

PRAHA: HUDEBNÍ ANTROPOLOGIE¹ MĚSTA JAKO „LUŠTĚNÍ“ PATCHWORKU

Zuzana Jurková

Summary:

PRAGUE: MUSICAL ANTHROPOLOGY OF A CITY AS PATCHWORK “DECIPHERING”

Most western (and not only western) concepts of music lie on a spectrum delimited by poles, with working title “harmonical pythagoreism” on one side, and semiotic concept on the other. Within the harmonical pythagoreism concept, that is a markedly close parallel to Chinese Confucianism, the “correct” music is understood as an image of macrocosm; it is governed by the same rules and thus it is an objective reality; in its essence it is close to natural sciences. Just as a note, it must be said that the concept of harmonical pythagoreism is in its pure essence, in today’s western understanding on music, totally marginal. Semiotic concept considers music as pre-arranged system of symbols, whose essence is similar to that of language: To understand musical message, one must learn the “dictionary” of these symbols including their grammatical and syntactic rules that may be learned by formal analysis of musical expression. Either of these concepts – and of course also every other concept situated on their connecting line – considers music to be in principal a sound phenomenon on one hand and a sui generis phenomenon on the other, governed by own laws. Research methods of such autonomous phenomenon are naturally based on musical analysis. However, ethnomusicologists have realized when researching musical cultures worldwide that the above western musical concept as a primarily sui generis sound phenomenon is neither the only imaginable one nor the only one in existence. Markedly different is, for example, the Sub-Saharan-African musical concept; this difference is also reflected in native terminology...

¹ V tomto textu používám pojmu „hudební antropologie“ jako synonymum k pojmu „etnomuzikologie“, přestože oba mají dlouhou a bohatou historii. Pojmu „hudební antropologie“ zde dávám přednost jednak proto, že je tu hudba vřazena mezi jiná antropologická témata, a za druhé proto, aby se přihlásila k tomu pojetí etnomuzikologie, které zdůrazňuje „antropologické studium hudby“ (Nettl 2002:3).

Hudební antropologie...

Tvrzení, že výzkumná metoda závisí na předmětu výzkumu, je pro vědecký přístup tak samozřejmé, až banální. A vědci obvykle příliš netápou (nebo se přinejmenším domnívají, že netápou) v otázce podstaty předmětu svého zkoumání – až do doby, kdy se objeví nová škola s novým paradigmatickým. Máloliterární vědní odvětví má ovšem předmět, jehož podstatu lze tak obtížně zachytit, jako vědy, zabývající se hudbou.² Skutečnost, že je hudba kulturní univerzálie,³ a že tedy existuje v nesmírném množství podob, nijak nepomáhá osvětlit její podstatu.⁴

I v případě, že rezignujeme – podobně jako jiné vědní obory – na otázku PROČ je hudba kulturní univerzálie, tedy co ji činí nepostradatelnou pro každou lidskou společnost, je těžko možné se vyhnout snaze o pochopení její podstaty. Na této podstatě totiž musí být závislá výzkumná metoda, užívaná při studiu hudby.

Většina západních (a nejen západních) konceptů hudby leží na spektru, vymezeném póly, pracovními označeními jako harmonikální pythagoreismus na straně jedné a sémiotické pojetí na straně druhé. V konceptu harmonikálního pythagoreismu, jehož nápadně blízkou paralelu najdeme v čínském konfucianismu, je „správná“ hudba chápána jako obraz makrokosmu, je podrobená stejnému řádu,⁵ a je tedy objektivní realitou, svou podstatou blízkou přírodním vědám. Jen na okraj je potřeba dodat, že koncept harmonikálního pythagoreismu je ve své čisté podobě v dnešním západním chápání hudby zcela marginální.

² Na tomto místě bych považovala za nevhodnější použít terminologie Charlese Seegera, který pro etnomuzikologii nárokoval označení *musicology*, neboť se zabývá hudbou v nejširším záběru. Vzhledem k tomu, že toto označení v navrhovaném smyslu zatím není všeobecně přijímáno a pojem muzikologie je stále kuriózně vyhrazen jen studiu západní umělecké hudby, budu se nadále držet tradičního terminologického rozlišení, resp. opisů těchto termínů.

