

## Hudba na ulici města

Lubomír Tyllner

Přítomnost hudby a hudebníků v ulicích města je stabilním kulturním jevem jak ve smyslu historickém (výskyt hudebníků ať již jakéhokoli druhu je dokumentovatelný snad od samého počátku existence měst), tak ve smyslu geografickém (hranice zemí ani světadílů nekladly a nekladou meze šíření hudby a migraci hudebníků v ulicích měst). Přitom sama existence pouličních hudebníků a pouliční hudby byla vždy provázána zřeteli kulturními, sociálními, ekonomickými i psychologickými. Fenomén města se dokonce stal živnou půdou a prostředím vzniku celého hudebního žánru, který zásadně ovlivnil kulturu 20. století, totiž džezu. Zejména ulice New Orleansu, Babylonu národů a kultur, poskytly prostředí pro nespočetná hudební jamm session kultivujících proces vzniku nového žánru vyvolaného právě potřebou a poptávkou po účelové městské hudbě zábavního typu. Ostatně tato hudba na ulicích města zůstala dodnes a nic nenasvědčuje tomu, že by hudebníci a zpěváci i jiných žánrů měli v dohledné době z ulic zmizet. Alespoň ne z ulic velkoměst, a to i vzdor tomu, že hudbu jako takovou lze dnes zájemcům podávat prostřednictvím mnoha druhů masových medií v jakémkoli množství a v jakékoli žánrové šíři.<sup>1</sup> Existuje tedy dost závažných podnětů k tomu, aby hudbě na ulici měst byla věnována systematická pozornost, která vzdor svému nemalému rozšíření je prozatím zanedbatelná. Čest výjimkám typu pouličního flašinetáře Františka Haise, který vešel do širšího povědomí i tím, že sám sebe zvěčnil obecně známými písněmi a rovněž pamětmi, které po sobě zanechal.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Nekontrolovatelnému toku hudby z různých zvukových nosičů staví dnes bariéry ochranné autorské svazy a často nemalé poplatky, které za provozování hudby požadují. Na straně druhé však existuje i nekonečné množství způsobů obcházení autorské ochrany.

<sup>2</sup> Hais, František: *Vzpomínky pražského písničkáře*. Vydala Eva Ryšavá, Praha 1985.

Výjimkou je i publikace Jiřího Kleňhy věnovaná harfeníkům a harfě, jednomu z nejoblíbenějších nástrojů pouličních hudebníků.<sup>3</sup> Nezáměr o novodobou pouliční hudbu byl rovněž způsoben tím, že politický režim do roku 1989 v zásadě pouliční hraní (jako důvod potenciálního sdružování odpůrců režimu) neumožňoval. Korzo na Karlově mostě patřilo k nesmělým výjimkám z tohoto obecného trendu.

K hudbě městského exteriéru patřila vždy hudba k promenádě, a ta zejména v zemích rakouské monarchie měla značnou tradici, oblibu i úroveň. Jde o hudbu městských parků s koncertním altánkem, mušlí, z níž doléhaly ke korzujícímu měšťanstvu tóny nenáročné, líbivé, přesto však nejednou inspirované hudby, tvořené většinou s představou nevtíravé zvukové kulisy promenády, k níž byla tato hudba komponována. Byla to hudba užitková a ve své původní podobě přežila ve spojení s lázeňským provozem, a ještě v předlistopadové minulosti také u nás přispívala k lesku oficiálních míst, jako byl Pražský hrad s obvyklými promenádními koncerty v zahradě Na valech. Aktéry takového muzicírování byli úhledně oblečení případně uniformovaní hudebníci a dirigent s taktovkou. Vytvořila se i programová schémata takových koncertů, jejichž základ tvořil úvodní pochod, dále ouvertura, koncertní valčík. Suppého Lehká kavalerie, Fučíkova Marinarella nebo Florentinský pochod, později estrádní hudba skladatelů spřátelených zemí (Izak Dunajevskij) jsou prototypem skladeb k tomuto účelu.

