

Univerzita Palackého v Olomouci
Přírodovědecká fakulta
Katedra rozvojových a environmentálních studií



Hudebně vzdělávací programy s vizí sociální změny

Magisterská diplomová práce

Autor: Bc. Jakub Sobotka

Vedoucí práce: Mgr. Simona Šafaříková, Ph.D.

Olomouc
2019

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá problematikou hudebně vzdělávacích programů s vizí sociální změny. Konkrétně pojednává o programech typu El Sistema a o West-Eastern Divan Orchestru. Tyto projekty popisuje, srovnává a analyzuje na základě teorie lidského rozvoje, neboť oba vycházejí z předpokladu, že hudební činnost má potenciál přispívat k lidskému rozvoji. Zkoumaným materiálem je anglicky psaná literatura věnující se tématu a výpovědi zúčastněných, které se v ní nacházejí. Teoretickým východiskem práce jsou myšlenky teoretika lidského rozvoje, Amartya Sena, a Marthy Nussbaum, která navrhla seznam deseti základních možností funkčního projevu člověka. V prvních kapitolách jsou popsány jednotlivé projekty, dále specifika hudby a hudebního provozu. Klíčová je následující kapitola věnující se analýze jednotlivých možností funkčního projevu z hlediska hudebně vzdělávacích programů El Sistema a West-Eastern Divan Orchestru.

Klíčová slova: lidský rozvoj, hudba, orchestr, El Sistema, West-Eastern Divan Orchestra

Abstract

This diploma thesis deals with music education programmes that share a vision of social change. Namely, it discusses El Sistema-inspired programmes and the West-Eastern Divan Orchestra. These projects are described, compared and analysed on the basis of the human development theory, as both of them assume that music activity has a potential to be a valuable contribution in human development. The materials used and referred to include the subject-specific literature written in English and the statements of the participants and observers included in the literature. The theoretical basis for this thesis lies in the thoughts concerning human development of Amartya Sen and Martha Nussbaum who designed a list of ten central capabilities. The first chapters describe particular projects. Next, the specifics of music as such and of musical operation are described. The following key chapter provides an analysis and a comparison of the central capabilities from the point of view of music education programmes El Sistema and the West-Eastern Divan Orchestra.

Key words: human development, music, orchestra, El Sistema, West-Eastern Divan Orchestra

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci Hudebně vzdělávací programy s vizí sociální změny vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

V Olomouci dne 9. 12. 2019

Podpis:

Poděkování

Děkuji vedoucí své diplomové práce, Mgr. Simoně Šafaříkové, PhD., za cenné rady, věnovaný čas a podnětné připomínky při odborném vedení této práce. Dále bych chtěl poděkovat rodině a přátelům, kteří mi poskytovali podporu po celou dobu studií.

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Jakub SOBOTKA**
Osobní číslo: **R160077**
Studijní program: **N1301 Geografie**
Studijní obor: **Mezinárodní rozvojová studia**
Název tématu: **Hudebně vzdělávací programy s vizí sociální změny**
Zadávající katedra: **Katedra rozvojových studií**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce si klade za cíl analyzovat fenomén hudebně vzdělávacích programů, které vycházejí z předpokladu, že hudba má potenciál přispívat k lidskému rozvoji. Na základě dostupné literatury budou srovnány dva koncepty. West-Eastern Divan Orchestra vycházející z vizí svých zakladatelů, Edwarda Saida a Daniela Barenboima a celosvětově nejrozšířenější síť programů inspirovaných venezuelským projektem El Sistema, který založil José Antonio Abreu. V prvních kapitolách bude vymezen teoretický rámec práce, specifika hudebního vzdělávání, lidského rozvoje a komunitní práce. Dále budou popsány dva výše zmíněné přístupy a následně srovnány z hlediska svých specifík, styčných bodů a odlišností.

Rozsah grafických prací: dle potřeby
Rozsah pracovní zprávy: 20-25 tisíc slov
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická
Seznam odborné literatury:

Baker, B. (2014). *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford: Oxford University Press. Barenboim, D. (2008). *Everything is Connected. The Power of Music*. Great Britain: Weidenfeld & Nicolson. Barenboim, D.; Said, E. (2003). *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*. London: Bloomsbury. Booth, E.; Tunscall, T. (2015). *Playing for Their Lives. The Global El Sistema Movement for Social Change Through Music*. New York: W. W. Norton & Company. Cheah, E. (2009). *An Orchestra Beyond Borders. Voices of the West-Eastern Divan Orchestra*. Great Britain: Verso Books. Cuesta, J. (2008). *Music to My Ears: The (Many) Socio-Economic Benefits of Music Training Programs*. Inter-American Development Bank. Mora-Brito, D. I. (2011). *Between social harmony and political dissonance: the institutional and policy-based intricacies of the Venezuelan System of Children and Youth Orchestras*. The University of Texas at Austin. Silberman, L. (2013). *GLOBALIZING EL SISTEMA Exploring the growth and development of El Sistema inspired programs around the world*. University of Oregon. Tunscall, T. (2012). *Changing Lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the Transformative Power of Music*. New York: W. W. Norton & Company. Witkowski, C. (2016). *El Sistema. Music for Social Change*. London: Omnibus Press.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Simona Šafaříková, Ph.D.**
Katedra rozvojových studií

Datum zadání diplomové práce: **27. ledna 2017**
Termín odevzdání diplomové práce: **15. dubna 2018**

L.S.

prof. RNDr. Ivo Frébort, CSc., Ph.D.
děkan

doc. RNDr. Pavel Nováček, CSc.
vedoucí katedry

V Olomouci dne 27. ledna 2017

Obsah

Úvod.....	6
1. CÍLE PRÁCE A METODOLOGIE	8
2. LIDSKÝ ROZVOJ	11
2.1. Rozvoj jako rozšiřování lidských možností.....	12
2.2. Funkční projev a možnosti funkčního projevu	13
2.3 Martha Nussbaum a operacionalizace Senova konceptu	15
3. KLASICKÁ HUDBA, UČENÍ SE HUDBĚ A ORCHESTR.....	18
3.1 Síla hudby	18
3.2 Klasická hudba a hudební vzdělávání.....	19
3.3 Vazba klasické hudby na kulturu	20
3.4 Učení se hudbě.....	22
3.5 Orchester.....	23
4. WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA.....	27
4.1 Edward Said.....	27
4.2 Daniel Barenboim	29
4.3 První seminář ve Výmaru	30
4.4 Každoroční soustředění WEDO.....	31
4.5 WEDO a politika.....	32
4.6 Tvůrčí atmosféra	34
4.7 Cíl, dopad a přesah WEDO.....	35
5. EL SISTEMA.....	37
5.1 José Antonio Abreu a El Sistema jako jeden mládežnický orchestr	38
5.2 José Antonio Abreu a El Sistema jako jeho životní projekt.....	41
5.3 Diskursivní transformace El Systemy	42
5.4 Vnitřní chod El Systemy.....	44
5.5 El Sistema z pohledu rozvojových teorií	45
5.6 Výukové prostředí El Systemy	46
5.7 Kvantita versus kvalita.....	48
6. APLIKACE TEORIE LIDSKÉHO ROZVOJE	49
6.1 Život.....	49
6.2 Tělesné zdraví	51
6.3 Tělesná integrita.....	53
6.4 Smysly, představivost a myšlení	55
6.5 Emoce	60
6.6 Praktické uvažování.....	64
6.7 Vztahy	67
6.8 Ostatní organismy	72
6.9 Hra	73
6.10 Kontrola nad životním prostředím.....	75
Závěr	78
Zdroje.....	81

Úvod

Při volbě tématu diplomové práce jsem měl od začátku jasno, jakým směrem bych se chtěl ubírat. Hudebně se věnuji od dětství, v posledních letech se stala díky studiu na konzervatoři a praxi ať už v lidové muzice nebo v orchestrech nedílnou součástí mého profesního i osobního života.

Na počátku studia na Katedře rozvojových a environmentálních studií jsem hledal nějaký styčný bod dvou zdánlivě míjejících se oblastí, a sice hudby a rozvoje. Brzy jsem narazil na fenomén jménem El Sistema a od té doby jej zpozdválí pozoruji. Má původ ve Venezuele v 70. letech minulého století a vychází z předpokladu, že hudební vzdělávání skrze orchestrální praxi má potenciál přispívat k lidskému rozvoji. Díky usilovné dlouholeté práci svého zakladatele Antonia Abreau, který dění okolo El Systemy řídil až do své smrti v roce 2018, se koncept vzdělávání ve hře na hudební nástroje v orchestru s vizí sociální změny postupně rozšířil do dalších jihoamerických zemí a v posledních letech v podstatě do celého světa. Obdobné projekty se dnes nacházejí na předměstích velkoměst v USA, ve slumech subsaharské Afriky, v asijských velkoměstech, ale také v metropolích i odlehlejších regionech Evropy, ať už jde o skotský venkov, Prahu, Vídeň nebo Kladno.

Druhým konceptem, který mě zaujal, je West-Eastern Divan Orchestra. S tímto projektem jsem se seznámil prostřednictvím odkazu Edwarda Saida, literáta palestinského původu, jehož stěžejní dílo, *Orientalismus*, má přesah do rozvojových teorií. Edward Said stál v 90. letech minulého století spolu s Danielem Barenboimem u zrodu West-Eastern Divan Orchestra, který se snaží prostřednictvím klasické hudby a humanistických idejí sbližovat lidi ze zemí Blízkého východu a proklamovat mír. Daniel Barenboim je v hudebním světě zvučné jméno po dlouhá desetiletí. Začínal jako fenomenální klavírista, následně se uvedl jako dirigent a aktivní je dodnes. Zasloužil se o založení Barenboim-Said Akademie v Berlíně, akademie múzických umění primárně pro studenty ze zemí Blízkého východu, která byla otevřena v roce 2016.

Z důvodu nedostatku akademických zdrojů, které, jak věřím, se budou v následujících letech objevovat častěji a častěji, jsem si dlouhou dobu kladl otázku, jakým způsobem toto téma uchopit. Díky cenným radám mých vyučujících, spolužaček a spolužáků na Katedře rozvojových a environmentálních studií jsem došel k závěru, že vhodným teoretickým základem pro zachycení specifík, odlišností a styčných bodů těchto dvou konceptů hudebního vzdělávání, které mají společnou vizi sociální změny a práci

v klasickém orchestru, mohou být teoretické práce v oblasti lidského rozvoje Amartya Sena, držitele Nobelovy ceny za ekonomii za rok 1998, a neméně významným podílem práce Marthy Craven Nussbaum. Tato autorka došla k teorii lidského rozvoje vlastní cestou, aby se následně seznámila se Senovým dílem, podrobila jej kritice a doplnila jeho pevný teoretický základ o další nezbytné stavební kameny, které umožňují teorii lidského rozvoje uvést v praxi. Zatímco Sen hovořil o lidském rozvoji obecně, Nussbaum navrhla deset základních oblastí, ve kterých lze lidský rozvoj sledovat. Oba autoři spolu také spolupracovali, navzájem se uznávají a jejich myšlenky se vzájemně doplňují.

V práci se nezabývám specifiky komunitní práce, jak je uvedeno v jejím zadání, neboť se v průběhu zpracování ukázalo, že nejde o jádro tématu. Z důvodu řádného přerušování studia se od původního zadání práce liší také termín odevzdání.

1. CÍLE PRÁCE A METODOLOGIE

Fenomén hudebně vzdělávacích programů s vizí sociální změny doslova hýbe hudebním světem. Počet zúčastněných roste nejen v domovské Venezuele a v dalších zemích Latinské Ameriky jako například v Brazílii nebo Kolumbii, ale také na jiných kontinentech, a to včetně zemí globálního severu. Ti nejúspěšnější absolventi se dnes prezentují na světových pódiiích a přitahují pozornost světových špiček klasické hudby, jako například bývalého šéfdirigenta Berlínské filharmonie, sira Simona Rattla, který se nechal slyšet, že „*El Sistema je vůbec tím nejdůležitějším, co se ve světě klasické hudby děje*“ (in Thompson, 2014).

Při vypracování tohoto textu čerpám v naprosté většině z literatury psané v anglickém jazyce, což je pro tuto práci limitující. Vzhledem k dostupným informacím z textů, jejichž autoři jsou většinou muzikologové (Booth, Baker, Tunstall atd.), předpokládám, že **hudební programy s vizí sociální změny mají potenciál přispívat k lidskému rozvoji**. A pokud hudba může kvalitativně měnit lidské životy, potom je to právě teorie lidského rozvoje, v rámci které je možné tuto změnu vykreslit a popsat.

Cílem této práce je tedy **na základě dostupné literatury popsat, analyzovat a porovnat koncepty El Systemy a West-Eastern Divan Orchestru**, platform hudebního vzdělávání v klasickém orchestru s vizí sociální změny, **a to z hlediska teorie lidského rozvoje podle Amartya Sena a Marthy Nussbaum**.

Otázky, na které práce přináší odpovědi, jsou následující:

1. Jaká jsou z hlediska lidského rozvoje podle A. Sena a M. Nussbaum specifika hudebně vzdělávacích programů typu El Sistema a West-Eastern Divan Orchestra?
2. Jaké jsou jejich styčné body a v čem se naopak odlišují?
3. V jakých oblastech a jakým způsobem mohou programy typu El Sistema a West-Eastern Divan Orchestra přispívat k lidskému rozvoji?

Co se týče typologie zdrojů a charakteru použité literatury, tak u teoretické základny práce, teorie lidského rozvoje A. Sena a M. Nussbaum, jde o jejich originální akademické práce a komparativní studie srovnávající tyto dva autory (Robeyns).

U El Systemy jsou stěžejními zdroji knižní publikace, především společné dílo muzikologů Tricie Tunstall a Erica Bootha *Playing for Their Lives: The Global El Sistema*

Movement for Social Change Through Music. Autoři navštívili projekty typu El Sistema v mnoha zemích světa, aby hledali a popsali pojící prvky a klíčové charakteristiky nezbytné pro dosažení jak sociální změny, tak kvality hudební produkce, potažmo hudebního vzdělávání. Dále jde o další knihu muzikoložky Tricie Tunstall, *Changing Lives: Gustavo Dudamel, El Sistema and the Transformative Power of Music* a v neposlední řadě knihu editovanou Christine Witkowski, *El Sistema: Music for Social Change*. I přes všeobecné nadšení z programů typu El Sistema se v anglicky psané literatuře objevují i kritické hlasy, z nichž zatím nejucelenější je práce muzikologa Geoffa Bakera nazvaná *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Doplnujícími zdroji pro tuto diplomovou práci mimo již zmíněné publikace jsou málo četné akademické práce, výroky zakladatele El Systemy Antonia Abreau a další rozhovory, výpovědi a novinové články dostupné na internetu.

Ohledně West-Eastern Divan Orchestru se práce opírá převážně o knihy Daniela Barenboima, ve kterých popisuje své vize, dlouholetou hudební praxi a humanistické ideály, na nichž staví své myšlenky. Jsou to knihy *Everything is Connected: The Power of Music* a dále knižně vydané i na internetu dostupné rozhovory D. Barenboima s E. Saidem *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. Cenným zdrojem je kniha *An Orchestra Beyond Borders* editovaná Elenou Cheah, která je plná výpovědí hráčů West-Eastern Divan Orchestru, čímž je zcela jedinečná. Dalšími zdroji jsou novinové články a rozhovory dostupné na internetu. U West-Eastern Divan Orchestru se mi bohužel nepodařilo získat mnoho akademických prací, byť jsem se pokoušel elektronickou poštou kontaktovat Barenboim-Said akademii a osobně také jednoho člena produkčního týmu České televize, který s Barenboimem tou dobou připravoval dokument k příležitosti jeho uvedení *Mé vlasti* na Pražském jaru 2017 a který k němu měl v tu chvíli opravdu nejbliž. Dotyčný mi pouze potvrdil, že dostat se k jakýmkoliv informacím o Barenboimově práci je velice těžké (Hradecká, 2017).

Tato práce je tedy ryze teoretická. Z perspektivy rozvojových studií srovnává myšlenky a ideály popisované v literatuře týkající se tématu a konfrontuje je s dojmy autorů existující literatury a s výpověďmi zúčastněných, které se v pramenech objevují. Je zřejmé, že praxe se může v mnohém lišit. V mnohém se ideálům vzdaluje, přizpůsobuje se lokálním podmínkám, nebo se může se stěžejními principy zcela minout.

Metodologicky jde o tematickou analýzu výše popsané literatury, která je pro tuto práci zkoumaným materiálem, jenž tak ovlivňuje závěry této práce a vytváří její limity. Literatura je analyzována na základě teorie lidského rozvoje Seny a dále popsaných oblastí

lidského rozvoje dle Nussbaum. Stěžejní literatura byla nejprve čtena pro samotný obsah, následně v ní byla hledána klíčová slova (hudba, orchestr, vzdělávání, učení se, kreativita, kolektiv, kultura, emoce, hodnoty, přenositelnost, identita, hierarchie, diskriminace, inkluze, disciplína, zájem, intenzita, motivace, systém, návyk, propaganda, cenzura, kritické uvažování, volný čas, sebevědomí, empatie apod.). Pasáže textu, které obsahovaly tato a další klíčová slova, byly následně čteny znovu a postupně tříděny do kategorií odpovídajících jednotlivým oblastem lidského rozvoje podle Nussbaum. Následně byl kategorizovaný materiál zpracován v celistvý text tak, aby nebylo nic opomenuto, aby byly na základě výzkumného vzorku zodpovězeny výzkumné otázky.