³ Je mimo záběr tohoto textu věnovat se vymezení pojmu „hudba“ resp. úvahám o jeho světové variabilitě. V souvislosti s tvrzením o kulturní univerzalitě hudby mám na mysli to, že každá kultura má nějaký zvukový – nejčastěji vokální – projev, který ona sama odlišuje od běžné řeči: *All societies have some kind of song – mostly vocal production, which they themselves distinguish from ordinary speech.* Nettl 2001:8

⁴ Merriam (1964) – viz níže, k tomu píše: *The study of music as a mean of communication, then, is far more complex than it might appear, for we do not know what precisely music communicates, or how it communicates.*

⁵ Jako jeden z argumentů tohoto pojetí je uváděn kupříkladu číselný poměr, který je shodný pro svrchní alikvótní tóny (angl. *harmonics*) a poměry, určující tzv. „zlatý řez“. Stejně číselné vztahy vládnou i uvnitř zákrutů mořské lastury.

Sémiotický koncept chápe hudbu jako domluvený systém znaků, jehož podstata je podobná jazyku: pro pochopení hudebního sdělení je nutné si osvojit „slovník“ těchto znaků a jejich gramatická a syntaktická pravidla, která lze získat formální analýzou hudebního projevu.

Obě tato pojetí – a pochopitelně i každé, ležící na jejich spojenci – chápe hudbu **jednak jako v zásadě zvukový fenomén, a za druhé** jako jev sui generis, řízený vlastními zákony. Metody zkoumání takového autonomního jevu pak pochopitelně vycházejí z hudební analýzy.

Etnomuzikologové však při výzkumu hudebních kultur po celém světě zjišťovali, že výše načrtnutý západní koncept hudby jako **povýtce zvukového** jevu sui generis není nejen jediný myslitelný, ale ani jediný existující. Nápadně odlišné je kupříkladu subsaharsko-africké pojetí **hudby; tuto** odlišnost reflektuje i domorodá terminologie:

Honest observers are hard pressed to find a single indigenous group in Africa that has a term congruent with the usual Western notion of “music”. There are terms for more specific acts like singing, playing instruments, and more broadly performing (dance, games, music), but the isolation of musical sound from the other arts proves a Western abstraction...

The arts maintain a close link to the rest of social and political life. In performance, they both reflect upon that life and create it. ...The arts are not an extra or separate expression to be enjoyed apart from the social and political ebb and flow...

Social organization is often a key to understanding basic aspects of a musical culture, because the formation of ensembles, definition of genres, and even the organization of musical events are frequently shaped by local conceptions of social hierarchy as well as according to the groups (gender, age...) that people use to define their social identity. (Stone 1998:7)

Spojivosti zvukového fenoménu, který jsme zvyklí označovat pojmem „hudba“, a kontextu jej obklopujícího, je při etnomuzikologické terénní práci snadné si všimnout – a odtud je jen krok k úvaze o kauzální souvislosti. Mnohem obtížnější je ovšem tuto spojitost jednak verbalizovat,⁶ jednak vědecky relevantně

⁶ I v případě, že může etnomuzikolog bez větších výhrad přijmout terminologii některé z kulturně-antropologických škol, zůstane stále velkým problémem terminologie, spojená s hudbou jako zvukem. Propracovaná terminologie západní muzikologie totiž vyhovuje západní hudební kultuře a nese sebou její koncepty. Zdácně univerzální pojmy, např. improvizace, modus, jednohlas, jimiž máme sklony

uchopit, tedy vytvořit odpovídající metodologii, která by umožňovala poznat jak jednotlivé aspekty hudby, tak jejich propojení.