Tato hudba byla vázána na školené profesionální nebo poloprofesionální orchestry, často vojenské, železničářské a podnikové hudby, které současně zaručovaly ideovou bezúhonnost vystoupení. Takový způsob kulturního oživení na určených místech, s určeným repertoárem a určenými interprety byl v poměrech socialistického Československa daleko přijatelnější než hudebník s kytarou, sólový zpěvák s kelímkem na drobné v ruce, zpívající kdekoli v průjezdu, na ulici, na mostě i pod mostem, na Starých zámeckých schodech nebo na Příkopech. Jev pouličního hraní se sám spontánně obnovil s novými politickými poměry a svobodami a pro pamětníky prvorepublikových poměrů byl pouze návratem známého. Oživení pouličního muzicírování vybízí i k porovnání s městy jiných zemí, kde takováto tradice nikdy přerušena nebyla. Avšak i v západoevropských městech došlo po pádu železné opony ke změnám způsobeným invazí hudebníků – diletantů, šumařů, ale i profesionálů z východních zemí. Nová situace, tedy hlavně přebytek nabídky, vedla k různým regulačním opatřením a také ke zvýšení badatelského zájmu o pouliční hudbu samu.

<sup>3</sup> Kleňha, Jiří: *Harfenictví v Čechách*. Praha 1998.

Úhly pohledu na tuto kulturu mohou být rozmanité, tak jako mnoho-  
vrstevnatá je sama povaha jevu. Naše úvahy se opírají o výzkum uskuteč-  
něný v ulicích tří evropských velkoměst, Mnichově, Vídní a Praze v roce  
1998, při kterém asistovali studenti oborů národopis a kulturologie  
Univerzity v Pasově. Součástí semináře tvořilo i poznání historického  
vývoje pouličního muzicírování ve střední Evropě a současně také empi-  
rický výzkum kombinující různé metody poznání, včetně metody dotaz-  
níkové nebo metody řízeného pozorování, při němž se výzkumník sám  
stával interpretem, pouličním muzikantem. Přihlédnuto bylo i k sondážním  
výzkumům v městech Bonn, Pasov, Basilej, Luzern, Salzburg. Cílem zkou-  
mání byli sami interpreti, a podle pravidla *audiatur et altera pars* také ti,  
jimž hraní či zpívání bylo určeno, tedy posluchači. Dotazník byl sice  
základním zdrojem zjišťování údajů, nakonec však sloužil pouze jako pod-  
půrný nástroj výzkumu. Ukázalo se, že shromáždění a kvantifikace dat  
dotazníku pokulhává za tím, co lze zjistit neformálním, delším rozhovorem  
s interpretem, v intimnějším prostředí „po směně“ a co nakonec ústí do  
jakýchsi monografických profilů pouličních hudebníků. Vyhodnocení  
dotazníků bylo ovlivněno i tím, že mnozí z hudebníků nechtěli spolupra-  
covat a na potřebné, standardizované otázky neodpovídali. Byli to zpravidla  
hudebníci profesionálové, kteří si na ulici pouze přivydělávali a o jakoukoli  
„propagaci“, snímek nebo případné zveřejnění údajů naprosto neměli zájem.

Pro zkoumání široké problematiky pouliční hudby lze na základě získa-  
ných zkušeností vymezit následující základní atributy zkoumání:

1. Použité hudební prostředky
2. Fenomén místa
3. Příčiny pouličního hraní z hlediska hudebníka
4. Zisk
5. Osobnost interpreta
6. Prvky ozvláštňení hudebníka, rekvizity, doplňky
7. Repertoár a kvalita interpretace
8. Konkurence
9. Organizace provozu
10. Publikum

1. Nejjednodušším prostředkem pouliční hudby je sám lidský hlas.  
Zpívat lze úplně všude, hudebník není zatížen dalším předmětem – hudeb-  
ním nástrojem. Odpadá režie, péče o nástroj a starost o jeho přemísťování,

chránění před deštěm. Tato výhoda je vyvážená hlasovou únavou, která vzniká po delší době zpěvu. Většina pouličních zpěváků je však dobře vycvičená buď z vlastního pravidelného zpívání na ulici nebo z profesionální praxe. Ke zpěvu se často uchylují slepí hudebníci. Zpěv se na první pohled jeví triviální a málo atraktivní způsob předvádění hudby za peníze. Je v něm ovšem výrazný prvek osobnosti interpreta. Hudební sdělení prostřednictvím zpěvu – třeba i málo dokonalého – se ukazuje emotivnější, silnější, budí určitý soucit, je obnaženější a bohatší svou textovou stránkou. Posluchači toto cítí a pohnutky k obdarování jsou intenzivnější. Vzniká pocit, že zpěvákovi nezbylo zhora nic než jeho hlas. Někdy si však hudebník svůj zpěv sám doprovází (harmonika, flašinet). V poslední době je častá doprovodná reprodukováná hudba z kazetového magnetofonu. Doprovody mají někdy profesionální kvalitu a v této kombinaci se nejednou setkáváme s profesionálními nebo poloprofesionálními zpěváky. Emotivnost je tak ovšem oslabena. Technický prvek s pouličním zpěvem příliš nekorresponduje, jakkoli není výjimečný.