V ústřední části práce jsou srovnávány jednotlivé aspekty obou hudebně vzdělávacích konceptů na základě výše zmíněných zdrojů podle seznamu deseti potenciálních základních lidských možností funkčního projevu sestaveného autorkou Nussbaum, přičemž El Sistema i West-Eastern Divan Orchestra staví na jiném myšlenkovém základu, tudíž sleduje jiné hodnoty, jiné cíle, na některé klade větší důraz, na jiné méně. Hlavním výstupem práce jsou odpovědi na výzkumné otázky zmíněné výše.

2. LIDSKÝ ROZVOJ

Tato kapitola je teoretickou základnou práce. Stručně popisuje teorii lidského rozvoje a shrnuje přínos autorů Sena a Nussbaum.

Přístup rozšiřování lidských možností, jak bývá někdy nazýván teoretický základ pro širší teorii lidského rozvoje, je teorií v rámci liberální školy politické filosofie. Je širokou normativní platformou pro evaluaci kvality života, ji ovlivňujících politik, a také navrhuje, jakým způsobem by měla být realizována sociální změna. Je vysoce interdisciplinární, zaměřuje se na multidimenzionální aspekty bytí. Zdůrazňuje rozdíl mezi prostředky a účely sociální změny, respektive rozvojových projektů, a mezi potenciálními a realizovanými možnostmi, kterých člověk v životě dosahuje. Nevysvětluje příčiny chudoby, nesvobody ani nerovnosti, ale spíše konceptualizuje a prostřednictvím deseti oblastí navržených Nussbaum umožňuje s těmito fenomény dále pracovat za účelem dosažení sociální změny (Robeyns, 2005).

Za vůbec první stěžejní publikaci, která otevřela prostor pro diskuzi, ze které vzešla teorie lidského rozvoje, je považována kniha *Equality of What?* Amartya Sena, ekonoma a filosofa narozeného roku 1933 ve městě Dhaka, dnešní metropoli Bangladéše. Autor, který byl v dětství přímým svědkem hladomoru a následně událostí spojených s odchodem Britů z poloostrova Přední Indie, našel odpověď na svoji otázku v humanistických ideálech, v rozvoji, v jehož centru nefigurují ekonomická čísla, ale lidské bytosti jako takové.

Odkazuje se na tradici evropského humanismu, především na Immanuelu Kanta, který ve svých *Základech metafyziky mravů* tvrdí, že lidé mají být primárním záměrem, tím prvotním, od čeho odvíjíme své konání, humanita má být účelem sama o sobě (Kant, Wook, 2002).

Tímto se, přitom sám ekonom, vymezuje především vůči ryze ekonomicky pojatému rozvoji, vůči růstu hrubého domácího produktu (dále jen HDP) jako klíčovému ukazateli nebo vůči HDP přepočítanému na osobu, protože tato čísla sama o sobě nereflektují kvalitu života obyvatel daného území. Z ryze ekonomických charakteristik nevyčteme míru nerovnosti rozdělení bohatství ve společnosti, nedozvíme se nic o míře degradace životního prostředí, o nerovném postavení mužů a žen ve společnosti, o sociální či jiné deprivaci aj. Tento výčet by mohl dalekosáhle pokračovat. Reálný život lidí, to, jaký život by žít chtěli a jaké jsou jejich reálné možnosti, ekonomické statistiky zkrátka zachytit nemohou a odstranění těchto existujících překážek v možnostech ekonomického rozvoje

být nemusí. Amartya Sen (2004) se odkazuje také na Aristotela, který v *Etice Nikomachově* soudí, že bohatství zjevně není tím hledaným dobrem, je užitečné pouze jako prostředek za účelem dosažení něčeho jiného (Aristoteles & Ross W. D., 1999).

2.1. Rozvoj jako rozšiřování lidských možností

Sen si tedy klade otázku, čeho bychom se měli s primárním zřetelem na lidské bytosti snažit v rámci rozvoje dosahovat. Odpověď na svoji otázku nalézá v rozvoji jako v procesu rozšiřování reálných svobod, kterých mohou lidé užívat. Růst HDP vnímá jako prostředek, který může být při dosahování těchto svobod velmi důležitý, ale záleží také na dalších neméně významných faktorech, jako jsou společenské, politické a ekonomické podmínky. Potom lze lidský rozvoj definovat také opačně jako proces, který podle Sena vyžaduje odstraňování hlavních příčin nesvobod, kterými jsou chudoba stejně tak jako totalitní politické zřízení, bídné ekonomické příležitosti, sociální deprivace daná systémem, zanedbávání veřejných služeb jako je zdravotnický a vzdělávací systém, dále netolerance nebo represivní politiky státu (Sen, 2000). Souhrnně, Senův koncept věnuje pozornost spojitostem mezi materiálními, psychologickými a společenskými aspekty blahobytu a také vazbám mezi ekonomickými, společenskými, politickými a kulturními dimenzemi lidského života (Robeyns I., 2005).

Právě svoboda v širokém slova smyslu je podle Sena stěžejní ze dvou hlavních důvodů, a to z důvodu evaluace, kdy je třeba zjišťovat, jestli dochází k rozšiřování lidských svobod, a potom také z důvodu efektivity těchto opatření, protože to, čeho mohou lidé reálně dosáhnout, do jaké míry mohou ovlivňovat a kvalitativně obohacovat své životy, přímo závisí na více faktorech, které spolu úzce souvisejí a navzájem se ovlivňují. Jsou to ekonomické příležitosti, politické svobody, společenské konvence, neméně pak možnosti žít život ve zdraví, dosáhnout alespoň základního vzdělání a možnosti participace jednotlivců v občanské společnosti (Sen A., 2000). Lidský rozvoj je tedy značně komplexní přístup, který s sebou vzhledem k velkému množství determinant bezpochyby přináší spoustu překážek, pokud bychom jej chtěli bez zásadního zjednodušení operacionalizovat.

Vzhledem k tomu, že jde o přístup inkluzivní, který je založený na hodnotách sledujících kvalitu života bez ohledu na náboženské vyznání, gender, etnikum, atd., tak naráží na další množství překážek v podobě přetrvávajících společenských konvencí a norem, ať už jde o nerovné příležitosti mužů a žen, o rasové předsudky nebo o další

stereotypy a různé formy diskriminace. Sen (2000) vymezuje hodnoty, na kterých svoji teorii staví, a sice politickou a občanskou svobodu jako klíčové samy o sobě. A to i v případě ekonomického blahobytu, jaký zažívají občané rentiéřských ekonomik, např. Ománu. Naprosté většině občanů těchto zemí je podle Sena odepřena možnost podílet se na důležitých rozhodnutích týkajících se správy věcí veřejných, a proto nelze hovořit o uspokojivé míře lidského rozvoje, i když materiální zabezpečení např. Ománců může být více než dostačující.

Vzhledem ke komplexitě přístupu lidských možností, jak je teorie Amartya Sena nazývána, a vzhledem k zacílení na životy jednotlivců, se může zdát, že i přes objektivně obrovský rozdíl v možnostech, které mají obyvatelé v různých částech světa, se rozdělování zemí na rozvojové a rozvinuté jeví jako irelevantní. Jak dokládá také Amartya Sen (2000) na jednom příkladu, naděje na dožití u mužů Afroameričanů z USA je nižší než u mužů z Číny nebo z Keraly, svazového státu Indie. U žen je statistika podobná, přičemž ženy Američanky mají vyšší naději na dožití než ženy z Keraly, následují ženy Afroameričanky a poslední jsou v této statistice ženy z Číny. Důvodem je právě velmi rozdílná míra příležitostí žít kvalitní život, což je platné jak pro země globálního jihu, tak pro země globálního severu. Lidský rozvoj jako přístup k rozvojové problematice je podle mého názoru zcela relevantním a stále aktuálním konceptem a velkou výzvou pro celý svět.

Podle Sena (2004) je koncept lidského rozvoje důležitý ať už pro analýzu chudoby, analýzu pokroku nebo plánování. Evaluace sociální změny by měla být realizována s ohledem na to, jakým způsobem kvalitativně obohatí lidský život. Sen ale tyto záležitosti nekonkretizoval, na jeho práci navázala Nussbaum, která se zabývala operacionalizací přístupu rozšiřování lidských možností, jak bude popsáno postupně v následujících kapitolách.

2.2. Funkční projev a možnosti funkčního projevu

Sen (2004) vidí z hlediska své teorie životy lidí jako souhrny různých prvků funkčního projevu¹. Tyto prvky funkčního projevu mohou být jak ty nezákladnější, např. uniknutí smrti v kojeneckém věku, přežití dětství nebo dostatečná výživa, až po mnohem složitější prvky funkčního projevu, jako je dosažení zdravé míry sebevědomí, aktivní život

¹ V češtině neexistuje všeobecně přijímaný termín, který by odpovídal tomu, čemu Sen říká *functionings*. Jde o souhrn všeho, co jako lidé děláme, a všeho, čím jsme, v obou případech buď v důsledku svobodné volby, nebo pod vlivem okolností. Proto je v této práci používán nezažitý termín *prvek funkčního projevu*.

v komunitě nebo vystupování na veřejnosti bez pocitu studu. Prvky funkčního projevu jsou něčím, co může být člověku dáno okolnostmi, ale také něčím, čeho člověk dosahuje vlastní vůlí, obojí v závislosti na individuálních schopnostech a možnostech.

Jak již bylo řečeno, teorie lidského rozvoje zdůrazňuje rozdíl mezi realizovanými a potenciálními možnostmi, kterých člověk v životě dosahuje. Jestliže o reálně dosažených možnostech hovoříme jako o prvcích funkčního projevu, potom analogicky o potenciálních možnostech budeme uvažovat jako o možnostech funkčního projevu². A právě možnosti funkčního projevu, které jsou člověku dány a kterým je vystaven, jejich souhrn, reprezentuje míru lidského rozvoje, odráží reálné možnosti, které má daná osoba na výběr.

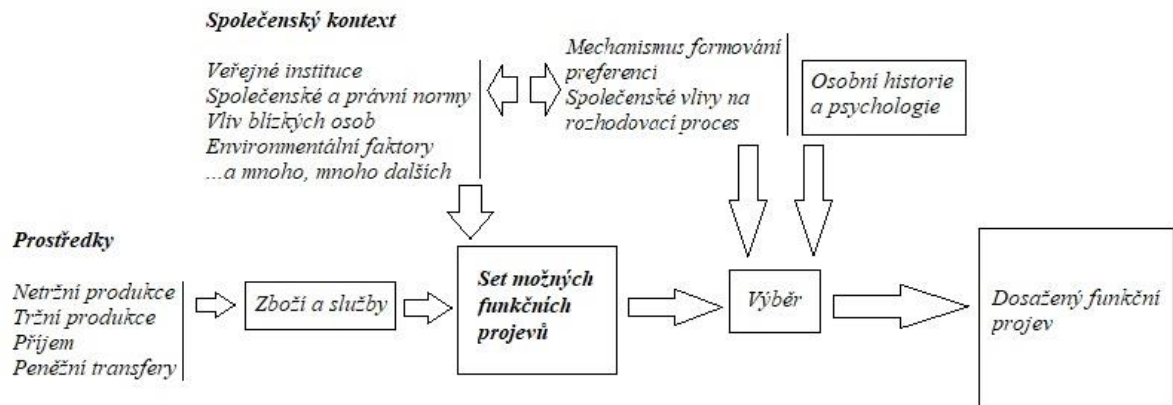
Cílem lidského rozvoje by s užitím těchto termínů mělo být zajištění takových možností funkčního projevu, aby si každý mohl svobodně zvolit ze široké škály prvků funkčního projevu a tím aktivně ovlivňovat svůj život. Při vysvětlování těchto termínů cituje Sen (2004) Marxovu myšlenku potřeby nahradit dominanci okolností nad jednotlivcem převahou jednotlivce, tedy převahou možností, které má jednatel na výběr, nad danými okolnostmi. Jedinec je tedy z hlediska lidského rozvoje nahlížen jako aktivní a schopný svobodné volby, a to i v případě, kdy by se rozhodl možností funkčního projevu nevyužít, jak Sen vysvětluje na rozdíl mezi hladověním, kdy možnost volby nemáme, a půstem, který je naším svobodným rozhodnutím a umožňuje nám jej dle vlastní vůle ukončit (2004).

Sen (2004) dále zdůrazňuje, že individuální schopnost užívat svobod, kterých se nám dostává, je přímo závislá na kvalitě vzdělání. V tomto kontextu lze uvést například aktivní účast v občanské společnosti. Z toho důvodu zaujímá vzdělání v přístupu rozšiřování lidských možností výsadní postavení. Tento fakt bude dále relevantní i pro otázky této práce, a sice pro analýzu hudebně vzdělávacích programů, viz další kapitoly. Sen (2004) považuje za největší výzvu právě prosazování humanitních idejí a hodnot a vyzývá k sociální změně na základě informované a inteligentní evaluace jak životů, které vedeme nebo jsme nuceni vést, tak životů, které bychom vést chtěli.

Obrázek č. 1 znázorňuje velice zjednodušené schéma přístupu rozšiřování lidských možností, přičemž v jeho centru je umístěn soubor možných funkčních projevů, který je přímo ovlivňován společenskými faktory, tedy veřejnými institucemi, společenskými a právními normami, sociálním zázemím, environmentálními faktory a mnohými dalšími.

² V češtině neexistuje běžně užívaný termín odpovídající termínu *capabilities to function*.

Dále je set možných funkčních projevů, který má daná osoba k dispozici, ovlivněn prostředky, ať už tržními nebo netržními, které lze směnit dle vlastního výběru za zboží a služby, které máme k dispozici. Tyto dostupné služby a zboží přímo ovlivňují set možných funkčních projevů. Finální výběr, který předchází reálnému dosaženému funkčnímu projevu, je ovlivněn mechanismem formování preferencí a dalšími společenskými vlivy, a neméně také osobní historií a psychologickými aspekty.



Obr. č. 1: Schéma přístupu rozšiřování lidských možností podle Robeyns (2005), upraveno.

2.3 Martha Nussbaum a operacionalizace Senova konceptu

Martha C. Nussbaum vychází ze stejného myšlenkového základu jako Amartya Sen, studovala díla Aristotela, Kanta i Marxe. Vzhledem k jejímu zájmu prosazování práv žen a dívek ve světě přisuzuje Senovi a jeho konceptu velký přínos v problematice společenské spravedlnosti. Senovu perspektivu svobody ale považuje za příliš vágní, neboť některé svobody limitují jiné, některé jsou důležité, jiné méně, některé jsou dobré, a jiné ne. Rozšiřování lidských možností, tedy souboru možných funkčních projevů, by mělo být podle Nussbaum (2003) cílem politik.

Nussbaum (2003) dále srovnává koncept rozšiřování lidských možností s lidskoprávním přístupem, přičemž vyzdvihuje fakt, že Senův koncept na rozdíl od konceptu lidských práv není tradičně spojován s žádnou konkrétní kulturou ani historickou tradicí, přestože čerpá z odkazu antiky nebo evropského osvícenství. Pokud mluvíme o tom, kým lidé skutečně jsou a kým by být chtěli, tedy o setu možných funkčních projevů a dosaženém funkčním projevu, tak dle Nussbaum (2003) ani náznakem nepřivilegujeme západní myšlení.

Autorka (2003) naopak tvrdí, že uplatnění teorie lidského rozvoje nejen v rozvojových politikách má několik podmínek. První z nich je prosazování universalismu napříč různými kulturami. Druhou je zaměření se na životy konkrétních lidí, protože podle humanitních idejí je každý jedinec posuzován jako konečný záměr. A třetí podmínkou je nutnost teorii lidského rozvoje operacionalizovat.

Stěžejním přínosem autorky je seznam deseti univerzálních, potenciálních základních lidských možností funkčního projevu, jejichž počet je otevřený, a měl by podle Nussbaum (2003) podstoupit kritiku a případné úpravy v závislosti na konkrétním účelu využití. V této práci jsou nicméně diskutovány všechny body, některé více a jiné méně, dle jejich vztahu k dané problematice:

Potenciální základní lidské možnosti funkčního projevu

- 1. Život.*** Mít možnost prožít celý lidský život ve zdraví odpovídajícím věku, nezemřít předčasně.
- 2. Tělesné zdraví.*** Mít možnost pečovat adekvátně o své zdraví včetně rozmnožovací soustavy, mít možnost se přiměřeně stravovat a žít život v odpovídajícím obydlí.
- 3. Tělesná integrita.*** Mít možnost se svobodně pohybovat z místa na místo, pobývat v bezpečí před násilím ze strany druhých, včetně násilí sexuálního a domácího, mít možnost se svobodně rozhodnout v otázkách sexuálního uspokojení a možnost volby v otázkách reprodukce.
- 4. Smysly, představivost a myšlení.*** Mít možnost podle individuálních schopností používat smysly, představivost, myšlení a rozum, používat je vědomě a kultivovaně, rozvíjet je odpovídajícím vzděláváním počínaje gramotností a základními matematickými dovednostmi po základy věd. Být schopen využívat představivost a myšlení v životě a při práci a dalších aktivitách dle svého uvážení, v náboženství, v literatuře, v hudbě atd. Mít možnost uvažovat svobodně, mít garantovanou svobodu projevu s ohledem na projev politický i umělecký a mít svobodu vyznání. Mít možnost zažít příjemné zkušenosti a vyvarovat se bolesti, která není nezbytná.
- 5. Emoce.*** Mít možnost navazovat vztahy k věcem a lidem mimo sebe, milovat ty, kteří nás milují a pečují o nás, a zažívat stesk v jejich nepřítomnosti. Obecně mít umožněn citový rozvoj, tedy rozvoj emocí jako je láska, stesk, touha, vděčnost a oprávněný vztek, a to bez omezujícího strachu a úzkosti, traumat, zneužívání nebo přezírání.