V šedesátých letech se k tématu vztahu hudebního „textu“ (tedy hudby jako zvukového fenoménu) a kulturního kontextu – a s tím těsně provázané problematice etnomuzikologické metodologie – vraceli opakovaně přední vědci té doby.⁷ Jejich myšlenkové zázemí, teoretická východiska i závěry – včetně těch metodologických – byla velmi různorodá. **Charles Seeger**, (etno)muzikolog s univerzálním záběrem, píše:

The methodological task is four-fold; (a) to relate the contextual and the textual factors; (b) to relate the textual factors among themselves; (c) to correlate the two kinds of music reference; (d) to correlate the music knowledge and the speech reports of this knowledge... scholars will agree that as long as they communicate in speech (a) the approaches to a field from outside and from inside are equally important and that (b) until the two are integrated, neither approach can be assumed to tell the story in the most believable way. (Seeger 1962:158)

Zatímco Seeger, teoretik par excellence, se pohybuje v ve sférách abstraktní terminologie (a jeho metodologické poznámky jsou jen velmi univerzálními guidelines), **Alan Lomax**, vědec s rodinnou tradicí terénního sběru lidových písní, přistoupil k této problematice naopak velmi prakticky. Na základě nahrávek tisíců písní z celého světa vytvořil svůj systém *cantometrics*, v němž podle 37 kritérií přiřazuje písňové styly do skupin. Tyto skupiny pak koreluje s některými kulturními rysy (*productive range; political level; level of stratification of class; severity of sexual mores; balance of dominance between male and female; level of social cohesiveness*; Lomax 1968:6). Metoda *cantometrics* dokazuje dvě základní zjištění:

First, the geography of song styles traces the main paths of human migration and maps the known historical distributions of culture. Second, some traits of song performance show a powerful relationship to features of social structure that regulate interaction in all cultures. Neither of these ideas is new to the thoughtful humanist. However, the statistical confirmation is so strong as to indicate

označovat podobné jevy všude na světě, obsahují západní konotace, které jsou obvykle v jiném kulturním kontextu zcela zavádějící nebo přinejmenším matoucí.

⁷ Zásadní příspěvky zazněly *at the seventh annual meeting of the Society for Ethnomusicology, Indiana University, November 1962*. Některé z nich byly publikovány v *Ethnomusicology* VII/3 (1963).

that expressive behavior may be one of the most sensitive and reliable indicators of culture pattern and social structure. Apparently, as people live so they sing. (Lomax 1968:4)

Lomaxova metoda, na první pohled tak svůdná, neměla v etnomuzikologii významných pokračovatelů. Důvody jsou celkem nasnadě: teorie kulturních okruhů **culture areas** („Kulturkreislehre“), k níž se připíná Lomaxova snaha o vytvoření mapy areálů písňových stylů, byla v 60. letech v antropologii již hodně staromódní. A ostatně i úsilí převést všechny zpěvní projevy na stejného jmenovatele, tedy analyzovat je stejnou metodou, bylo v době počínajících emických deskripcí kultur a folkstaxonomií již „out“. Lomax odpovídal na otázky, které si v jeho době nikdo nekladl.

Bezpochyby nejúspěšnějším pokusem – přinejmenším z hlediska nejbližších desetiletí – o komplexní pojetí hudby v jejím kulturním kontextu byla jedna z nejvlivnějších etnomuzikologických knih, *The Anthropology of Music* (1964) **Alana P. Merraiama**. V ní autor, původním školením antropolog, představuje hudbu na třech analytických rovinách – jako zvukový jev, který je výsledkem lidského chování (a to fyzického, slovního a sociálního). Třetí, podle Merriama základní rovinu tvoří *concepts, which integrate music into the activities of the society at large and define it as a phenomenon of life among other phenomena* (s. 63).