Klasickým prostředkem hry na ulici je hudební nástroj. Uplatňují se nejrozumnější nástroje, neplatí pravidlo úspěšnosti ve vazbě na některý konkrétní nástroj. Může to být např. zobcová nebo příčná flétna (Vídeň), housle, violoncello, rozměrné ruské drnkací nástroje (Salzburk), harmonika (Praha, Mnichov), flašinet (Mnichov), kytara (Pasov, Mnichov), hrací automat (Vídeň, Basilej, Luzern), citera (Praha), rozměrná marimba (Basilej) a dále různé typy nástrojových seskupení. Např. smyčcový kvartet (Vídeň), saxofonové trio, dixieland (Vídeň), nebo celý smyčcový komorní soubor (Bonn).

2. Pouliční hudebníci si pro svou produkci vybírají místa s bohatším turistickým, kulturním a především nákupním ruchem, tedy jakousi kombinaci kultury a komerce. Bývají to místa, kde chodci mají čas a prostor k prohlížení kulturních památek nebo naopak výloh obchodů. Jsou to většinou městské pěší zóny, kde je značná koncentrace chodců, a kde naopak není ruch dopravních prostředků. Je nutné, aby místo bylo výhodné z hlediska akustického. Nástroj nebo zpěv musejí být dobře slyšet, aby se hudebník příliš neunavil a se svou produkcí vydržel co nejdéle. Hudebníci si taková vhodná místa hájí. Ve švýcarské Basileji, o krátké přestávce mezi jednotlivými písněmi, se zabydlel poblíž harmonikáře slepý flašinetář. I přes svůj zdravotní handicap byl flašinetář nesmlouvavě vykázán do jiného rajonu (obr. 1). V Praze, kromě Karlova mostu, je poměrně vhodným místem Národní třída, ve Vídni proslulá pěší zóna Graben a Kärtnerstrasse,



Obr. 1. Basilej. Nevidomý flašinetista je vykazován na jiné místo. Foto: Lubomír Tylner

v Mnichově pěší zóna od zastávky metra Karlsplatz, okolí Frauenkirche až k radničnímu náměstí. Hudebník nesmí vadit kolemjdoucím a naopak nesmí jim být příliš vzdálen. Potenciální posluchač nebo dárce musí mít prostor a současně být dost blízko, aby byl inspirován k peněžnímu daru. Pouliční muzikant ví, že vzdálený chodec je pro něho ztracen, ale právě tak nesmí hudebník překážet. Chodec má být prostorem navigován tak, aby prošel ve vzdálenosti optimální. Kytarista s fixovanou foukací harmonikou v těsné uličce historického jádra Pasova (obr. 2) v rozhovoru přiznal, že jsem byl během dopoledne asi třetím chodcem, který jej obdaroval, přestože každý kolemjdoucí kolem něho procházel velmi těsně, resp. se mu musel vyhýbat.

3. Z výzkumu vyplynulo následující členění z hlediska vztahu k provozování pouliční hudby:



Obr. 2. Pasov. Kytarista v těsné uličce historického jádra města. Foto: Lubomír Tyllner

- a) pouliční zpěv nebo hra na nástroj jako stabilní, pravidelně po řadu let vykonávaná činnost;
- b) pravidelné sezónní hraní;
- c) náhodné hraní provozované krátký čas ve finanční tísní;
- d) hra jako recese a zábava bez závislosti na potřebě získání finančních prostředků;
- e) skryté umělecké ambice.