6. **Praktické uvažování.** Být schopen formulovat pojem dobra a kriticky uvažovat o plánování do budoucnosti. To zahrnuje ochranu morálních zásad a jejich dodržování.
7. **Vztahy.** **A.** Být schopen žít s druhými a žít pro druhé, rozpoznat a projevit starost o druhé, zapojovat se do různých forem sociálních interakcí, být schopen vcítit se do situace druhých. Péče o tuto možnost funkčního projevu znamená ochranu institucí, které budují a podporují tyto formy vztahů, a také ochranu svobody shromažďování a svobodu slova. **B.** Mít zdravou míru sebevědomí, být schopen vnímat sebe i ostatní jako důstojné lidské bytosti. To zahrnuje odstranění diskriminace na základě rasy, pohlaví, sexuální orientace, etnicity, kasty, náboženství a národnosti.
8. **Ostatní organismy.** Být schopen mít starost o ostatní živočišné a rostlinné druhy a žít v souladu s přírodou.
9. **Hra.** Být schopen se smát, hrát si, užívat si volnočasové aktivity.
10. **Kontrola nad životním prostředím.** **A.** Politická. Mít možnost se efektivně podílet na politických rozhodnutích, která ovlivňují náš život, mít právo se na politikách podílet, ochraňovat svobodu slova a sdružování. **B.** Materiální. Mít možnost vlastnit movitý i nemovitý majetek, mít vlastnická práva stejná jako ostatní, mít možnost najít zaměstnání stejně jako ostatní, nebýt bezdůvodně prohledáván nebo zadržen. V zaměstnání pracovat v lidských podmínkách, kde k sobě jak zaměstnanci navzájem, tak zaměstnavatel k zaměstnancům přistupují lidsky jako k bytostem uvažujícím, vzájemně se respektujícím.

3. KLASICKÁ HUDBA, UČENÍ SE HUDBĚ A ORCHESTR

Tato kapitola nastiňuje specifika hudby jako taková, evropské hudební tradice a orchestru jako instituce. Dále se velmi stručně věnuje problematice hudebního vzdělávání. I když jsou v textu již zmiňovány WEDO³ a El Sistema, podrobně se jim věnují další kapitoly.

3.1 Síla hudby

Hudba působí na lidské emoce. Je tvořena rytmem, který lidstvo fascinuje odjakživa. Ztělesňuje život, tlukot lidského srdce. Bez rytmu není života. Hudba má tedy elementární sílu, jejíž počátek můžeme vystopovat již v pradávné minulosti, před 40 000 lety, kdy lidé vyráběli flétny ze zvířecích kostí. Dalších 30 000 let trvalo, než se lidstvo začalo věnovat zemědělství a 33 000 let po kostěných flétnách lidé vynalezli kolo (Booth, Tunstall, 2016, 60). Pokud si položíme otázku, co je to hudba, Barenboim nám nabízí odpověď Ferruccia Busoniho⁴, že „*hudba je pouze chvějící se vzduch*“. Všechno další, co je o hudbě řečeno, již odkazuje na různé reakce, které v lidech hudba vzbuzuje (Barenboim in Guzelimian, 2003, 174).

Barenboim je přesvědčený, že hudba je zrcadlem života, neboť obojí začíná a končí v tichu. Vezmeme-li v potaz metafyzickou dimenzi zvuku, hudba je víc než zrcadlo života. Dává nám možnost poznat a překračovat fyzické, lidské limity. Hudba nemá žádné nezávislé prvky, všechno v ní souvisí se vším. Hudba musí být organickým celkem. Rytmus není nezávislý na melodii, melodie není zjevně nezávislá na harmonii, tempo také není nezávislé. „*Síla hudby spočívá v její schopnosti promlouvat ke všem aspektům lidského bytí. Často se domníváme, že osobní, společenské a politické záležitosti jsou na sobě nezávislé, neovlivňují se. Hudba nás učí, že toto je principiálně nemožné. Nic není nezávislé. Logická úvaha a intuitivní emoce musí být neustále propojeny. Hudba nás učí, že všechno souvisí se vším*“ (Barenboim, 2009, 10-12, 134).

Myšlenka, že hudba je klíčová pro duševní zdraví a emoční rozvoj, je velmi stará. Už Platón napsal: „*Děti bych učil hudbu, fyziku a filosofii, ale především hudbu, protože vzorce obsažené v hudbě a v umění vůbec jsou klíčové pro učení se jako takové*“ (Booth, Tunstall, 2016, 125). Díky tomu, že k nám hudba promlouvá zvuky, dává nám prostor pro nalézání metafor. Mnohé z toho, co se děje v hudbě, záleží na metaforické interpretaci

³ West-Eastern Divan Orchestra

⁴ Ferruccio Busoni (1886 – 1924) byl italský hudební skladatel.

známého světa a na přenesení přesvědčení, myšlenek, pocitů (Heath in Witkowski, 2015, 63). Barenboim je mistrem v opisování těchto metafor. „*Dokud hudba nezazní, neexistuje. Podobně jako objekty jsou přitahovány gravitací k zemi, tak zvuky jsou přitahovány do ticha*“ (Barenboim in Guzelimian, 2003, 31). „*Hudba je paralelou niterných procesů v nás všech, je o nejintimnějších pocitech a myšlenkách lidských bytostí*“ (Barenboim in Guzelimian, 2003, 46).

O síle hudby toho bylo napsáno mnoho, vždy jde ale o pokus slovy popsat něco, co není úplně možné. Barenboim zdůrazňuje, že hudebníci by se neměli nechat omezovat svými technickými možnostmi a měli by usilovat o vnímání dynamického vztahu hudby, kterou hrají, s konkrétním časem a místem, protože hudba je pomíjivá. Nikdy nezazní stejně už proto, že plyne v čase (Barenboim, Naumann, 2018).

3.2 Klasická hudba a hudební vzdělávání

Evropská hudební tradice má své kořeny velmi úzce spjaté s křesťanstvím. Jejím nejvýznamnějším specifickým, které umožnilo rozvoj hudby do dnešní podoby, byl vynález notopisu. Původně šlo o poznámky k textům gregoriánského chorálu, později s rozvojem vícehlasu byly přidány linky a klíče, které určují výšku tónů. Notopis umožnil posun od hudební improvizace k zapsání konkrétní představy hudební skladby, rozvoj hudebních forem jako takových, a byl také nezbytnou podmínkou pro vznik klasického orchestru, pro vznik nauky o instrumentaci atd.

Hudební vzdělávání se v prvních několika stoletích odehrávalo téměř výhradně v kláštorech a hudba sloužila k náboženským účelům. Hudba se také provozovala při šlechtických sídlech, významnější rozšíření hudby mezi měšťanstvo se datuje až do 17. století. Vnímání hudby jako krásného umění pochází z doby osvícenství. Kolektivní ideologie oceňuje hudební vzdělávání pro jeho sílu rozvíjet kreativitu, rozvoj fyzické i mentální disciplíny, schopnosti číst mezi řádky, hledat souvislosti, pečovat o hmotný majetek, cvičit a neustále se zlepšovat. Toto přesvědčení má obzvláště u dětí tradičně směřovat k individuálnímu úspěchu (Heath in Witkowski, 2015, 56). Na druhou stranu už v 17. století se objevují zprávy o tom, jaké nároky představuje oddat se hudbě jako profesi. John Locke (1692, in Barenboim, 2009, 6) napsal ve svých, v mnoha ohledech nadčasových, úvahách o výchově: „*Hudba má blízký vztah k tanci a umění hrát na nástroj je mnoha lidmi patřičně oceňováno. Ale naučit se na nástroj hrát alespoň trochu dobře zabere v životě mladého muže příliš mnoho času, a často jde ruku v ruce s trávením času*

ve společnosti velmi zvláštních lidí. Kvůli tomu je možné se domnívat, že čas lze strávit mnohem lépe. Mezi lidmi věnujícími se obchodu jsem tak zřídka slyšel pochvaly nebo obdiv k někomu, kdo se excelentně věnuje hudbě, že mezi všemi činnostmi, které jsou hodné obdivu, bych hudbu zařadil až na poslední místo.“

Obecně lze říci, že do poloviny 20. století klasická hudba vzkvétala, v 19. století se objevily národní školy i v zemích, které dříve bohatou hudební tradici neměly. Před rokem 1945 byla tradice muzicírování v Evropě a Severní Americe primárně záležitostí amatérské praxe, která byla podobně populární jako sporty. Např. v Berlíně žilo ve 20. letech 20. století okolo 4 000 000 obyvatel a bylo tam registrováno 250 amatérských ansámbľů a sborů. Nicméně ve druhé polovině 20. století tradice amatérské hudební produkce prudce upadla. Zřejmý byl posun od aktivního hraní k pasivnímu poslechu, od učení se hře na hudební nástroj ke koupí nahrávek. Zjevným důsledkem úpadku amatérského hudebního života ve 2. polovině 20. století bylo stárnutí posluchačů, nezájem mladých lidí o klasickou hudbu a celkový pokles významu a zájmu o hudební kulturu (Botstein in Witkowski, 2015, 3).

Z důvodu klesajícího zájmu o klasickou hudbu je nadšení pro El Sistema pochopitelné. Už více než 40 let se každoročně stovky tisíc dětí a mladých lidí učí hrát na hudební nástroj, učí se hudbu poslouchat a muzicírovat. Hudba v některých komunitách díky El Sistemě znovu zaujala centrální místo v kulturním a veřejném životě (Botstein in Witkowski, 2015, 3).

3.3 Vazba klasické hudby na kulturu

Zde se naskýtá otázka univerzálnosti klasické hudby v dnešním globalizovaném světě. Said (in Guzelimian, 2003, 155) tvrdí, že tragédií Barenboima je to, že se snaží dělat něco, co má sice univerzální význam, ale je hluboce zakořeněno ve velmi specifické kultuře, která nemůže být duplikována. To by se samozřejmě dalo říci také o El Sistemě. Evropská klasická hudba vznikala za určitých okolností a dnes je pouze otázkou, nakolik může být přijata za vlastní v jiném prostředí a v jiné době. Said (in Guzelimian, 2003, 168) je přesvědčen, že když se člověk hluboce zaobírá hudbou jako takovou, tak je více odolný vůči akulturaci a komodifikaci všeho. Každá společnost má konflikty mezi spravedlností a neprávem, ignorací a vědomostí, svobodou a útlakem, proto je také nezbytné mít prostor pro disent, pro způsoby a možnosti vypořádání se s tyraníí většiny a pozvednutí osvěty a

svobody lidství. Jedním ze způsobů, jak se vymezit vůči systému⁵ nebo ideologii⁶, může být právě klasická hudba, jejíž hodnoty jsou dle Saída univerzální, a tedy aplikovatelné i pro muslimskou nebo židovskou společnost a její tradice (Said in Guzelimian, 2003, 181).

Přesto, že interpretace evropské klasické hudby ať už v Latinské Americe nebo na Blízkém Východě může být vnímána jako akt podsouvání evropských kulturních hodnot, Armando Tores-Chibrás, lektor mexické El Sistemy tvrdí, že „*od té doby, co v roce 1522 přijeli do Mexika františkáni, tak se v Mexiku zpívaly madrigaly a moteta⁷, staly se součástí mexické kultury. Rodilí Mexičané se naučili zpívat chorál, naučili se také polyfonii, taktéž komponovali v palestrinovském stylu*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 160). S uvedeným názorem je v souladu i názor dirigenta Dudamela⁸: „*Svět se mění a hudba se už neváže k jednomu místu nebo k jedné kultuře. Čas, kdy se citlivě rozlišovalo mezi evropskou a americkou hudbou, je nenávratně pryč. Stejně tak jako se kdekoliv ve světě hraje kubánský jazz, tak se všude ve světě může hrát Mozart, Čajkovskij, Beethoven nebo Mahler*“ (Dudamel in Witkowski, 2015, 7).

Odpověď na otázku, jestli je hudba univerzální, není vůbec jednoznačná. Vzhledem k tomu, při jakých příležitostech se klasická hudba provozovala, k jakým účelům sloužila a za jakých okolností vznikala, by se dalo také říct, že je s kulturou úzce spjata. Z toho důvodu lze El Sistemu i WEDO osočit z kulturního imperialismu. Willson (2006) toto tvrzení dokládá na příkladu zjevné hierarchie evropské a arabské hudby na seminářích WEDO. Evropské hudbě se věnují celé dny soustředěné práce, aby se prováděla koncertně, zatímco arabská hudba se na seminářích WEDO hraje pouze v noci. Z pohledu teorie lidského rozvoje, kterou její autoři také považují za univerzální, se naskytá argument, že všichni přítomní se seminářů WEDO účastnili na základě svobodné volby.

Ať už se klasická hudba hraje kdekoliv ve světě, to, co si z jejího poslechu publikum odnese, souvisí s hudebním vzděláváním. Fakt, že za posledního půl století hudební vzdělávání téměř vymizelo, způsobuje propastný rozdíl mezi skutečnou hodnotou hudby a tím, co publikum přijímá. „*Proto lidé nevědí, co je to Beethovenova symfonie.*

⁵ „*Systém je přirozeně souborem pravidel, která slouží pro aplikaci idejí a principů, které znemožňují další svobodné úvahy, zatímco idea je od přírody konstantou procesu rozvoje*“ (Barenboim, 2009, 48).

⁶ „*Ideologie není manifestací ideje, ale spíše nástrojem pro její implementaci. Žádná idea nemůže být implementována ve všech svých aspektech najednou, stejně tak jako umělec, hudebník, může v jednom představení prezentovat pouze určité aspekty hudby, nikdy nemůže publiku předat vše, co hudba obsahuje. Implementace je proměnlivá, závisí na čase, na přijetí, na porozumění*“ (Barenboim, 2009, 48).

⁷ Madrigaly a moteta jsou vícehlasé, většinou vokální hudební formy rozšířené v pozdním starověku a raném novověku.

⁸ Gustavo Dudamel (nar. 1981) je venezuelský dirigent, symbol El Sistemy.

Jdou si poslechnout Eroicu proto, že je to slavná symfonie slavného skladatele, možná proto, že si ji pamatují po sluchu. Ale opravdová hodnota tohoto díla spočívá v tom, že do toho Beethoven vložil veškerou intelektuální i fyzickou sílu, kterou měl. Hudbu můžeme prožít jen skrze povědomí o dalších záležitostech, skrze paralely s literaturou, výtvarným uměním, skrze paralely s politikou. Toto všechno se stává součástí lidského vědomí, toto všechno se ztělesňuje v hudbě, a proto se hudba stává životem“ (Barenboim in Guzelimian, 2003, 141-142).

3.4 Učení se hudbě

„Není žádný jiný způsob, jak se naučit hrát na nástroj, než podstupovat velmi důkladné, disciplinované a repetitivní cvičení, které ze své podstaty není zábavné“ (Booth, Tunstall, 2016, 49). Fyzicky jde o získání tzv. motorického stereotypu, neustálého opakování pohybu do té doby, než se zautomatizuje. Toto učení spočívá v získávání informace hmatem, především rukou, předloktím, prsty a samozřejmě v jejich kontrole sluchem. Hra v ansámblech potom vyžaduje jednak porozumění strukturovaným symbolům, notaci, stejně jako kinestetické a haptické dovednosti a jejich kontrolu. Neustálá potřeba vizuální pozornosti rozvíjí schopnost sledovat důležité signály a naopak nenechat se rozptylovat signály rušícími. Pozornost a vědomost při hře v ansámbly nepřichází jen skrze cvik, ale velkou měrou také zralostí (Heath in Witkowski, 2015, 56-60).

Prvním krokem při individuálním studiu hudebního díla je internalizace jeho struktury, formy. A to do takové míry, aby při interpretaci hráč vůbec nemusel zapojovat intelekt. Musí věřit své spontaneitě v interpretaci, která je umožněna hlubokou znalostí díla. Prvním krokem je tedy studium struktury. Následuje studium vztahů mezi všemi prvky hudby a práce s detaily. *„Pokaždé, když hrajeme hudební dílo, musíme jej hrát s takovou svěžestí, jako kdybychom jej hráli poprvé, a s takovou intenzitou, jako kdybychom jej hráli naposled“* (Barenboim, 2009, 57-58, 116). *„Mistrovství potom přichází s hloubkou porozumění interpretace různých rolí, forem a stylů“* (Heath. in Witkowski, 2015, 61).

