über einige Ergebnisse der musiksoziologischen Erhebungen in Tschechien in letzten zehn Jahren. Die Daten deuten an, dass der Jazz eine grundlegende Transformation seiner sozialen Funktion erlebte. Aus einer fremden Sparte der populären Musik ist eine Quasi-E-Musik geworden. Der Anteil von Jazz-Anhängern in der tschechischen Population sank von mehr als 50 % im Jahr 1963 zu 16 % im Jahr 2005. In derselben Zeit verstärkte sich die Korrelation zwischen der Bildung und Jazz-Präferenzen. Der neue Typ des „Allesfressers“ verbindet in sich die Vorliebe für E-Musik mit Geschmack für Jazz. Der Jazz wurde zu einem angesehenen Exponate in dem imaginären Museum der klassischen Musik.

Keywords

Sociology of music; reception history of jazz.

Schlüsselwörter

Musiksoziologie; Rezeptionsgeschichte der Jazz-Musik.