Zcela převládajícím a hlavním podnětem a cílem pouliční hry je potřeba získání finančních prostředků. Pouliční muzikanti zpravidla mají svá civilní povolání a ke hře na ulici je většinou přivedla ztráta zaměstnání nebo náhodný pokus, při kterém si hudebník ověřil možnost získání podstatně větších prostředků hrou na ulici než výkonem svého zaměstnání. Takový hudebník proto podniká vše, aby si finanční výtěžek pojistil, hledá



Obr. 3. Praha. Vysokoškolsky vzdělaný „štamgast“ Karlova mostu Jiří Kleňha.  
Foto: Lubomír Tyllner

nejvýhodnější místo a to si snaží uhájít. Získává a zhodnocuje zkušenosti, přizpůsobuje repertoár, je ochoten stát na svém stanovišti i brzy ráno za zimních mrazů. Vídeňský flétnista dokonce tvrdil, že hra v brzkém a mrazivém ránu mu vynášela nejčastější a nejvelkorysejší obdarování. Sezónní účinkování v městech jako je např. Salzburg je rovněž oblíbené. Počítá s kulminací turistického ruchu, a tedy i šancí dobrého výdělku. Právě v takových městech se často objevují hudebníci z východních zemí. Podle názoru některých pouličních hudebníků však množství lidí ještě neznamená dobrý výdělek. Davy valící se po Karlově mostě neumožňují klidné pozastavení u hrajícího hudebníka a dokonce prý i dobré počasí uspokojí a rozptýlí potenciální zákazníky do té míry, že opomíjí obdarování.<sup>4</sup>

Bohatý provozní ruch velkoměst typu Mnichova nebo Vídně poskytuje možnost celoroční obživy. Naopak nezávislost na příjmu z pouličního hraní opakovaně potvrzoval nevidomý harmonikář v Praze na Národní třídě. Zpěv a hra na harmoniku jsou pro něho potěšením, které chce přenášet na druhé. Mezi hudebníky, kteří takto účinkují bez výjimky celoročně, tvoří pražský harmonikář (často vystupující se svou partnerkou zpěvačkou)

<sup>4</sup> Sdělení citeristy z Karlova mostu koresponduje s vyjádřením vídeňského flétnisty.

výjimku. Pro své potěšení, ale nejen pro ně, se většinou v letním období na ulici objeví prázdňinová amatéři, kteří někdy ve skrytu duše doufají v kariéru poté, co si jich všimne vlivný hudební manažer. U stolového zařízení před restauracemi na náměstích měst, pod slunečníky, se objeví jedinci, kteří s kytarou v ruce dovedou hrát a zpívat pro své potěšení celé hodiny vše, na co si vzpomenu. Mohou hrát i kdekoli jinde, naleznou-li alespoň jediného posluchače. Jde často o zvláštní projevy hyperkreativity spadající však spíše do kategorie psychických poruch hudebníků.

4. Získat informaci o finančním výděлку není jednoduché. Je možné provádět kvalifikované odhady (součtem počtu darů v určitém časovém úseku a s předpokladem výše mincí), avšak tento způsob nebyl praktikován, neboť vzhledem k hudebníkům, se kterými jsme chtěli navázat důvěrnější kontakt, se jevil jako nekorektní. I tak se postupně podařilo získat určité údaje řádového charakteru. Kupř. citeristovi z Karlova mostu (obr. 3) se zcela jistě vyplatí základní denní poplatek 190 Kč, neboť výdělek podle jeho vyjádření tuto sumu mnohonásobně převyšuje; avšak pouze za předpokladu, že zájemci, zpravidla zahraniční turisté, zakoupí CD s jeho hrou. Tentýž hudebník vynechává hru v zimním období a je finančně zajištěn z doby, kdy mu počasí hrát umožňuje. Prodej zvukových nosičů tedy představuje významný novodobý prvek, který může hraní na ulici povýšit na skutečně solidní příjem. Nevidomý slovenský zpěvák z Vídně se sice považoval za finančně zajištěného, ale výdělek na ulici mu umožnil výrazně zvýšit životní standard (hovořil o kompletním bytovém zařízení, které mu zpěv umožní pořídit). Mnichovský flašinetista (obr. 4) přiznal výrazně vyšší finanční zisk, než má jeho zaměstnaná, vysokoškolsky vzdělaná manželka. V případě harmonikáře na Národní třídě se přímo rozvinula mediální kampaň o jeho pohádkových příjmech.<sup>5</sup>

Odměňování bylo ověřováno i vlastními zkušenostmi. Autor této studie asi během dvacetiminutového hraní na klavíru umístěném na speciálně upraveném valníku na Karlově mostě, s repertoárem ze světových operet upoutal pozornost zejm. zahraničních turistů a výdělek za tuto dobu by mohl pokrýt běžné denní náklady života v Praze. Americký frekventant semináře Timothy Kinsella s kytarou a vlastním zpěvem byl zcela neúspěšný během jedné hodiny hry a zpěvu na jednom místě mnichovské pěší zóny, aby posléze na místě jiném za stejnou dobu vydělal na dvou-denní živobytí v tomto městě. Hudebníci regulují zisk v zásobníku na peníze

<sup>5</sup> V rozhovoru byla ovšem zcela odmítnuta, navíc opakovaně s tím, že finanční prospěch není důvodem jeho pouliční hry.