Oproti evropské tradici, kde převládá názor „nejdřív noty, potom výraz“, tedy práce od celku k detailu, mají latinskoamerické programy opačný náhled na věc. A sice „nejdřív hudba, potom technika“, upřednostňují tak celkový dojem z ansámbly (Booth, Tunstall, 2016, 155; Heath in Witkowski, 2015, 57). Tento fakt vychází pravděpodobně

z chronického nedostatku kompetentních vyučujících ve venezuelské El Sistemě a ze zaměření se na vystoupení jako prostředek získání přízně donorů, což je na úkor individuálního porozumění technice hry na nástroj a komplexního hudebního vzdělání. Rétorika El Sistemy nicméně říká, že smyslem ansámblové hudby nebo sboru jako nástroje sociálního začlenění je to, že představuje obdobně jako týmový sport událost, při které vrcholí intenzivně trénovaná týmová práce a spolupráce. S tím zásadním rozdílem, že v hudbě nikdo neprohrává. V jakémkoliv týmovém sportu vždy polovina zúčastněných prohraje (Booth, Tunstall, 2016, 88).

Práci v ansámblu nelze upřít, že nutí jednotlivce zdokonalovat jejich paměť a zaměření na detail. Kontext vyžaduje vizuální pozornost, bystrost mysli a schopnost spolupráce. Tyto dovednosti jsou dle Heath (in Witkowski, 2015, 59-62) velmi potřebné v současném světě založeném na informacích a poháněném technologiemi. Vizuální pozornost a zaměření na detail, schopnost identifikovat vzorce, významy metafor, porozumění jednotlivostem ve vztahu k celku, to vše pomáhá rozvíjet pozornost mladých lidí žijících ve světě plném rozptylujících podnětů. „*Neméně důležitým poznatkem pro udržitelný osobní rozvoj je schopnost přenést se přes neúspěch. Pomoci žákům a učit je, aby si pomohli sami. Učit je milovat hudbu, proces učení a svou komunitu*“ (Ramos in Witkowski, 2015, 49).

3.5 Orchestr

Dle Ramnarine (2017) se v současnosti klasický orchestr již stal globální institucí, nicméně pokud jde o orchestrální provoz v neevropských zemích, může být dosud vnímán jako nástroj kulturní kolonizace.

Klasické orchestry začaly být v Evropě běžné během 18. století (Heath in Witkowski, 2015, 56). Za zakladatele moderního orchestru by se dal považovat Jean-Baptiste Lully⁹, který po nástupu Ludvíka XIV. na trůn zavedl novou úroveň disciplíny ve francouzských královských ansámblech (Baker, 2013, 92).

Nutná disciplína v orchestru není přitom jen záležitostí dirigenta, ale také struktur, dynamik a praktik orchestru jako organizace. Přísný trénink, posuzování, klasifikování a kritizování jsou dalšími prvky, skrze které je upevňována disciplína (Baker, 2013, 196). Barenboim (in Guzelimian, 2003, 173) tento řád přirovnává ke společnosti. „*Jestli si*

⁹ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) byl francouzský barokní skladatel italského původu.

přejete naučit se žít v demokratické společnosti, potom by vám mohlo pomoci hrát v orchestru. Když se to naučíte, budete vědět, kdy máte ostatní vést a kdy následovat. Jednak dáváte prostor jiným, aby se vyjádřili, projeví, také ale víte, kdy přijde váš čas, váš prostor se projevit.“ Dudamel obdobně komentuje orchestr jako „*ideální příklad toho, jak by měl svět fungovat. Každý v orchestru plní svoji vlastní roli, ale hudba je všechny spojuje*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 125).

Baker (2013, 121) dále popisuje propastný rozdíl mezi utopickou rétorikou a akademickými výzkumy orchestrů. Orchestr jako metafora společnosti a školy společenského života poslouží velmi dobře, ale pokud jí má opravdu být, měli bychom se zabývat tím, co se děje uvnitř ansámbků. Ideologie ovlivnila už vznik moderního orchestru v polovině 17. století na francouzském dvoře, který byl tehdy autokraticky absolutistický. Za Lullyho se orchestry staly disciplinovanými, hierarchickými, uhlaženými ansámby, ztělesněním dobře fungující autokratické společnosti. Orchestry dodnes mohou reprodukovat hodnoty evropské společnosti z doby, ve které vznikly. Problémy orchestrů nespočívají pouze v jejich mocenské hierarchii, ale také v celkové byrokratické struktuře, která je podporuje. Hráči, kteří v orchestru nemají téměř žádný hlas, jsou jako by nuceni hrát roli dětí, v důsledku čehož se mohou chovat dětinsky, mohou trpět ztrátou individuality, mohou být znuděni a frustrováni, přitom vystaveni vysoké míře stresu (Baker, 2013, 111-117, 168).

Postava dirigenta jako absolutní, ale přitom nezvolené autority, může být původem mnoha problémů. Dirigent nejen rozhoduje o tom, co se bude hrát, ale také o tom, jak se to bude hrát, dohlíží na každého jednotlivého hráče. Studie stresu a nespokojenosti v orchestrech odhalují, že hráči vyžadují a potřebují mít pro svůj klid pevně danou dobu zkoušek, a dále pevně vymezeno, kdy nad sebou nemají žádnou kontrolu a kdy jsou naopak odevzdáni působení autority dirigenta (Baker, 2013, 52). Nicméně Barenboim argumentuje tím, že první muzikální impuls musí vzejít od toho, kdo produkuje zvuk. Od každého individuálního muzikanta. Dirigent může tedy měnit charakter hudby, ale pokud by měl vydávat energii na to, aby povzbudil hráče, tak mu tato energie bude chybět pro koncentraci na hudbu jako takovou (in Guzelimian, 2003, 71).

Orchestrální studie dále popisují, že práce v orchestru na plný úvazek se hráčům po letech jeví jako monotónní. Rok co rok opakují ty samé skladby, postup v rámci orchestru je velmi limitovaný. Pracovní doba přes večery a svátky hráče vzdaluje od možnosti trávit svůj volný čas s lidmi, kteří mají běžnou pracovní dobu, a tím je odcizuje většinové

společnosti. Orchestrální hráči jsou dále charakterizováni již zmíněnou ztrátou individuality, přepracováním, frustrací, ekonomickou nejistotou, ale také vysokou mírou sexuální promiskuity, nadměrného pití alkoholu a užívání drog. Pokud by orchestry jen odrážely realitu společnosti, tak v orchestrálních studiích chybí zjištění o tom, že by ztělesňovaly společenskou harmonii a zabraňovaly škodlivým jevům ve společnosti v takovém smyslu, jak to reprezentuje rétorika El Sistemy nebo WEDO (Baker, 2013, 110-111).

Oproti zjištění orchestrálních studií, ale v souladu s rétorikou El Sistemy, řekl koncertní mistr Orchestru Simona Bolívara¹⁰, že „*způsob, jakým se chováte v orchestru, je nejlepší způsob, jak se můžete chovat ve společnosti*“ (Tunstall, 2012, 127). Zde považuji za důležité podotknout, že se jedná o výpověď koncertního mistra orchestru. Jiná hudebnice z Veracruz se nechala slyšet, že „*spíše než model společnosti je orchestr model absolutní tyranie. Je to společnost, kde vám pořád někdo říká, co máte dělat, vaše jednání závisí na tom, co si ostatní myslí a co potřebují, z této pozice se nikdy nevymaníte. Ano, taková společnost by byla organizovaná, ale jen proto, že by v ní byl někdo, kdo by měl spoustu moci na to, aby do detailu organizoval vaše jednání a nepustil vás ke slovu*“ (in Baker, 2013, 108).

Orchestry byly odjakživa zřejmým nástrojem pro politiky, aby zapůsobili na publikum, ale přínos hráčům pro hráče samotné je, jak bylo popsáno výše, velmi diskutabilní. Hudební zážitek z orchestrálního koncertu může být zajisté povznášející, nicméně pro hráče tomu tak být nemusí. Orchestrální hra jako povolání může dle Cheah (2009, 50) stěžít uspokojit touhu hudebníků po svobodě a po sebevyjádření. „*Být členem profesionálního orchestru není pro hudebníky zárukou hudebního naplnění. Je velmi snadné ztratit vášeň, energii a idealismus. Disciplína nutná k vnímání hudby jako toho nejdůležitějšího den za dnem, rok za rokem, vyžaduje víru podobnou náboženské víře a asi tak stejně silnou.*“

Milovníci klasické hudby, kteří nikdy nebyli členy profesionálního orchestru, si mohou orchestr představovat jako utopickou instituci, jejíž členové jsou sjednoceni vášní k hudbě. Nicméně v realitě může být orchestr pracovištěm stejným jako každé jiné, hráči nemusejí být imunní vůči intrikám, konspiracím a rivalitě (Cheah, 2009, 50).

Zajímavé je, že hráči komorní hudby jsou obecně méně frustrováni než hráči ve

¹⁰ Orchester Simona Bolívara je historicky prvním a dodnes předním orchestrem venezuelské El Sistemy.

velkých symfonických tělesech, neboť hra v komorních uskupeních jim dává více příležitosti se projevit, zapojit se jako tvůrci (Baker, 2013, 110-111). Barenboim tvrdí, že ideální situace v orchestru je taková, kdy mají hráči pocit, že nejen poslouchají pokyny, ale jsou také sami o sobě kreativní (in Guzelimian, 2003, 71). Orchesterální praxe je tedy velmi rozporuplná, může být radostnou stejně tak jako frustrující, přičemž záleží na práci s kolektivem ze strany vedení neméně však na přístupu hráčů samotných.

4. WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA

Text této kapitoly podrobněji popisuje východiska zakladatelů WEDO, vznik orchestru a průběh každoročních seminářů.

Idea WEDO vychází z myšlenek jeho zakladatelů, Daniela Barenboima a Edwarda Saida. Ti se seznámili na počátku 90. let, kdy se potkali v lobby jednoho londýnského hotelu (Guzelimian, 2003, IX). Nápadu realizovat soustředění, na němž se potkají hudebníci z arabských zemí a Izraele, předcházela řada dialogů, z nichž první byl o Richardu Wagnerovi¹¹ roku 1995, poté následovaly další zajímavé rozhovory o hudbě, kultuře a politice (Guzelimian, 2003, XIV).

Šlo v podstatě o experiment, který vycházel z předpokladu, že dialog, ať už kulturní, politický nebo společenský, může pomoci překlenout historicky daná nepřátelství (Smith P. A., 2004). Název nově vzniklého projektu byl inspirovaný Goetheho¹² sbírkou básní West-Eastern Divan, která byla poprvé publikována v roce 1819, tedy ve stejné době, kdy psal Beethoven svoji devátou symfonii, oslavu bratrství a lidskosti (Barenboim D., 2009, 64). Oba zakladatelé přispěli WEDO svými bohatými životními zkušenostmi, proto budou v následujících podkapitolách stručně představeni.

4.1 Edward Said

Edward Said (1. listopadu 1935, Jeruzalém – 25. září 2003, New York) měl neobyčejnou rodinnou historii. Narodil se v Jeruzalémě do palestinské rodiny, vyrůstal v Káhiře. V poválečných letech byl hudební život v Káhiře bohatý, a tak se mladý Said seznámil s evropskou, respektive koloniální kulturou. „*Jsem si vědom toho, že jsem prošel vzděláním, které bylo v první řadě koloniální. Ať v Palestině nebo v Egyptě, jednalo se o britské školství*“ (in Guzelimian, 2003, 65). Said pocházel z rodiny poangličtěných Arabů, křesťanů. Jeho otec žil v USA, bojoval v armádě za USA, poté se vrátil do Palestiny a do Egypta (Guzelimian, 2003, X). Ve Spojených státech amerických studoval Said literární komparistiku (McCarthy, 2013).

Said je dnes známý jako neobyčejně vlivný a inovativní intelektuál, komentátor literatury a kultury, vztahu kultury a společnosti. Do hloubky se zabýval otázkou

¹¹ Richard Wagner (1813, Lipsko – 1883, Benátky) byl německý hudební skladatel, významný představitel romantismu.

¹² Johann Wolfgang von Goethe (1749, Frankfurt nad Mohanem – 1832, Výmar) byl německý spisovatel, dramatik a politik.

orientalismu, dnes živého vědního pole zájmu, jehož je zakladatelem. Neúnavně také komentoval složitou politickou situaci na Blízkém Východě. Nicméně hudba hrála v jeho životě neméně významnou roli. Napsal množství hudebních esejí a celý život hrál na klavír (Guzelimian, 2003, XI).

Zmíněný orientalismus je nejstručněji řečeno vzájemnou reflexí dvou geografických entit (Said, 2003, 5). Orientalismus je podle Saida (2003, 7) blízko tomu, čemu říkal Denis Hay¹³ idea Evropy, kolektivní představa „nás“ Evropanů proti „těm ostatním“. Proto může být orientalismus vnímán jako významná složka evropské kultury, právě ta složka, která dělá naši kulturu homogenní jak v Evropě, tak vně. Orient samotný je potom konstruktem, který má svoji historii a tradici myšlení. Ty se dlouhodobě promítají do lidské představivosti, která formuje realitu a prezentuje ji na Západě (Said, 2003, 5). Orientalismus není tolik otázkou politiky. Jde spíše o pasivní reflexi v kultuře, ve školství, v institucích. Jde o distribuci geopolitického povědomí do estetiky, školství, ekonomiky, sociologie, historie, do filosofických textů. Jde nejen o rozpracování geografické rozdílnosti (orient versus okcident), orientalismus se promítá i do akademických prací, do filosofických výkladů, do psychologických analýz, do popisu krajiny a do popisu společnosti. Jde o vůli nebo záměr porozumět, v některých případech kontrolovat, manipulovat, nebo dokonce zahrnout to, co je zjevně odlišné, alternativní nebo nové (Said, 2003, 12).

Jak již bylo řečeno, Edward Said prošel koloniálním vzdělávacím systémem a univerzitní vzdělání získal v USA. Ve WEDO představoval autoritu pro účastníky z arabských zemí, ale kulturně byl díky svému původu, vzdělání i profesnímu životu spjat spíše se západní civilizací (Willson, 2009).

Edward Said trpěl na sklonku života leukémií. Po léčbě v létě 2003 se necítil moc dobře, nemohl odjet na soustředění WEDO (Said in Cheah, 2009, 279). Karim Said, prasynovec Edwarda Saida, popisuje smrt svého strýce jako velkou ztrátu pro hudebníky, kteří se k WEDO připojili později. „*Said uměl s hudebníky jednat, sám byl hudebník. Měl jedinečnou kombinaci osobnostních kvalit. Izraelci věděli, že je Palestinec, jeden z těch lidí, co bývají popisováni jako nelidští, šílení apod. Přitom na ně velmi zapůsobil, byl charismatický. Na soustředěních WEDO zůstalo jeho místo prázdné. Nicméně krásné je, že jeho žena, Miriam, s WEDO pracuje nadále*“ (Said in Cheah, 247). Miriam Said (in Cheah, 2009, 280) ke své situaci ve WEDO po smrti svého manžela dodává: „*Po smrti*

¹³ Denis Hay (1913 – 1994) byl britský historik specializující se na středověkou a renesanční Evropu.

Edwarda potřeboval Daniel moji podporu. Někdo musel reprezentovat arabskou stranu.“ Přesto se dle Karima Saida (in Cheah, 2009, 248) po Saidově smrti povaha Divanu změnila. *„Na jednu stranu je Divan chudší, protože na začátku bylo vedení projektu více vyrovnané. Jeho lekce a diskuze, které vedl, nikdo nenahradil. Na druhou stranu se postupně z Divanu zrodil orchestr světových kvalit.“*

Miriam Said po smrti svého muže zařídila vše nezbytné pro to, aby byla založena Barenboim-Saidova nadace. Také se účastnila soustředění Divanu v Seville. Organizovala a koordinovala diskuze. *„Na Danielovo doporučení také navštěvuji konkurzy do orchestru v arabských zemích a doprovázím učitele na jejich cestách na konkurzy. Jsem kontaktní osobou pro arabské země, členové orchestru z arabských zemí se na mě obracejí, když potřebují s něčím pomoci nebo poradit. Také se angažují v hudebně vzdělávacích programech v Palestině/Izraeli v Ramalláhu a v konzervatoři v Nazaretu“* (Said in Cheah, 2009, 280).

Dle členů orchestru osobnost Edwarda Saida na seminářích chybí dodnes. *„Lidský potenciál Divanu je mnohem větší, než jaký z něj dostáváme. Když byl Said naživu, byl také dirigentem. Nereprezentoval žádnou stranu, byl intelektuálem. Soustředil se na dosažení určitých věcí v kolektivu, obdobně jako Barenboim pracuje s hudbou. Nyní vidím na Divanu konkrétní hudební cíl, ale již nevidím konkrétní cíl nehudební“* (Al Ahmadi in Cheah, 2009, 106).

4.2 Daniel Barenboim

Daniel Barenboim (nar. 15. listopadu 1942 v Buenos Aires) má také bohatou rodinnou historii. Narodil se do rodiny ruských Židů, jeho prarodiče emigrovali do Buenos Aires jako součást imigrační vlny Židů do Argentiny. Buenos Aires bylo v té době plné hudebního života, vždyť bylo třetím největším městem světa. Následně se jeho rodiče přestěhovali do nově vzniklého státu Izrael a domovem Daniela Barenboima byla potom města Londýn, Paříž, Jeruzalém, Chicago a Berlín (Guzelimian, 2003, X). Barenboim je tedy kosmopolita, sám se za něj považuje, ale dle Riisera (2009) je jeho působení značně evropocentrické.