V kapitole o metodách se ovšem Merriam drží v takové teoretické výši (arčiže důležité), že v konkrétním výběru výzkumných metod a technik zůstává jeho následovník zase sám. Pro každou analytickou rovinu vybírá Merriam jinou – přiměřenou – metodu (a následně techniku). Získané poznatky jsou paralelní, ne však vždy zcela kompatibilní: analýzu hudební struktury může být kupříkladu poněkud svízelné převádět na stejného jmenovatele jako verbální i neverbální chování. V ideálním případě v nich nalezneme tytéž kulturní vzorce, jejichž slovní vyjádření, zejména vztahující se ke znějícímu zvuku, je někdy velmi obtížné (onen Seegerem vytyčený úkol *to correlate the music knowledge and the speech reports of this knowledge*). Jako pravdivá se ukazuje McAlisterova (1980) o téměř dvě desetiletí mladší poznámka o spojení muzikologie a antropologie jako *uneasy bedfellows* v lůžku etnomuzikologie.

Jakkoli jsou si etnomuzikologové vědomi provázanosti zvukové (textuální) a mimozvukové (kontextuální) složky hudby, a jakkoli tuto provázanost již před téměř půlstoletím metodologicky refletovali, koncept hudby zůstával ještě desetiletí statický – věčný.

Ještě před dvěma desetiletími byla i v etnomuzikologii všeobecně přijímána definice hudby Johna Blackinga jako *humanly organized sound*. V posledních letech je však zřejmý posun chápání hudby od „věcného“ pojetí směrem k lidské činnosti: *Music is not a thing at all but an activity, something that people do...* (Small 1998:2). *With music, the focus that is the most significant in ethnomusicology is people. People make music what it is...* (Wade 2004:XIV).

S proměnou chápání podstaty hudby se ovšem – jak bylo řečeno na samém začátku – proměňuje nutně i výzkumná metoda.

...města⁸

Mezi etnomuzikologickými knižními publikacemi 60.–80. let převažují dvě tematická vymezení výzkumného předmětu: jednak regionální (případně etnické) (!!!), jednak žánrové (*Born with the Blues, Cowboy Songs and Other Frontier Ballads, Blues People*.) Obě tato vymezení mají nejen svou poměrně dlouhou historii, ale především vycházejí z určitého ve své době smysluplného konceptu.

První z nich předpokládá, že na určitém území se v průběhu delšího času ustálil hudební repertoár, jehož podoba vyjadřuje totéž, co ostatní etnografická data.⁹ Zatímco první způsob považuje za smysluplnou jednotku teritorium (jehož prostřednictvím vymezuje předmět), druhý způsob vychází z predefinování zkoumané hudební kategorie. Kontextuální aspekty jsou přiřazeny.

Žánrové vymezení předmětu etnomuzikologického výzkumu je dědictvím té větve etnomuzikologie, která vycházela především ze studia evropské lidové hudby. Jedním z jejích klíčových pojmů byl pojem „autentický“, který patřil k základním konceptům romantického myšlení vůbec: původní, „autentická“ lidová píseň, nezkažená zásahy „zvenčí“, tedy z prostředí odlišného sociálně, kulturně či geograficky, byla zárukou pozitivní hodnoty. Tento koncept „starých, dobrých, opravdových časů“, stále ještě hluboce zakotvený v našem myšlení, se ovšem tam, kde je dnes dostatek historických pramenů, ukazuje jako skutečností nepodložená idealizace. Lidovou píseň střední Evropy kupříkladu zásadně ovlivňovala hudba vyšších společenských vrstev, která do lidového prostředí pronikala prostřednictvím místních hudebníků – a naopak díky nim se zase prvky lidové hudby dostávaly do hudby klasické. Interpretovaná mohla být

⁸ Za trpělivou pomoc při ujasňování si otázek hudební antropologie města srdečně děkuji Adelaidě Reyes.

⁹ Jiným případem takového vymezení je prvotní, pionýrská deskripce hudby dosud nepopsaného teritoria, deskripce bez hlubšího teoretického zázemí. Výskyt podobných studií s časem ubývá.

příslušníky jiných etnických skupin (Romové, Židé), kteří ji také ovlivňovali, například svým způsobem interpretace. Muzikantská profese byla navíc často spojená s větší či menší mobilitou, a tak docházelo k distribuci hudebních prvků nejen napříč sociálními a etnickými skupinami, ale i teritoriálně. Vzhledem k relativní „pomalosti“ doby uplynulých století až do 20. století – bylo možné sledovat některé žánry orální tradice po dobu několika generací, takže mohla vzniknout i představa vývoje žánru (v tradičním chápání tedy té vlastní „hudby“) jako jakéhosi hudbě imanentního procesu.