Obr. 4. Mnichov. Flašinetista s medvídkem u košíku na peníze. Foto: Lubomír Tyllner

(pouzdro od houslí, kytary, klarinetu...). Není dobré, aby v něm nebylo nic (důkaz, že hra hudebníka nikoho nezajímá) a podobně naopak mnoho peněz vede k prosté úvaze o jmění hudebníka a motiv obdarování se ztrácí. Někteří hudebníci mají své „pokladníky“, kteří během celé produkce množství peněz v tomto smyslu upravují.

5. Za většinou hudebníků, u nichž hra na ulici představuje hlavní zdroj prostředků na živobytí, stojí složitý životní osud nebo tragický příběh. Invalidita, slepota jsou příběhem nejčastějším (bratislavský zpěvák ve Vídni, pražský harmonikář na Národní třídě, slovenské zpěvačky na Karlově mostě) a slepecká hůl či slepecké brýle nejspolehlivěji vybízejí k odměně. V západoevropských městech se pouliční muzicírování stává i příjemnou zábavou důchodců. Ti vybaveni hracím automatem pozvolna



Obr. 5. Vídeň. Téměř „žánrový“ snímek z vídeňské pěší zóny. Foto: Lubomír Tylner

projíždějí městem (např. Luzern, Vídeň – obr. č. 5) a rozdávají úsměvy a ochotně pózuji před fotoaparátem. Nezdá se, že by jejich aktivita byla vynucena sociální situací. Zato snad nejstabilnější jev vídeňské pouliční hudby, hráč maďarské národnosti na zobcovou flétnu, vypráví velký osobní příběh, jehož osu tvoří původně velké bohatství, dále špatné manželství, osudová láska, alkohol, pád mezi spodinu, záchrana pomocí flétny, život na periferii v karavanu. Hráčka na zobcovou flétnu u mnichovského supermarketu hovoří o ztrátě (krádeži) peněženky, dokumentů, které ji v dané chvíli dovedly k nutnosti získání prostředků alespoň na to nejnutenější. Některé příběhy jsou velmi prosté. V Salzburku poslal malého houslistu do parku jeho otec, aby přinesl nějaké peníze. Bratislavští studenti konzervatoře v obsazení smyčcového komorního orchestru v prostorném podloubí bonnského domu vybalí nástroje a hrají pro své potěšení a pro pár marek na pivo.

6. Pouliční hudebník ví, že pouhá hra nebo zpěv na ulici nejsou zárukou úspěchu. K upoutání pozornosti může přispět používaný hudební nástroj: např. obří drnkací nástroje ruských hudebníků (Salzburk), atraktivní hrací automat (Vídeň, Luzern, Basilej), unikátní skleněná harfa nebo kladívková

citera (Praha), obří marimba (Basilej); jindy je to oblečení, kupř. frak (obr. č. 6) a zejm. doplňky oblečení jako širák, buřinka, cylindr, baret nebo ozdoby oblečení jako velká kopretina na klopě, případně celé mechanické aparáty jako např. nadzdvihující se čepice houslisty. Děti korzující s rodiči se rády zastaví u hezkého psa, unikátně bývá řešena kasička na vkládané peníze, košík na peníze drží medvídek, kterému děti dávají mince (obr. č. 4). Ke stejnému účelu může být využito i vlastní dítě, které sedí u nohou hudebníka. Je tím zdůrazněn sociální prvek, stejně spolehlivě funguje empatie vzhledem k osobám opatřeným slepeckou holí. Tyto podpůrné elementy nebývají využity zpravidla u několikačlenných nebo i rozměrnějších nástrojových uskupení, která upoutávají již samým rozměrem tělesa a množstvím hráčů. Někdy se takovým zdrojem pozornosti stává etnický prvek (barva kůže, romská národnost, zpěv písní v jiném jazyce), jindy prvek konfesní (duchovní písně některých církví nebo sekt). Proslulé působení jihoamerických hudebníků opírající se o hru na pannovy flétny různých rozměrů na ulici evropských měst využívalo hned celé kombinace těchto elementů (odlišný instrumentář, etnické odlišnosti – barva pleti, oblečení, jazyk – a navíc pohybové doplnění hry a zpěvu).