Barenboim je jednou z nejvýznamnějších žijících legend klasické hudby. Byl například hudebním ředitelem Chicago Symphony Orchestra a doposud je hudebním ředitelem Deutsche Staatsoper v Berlíně. Je jedním z nejvíce nahrávaných umělců, přičemž nahrává přes padesát let. Veřejně podporuje produkci Wagnerovy hudby v Izraeli, bojuje

proti antisemitismu v Německu a stal se prvním hudebníkem židovského původu, který vystoupil na Západním břehu (Guzelimian, 2003, XI).

Ve WEDO zastává Barenboim funkci dirigenta a hudebního ředitele. Definuje hudební výraz orchestru, snaží se jej přiblížit svým ideálům (Riiser, 2009). I když je jeho autoritativní post zřejmý, tak jej sám nekomentuje. Spíše mluví v metaforách o společném muzicírování v harmonii a hudební jednotě, které představují potenciál pro harmonický život na Blízkém Východě (Washington, Beecher, 2010).

4.3 První seminář ve Výmaru

Na základě svých životních zkušeností a přátelských rozhovorů se Barenboim se Saidem rozhodli roku 1999 realizovat hudební seminář WEDO, a to ve Výmaru při příležitosti 250. výročí narození J. W. Goetha¹⁴ (Guzelimian, 2003, XI). Předpokladem bylo, že workshop bude alternativní aktivitou, která by měla podporovat dosažení míru na Blízkém Východě. Bylo ale otázkou, co se stane, když se v jednom orchestru setkají lidé z arabských zemí a Izraele.

Umístění semináře do Výmaru je zajímavé z několika důvodů. Jednak jde o významné centrum z hlediska evropské kultury. Působilo tam mnoho významných osobností, například Goethe, Schiller, Wagner, Liszt nebo Bach (Guzelimian, 2003, 7). Dalším zajímavým faktem je, že Výmar leží nedaleko Buchenwaldu. Koncentrační tábor Buchenwald byl záměrně vybudován v blízkosti Výmaru. Tato souvislost demonstrovala na prvním semináři WEDO dle Barenboima (2009, 65) protiklad humanity, příklad potenciálu lidské krutosti.

Přípravit první seminář trvalo dlouho. Obnášelo to také konkurz do orchestru (Guzelimian, 2003, 7). Na prvním soustředění v roce 1999 ještě nikdo netušil, že bude následovat soustředění druhé (Cheah, 2009, 197). U některých arabských zemí bylo riziko, jestli vlády dovolí studentům na workshop jet. Nakonec přijeli všichni studenti ze všech plánovaných zemí, ze Sýrie, z Jordánska, z okupované Palestiny, z Izraele, Egypta, Libanonu atd. (Guzelimian, 2003, 7).

První soustředění ve Výmaru bylo tedy odvážným experimentem. Orchester byl

¹⁴ Goethe se mimo jiné zajímal o islám. Objevil jej díky arabským a perským zdrojům, jeden německý voják mu ze Španělska dovezl Korán. Goethe se začal učit arabsky, ale nedostal se moc daleko. Objevil perskou poezii a napsal soubor básní o „jiné“ realitě, kterou nazval West-Östlicher Diwan. Od tohoto v evropské kultuře ojedinělého počínu je odvozen název celého projektu (Barenboim, Guzelimian, Said, 2003, 7).

založen pro lidi, kteří věří, že politiky by měly sloužit lidem a ne naopak. Šlo o pokus vytvořit humánní řešení tam, kde to politické schází (Barenboim in Cheah, 2009, VII). Dříve se již nějaké workshopy pro hudebníky z arabských zemí a Izraele uskutečnily, ale tento byl jedinečný už jen výjimečným uměleckým zastoupením v podobě Daniela Barenboima a violoncelisty Yo-Yo Ma. Účastníci byli většinou ve věku 18-25 let, ale našly se i výjimky jako byl například kurdský chlapec ze Sýrie, kterému bylo 14 nebo 15 let (Guzelimian, 2003, 6).

Na workshopu byla každý den dopoledne i odpoledne zkouška orchestru, kterou vedl Barenboim. Zároveň probíhaly hodiny komorní hry a speciální individuální lekce. Večer byly vedeny diskuze o hudbě, kultuře a politice. Nepsaným pravidlem bylo, že se nevstupovalo do hádek o politice. Již první diskuze však vykrystalizovala všechny tlaky, které měli zúčastnění na srdci a na mysli (Guzelimian, 2003, 8).

Právě diskuze byly pro zakladatele i pro mnohé účastníky kromě hudby ústředním tématem soustředění. Barenboim a Said rádi zdůrazňují princip dialogu, který je zakořeněný v hudbě, a který byl podle Barenboima (2009, 65) jedním z hlavních důvodů pro založení Divanu. Nejde přitom o přijetí názoru druhých, nejde o souhlas, ale o nezbytnou potřebu přijetí legitimacy odlišných názorů. V tomto ohledu je WEDO „*pokračujícím dialogem, ve kterém se univerzální, fyzický a metafyzický jazyk hudby pojí s kontinuálním dialogem, který je na soustředěních mezi přítomnými veden*“ (Barenboim, 2009, 181).

4.4 Každoroční soustředění WEDO

První setkání WEDO ve Výmaru roku 1999 vyústilo v přání seminář opakovat. Následujícího roku se workshop konal opět ve Výmaru, roku 2001 v univerzitním kampusu v Chicagu a od roku 2002 se orchestr setkává pravidelně ve španělském Pilasu nedaleko Sevilly. Umístění projektu právě do Andalusie je také symbolické, a sice tím, že odkazuje na dobu, kdy zde žili v míru Arabové, křesťané i Židé (Barenboim, Naumann, 2018).

Do roku 2003 se nekonaly žádné standardní konkurzy (Cheah, 2009, 51). Pravidelné konkurzy se začaly konat až roku 2003. Šlo o to najít hudebníky, kteří se stanou součástí již existujícího tělesa, hudebníky, kteří mají potenciál umělecky růst a dostat

nárokům „šéfa“¹⁵. Opakované pozvání mnohých hudebníků umožnilo tělesu dozrát jak po hudební, tak mezilidské stránce (Barenboim in Cheah, 2009, 1).

Na seminářích tak každoročně docházelo ke konfrontaci kultur a k setkávání lidí, kteří by se jinak nesešli. Zcela běžně tak docházelo k situacím, kdy například jeden z účastníků řekl: „*Jsem Albánec. Jsem albánský Žid žijící v Izraeli a oni mi řekli, že nemůžu hrát po večerech arabskou hudbu.*“ Edward Said odpověděl: „*Co tě opravňuje hrát Beethovena, když nejsi Němec?*“ „*Jsem tady, abych hrál hudbu. Nezajímají mě tyto diskuze o kultuře. Necítím se v nich dobře. Protože kdo ví, třeba mě pošlou do Libanonu a budu proti někomu z těchto lidí muset bojovat.*“ Barenboim reagoval: „*Tak když se tady necítíš dobře, proč tady ještě jsi? Nikdo tě nenutí tady zůstat*“ (Guzeliman, 2003, 9).

Analyzovat tyto výpovědi z hlediska teorie lidského rozvoje je velmi obtížné, protože do rozhodovacího procesu každého z nás vstupuje obrovské množství proměnných. Jestliže je pro teorii lidského rozvoje klíčová svoboda, potom je vnímáno kladně, že Barenboim dotyčnému připomněl, že ho nikdo nenutí na semináři zůstat. Bylo otázkou jeho svobodné volby, jestli pro něj převáží přínos z hraní hudby nad špatným pocitem z diskuzí o kultuře. Dále se naskýtají otázky, nakolik se hráči v diskuzích cítili svobodní, nakolik říkali to, co si opravdu mysleli nebo jak vnímali to, že hrají evropskou hudbu a nechávají se ovlivňovat myšlenkami vedoucích WEDO.

Jak dokládá Braunsteig (in Cheah, 2009, 235) účastníci nebývají na diskuzích nutně upřímní. „*Když přijde na problematická témata, lidé začnou říkat věci, které si úplně tak nemyslí. Kdyby říkali přímo to, co si myslí, nemohli by diskuzi ani otevřít, natož rozvinout. Ve volných chvílích se na Divanu baví o běžných věcech, o autech, o fotbalu, o sexu.*“

Situace může být viděna i tak, že pokud se někteří účastníci chtějí vyhnout nepříjemným konfrontacím, tak do nich pokud možno vstupovat nebudou. Zaki (in Cheah, 2009, 227) se domnívá, že „*poslední dva roky už lidé nemají zájem soustředění vylepšovat. Vypadá to, jako by přicházeli s jasnou myšlenkou. Buď se budou na diskuzích bavit s lidmi, nebo se do diskuzí nebudou zapojovat vůbec*“.

4.5 WEDO a politika

Velmi ošemetná je otázka politiky a WEDO. Přestože oba zakladatelé tvrdí, že

¹⁵ Zvuk WEDO je v mnoha ohledech unikátní, dnes se velmi podobá zvuku Staatskapelle, jejíž je Barenboim šéfdirigentem. A to především co se týče udržovaného zvuku, legata, srozumitelnosti frázování, artikulace a výrazných prstokladů ve smyčkové sekci (Cheah, 2009, 59).

WEDO není politický, přiznávají, že se politicky shodovali na dvou idejích. Tou první je, že vojenské řešení Izraelsko-Palestinského konfliktu neexistuje. Tou druhou je myšlenka, že lid Palestiny a Izraele je natolik propojen, že jde o jednu zemi pro dvojí lid. Přitom nepovažují WEDO za politický projekt, ale spíše za humanistický projekt, za fórum, kde se mladí lidé z Izraele a arabských zemí mohou svobodně a otevřeně vyjadřovat a zároveň se vzájemně poslouchat (Barenboim, 2009, 181).

Regionální politiky Divan tvrdě ovlivnily především v roce 2006, kdy někteří arabští hudebníci nemohli kvůli válce v Libanonu¹⁶ na workshop přijet, i kdyby chtěli. Někteří nepovažovali za vhodné věnovat se hudbě v čase utrpení, protože v arabské společnosti se hudba provozuje primárně při slavnostních příležitostech. Jiní nechtěli trávit čas s Izraelci (Barenboim, 2009, 86). Barenboim na semináři prezentoval protiválečnou deklaráci, kterou formuloval s vdovou po Edwardu Saidovi, Miriam (in Cheah, 2009, 4).

„Letos stojí náš projekt v ostrém kontrastu ke krutosti a surovosti, které upírají mnoha nevinným civilistům možnosti žít naplněný život, žít své ideály a sny. Izraelská vláda ničí životodárnou infrastrukturu v Libanonu a v Gaze, vyhání z domovů miliony lidí a způsobuje těžké škody civilistům. Hizballáh nevybíravě ostřeluje civilisty v severním Izraeli, což je v naprostém rozporu s tím, v co věříme. Odmítnutí okamžitého míru a odmítnutí zahájit vyjednávání je ve všech aspektech proti principům našeho projektu“ (in Barenboim, 2009, 87).

Po prezentování deklaráce se Barenboim zeptal členů orchestru, jestli by v ní provedli nějaké změny, jestli s ní souhlasí a jestli ji může vytisknout (Cheah, 2009, 5). Deklarace vyvolala vášnivou diskuzi, ale nakonec zveřejněna byla. K politizaci projektu se vyjádřil člen orchestru, Nassib Al Ahmadie, Libanonec žijící v Kuvajtu. *„Svoji vojenskou povinnost jsem splnil v létě 2000 a rovnou jsem jel na Divan. Vždy jsem se zajímal o politiku, ačkoliv jsem nikdy neměl jakoukoli ambici stát se politikem nebo aktivním členem politické strany“* (Al Ahmadie in Cheah, 2009, 97 - 98). *„Po letech v Divanu se ptám, kam tímto míříme? Chceme změnit myšlení lidí? Chceme je vzdělávat nebo jim jen zprostředkovat kontakt? A proč jsou na soustředění zváni politici? Proč se bavíme o politice, když si s ní ani experti nevědí rady?“* (Al Ahmadie in Cheah, 2009, 104).

¹⁶ Druhá libanonská válka; 12. 7. 2006 – 14. 8. 2006.

4.6 Tvůrčí atmosféra

Co WEDO upřít nelze, je bezesporu jedinečné tvůrčí prostředí. „*Tento konkrétní orchestr je mikrokosmem společnosti, která nikdy neexistovala a pravděpodobně nikdy existovat nebude... Jeho členové se setkávají každé léto a přibližně měsíc diskutují záležitosti Blízkého Východu, zkouší a hrají koncerty. Měsíc se může zdát být málo, ale jde o měsíc extrémně namáhavého zkoušení, koncertování a neustálého společenského kontaktu s minimem spánku. Do každého okamžiku investujeme spoustu energie, čas nedokážeme natáhnout, ale dokážeme jej prožít intenzivně. Hudebníci po celý měsíc žijí a pracují spolu, sdílí skromné ubytování...*“ (Barenboim in Cheah, 2009, 1).

Toto tvrzení dokládají i další výpovědi členů orchestru a hostů. „*I přes to, že jsem spal mnohem méně, než bych spal obvykle, vrátil jsem se z turné s energií, ze které jsem čerpal ještě dva měsíce. Byl jsem úplně hyperaktivní. Divan má atmosféru jako žádný jiný mně známý kolektiv. Když jsem přijel poprvé, bylo to kvůli Danielu Barenboimovi. Když jsem se vracel, bylo to už kvůli lidem, které jsem na Divanu potkal. Nyní jezdím na workshop z ryze sobeckých důvodů*“ (Braunstein in Cheah, 2009, 233).

Atmosféra ve WEDO také není typicky soupeřivá, jak bude popsáno dále. „*Když přijdu do Divanu, není na mě nahlíženo jako na houslistu, který hraje toto dobře a tamto špatně. Kromě mého muzikantství je zde pečováno také o další část mé osobnosti. Když tady tak sedíme a diskutujeme, tak jsme si všichni rovni nehledě na naši individuální úroveň hry na nástroj. Toto je velmi dobrý pocit, protože v Divanu se potkávají velmi dobří s méně zkušenými hudebníky. Pro někoho, jako jsem já, je to vlastně takový sen sedět u pultu vedle někoho, jako je Guy Braunstein¹⁷. Toto by v jiných orchestrech nebylo možné. A to je jeden ze specifických rysů Divanu. Dalším je fakt, že se cítíme orchestru věrní, protože změnil naše životy a otevřel nám dveře tak, jako žádný jiný orchestr*“ (Abboud-Ashkar in Cheah, 2009, 230). Jedinečné prostředí popisují i další. „*Pro Sharon byl Divan tolika různými věcmi najednou. Jedinečnou hudebnickou zkušeností, společenskou laboratoří, rodinou, otevřeným prostředím, kde mohla položit všechny své otázky*“ (Cheah, 2009, 86).

„*Hráči tohoto orchestru produkují nejlepší hudbu, jakou můžete slyšet. Odhodlání, se kterým hrají, je jedinečné*“ (Braunstein in Cheah, 2009, 234). Zde zbývá jen dodat, že všichni sólisté, kteří se soustředění účastní, mají stejný honorář jako Barenboim, nulu (Cheah, 2009, 229).

¹⁷ Guy Braunstein, nar. 1971, byl dříve koncertní mistrem Berlínské filharmonie, nyní se živí jako sólista.

4.7 Cíl, dopad a přesah WEDO

Cílem WEDO je dle Bakera (2013, 168) jednoduše vzbudit zvědavost. Množství mladých, které je reálně ovlivněno, je velmi malé, ale orchestr zůstává symbolem naděje a možností pro celý Blízký Východ. Jeho sociální změna vychází primárně z jeho symbolické síly, ze svědectví existence orchestru spíše než z přímé účasti (Baker, 2013, 120). Co se týče dopadu celého projektu, často se mluví o naivitě. Barenboim na to reaguje následovně. *„Ptám se ale, jestli není ještě více naivní spoléhat na vojenské řešení, které nefunguje posledních šedesát let. Minulost přechází v současnost a současnost v budoucnost. Proto násilná a krutá současnost povede k nevyhnutelně násilné a kruté minulosti“* (Barenboim, 2009, 89).

Jak Barenboim opakovaně prohlásil, WEDO samozřejmě nemá možnost přinést mír na Blízký Východ (Barenboim in Cheah, 2009, VII). Význam WEDO je více symbolický než praktický. Barenboim, a za života také Said, věřili, že je dobré nechat zaznít protikladné názory. Tento princip přirovnávají k hudebnímu kontrapunktu¹⁸. Nesnaží se zmenšovat nebo zlehčovat odlišnosti mezi lidmi. Dělalí opak. Rozdílnosti konfrontují a pokoušejí se rozumět logice opačného názoru (Barenboim in Cheah, 2009, VIII). Barenboim (2009, 66) dále vzpomíná, že cílem workshopu bylo zahájit dialog, udělat jeden krok k nalezení společného mezi odcizenými lidmi. Odcizení podle něj a Saida není řešením jakéhokoliv problému, který nás rozděluje, a ignorace tomu nemůže nijak pomoci.