Že se dynamika společenských změn – a tedy i změn, reflektovaných hudbou – v posledních desetiletích výrazně zvýšila, není sporu. Žádná oblast, zejména v euroamerické zóně, není vůči nim imunní. Zrychlené změny se dotýkají etnického složení obyvatel určitého teritoria, dotýkají se i hudebních žánrů a jejich hranic, stejně jako jiných aspektů hudby: hudební interpretace, institucí, způsobů předávání a mnohého dalšího. **Základním, podstatným rysem současné kultury** komplexních společností je zrychlené pronikání prvků, původně patřících do jiných kultur, tedy **diverzita a proměnlivost**. Jsem ovšem přesvědčená, že i dnes platí o kultuře a jejích jednotlivých aspektech včetně hudby totéž, co dříve: že totiž nejde o nahodilý soubor jednotlivých jevů, nýbrž o **provázaný systém, ovládaný určitými pravidly**.¹⁰

Koncentrátem současných tendencí je **dnešní velkoměsto**. Jeho kultura (i její součásti, kupříkladu hudba) připomíná patchwork (quilt?), sestavený z neodlišnějších ústřížků. Ty však – snad překvapivě – vytvářejí smysluplný, pro mnohé dokonce krásný ornament.¹¹ Pro porozumění tomuto hudebnímu patchworku je ovšem jen málo vhodné vycházet z výzkumu hudebních žánrů, stejně jako by pro pochopení skutečného patchworku nestačilo důkladně studovat jednotlivé ústřížky tkanin, z nichž je ornament sestaven. Pojmy, včetně označení žánrů – pokud zůstávají – se proměňují k nepoznání; kromě toho vzorky na jednotlivých ústřížcích vypovídají jen málo o ornamentu celého quiltu, a ještě méně o ideji, s níž byl vytvářen.

Výchozím bodem těžce hledané metodologie etnomuzikologie města je ono už zmíněné chápání hudby: jde o lidskou aktivitu, na jejíž podobu mají vliv hudebníci a posluchači, ale někdy také producenti, lokální organizátoři nebo další činitelé. Chápeme-li hudbu výše zmíněným způsobem, tedy především jako činnost, a také v oné komplexní (kombinující textuální a kontextuální složku)

¹⁰ Reyes (1982), vycházející z lingvistického diskurzu, používá formulace *grammar of choice*.

¹¹ Metaforu patchworku jsme našla také u Marka Slobina (1993). Přesto jsem ji od něj nepřejala: jednak mě napadla dřív, než jsem četla jeho text, jednak on ji používá v poněkud odlišném smyslu.

a dynamické perspektivě, pak musíme při jejím výzkumu kombinovat poznatky hudební a etnografické. Ilustrací z první ruky jsou následující dva hudebně-antropologické eseje z Prahy: smysl celému obrazci (jak „tradiční“ židovské hudbě, tak i „tradičnímu jazzu“ v pražské secesní kavárně) dodává až spojení hudebních a mimohudebních aspektů.

Dnešní hudební patchwork je novotvarem, který vznikl z nesmírného množství velice odlišných ústřížků. Ty jsou poskládány a sešity nám zatím neznámým způsobem. Nevidíme ani výsledný ornament, protože nemáme dostatečný odstup. Chceme jej ale poznat. Někdo začne zkoumáním hlavních linií, někdo ústřížky látek nebo rytmu jejich skládání, někdo metodou jejich pospojování.¹² Věřím, že většina z nás nakonec onen krásný ornament uvidí.

všech měst?

Při povrchním pohledu na současná euroamerická velkoměsta by bylo svůdné předpokládat, že poznatky z jednoho jsou aplikovatelné na kterékoli jiné. Nejen že tu je vidět stále tytéž značky Nike, McDonald či CitiBank, ale také v operním repertoáru velkých divadel neproměnně soutěží *Tosca s Traviatou* a *Carmen* a na velkých pódiích se střídají tatáž jména světových hvězd populární hudby (R.E.M, David Bowie, Rolling Stones).