7. Zatímco u jihoamerických hudebníků mohl hrát (vzhledem k evropskému hudebnímu myšlení) latinskoamerický repertoár svou roli, v zásadě nemůžeme tvrdit, že právě na repertoáru je postaven úspěch ostatních hudebníků. Protože smysl a tím i funkce takového muzicírování spočívají v oživení a zpestření života ve městě, repertoár je tu pouze jedním z několika prvků plnících tuto funkci, aniž by stál nápadně v popředí. Platí konstatování o výběru a obměně repertoáru, ale zpravidla o nejvýznamnější důvod a příčinu úspěchu se nejedná. Totéž se týká interpretace. Lidé v jednom městě dokázali odměňovat velmi špatnou flétnistku štedřeji než výborného kytaristu a zpěváka, nabízejícího navíc i výborný repertoár. Vídeňský flétnista maďarského původu zařadil do svého repertoárového sborníku skladby barokních italských mistrů, stejně jako populární písně novodobé. On sám (v závislosti na repertoáru) neshledával rozdíl v chování a percepci hudby u kolemjdoucích. Pokrývka hlavy, pes u nohou a turecké posazení byly zřejmě významnější skutečností než hudba sama. Z toho přirozeně vyplývá, že repertoár pouliční hudby je poměrně široký a většinou se neřídí nějakými pevnými pravidly. Marimba basilejského muzikanta je v sociokulturním kontextu života města významnějším elementem než invence Johana Sebastiana Bacha, kterou zde hudebník velmi bravurně předváděl a jehož výkon ve sledovaném období patřil k vrcho-



Obr. 6. Praha. Příklad oděvu pouličního hudebníka. Foto: Lubomír Tylner

lům, které bylo možné na ulici slyšet. Slovenským textům epických písní nevidomého zpěváka z Bratislavy ve Vídni asi málokdo rozumí. Samo postižení zpěváka zpívajícího s bílou holí v ruce (užívá ji rovněž velmi výrazně k udávání taktu), je asi významnější okolností než samotný repertoár, který se stává především prostředkem komunikace s okolím než interpretačním cílem. Nicméně právě tento zpěvák usiluje o kvalitu zpěvu tím, že se nejprve rozezpívá v některé z ulic přiléhajících k centru a teprve poté započne svou hlavní produkci v centru města. I tak je jeho zpěv velmi nekvalitní a ve srovnání s ostatními zpěváky Kärtnerstrasse zcela propadá, nikoli však v zájmu a odměňování kolemjdoucích. Jistě nejkvalitnější pěvecký výkon ve stejném městě podávala absolventka proslulého Institutu Gněsinných v Moskvě. K doprovodu zpěvu užívala kvalitní repro-

dukovanou hudbu z kazetového magnetofonu a střídala ruský a francouzský repertoár šansonového typu. Přesto vzbuzovala výrazně menší pozornost než zcela amatérský výkon slovenského chlapce. Shodou okolností k repertoáru výpravných písní se uchyluje i pražský nevidomý harmonikář z Národní třídy. Zpívá navíc písně Karla Hašlera<sup>6</sup> a řadu pololidových nebo lidovkářských písní.<sup>7</sup> I v tomto případě jde o zcela amatérský výkon ve zpěvu i hře na harmoniku, kde hlavně v basech výměna harmonických funkcí činí hráči zjevné problémy.