Prasynovec Edwarda Saida, Karim Said, svoji výpověď ohledně dopadu WEDO uzavírá takto: *„Hudba je na Divanu opravdu nade vše, protože my jsme bezmocní, s konfliktem na Blízkém Východě neuděláme nic. Nepochybují o tom, že práce mého prastrýce a pana Barenboima zapadne v propadlišti dějin, ale jsem také přesvědčen, že tento orchestr je velmi unikátní a jsem hrdý na to, že jsem po jeho boku mohl vyrůst“* (in Cheah, 2009, 248). Braunstein (in Cheah, 2009, 336) se dále zamýšlí: *„Jako hudebníci nemáme moc na nic vliv. Kolik lidí na Blízkém Východě poslouchá klasickou hudbu? Ale kdyby další profesionálové – doktoři, vědci, fotbalisté, automechanici, kdokoliv – uspořádali Divan pro sebe, potom bychom se jako společnost někam hnuli, potom bychom mohli začít směřovat ke změně.“* Wakeling (2014) shrnuje, že West-Eastern Divan Orchestra slouží jako směs hudební excelence a humanitní vize pro liberální evropské publikum, slouží spíše jako euro-americká fantazie o spolupráci a nástroj pro individuální

¹⁸ Kompoziční technika vedení dvou samostatných hlasů podle určitých pravidel, odvozeno od punctum contra punctum, tj. nota proti notě, plně rozvinutý v renesanční polyfonii.

dosažení hudebních ambicí než pozitivní příspěvek ke společenskému a politickému dění na Blízkém Východě.

5. EL SISTEMA

V současnosti celosvětově rozšířené programy typu El Sistema vycházejí z předpokladu, že pokud děti stráví několik hodin denně po mnoho let učením se hry na hudební nástroj ve skupině, respektive v orchestru, potom mohou překonat nelehké životní okolnosti a mohou se stát produktivními, empatickými občany. Tyto děti a mladí lidé mohou činit životní rozhodnutí, která ostatní za jinak stejných životních okolností činit nemohou. Součástí tohoto procesu by měl být i dlouhodobý dopad na život komunity (Booth, Tunstall, 2016, XV). Zakladatel, José Antonio Abreu, tvrdí následující: „*Orchestra a sbor jsou více než studia umění. Jsou to příklady a školy společenského života. Od první minuty, co se dítě učí hrát na nástroj, už není chudé. Začíná se vyvíjet a stane se občanem*“ (in Tunstall, 2012, XII).

Společenský účel El Systemy se liší v závislosti na konkrétní zemi. Například ve Venezuele jde především o komunity z barrios¹⁹, prevenci kriminality, v Kolumbii byly před dvaceti lety založeny programy pro pomoc dětem uprchlíků občanské války. V Jižní Koreji jde o programy pro děti, které nebyly socializované, měly problém se slovním projevem. V Japonsku jde o komunity postižené roku 2011 tsunami (Tunstall in Witkowski, 2015, 24).

V naprosté většině dostupné anglicky psané literatury o venezuelské El Sistemě se neustále opakuje příběh o jedinci, který je před nástrahami společnosti a před chudobou zachráněn hudbou a tato proměna je trvalá (Witkowski, 2015, 18). Zmíněná proměna zahrnuje kromě osvojení si hudebnických dovedností také větší zodpovědnost, zdravější sebevědomí, lepší disciplínu a schopnost spolupracovat, zlepšení školního prospěchu a chování atd. (Tunstall in Witkowski, 2015, 18; Booth, Tunstall, 2016, XIV). K této přeměně má inspirovat síla hudby (Booth, Tunstall, 2016, 29). Ta učí děti mířit vysoko. Jak v hudbě, tak v životě. Jde – jak už bylo naznačeno – o koncentraci, sebevědomí, disciplínu, důraz na detail, což má umožnit překonat osobní i společenské síly, které drží člověka v začarovaném kruhu chudoby (Booth, Tunstall, 2016, 196). Dle Witkowski (2015, 12) má El Sistema překlenovat propast chybějících příležitostí pro ty nejzranitelnější, a to tím, že jim vštěpuje pozitivní hodnoty, poskytuje možnosti pro osobní a komunitní rozvoj.

Vysoké hudební ambice mají také pragmatický důvod, a sice ten, že je mnohem snazší získat finanční podporu hudebně vzdělávacího programu, jehož orchestry a sbory

¹⁹ Jako barrios jsou v tomto kontextu označována chudinská předměstí velkých venezuelských měst.

zní skvěle (Booth, Tunstall, 2016, 204). Jak autoři (Booth, Tunstall, 2016, 39) popisují hudební festival v Salcburku v roce 2013, „*večer za večerem bylo festivalové publikum a kulturní elity pohnuty výkony ansámblů, které pocházely z chudoby, ansámblů, které se učily hrát hudbu v kolektivu, ansámblů, které daly klasickým skladbám evropské hudby nový energický háv.*“ Tuto bezbřehou chválu a nadšení zpochybňuje Baker (2013, 11), britský muzikolog, který je autorem první a prozatím nejucelenější kritiky El Systemy. Tvrdí, že v zájmu projektu je proklamovat úspěch. „*Donoři rádi podpoří úspěšný projekt, a tak vedoucí programů vsázejí na historiky jako důkazy*“ (Baker, 2013, 11).

Nicméně myšlenka uměleckého programu jako nástroje řešení společenských problémů nebyla nikdy dříve přijata tak rychle a široce, jako je tomu u El Systemy. A symfonický orchestr nebyl nikdy brán tak vážně jako nástroj sociální změny v komunitách trpících sociálním vyloučením (Booth, Tunstall, 2016, 37). Rétorika El Systemy proklamuje, že v Evropě studují děti hudbu samy, jsou zavřené v místnosti a vídají se jen se svými vyučujícími. Oproti tomu poselstvím El Systemy je učit děti hudbu společně (Booth, Tunstall, 2016, 38). Pozitivních přínosů má být dosaženo právě prostřednictvím kolektivní výuky v orchestru. Kolektiv má podněcovat vnitřní motivaci, radost z hudby a týmovou atmosféru.

5.1 José Antonio Abreu a El Sistema jako jeden mládežnický orchestr

José Antonio Abreu El Systemu založil a její osud ovlivňoval dlouhých čtyřicet let. Pro dokreslení dobového a místního kontextu uvádím některé události a stručná životopisná data z jeho života. Narodil se 7. května 1939 a zemřel 24. března 2018 ve Venezuele. Prvního hudebního vzdělání se mu dostalo od klavíristky a pedagožky Doralisy Jimenez de Medina, která byla velmi srdečná, chudé studenty učila zdarma, trvala na častém veřejném vystupování za účelem zbavení se trémy a uvolnění se na pódiu, aranžovala symfonické skladby pro své žáky hry na klavír v rámci jejich technických možností, učila i několik žáků zároveň. Způsob, jakým se Abreu učil hrát na piáno, ho dle jeho slov poznamenal navždy. Právě z této zkušenosti mají vycházet základní principy El Systemy (Tunstall, 2012, 54).

Abreu v sedmnácti letech opustil Barquisimeto, aby dále studoval v Caracasu. Na národní konzervatoři studoval klavír, varhany, harpsichord a kompozici (Tunstall, 2012, 56). Caracas byl v pozdních 50. a brzkých 60. letech zaplaven petrodolary z těžby ropy a pulzoval modernizací. Po druhé světové válce sem imigrovalo mnoho Němců, Italů, Basků

a Katalánců, kteří se spolupodíleli na kultuře města. Práce v orchestrech byla tenkrát lukrativní, hudebníci z Evropy a Severní Ameriky hráli evropskou hudbu pro elitu, pro vyšší třídy venezuelské společnosti. Mladí hráči měli minimální šanci sehnat práci ve Venezuelském orchestru. Mezi hudebníky stále koluje příběh o fagotistovi, který svůj nástroj po absolutoriu spálil, protože měl dojem, že na něj stejně nikdy nebude v symfonickém orchestru hrát. Tento incident v Abreuovi údajně zanechal dlouhotrvající dojem (Tunstall, 2012, 57; Witkowski, 2015, 12).

Zároveň začal Abreu studovat ekonomii na Jezuitské univerzitě Andrése Bella. Na začátku 70. let se začal věnovat kariéře v akademické sféře a v politice (Tunstall, 2012, 56). Svou první stáž v parlamentu absolvoval v roce 1964, když mu bylo 25 let. Abreu založil v této době s Pedrem Tinocem a Marcelem Grinerem, dvěma předními neoliberálními politiky Venezuely, konzervativní politickou stranu při Jezuitské univerzitě Andrése Bella. Pro své diplomatické schopnosti byl vyslán do Madridu za bývalým prezidentem, diktátorem Pérezem Jiménezem²⁰, který byl pro svou brutální a zkorumpovanou vládu označován za prototyp latinskoamerického militantního despoty, aby s ním otevřel dialog a vypracoval program jejich politické strany (Baker, 2013, 28-32). Abreu následně získal doktorát v ropné ekonomii a pracoval jako ředitel plánování státní ekonomické agentury Cordiplan. Baker i Pedroza v El Sistemě vidí rysy náboženské mise (Pedroza, 2015, 69), Baker dále i rysy hudebního korporátu a státu ve státě (Baker, 2013, 64). Další osobností, která inspirovala Abreua, byl mexický dirigent, vyučující a spisovatel José Luis Hernández-Estrada, který mluvil o socializujících a civilizačních funkcích hudby. Věřil, že socializační účinek hudby je úzce spojený s její krásou a uměleckou hodnotou (Booth, Tunstall, 2016, 24).

Na konzervatoři v Caracasu se tou dobou pod Abreuho vedením začala neformálně scházet skupina muzikantů, kteří se věnovali komorní hudbě. Na svoji stranu naklonili i některé vyučující, kteří se jim věnovali. Abreu následně zorganizoval festival Bach, sérii koncertů, které se konaly každý týden v Caracasu nebo v okolních městech (Tunstall, 2012, 58). Přestože ve Venezuele byly v první polovině 20. století běžné velké ansámby, filharmonické společnosti, komorní orchestry, studentské orchestry, které se věnovaly klasické hudbě, ale i hudbě populární a folkloru, Abreu se zaměřoval primárně na evropskou hudbu (Baker, 2013, 63).

Po několika letech se Abreu rozhodl experiment rozšířit a založit v Caracasu

²⁰ Marcos Pérez Jiménez (1914 – 2001) byl venezuelským prezidentem v letech 1953 - 1958.

mládežnický orchestr. Sehnal garáž a nějaké peníze na notové pulty. Na první zkoušku v roce 1975 přišlo legendárních 11 lidí. Tato historika dodnes koluje v každém venezuelském programu El Sistemy (Tunstall, 2012, 51; Tunstall in Witkowski, 2015, 16). Za měsíc už chodilo na zkoušky 75 lidí, výsledkem byl symfonický orchestr na dobrovolnické bázi, s nulovým rozpočtem, s žádným institucionálním zaštitěním, beze jména. Zkoušelo se denně, někdy do noci. Někteří hráči měli více zkušeností, jiní téměř žádné, a tak se učili navzájem (Tunstall, 2012, 59).

Čtyři měsíce po první zkoušce se konal první koncert. Díky Abreuho konexím se dostavili i někteří ministři a úředníci tehdejší vlády. Zanedlouho přijel do Caracasu tehdejší prezident Mexika, Luis Echeverria Alvarez, který byl výkonem orchestru natolik ohromen, že jej pozval do své země (Tunstall, 2012, 60). V Mexico City realizoval orchestr čtyři koncerty, z nichž jeden navštívil mexický skladatel Carlos Chávez, který byl z ansámblu tak nadšený, že odjel do Caracasu, aby s tělesem tři měsíce pracoval. Zkoušel dvanáct hodin denně (Tunstall, 2012, 61). Ve Venezuele se zpráva o novém orchestru, který je otevřený nově přichozím bez konkurzu, rychle šířila a přicházeli další a další hráči. Důvodem pravděpodobně bylo, že Abreu zajistil stipendia, nalákal studenty škol pod příslibem peněz, turné a úspěchu, a tak do jeho orchestru začali přecházet hráči z neplacených studentských orchestrů, jako např. Orquestra Experimental nebo Orquestra Sinfónica de Venezuela, který existoval přímo na konzervatoři, kde Abreu studoval (Baker, 2013, 62-63).

Následujícího roku, 1976, vyjel orchestr na Mezinárodní festival mládežnických orchestrů do skotského města Aberdeenu. Vše organizoval Abreu, orchestru věnoval všechnen čas. Na konkurzu do speciálního festivalového orchestru, který měl poté hrát v Royal Albert Hall, uspělo dvacet hudebníků z Venezuely, což bylo více než z kterékoliv jiné země. To byl moment, kdy byl Abreu schopen přesvědčit venezuelskou vládu, aby nad orchestrem převzala odpovědnost. Abreu usiloval o zařazení projektu pod ministerstvo mládeže, argumentoval elitářstvím kultury a vlastní myšlenkou orchestru jako programu lidského rozvoje skrze hudbu (Tunstall, 2012, 70; Tunstall in Witkowski, 2015, 18). Prezident Carlos Andrés Pérez²¹, dále CAP, posoudil žádost Antonia Abreu kladně a od toho momentu měl orchestr své domácí prostory v nově vznikajícím kulturním centru

²¹ Carlos Andrés Pérez byl prezidentem Venezuely v letech založení El Sistemy, 1974 – 1979, a poté ještě jednou v letech 1989 – 1993. Během jeho druhého prezidentství byl J. A. Abreu ministrem kultury. CAP byl odvolán z funkce prezidenta kvůli rozsáhlému korupčnímu skandálu.

Teresy Carreño²², kde mohl hrát koncerty, měl rozpočet a záštitu ministerstva mládeže.

5.2 José Antonio Abreu a El Sistema jako jeho životní projekt

Po návratu ze Skotska si Abreu uvědomil, že by se jeho idea studentského orchestru mohla rozšířit do dalších měst. Vzápětí byly založeny další dva orchestry, v Maracay a v Barquisimentu, a začalo se jim říkat, stejně jako dalším vznikajícím, *nuclea*²³. Začátkem osmdesátých let už bylo ve Venezuele přibližně padesát nucleos. Když Abreu viděl, že do měst přijížděli mladí muzikanti, z nichž někteří utratili poslední peníze za autobus, snažil se jim pomoci. Viděl, že jim hudba dává určitou důstojnost a formuje charakter, poskytuje smysl života v nejhlubším smyslu slova. Abreu cestoval po zemi a inicioval založení dalších nucleos. Někdy našel opuštěný dům, jindy potkal učitele hudby v důchodu, cokoliv z toho mohlo být zárodkem nového nuclea. „Úspěch našeho orchestru a podpora ze strany vlády umožnily, abych ukázal i zbytku země, že orchestr může být nástrojem k sociální změně“ (Abreu in Tunstall, 2013, 72).

Dle Bakera (2013, 64) byl Abreu odhodlaný dostat klasickou hudbu do nejzazších koutů Venezuely ve jménu vykoupení. Tímto následoval misionáře, kteří stáli v čele kulturního dobývání kontinentu v 16. století. El Sistema není jen spjata s katolickou ideologií, ale vykazuje také paralely se zakládáním církevních škol evropské hudby v období kolonizace. A právě jezuité byli za kolonizace nejaktivnějším řádem v zakládání hudebních škol. V roce 1979 založila venezuelská vláda státní nadaci, která poskytovala program veřejné finanční příspěvky, ale také prostor pro soukromé přispěvatele. Prudký rozvoj programu brzo vyústil v nedostatek potřebných zdrojů (Tunstall, 2012, 75).

Roku 1983 se Abreu stal ministrem kultury (Tunstall, 2012, 82). Za přínos se dá považovat, že založil univerzitní stupeň hudebního vzdělávání (Tunstall in Witkowski, 2015, 19). Nicméně dle zjištění Bakera nebyl Abreu jednoznačně kladnou postavou příběhu El Systemy. Podle investigativního článku z doby, kdy byl Abreu ministrem kultury a prezidentem Národního kulturního výboru vlády CAP, údajně například utratil dvě třetiny rozpočtu Národního kulturního výboru na byrokracii (Santodomingo, 1990 in Baker, 2013, 26). Dle Joaquina Lópeze Mujicy (in Baker, 2013, 26) měl ve svém týmu 40 žurnalistů, kteří zcela kontrolovali, co se bude o kultuře psát. Prioritou byla podívaná pro donory, zatímco výzkum a vzdělání byly velmi opomíjeny. Abreu jako ministr kultury protěžoval

²² Venezuelská klavíristka, zpěvačka, skladatelka a dirigentka (1853-1917).

²³ Z důvodu neexistujícího všeobecně přijatého českého překladu používám španělský termín, avšak skloňovaný česky. To nucleo, 2. p. nuclea, mn. č. nuclea. Obdobně El Sistema, 2. p. El Systemy.

svůj projekt, zatímco další oblasti kultury těžce zanedbával. Zcela předefinoval podobu venezuelské kultury podle svých představ (Baker, 2013, 27). Od roku 1989 byl poté pravou rukou CAP při prudkém přechodu Venezuely k neoliberalismu (Baker, 2013, 32).