Ve formulaci takové hypotézy – že totiž současná euroamerická velkoměsta nabyla v procesu globalizace víceméně totožné podoby, která se projevuje i v hudební oblasti (kde by podobná domněnka byla vzhledem k všudypřítomnosti zvukových médií a jejich nivelizujícímu vlivu pochopitelná) – brání ale některá zjištění z těch nepočetných existujících publikací, zabývajících se hudební antropologií města. Adelaida Reyes Schramm (1982) kupříkladu popisuje početně velmi významný fenomén newyorských veřejných koncertů (*free and public musical events*), který – přinejmenším ve srovnatelném rozsahu – nemá v Praze obdoby. Ani na procházce po Příkopech v centru Prahy byste se neseťkali s podobnou přehlídkou hudebníků z celého světa (a zejména z bývalé rakousko-uherské monarchie), jakou popisuje Philip Bohlman (2001:196 – 9) na vídeňské Kärtnerstrasse.

Jsem naopak přesvědčena, že každé město se svou jedinečnou historií, jen lehce překrytou na první pohled nivelizující vrstvou posledních desetiletí,¹³ je

¹² Paralela patchworku možná není úplně odpovídající, a navíc vím o tomto řemesle jen málo. Všem, kdo vědí víc (a vidí nedostatky mého přirovnání) se omlouvám.

¹³ I tato zdánlivě „zestěňující“ vrstva je pokaždé utvářena jinou, pro dané město charakteristickou

neopakovatelným originálem – a hudební složka jeho kulturního života je produktem této neopakovatelné, originální historie i současnosti. Přidržíme-li se tedy paralely s patchworkem, je hudební scéna dnešních velkoměst složena dílem ze stejných, dílem z odlišných ústřížků, které jsou však poskládány a sešity do více či méně odlišných ornamentů. Úkolem hudební antropologie města je prozkoumat ústřížky, způsob jejich složení a výsledný jedinečný ornament.

Prague as a Sound Quilt

Bez silné národní etnomuzikologické tradice¹⁴ (a tím spíše bez tradice urbánní etnomuzikologie) se o hudební antropologii města pokusili i účastníci mého hudebně-antropologického semináře na Fakultě humanitních studií UK. Jejich předchozí odborné vzdělání spočívalo v několika kurzech fakulturního etnomuzikologického programu¹⁵, teoretická základna nebyla u většiny z nich jasnější, než je naznačeno v předchozím textu (jak to ostatně často u etnomuzikologů bývá). Cíl jejich úsilí byl dvojitý: naučit se a poznat. Především se naučit, následně také případně poznat. Naučit se: vybrat si, co zkoumat;¹⁶ dívat se antropologicky, tedy naučit se měnit pozorovací perspektivu outsider – insider¹⁷ – a být *zúčastněným* pozorovatelem (*participant observer*)¹⁸; pátrat po různých druzích pramenů; antropologicky se ptát „jak to souvisí s kulturou“, tedy snažit se o smysluplnou interpretaci získaných – tak různorodých – poznatků.¹⁹ A o výzkumu – jeho průběhu i výsledcích – také psát.²⁰ Podle Ricova (1997:105) inspirativního eseje i našich zkušeností se právě v průběhu pobytu v terénu a následném reflektování i zpracovávání toho stává z pouhého zájemce etnomuzikolog.

kulturní konfigurací, a tedy – užívajíc tytéž prvky (banky, restaurace, hudební produkce) – míchá je v odlišném poměru.

¹⁴ Viz Jurková, 2001.

¹⁵ Kompletní etnomuzikologický program na FHS UK obsahuje pět kurzů o hudebních kulturách celého světa, dva kurzy metodologické, jeden hudebně-antropologický, jeden diplomní, jeden praktický a proměnlivě některé specializované kurzy.