8. Pouliční hudebníci se většinou starají sami o sebe a na první pohled se zdá, že konkurenci příliš nevnímají. Nicméně byli stejní hudebníci většinou vidáni na obvyklých, pro ně zřejmě osvědčených místech. Znamená to, že si do jisté míry svá místa hlídají, resp. i ostatní hudebníci jistá nepsaná pravidla provozu, alespoň z hlediska stanovišť, respektují. Vykázání z rajonu bylo rovněž k vidění (viz obr. č. 1), ale probíhalo korektně. Z rozhovorů vyplynulo negativní vnímání andských hudebníků putujících po evropských městech. Opakovaně jsme slyšeli fámy o jejich pohádковém majetku, vilách na předměstí, o hře na prostotu a chudobu, kterou se před veřejností prezentují. Při rozhovorech o vydělaných penězích neodolali jednotliví hudebníci a zpěváci otázkám na úspěšnost jiných stabilně působících muzikantů a většinou konstatovali podobný finanční výsledek. Mezi některými hudebníky vládne spolupráce a koordinace, někdy i přátelství. I v západoevropských městech přivykli invazi z východní Evropy, avšak nabídka a poptávka se zde starají o přirozenou regulaci, která nakonec omezí nekontrolovatelný rozmach pouliční hudby.

9. Regulace pouliční hudby je ale čím dále tím více v rukou městských magistrátů nebo jiných institucí majících v majetku, nájmu či správě místa vhodná pro pouliční hudbu. Z Prahy je znám i případ vydírání ze strany ochránců veřejného pořádku. Hráč na skleněnou harmoniku byl vykázán ze soukromého pozemku policistou, přestože majitel pozemku hru toleroval. Policista nabídl „výpalné“, ale hrdý pouliční muzikant na takovou dohodu nepřistoupil a případ řeší soud. K regulaci přispívá i roční období. Někteří z hudebníků jsou však na místě i za mrazů. Samozřejmě, že hraní je ztíženo nebo zcela znemožněno za deště. V Mnichově ještě dlouho po dešti nelze spatřit jediného hudebníka. Ti vědí, že lidé spěchají a pro pou-

<sup>6</sup> Zde dává přednost vlastenecky či nacionálně laděným textovým variantám.

<sup>7</sup> Např. U studánky seděla, Hrál mladý cikán pod zámkem, Marjínko, pojď se mnou, Starala se máti má, Cestička k Mayrovce, Morava krásná zem, Šumaf Bárta. Už troubějí ad.

liční hudbu není pravá chvíle. Vídeňští radní regulují provoz podle přesných pravidel včetně poplatků, vymezených míst, časů a rotace hudebníků. Ti mají na viditelném místě umístěna čísla přidělená magistrátem. Naproti tomu v Mnichově je provoz omezován minimálně. Přesnými pravidly se řídí i provoz na Karlově mostě. Pobyt hudebníků je zde vymezen ve třech dvouhodinových časových úsecích a předpokládá denní peněžní vklad.

10. Hra na ulici byla v nových poměrech bývalých socialistických zemí pocitována pouličním publikem jako symbol volnosti, pohody a nové dimenze společenských poměrů. V západoevropských městech, zejména ve zkoumané Vídni a Mnichově, šlo však o kontinuální jev, který k prostředí města snad s výjimkou válečných let patřil po staletí. V Praze se později objevilo i dost invektiv, osočení a útoků, vycházejících z domněnek o velkých ziscích pouličních hudebníků. Vedle toho se naopak stabilizovaly poměry na místech, kde Pražané i turisté atrakce tohoto typu přímo vyhledávají (Karlův most). Odpovědi zaznamenané na dotazy položené pouličnímu publiku při výzkumu v roce 1998 však celkově zaznamenaly rozmezí od výrazně pozitivních ohlasů k vyjádřením lhostejným, nikoli však negativním. Přitom nebyly podstatné rozdíly ve sděleních mezi publikem žijícím v daném městě nebo publikem z jiných míst nebo ze zahraničí. Hra na ulici na příhodných místech, ve vhodné dobu tedy neobtěžuje a naopak přispívá ke koloritu a atmosféře měst. Publikum často hudebníky vnímá nikoli pouze jako kulisu, ale dokáže projevit vkus. Tak třeba u dixielandových nebo jiných džezových skupin postávají a nohou klepají do rytmu lidí, jimž nepochybně právě tato hudba imponuje. Publikum má někdy na hudebníky a zpěváky speciální požadavky. Skupina amerických turistů ve Vídni požádala ruskou zpěvačku o rozptýlení zpěvem při projíždce kočárem a koňmi. Lhostejno, že zpěvačka zpívala ruské romance nebo francouzské šansony. Zámořští turisté prostě spojili Vídeň s jakoukoli evropskou hudbou a francouzština či ruština jim při projíždce městem Mozartovým, Beethovenovým či Straussovým nepřekážela.