5.3 *Diskursivní transformace El Sistema*

V době kolem nástupu Huga Cháveze²⁴ do úřadu prodělala El Sistema diskursivní transformaci, která byla nezbytná pro její přežití. Projevila se v silnějším důrazu na sociální cíle, zapojení dětí se speciálními potřebami apod. (Tunstall in Witkowski, 2015, 19). Chávez a Abreu byli historicky političtí nepřátelé. El Sistema zastává spíše hodnoty korporátního kapitalismu. Nicméně Abreu může být stejně jako Chávez považován za *caudilla*²⁵ (Baker, 2013, 32). Jeho politické a diplomatické schopnosti mu nakonec umožnily získat Chávezovu podporu (Tunstall, 2012, 82).

Aby Cháveze přesvědčil, argumentoval sociálním přínosem projektu. Chávezovi Abreu navíc nabídl efektivní politický nástroj, El Sistema se následně stala středobodem venezuelských politických ceremonií (Baker, 2013, 32). Vláda Huga Cháveze byla k El Sistemě mimořádně štědrá (Wakin, 2012). V roce 1996 byla státní nadace zaštiťující El Sistema přejmenovaná na FESNOJIV²⁶ a finance čerpala i z jiných zdrojů než od venezuelské vlády, např. od UNICEFu²⁷, Národní telekomunikační společnosti nebo od Světové banky (Tunstall, 2012, 85).

V 90. letech se El Sistema začala dostávat do širšího mezinárodního povědomí a sklízet obdiv předních světových dirigentů jako Rattla, Abbada, ale také mezinárodních organizací (Tunstall, 2012, 92, Tunstall in Witkowski, 2015, 20). Roku 1995 např. jmenovalo UNESCO Abreuho speciálním delegátem rozvoje a propagace venezuelského systému mládežnických orchestrů, v roce 1998 jej organizace symbolicky jmenovala ambasadorem míru (Tunstall, 2012, 92; Tunstall in Witkowski, 2015, 21). Z dalších ocenění, které Abreu získal, lze jmenovat např. Polar Music Prize (Polar Music Prize, 2009). Mládežnický orchestr Simóna Bolívara se dále zdokonaloval a rozšiřoval o

²⁴ Hugo Chávez byl mezi lety 1999 a 2013 prezidentem Venezuely. Silně levicově orientovaný politik prosazoval „bolívarský socialismus 21. století“. Oblíbený byl u chudších vrstev obyvatelstva, vůči kterým byl štědrý prostřednictvím mnohých sociálních programů, např. zavedl přidělový systém na potraviny. Na druhou stranu během let jeho vlády došlo k devastaci hospodářství, enormnímu nárůstu zahraničního dluhu nebo významnému nárůstu kriminality.

²⁵ Abreu by se dal mezi tzv. caudillos zařadit z mnoha hledisek. Tradice caudillů vychází z latinskoamerického kontextu a sahá až do dob kolonizace. Caudillo je silný vůdce, muž, který působí skrze své charisma, záštitu, klientelismus, a který si zajišťuje svoji vlastní armádu, v Abreuho případě muzikanty.

²⁶ Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.

²⁷ Dětský fond Organizace spojených národů.

nejvýraznější talentované hráče z venezuelských nuceí.

V novém tisíciletí Mládežnický orchestr Simona Bolívara nadále cestoval po předních světových pódiiích a šířil slávu El Systemy. Například roku 2007 orchestr pod taktovkou Gustava Dudamela zazářil na festivalu BBC Proms²⁸ (Tilden, 2012; Tunstall in Witkowski, 2015, 20). Tohoto roku měl na festivalu závěrečný proslov Jiří Bělohlávek²⁹, tehdejší šéfdirigent BBC Orchestra. O BBC Proms se Bělohlávek už dříve vyjádřil jako o největším a nejdemokratičtějším hudebním festivalu, jehož pestrost publika je vzácná a obdivuhodná (Higgins, 2005). Hugo Chávez po tomto koncertě ve svém pořadu *Aló Presidente* četl nadšené kritiky a oznámil rozšíření El Systemy (Baker, 2014, 1). Podle Bakera vycházela větší část z nekoloniálního úžasu, že „domorodci“ dokážou hrát evropskou hudbu. „*Svět je vůči nám málo kritický. Co lidi fascinuje je, že Venezuelci a lidé černé pleti hrají Šostakoviče zpaměti. Kdyby byli hráči blond a modroocí, vzbudili by méně zájmu. Interakce mezi El Sistemou a posluchači v zámoří zahrnuje nákup a prodej očekávaného produktu v jeho stejnosti či rozdílnosti, tedy klasické hudby, což je velice blízké Saidovým myšlenkám. Stereotyp říká, že Evropané jsou vážní, Venezuelané temperamentnější. V této interakci hrají evropští posluchači roli strážců skvělé kultury, zatímco Venezuelané jsou v této situaci typičtí cizinci*“ (Baker, 2013, 55-57).

Po smrti Cháveze přislíbil Maduro další rozvoj El Systemy (Baker, 2013, 34). V roce 2007 ji finančně podpořila také Inter-americká rozvojová banka, která uznala společenský dopad programu a investovala 150 000 000 USD. Vypočítala, že každý dolar vložený do El Systemy se vrátí jako 1,68 USD na sociálních dividendách (Tunstall, 2012, 85). Za společenské přínosy považuje banka nižší míru zanechání školní docházky a nižší míru násilí (Baker, 2013, 2). Přestože Inter-americká rozvojová banka vyžaduje od roku 1998 decentralizaci El Systemy, tedy konkrétně vybudování sedmi regionálních center, většina půjčky byla vynaložena na zbudování centra v Caracasu (Baker, 2013, 78). Z evaluace obdobného programu In Harmony v Liverpoolu vyplývá, že projekt sehrává roli ve zlepšení zdraví, vzdělávání a blahobytu jak na individuální, tak na komunitní úrovni (Booth, Tunstall, 2016, 228-229).

²⁸ BBC Proms je jedním z nejvýznamnějších festivalů klasické hudby. Koná se každoročně během několika letních týdnů, většina koncertů se odehrává v Royal Albert Hall v Londýně.

²⁹ Jiří Bělohlávek (1946 – 2017) byl mezinárodně uznávaným českým dirigentem. Roku 1994 založil PKF – Prague Philharmonia, v jejímž čele stál až do roku 2005, v letech 2006 – 2012 byl šéfdirigentem BBC Symphony Orchestra a v letech 2012 – 2017 působil jako šéfdirigent České filharmonie.

5.4 Vnitřní chod El Sistyemy

Postava Antonia Abreu byla pro El Sistema zcela jedinečná, nepostradatelná. Jak se nechal slyšet Dudamel, nejznámější a nejprotěžovanější venezuelský dirigent, sám produkt El Sistyemy, „*existuje jeden jednoduchý důvod, proč je El Sistema tak úspěšná. Tím je Maestro. Je toho duší, nejen zakladatelem, ale i duší. Od začátku měl kapacitu sledovat lidi okolo sebe, starat se o ně. Jsme jeho synové a dcery, jeho krev nám koluje v žilách. Tradice se předává z generace na generaci*“ (Tunstall, 2012, 90-91). Abreu vyžadoval od svých spolupracovníků vysokou oddanost práci. Občas jim volal i v noci. Také netoleroval kritiku. Jakmile se ho někdo začal ptát, jejich vztah skončil (Baker, 2013, 70-72). Byl tedy velmi autoritativní.

Dle Bakera (2013, 69-70) byla El Sistema do smrti svého zakladatele organizována jako orchestr. „*Abreu byl dirigent, ředitelé vedoucí sekci, kteří mají nad ostatními moc, ale rozhodnutí dělat nemohou*“ (Baker, 2013, 69-70). „*Pokud El Sistema slouží jako škola života, tak takového, kde panuje despotismus. Autoritářství jde ruku v ruce s hierarchií. Hráči mají různý status podle toho, na jaký nástroj hrají a podle toho, jakou pozici zaujímají ve své sekci. Nerovnosti, které jsou ve společnosti, jsou v nucleu nahrazeny jinými nerovnostmi, stará hierarchie je v orchestru zapomenuta a nahrazena novou*“ (Baker, 2013, 69-70). Z dostupných zdrojů plyne, že základní charakteristikou chodu El Sistyemy je autoritářství. Ačkoliv tuto myšlenku formuluje Baker, texty Tunstall, Bootha a dalších ji jen dokládají, i když ji popisují zcela nekriticky.

Práce v El Sistemě je náročná, vyžaduje být umělcem, učitelem, mentorem i advokátem (Witkowski, 2015, 150; Tunstall in Witkowski, 2015, 18). Učitelé čelí systémovým problémům, jako jsou rigidní osnovy, bídné pracovní podmínky, nepřiměřené počty žáků, nízké platové ohodnocení a status. Realitou je také korupce, špatná administrativa, diskriminace, nepotismus, klientelismus, šikana, bídné platové a pracovní podmínky, rozpory mezi managementem a učiteli, nadužívání zaměstnanců a dětí (Baker, 2013, 15-16).

Ačkoliv se na základě v Evropě dostupných informací může zdát, že se El Sistema se závažnými problémy nepotýká, že je její chod hnán entusiasmem a nadšením zúčastněných, Baker přichází s vysvětlením, proč tomu tak je. Je pozoruhodné, že projekt tak velkého rozsahu, jako je El Sistema, má za sebou tak málo kritiky a informované diskuze. Důvodem je, že mnohé studie nebyly zveřejněny. Dokonce nejzákladnější fakta a čísla může být obtížné dohledat. Venezuelští hudebníci, administrativní pracovníci nebo

žurnalisté, kteří o El Sistemě vědí hodně, zřídka mluví na veřejnosti, protože jsou vázáni loajalitou nebo proto, že se obávají důsledků. El Sistema je řízena skrze přísné uplatňování moci a kontroly. Ačkoliv kritické analýzy existují, většina z nich je psaná španělsky. Autoři publikací o El Sistemě, které vyšly v zahraničí, uměli většinou jen velmi málo španělsky, a tak jim mohly uniknout důležité souvislosti vycházející z každodenního života v nucleu. Kritici El Systemy byli prý vyhozeni ze svých pozic, zapsáni na černou listinu, někteří opustili Venezuelu. El Sistema netoleruje kritiku, ale také má silné PR oddělení, které pevně kontroluje informace, které se dostávají na veřejnost. Anglicky psané texty tak mohou být spíše nadšenou propagací než kritickou reflexí El Systemy (Baker, 2013, 6-14).

El Sistema má tedy i své stinné stránky, které nejsou moc známé a které dokládají, že jde o program velmi kontroverzní (Ellis-Pettersen, 2014). Přes všechnu sociální rétoriku je El Sistema dle Bakera (2013, 46-50) projektem s výrazně komerčním zaměřením, takovým, které vyhovuje globálnímu hudebnímu průmyslu. Generuje nerovnosti a modeluje kapitalistický systém spíše než venezuelský socialistický sen. Je dotována ze zdrojů pro sociální rozvoj, přitom většina zdrojů je vynaložena na turné naprosté menšiny studentů El Systemy, těch nejtalentovanějších, ne těch nejpotřebnějších. El Sistema se prezentuje spíše v zámoří – velkolepými koncerty v New Yorku nebo v Londýně – než ve venezuelských provinciích. Zaměřuje se na vytváření elitních ansámbľů, aby naplnila touhy elitářských posluchačů v zemích globálního severu. Mládežnický orchestr Simona Bolívara přilákal pozornost médií a posluchačů pro svá dynamická vystoupení, ale také pro svoji sociální mytologii (Pedroza, 2015, 68). V realitě pocházejí jeho členové převážně ze střední třídy. Lze se tedy domnívat, že PR oddělení El Systemy záměrně zkresluje realitu, mystifikuje a vytváří obraz zcela se rozcházející s realitou.

5.5 El Sistema z pohledu rozvojových teorií

Základním repertoárem je kánon děl západní klasické hudby (Booth, Tunstall, 2016, 29). Dle některých autorů se výběr repertoáru řídí podle toho, aby zapojil pokud možno všechny hráče, aby byl svojí obtížností výzvou, aby byl povznesením v mnoha ohledech (Booth, Tunstall, 2016, 156). Ale podle Bakera (2013, 166) se výběr repertoáru řídí pokyny z Caracasu, kde sídlí vedení El Systemy. Jednota repertoáru má posilovat vazby mezi různými městy a nucleí, ale také napříč úrovněmi hry. Než děti hráčsky vyzrají, hrají zjednodušené verze skladeb, které budou hrát, až k ní technicky dospějí (Tunstall, 2012,

168). To s sebou ale přináší další úskalí, například omezený repertoár hráčů El Sistyemy a obecně nekompletní hudební vzdělání.

Zaměření El Sistyemy na výběr z děl klasické hudby jen podporuje tezi, že projekt vychází z modernizační teorie, podle které je globální sever, respektive rozvinutý svět viděn jako střed modernity, a nejvyšším cílem okolního světa je přiblížit se, ztotožnit se s ním. Jde o ideologii, ve které Abreu vyrůstal. El Sistema mladým lidem vštěpuje hodnoty industriálního a korporátního kapitalismu a slouží jako zdroj lidského kapitálu pro hudební business. Z hudebního vzdělávání se v podstatě stal nástroj čerpání ekonomických zdrojů. Abreu se zaměřoval především na vychování budoucích dirigentů, mezinárodních superstar hudebního průmyslu, dále na nahrávání pro mezinárodní nahrávací společnosti a prestižní mezinárodní turné. El Sistema dále vychovává hráče, kteří reprodukují hudbu evropskou, ale ne skladatele, kteří by se věnovali hudbě venezuelské. Tímto El Sistema reprodukuje koloniální dynamiku, která se dá vystopovat zpět až do doby španělské kolonizace (Baker, 2013, 56). Rysy modernistické teorie lze v El Sistemě nalézt také v politice centrálního plánování, ve snaze o společenskou transformaci řízenou shora, v europocentrismu, opomíjení místních tradic, touze změnit jedince jejich umístěním do centralizované, disciplinované makrostruktury, v přísné kontrole řízení projektu, ve vyloučení alternativních programů a kritiky a také v zálibě v oslnivé podívané (Baker, 2013, 97).

Z pohledu post-rozvojových teorií El Sistema depolitizuje chudobu. Tvrdí, že chudoba má kulturní příčiny spíše než systémové. Předchozí vlády zbavuje zodpovědnosti a zároveň konstruuje kulturní hierarchii, dle které nemají jiné hudební tradice takovou sílu povznášet lidského ducha jako klasická hudba. Nebere v potaz latinskoamerické alternativy rozvoje, vytrvale sleduje globální sever jako standard (Baker, 2013, 102-4).

5.6 Výukové prostředí El Sistyemy

Pokud jde o pedagogické metody, čerpá El Sistema z již existujících pedagogických přístupů. Nejdůležitější je intenzita a dril, ale v některých případech dle oficiálních zdrojů také čerpá z Orffovy metody³⁰, Dalcrozovy rytmické gymnastiky³¹, Kodalyho³² a Suzukiho

³⁰ Carl Orff (1895-1982) je autorem metody výuky hudby skrze propojení slova, hudby a pohybu. S využitím tzv. Orffových nástrojů, především rytmických, probíhá výuka hudby kreativním, tvůrčím způsobem, který rozvíjí hudební citění. Dnes je metoda využívána po celém světě.

³¹ Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) je autorem metody výuky hudby založené na systematickém propojování pohybu s hudbou (rytmem, dynamikou, formou atd.), na tzv. rytmické gymnastice. Metoda vešla v širší povědomí už před první světovou válkou.

metody³³ (Booth, Tunstall, 2016, 339). Kvalita vzdělávacího prostředí by měla být tím, co dává programům El Sistema potenciál měnit lidské životy, a to více než pedagogika nebo osnovy (Booth, Tunstall, 42). Zúčastnění jednoduše zjistí, že disciplinované cvičení vede k mnohem lepším výsledkům, a tak se naučí pracovat více a déle (Booth, Tunstall, 50). Děti do nucleí chodí rády proto, že tam mají kamarády, a také proto, že mají rády zvuk, hudbu (Booth, Tunstall, 2016, 59). Úspěch je v El Sistemě spíše procesem než produktem (Witkowski, 2015, 14). Nicméně práce s neúspěchem, jeho zpracováním a překonáním, je nedílnou součástí výuky (Ramos in Witkowski, 2015, 44).

Přestože mnohé děti tráví čas v nucleích rády, ať už proto, že mohou být s kamarády nebo mají rády hudbu, časová intenzita a náročnost El Sistema opravdu není pro každého. Mnoho žáků opouští El Sistema už během prvního roku, v některých případech nucleích 50 %. Pouze 10 % až 20 % vydrží déle než tři roky, což zkresluje celková čísla zúčastněných. Děti často preferují sport, protože jim zabere méně času a je s nimi zacházeno lépe (Baker, 2013, 91).

Intenzita je naprosto nezbytná, klíčová (Booth, Tunstall, 2016, 172). Děti chodí do nucleí čtyřikrát až šestkrát týdně, většinou na celé odpoledne (Baker, 2014, 2). Kromě zkoušek celého orchestru probíhají také dělené zkoušky, tedy zkoušky jednotlivých sekcí, které se často konají v kruhu. Někdy je atmosféra v sekci soupeřivá, téměř vždy ale vzájemně nápomocná (Booth, Tunstall, 2016, 110). Technika zkoušek po pultech³⁴ vytváří psychický tlak, který přináší výsledky (Baker, 2013, 51). Veřejná vystoupení nejsou vzácností ani děsivou povinností, ale opakovanou příležitostí oslovit posluchače a sdílet s nimi radost z hudby (Booth, Tunstall, 2016, 163). Formulace jako sdílení radosti z hudby jsou velmi obecné a popisují emoce, jejichž vnímání je značně individuální. Zajištění kvalitního výukového prostředí vyžaduje komfortní podmínky pro zaměstnance i studenty, což může znesnadňovat důraz na expanzi a přístupnost nucleí pro nově příchozí. Baker dodává, že ve většině nucleí se o sociálních záležitostech nemluví, žáci se pouze učí hrát a úspěch je měřen pokrokem v hudbě (Baker, 2013, 166).