¹⁶ Prvotní vymezení znělo u různých studentů různě: žánrově (u tohoto vymezení se často ukázalo, že je tak široké, až nic neříkající), dané interpretem (viz esej o souboru Mišpacha), či konkrétním místem (Jazz v kavárně Imperial).

¹⁷ Obzvlášť v tomto stádiu výzkumu se velmi osvědčila skupinová práce: „do terénu“ chodili obvykle všichni, přičemž jeden již většinou byl insider, zatímco ostatní mu mohli poskytovat outsiderovskou perspektivu.

¹⁸ Míra možné zúčastněnosti je pochopitelně v různých prostředích různá. Všichni se společně zapojovali do průzkumu publika na základě předem stanovené osnovy.

¹⁹ Před definitivní formulací bývala interpretace většinou předmětem obsáhlých diskuzí.

²⁰ Velmi se osvědčila učebnice terénní práce autorek Chiseri-Strater a Stone-Sunstein 1997.

Intenzivní terénní výzkum – jakkoli nedokonalý – nutně vede k poznání, i když třeba parciálnímu (ostatně které poznání není parciální). Parciálnímu v rámci jednotlivých témat – a tím spíš jen velmi parciálnímu pro celé město. Něco je však zřejmé:

- Každé téma – a tedy každá ze zkoumaných subkultur – je velmi svébytné a odlišné od ostatních. Výchozí koncepty, tedy důvody, proč se hudba provozuje (spirituální aspirace, dotek starobylosti, vyjádření či utvrzení náboženské identity, „návrat k podstatě člověka“ ...); chování účastníků – a pochopitelně i zvukový projev. Diverzitu dnešního velkoměsta jsme zažili na vlastní kůži;
- Hudba je často základem – nebo přinejmenším podstatným rysem – skupin nové identity. Skupina (subkultura) se sdružuje kolem hudební akce, tou se vyjadřuje a upevňuje. Tomu pomáhají a odpovídají další aspekty: místo konání, oblečení, slovník, jídlo...
- Ať jsou výchozí hudební impulzy jakékoli (hudba subsaharské Afriky, jamaa jské reggae, tradiční jazz počátku 20. století nebo muzikál 60. let...), výsledek má uspokojit stredoevropana počátku 21. století. Původní impulzy se mění – často téměř k nepoznání. Ona neustálá proměnlivost je dalším z puncovních znaků etnomuzikologického patchworku dnešní Prahy. Proměnlivost, která je výsledkem kontinuálního dia-, tria-, polylogu.

Literatura:

- Bohman, Philip 2001: „The Musical Culture of Europe“, In: *Excursions in World Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Chiseri-Strater, Elisabeth – Stone-Sunstein, Bonnie 1997: *FiledWorking: Reading and Writing Research*. New Jersey: Prentice Hall.
- Jurková, Zuzana 2001: „Etnomuzikologie jako zrcadlo doby“, In: *Miscellanea*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu, s. 83–88.
- Lomax, Alan 1968: *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- McAllester, David 1980: Recenze knihy: Herndon, M. – McLeod, N. (1979) : „Music as Culture“, In: *Ethnomusicology* 24, s. 305–307.
- Nettl, Bruno 2001: „Studying Music of the World Cultures“, In: *Excursions in World Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Nettl, Bruno 2002: *Encounters in Ethnomusicology: A Memoir*. Warren (MI): Harmonie Park Press.
- Reyes Schramm, Adelaida 1982: „Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary“, In: *Yearbook for Traditional Music*.

- Rice, Timothy 1997: „Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology“, In: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Barz, G. – Cooley, T. (ed.). New York – Oxford: Oxford University Press, s. 101–120.
- Seeger, Charles 1962: „Music as a Tradition of Communication, Discipline and Play“, *Ethnomusicology* VI./3, p. 156–163.
- Slobin, Mark 1993: *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher 1998: *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stone, Ruth (ed.) 1998: *The Garland Encyclopedia of World Music: Africa*. New York and London: Garland.
- Wade, Bonnie, C. 2004: *Thinking Musically*. New York, Oxford: Oxford University Press.