Výzkum pouliční hudby soustředěný zejména na tři evropská velkoměsta a několik měst dalších ukázal na stabilitu tohoto kulturně sociálního jevu a na jeho vrůstání do organismu města. Jeho podstata se oproti minulosti nijak zásadně nezměnila; spojuje příjemné a užitečné a za peníze dobrovolně věnované hudebníkům je obyvatelům měst a jejich návštěvníkům

poskytován kulturní produkt, jehož kvalita ovšem není bezpodmínečnou podmínkou existence pouliční hudby. Zpěváci nepotřebují dojímat posluchače srdceryvnými příběhy jako kdysi v minulosti. Turisté právě naopak textům většinou nerozumí, zpěv a hudba jsou vnímány jako příjemné oživení dlažby městských pěších zón, jako vyvažující duchovní, byť někdy trochu naivní umělecký element mezi odosobněnými stylizovanými figurinami modelů výkladních skříní. Nové je využití zvukové techniky magnetofonů nahrazujících zvuk flašinetů v jejich původních, vnitřně nefunkčních skříních, nebo jejich využití pro playbackový základ ke zpěvu nebo instrumentální hře. Pouliční hudebníci se často již nespolehají pouze na odměnu za vlastní hraní či zpěv, ale svůj výdělek významně posilují prodejem poměrně snadno dosažitelných zvukových nosičů s vlastní produkcí. Hudebník dělá vše pro to, aby se kolemjdoucím zalíbil či na sebe alespoň upozornil. K tomu užívá celou řadu pomocných rekvizit, pokud není nápadný např. svou invaliditou. Repertoár a kvalita jeho předvedení nejsou nejvýznamnější zárukou úspěšnosti hry na ulici. Je to celá souhra faktorů, jichž si je hudebník dobře vědom a obratně je využívá. Obecnostvo měst přijímá hru na ulici příznivě a to jí, spolu s praktickým sociálním významem, zřejmě zajistí existenci i v budoucnosti.

---

## Music in City Streets

*Lubomír Tyllner*

The study is based on the reality of a long-standing and continuous presence of musicians and singers in city streets. This may be music for promenades, performed in city parks by amateur, semi-professional as well as professional bands (as a rule, their repertory included concert overtures, waltz, popular compositions and tunes), or a music of amateur, often handicapped musicians, students, but also semi-professional musicians who look for places suitable for music performance in order to receive a financial reward.

In socialist Czechoslovakia under the totalitarian regime the street music all but vanished and only revived in the new political circumstances after November 1989. A research conducted in 1998 with the involvement of students from the

university in Passau focused on three European big cities – Vienna, Munich and Prague. It worked by means of the method of shared observation and the questionnaire method. The research eventually led to the determination of ten basic circles of observation: 1. the used musical instruments; 2. the phenomenon of the place; 3. the causes of the street playing from the viewpoint of the musician; 4. profit; 5. the personality of the performer; 6. the elements of distinctiveness of the musician, his props; 7. repertory and quality of performance; 8. competition; 9. organisation of the performance; 10. audience.

The research showed a stability of this cultural and social phenomenon and its integration into the organism of the city. Its substance has not changed in comparison with the past in any substantial way; it links what is pleasant and useful. For the money voluntarily given to the musicians the city residents and visitors are provided with a cultural product whose quality is not always an absolute condition of the existence of street music. Unlike the past the singers do not need to move the listeners with heartbreaking stories. If anything, the tourists mostly do not understand the lyrics, and the singing and music are perceived as a pleasant animation of the streets of the cities' pedestrian zones, as a counterbalancing spiritual, though sometimes somewhat naive, artistic element among the depersonalised stylised dummies behind the shopwindows.

There is a novelty in the form of the use of sound technologies of tape recorders which have replaced the sound of street organs in their original, but actually a different purpose serving, cabinets. Moreover, they are being used for a playback background for singing or instrumental playing.

The street musicians often do not rely only on the reward for their playing or singing, but they strongly increase their earning through the sale of easily accessible recordings of their own performance. The musician goes to extreme lengths to attract the attention of passers-by. For this he uses a number of props if he is not conspicuous with his being handicapped. The repertory and quality of the performance are not the most important guarantees of successfulness of the street playing. There is a whole range of factors the musician is well aware of and takes advantage of them skilfully. The audience in the cities accepts the street playing in a positive way and this, along with its practical social meaning, is very likely to ensure its existence even in the future.