³² Zoltán Kodály (1882-1967) spolu se svými žáky sestavil metodu, která rovněž propojuje internalizaci rytmického cítění s pohybem, čerpá z již existujících metod. Stěžejní je výuka intonace a rytmu skrze zpěv, solmizaci nevyužívá jen pro tónové výšky, ale obdobně i pro rytmus.

³³ Shinichi Suzuki (1898-1998) vyvinul metodu výuky hudby vycházející z paralely učení se jazyka a hudby. Mezi základní rysy patří výuka od velmi útlého věku, podpora rodičů, význam hry z paměti, časté veřejné vystupování a opakování již nastudovaných skladeb. Také se zabývá významem hudební komunity a v neposlední řadě kombinuje individuální i kolektivní výuku.

³⁴ Pokud jde o smyčcové nástroje, sedí u jednoho pultu sedí dva hráči, kteří hrají z jedné noty. Zkoušení po pultech je v dětských orchestrech běžnou praxí. U dechových nástrojů má obvykle každý hráč svůj part. Výraz zkoušení po pultech se tedy týká především smyčcových sekcí.

5.7 Kvantita versus kvalita

V současnosti se El Sistema stává globální frančizou pro hudební vzdělávání. El Sistema roste co do počtu zúčastněných, který měl v roce 2019 dosáhnout 1 000 000 lidí ve Venezuele, tak co do počtu žánrů. Kromě symfonických orchestrů vznikají také soubory staré hudby, jazzové ansámby, big bandy apod. (Booth, Tunstall, 2016, 18). El Sistema vychází z předpokladu neustálého vývoje. Vznikají programy na pediatrických odděleních v nemocnicích, programy pro nastávající rodiče a rodiče s dětmi do tří let, programy pro děti a mládež se speciálními potřebami nebo programy ve věznicích (Booth, Tunstall, 2016, 16). Daniel Barenboim tvrdí, že El Sistema „*zbavuje klasickou hudbu statutu něčeho výjimečného, nedostupného všem, dělá klasickou hudbu nezbytnou, důležitou pro každého, obohacuje životy hráčů i posluchačů po celém světě*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 122).

Než se začala Venezuela potýkat s dopady velkých ekonomických problémů, venezuelská El Sistema stále expandovala. Výstavba centra El Systemy v Caracasu byla financována Andskou rozvojovou společností, finanční institucí, jejíž misí je „*podporovat udržitelný rozvoj a regionální integraci Latinské Ameriky*“ (Tunstall, 2012, 44). Zpráva Inter-americké rozvojové banky, která půjčila organizaci FESNOJIV značné finanční obnosy, uvádí, že účastníci na programech El Systemy mají lepší výsledky ve školách a mají méně problémů s chováním než venezuelská mládež, která není součástí El Systemy. Míra nedokončení střední školy byla ve Venezuele 26 %, u účastníků El Systemy pouze 6,9 %. (Tunstall, 2012, 37). V tomto ohledu působí zapojení do programu jako určité preventivní opatření proti výskytu negativních jevů u mládeže.

Největší výzvou expanze je kvalita. Centralizace má tendenci lákat šikovné hráče z periferie do centra a dlouhodobě tak snižovat kvalitu v okrajových regionech (Baker, 2013, 82). To se týká i materiálního vybavení nucleí. Některé programy trpí dlouhodobým nedostatkem hudebních nástrojů, přesto stále přijímají nové členy, i když pro ně nemají nástroje. Žáci se takto naučí nástroje sdílet, ale také věnovat pozornost hudbě, když zrovna cvičí někdo jiný (Booth, Tunstall, 2016, 111; Tunstall, 2012, 29). V Caracasu se investuje nadměru, zatímco v regionech jsou často rozbité nástroje, vyčerpaní vyučující apod. Nejlepší venezuelské orchestry jsou k zastížení spíše v Londýně než v regionech Venezuely (Baker, 2013, 75). Nadměrná expanze vede k nadprodukcí hráčů. Ti jako malí sní o hudební kariéře, ale velká část z nich skončí jako málo placení hudebníci přežívající v provinčních orchestrech a jako učitelé začátečníků, nebo se jednoduše hudbě přestanou věnovat úplně (Baker, 2013, 197).

6. APLIKACE TEORIE LIDSKÉHO ROZVOJE

V následující kapitole budou rozebrány základní lidské možnosti funkčního projevu. Cílem je zjistit, jestli se jeho jednotlivé body WEDO a El Sistema týkají, a jak. Teorie lidského rozvoje je zaměřena na životy konkrétních lidí, proto bude v této kapitole přihlédnuto k osobním výpovědím členů a hostů WEDO a osob jakkoliv zaangażovaných do projektu El Sistema. Vzhledem k subjektivní povaze výpovědí a více rovinám jejich analýzy nelze většinou říci, jestli jsou dané jevy pozitivní nebo negativní. Jde spíše o vykreslení palety možností, co mohou zkoumané programy z hlediska lidského rozvoje umožňovat nebo naopak zapříčinit. Tímto způsobem bude volně navázáno na předchozí kapitoly a osobní výpovědi budou konfrontovány s oficiálními texty vedoucích projektů a kritikou nacházející se v literatuře.

6.1 Život

První tři základní možnosti funkčního projevu se týkají spíše přežití našich tělesných schránek, našeho tělesného zdraví. První z nich je nejobecnější, je nazvána život. Celá formulace zní: „*Mít možnost prožít celý lidský život ve zdraví odpovídajícím věku, nezemřít předčasně*“ (Nussbaum, 2003).

Hudebně vzdělávací programy zjevně nejsou otázkou života a smrti, tolik se tohoto bodu tedy netýkají. Přesto se dá ve zdrojích vyčíst, že El Sistema se svojí rétorikou nekriticky prohlašuje za jakýsi všelék na chudobu. Jak Witkowski (2015, 12) věcně poznamenává, „*lidé z vyloučených lokalit netrpí pouze nedostatkem přístupu ke vzdělání v oblasti umění, ale také nedostatkem přístupu ke zdravotní péči, k důstojnému bydlení, k dostačující stravě, k nepředpojaté policii a justici, k dopravě, k bezpečnosti.*“

Jednou z oblastí, kde se otázka života se zkoumanými programy prolíná, je ve vztahu hudby a politiky. Jak bylo zmíněno, venezuelská El Sistema byla po většinu své existence financována z veřejných zdrojů. Dle vyjádření profesora Univerzity Karlovy, dlouholetého specialisty na Latinskou Ameriku, vlády typu té venezuelské za Cháveze a následně za Madura běžně plýtvají veřejnými zdroji, mimo jiné na megalomanské sociální projekty typu El Sistema. Veřejné zdroje tímto způsobem hospodaření ale po čase dojdou a zmíněné vlády si následně mohou dovolit financovat obrazně řečeno pouze armádu a policii, aby se udržely u moci.

Venezuelská realita tato tvrzení postupem času potvrzuje. Během protivládních demonstrací roku 2017 byl ve Venezuele státními složkami zabit jeden violista El Sistema

(Baker, 2017; Casey, Herrero, 2017). Ekonomický krach a represe ze strany státu v té době už postihovaly všechny včetně hudebníků (D’Zurilla, 2017; Cooper, 2017). Situace vedla k masovým protestům, hromadné emigraci ze země a při střetech armády a policie s civilisty také ke ztrátám na životech (Saldivia, 2017). Tímto se první a nejvyšší možnost funkčního projevu, a sice prožít život v odpovídajícím zdraví a nezemřít předčasně, týká rozhodně i El Sistemy.



Obr. č. 2: Houslista z El Sistemy hrající před policejním kordonem během protivládních protestů (Robayo in Casey, Herrero, New York Times, 2017).

Oproti El Sistemě zůstaly ve WEDO otázky života a smrti v rovině myšlenek a rozhovorů. Tyto úvahy obdobně jako diskuze na jiná témata vycházely ze složité politické situace na Blízkém Východě. Jeden houslista z WEDO pracoval jako izraelský voják na libanonských hranicích. V souladu se záměrem soustředění seděl u pultu se slečnou z Libanonu. Po několika dnech workshopu se velmi rozesmutněl. Když se ho kolegové zeptali, co se děje, tak řekl: „*Před měsícem jsem stál na hranici, a kdo ví, kdyby se něco stalo špatně, kdyby tato slečna udělala špatný pohyb, mohl jsem ji zastřelit. A teď s ní sedím u jednoho pultu a hrajeme Beethovena. Nechápu to*“ (in Cheah, 2009, 53). V tomto případě šlo o obavu o život blízké osoby a o uvědomění si vlastní role v politikách

Blízkého Východu.

Ve druhém případě šlo o obavy o vlastní život, a to z důvodu pořádání koncertu WEDO v Ramalláhu v roce 2005. Jeden hudebník se rozhodl zájezdu nezúčastnit. „*Bál jsem se. Rozhodl jsem se tam nejít. Barenboim slíbil, že kdokoliv, kdo by nechtěl z jakéhokoliv důvodu jet, tak může svobodně dle své vůle učinit. Zároveň trval na tom, že chce osobně mluvit se všemi, kteří se cesty do Ramalláhu nechtějí zúčastnit. Když jsem mu řekl, že nechci jet, protože se bojím, unaveným a klidným hlasem mi řekl, jestli si myslím, že kdyby to bylo nebezpečné, tak by tam bral svého vlastního syna. Když jsem trval na svém, brzy ztratil trpělivost a začal na mě křičet něco o tom, jak mám víc mezi ušima než mezi nohama a s burácením se vyřítit z místnosti ven. Do Ramalláhu jsem nakonec jel, protože na konci toho dne jsem se bál Barenboima víc než Hamásu“ (Cohen in Cheah, 2009, 18). Z hlediska teorie lidského rozvoje je zajímavá informace, že Barenboim deklaroval svobodu volby funkčního projevu, a to po zvážení rizika přijít o možnost funkčního projevu nezemřít předčasně. Nicméně vzápětí zapůsobil na jinak rozhodnutého Cohena svojí autoritou a přiměl ho názor změnit.*

Život jako možnost funkčního projevu se hudebně vzdělávacích programů týká jen do té míry, do jaké jsou součástí politik, které mohou vést ke ztrátám na životech, ať už v důsledku páchání násilí nebo nezajištění zdravotní péče. Pacifistická rétorika WEDO vyzdvihuje hodnotu každého života. Venezuelská El Sistema je vzhledem ke svému rozsahu a míře veřejného financování zapojena do systému více. Hlubší srovnávání zde ale nemá opodstatněný důvod.

6.2 Tělesné zdraví

Druhou potenciální základní lidskou možností funkčního projevu je dle Nussbaum tělesné zdraví. „*Mít možnost pečovat adekvátně o své zdraví včetně rozmnožovací soustavy³⁵, mít možnost se přiměřeně stravovat a žít život v odpovídajícím obydlí“ (Nussbaum, 2003).*

Tento bod se opět hudebního vzdělávání týká zdánlivě velice okrajově, ale jak bylo naznačeno v předchozí podkapitole, v případě El Systemy můžeme nalézt více souvislostí, neboť její rétorika přímo komentuje možnost přiměřeně se stravovat a žít v odpovídajícím

³⁵ Zdůraznění možnosti péče o zdraví rozmnožovací soustavy pravděpodobně souvisí s tím, že autorka je zastávkyní práv žen a péče o zdraví rozmnožovací soustavy, je především u žen v mnoha oblastech světa doposud tabu.

obydlí. Zakladatel El Systemy řekl: „*Nejsmutnější na chudobě není nedostatek chleba nebo bídné přístřeší, ale pocit vyloučení, nedostatek veřejného uznání a nedostatečná seberealizace. To je důvod, proč orchestr a sbor poskytuje dítěti vznešenou identitu a dělá z něj vzor pro rodinu a komunitu*“ (Abreu in Booth, Tunstall, 2016, 63). Tuto myšlenku dovedl ještě dál, když prohlásil, že „*velkolepý duchovní svět hudby překonává materiální chudobu*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 99; in Tunstall, 2012, 38).

Booth a Tunstall (2016, 54) s těmito tvrzeními souhlasí a doplňují je. „*Potřeba sounáležitosti, sebejistoty, osobitého projevu může být naplněna, i když je člověk zrovna hladový, v chladu nebo se cítí indisponovaný. Pocit lásky a jistoty může člověku dodat energii potřebnou k uspokojení materiálních potřeb. Ačkoliv mají účastníci El Systemy neadekvátní stravu a mají příbytky v nebezpečných komunitách, jsou plni pocitů sounáležitosti a mají zdravé sebevědomí. Dosažení těchto vyšších potřeb vede k lepší schopnosti naplnit také nižší, základní potřeby dotyčných dětí a jejich rodin.*“ Autoři tímto zpochybňují nebo dokonce převrací Maslowovu pyramidu potřeb³⁶ a rozporují také teorii lidského rozvoje, protože neupřednostňují možnost volby se svobodně stravovat a žít v adekvátním obydlí v bezpečném prostředí. Namísto toho vyzdvihují možnost hrát v orchestru, což odpovídá seberealizaci v Maslowově pyramidě uvedené až jako poslední potřebě na špičce pyramidy. Tato rétorika nepřiznává význam možnosti funkčního projevu týkající se fyzického zdraví, a tudíž nepřispívá lidskému rozvoji.

Abreu o svých myšlenkách mluví jako o světové sociální revoluci skrze umění. „*Stále roste počet dětí, které překonávají materiální a spirituální chudobu prostřednictvím hudby. Aby byla tato společenská revoluce možná, svět potřebuje oddanost a nadšení lidí, kteří žijí pro umění a mají velký cit pro sociální spravedlnost*“ (in Witkowski, 2015, 6). Nejen, že invertuje Maslowovu pyramidu, ale také mluví o sociální spravedlnosti. Pokud upřednostňuje možnost účastnit se El Systemy nad možností adekvátně se stravovat nebo bydlet, tak dle mého názoru velice mírně řečeno romantizuje chudobu a také je v rozporu se sociální spravedlností, potažmo s teorií lidského rozvoje. Baker (2013, 92) tuto otázku více nerozebírá, jen konstatuje, že Abreu odmítá, že by chudoba měla materiální nebo strukturální příčiny.

Na druhou stranu některé El Sistemou inspirované programy materiální chudobu

³⁶ Hierarchie lidských potřeb definovaná americkým psychologem Abrahamem Haroldem Maslowem roku 1943. Základní jsou dle této hierarchie základní tělesné a fyziologické potřeby, následuje potřeba bezpečí a jistoty, až na třetím místě potřeba lásky, přijetí a spolupatříčnosti, dále potřeba uznání a úcty a nakonec potřeba seberealizace.

úplně neignorují. „*Strava byla vždycky důležitou součástí našeho programu, protože děti často přicházejí hladové a podvyživené*“ (in Booth, Tunstall, 257). A evaluace El Sistemou inspirovaného projektu Big Noise ve skotském Raplochu v roce 2015 potvrdila širokou škálu benefitů v krátkodobém a střednědobém časovém horizontu a predikovala dlouhodobý potenciál pozvednout právě zdraví, vyhlídky a blahobyt zúčastněných. Výzkum mimo jiné ukázal značné zlepšení docházky do škol i školních výsledků, vyšší sebedůvěru a lepší chování jak v rodině, tak v komunitě (Booth, Tunstall, 2016, 227).

Ve WEDO se otázka materiální chudoby a fyzického zdraví téměř nerozebírala. Jedinou zmínkou je příběh o Mohamedovi z Egypta, který šetřil peníze, které mu otec dával na oběd. Raději nejedl, aby si za ušetřené peníze mohl koupit plátky³⁷. Tvrdě pracoval, cvičil na hoboj a po pěti letech studia byl přijat v sedmnácti letech jako nejmladší člen do Káhirske opery (Cheah, 2009, 193). Z hlediska teorie lidského rozvoje měl Mohamed možnost koupit si oběd, ale svobodně si zvolil jiný funkční projev, tedy vynaložení peněz na oběd za plátky do hoboj. Jeho příběh je tedy v souladu s teorií lidského rozvoje. Obdobně příběh Patricie, venezuelské studentky konzervatoře, která dva roky docházela vyučovat do El Systemy, protože potřebovala peníze. I když tam nechodila ráda, šlo o její svobodnou volbu dát přednost práci v El Sistemě před jinou, třeba nekvalifikovanou prací (Baker, 2013, 170).

Poslední zmínkou ohledně fyzického zdraví je výpověď jednoho studenta z El Systemy. „*Učitel mi říkal, ať to zahrají znovu, znovu a znovu. Předloktí mě ale bolelo tak, že mi nedovolilo hrát, bylo opuchlé. Učitel řekl, že nejprve si musím zničit sval, potom to zahraju. Ale už jsem nemohl ani hýbat rukou. Další den jsem musel jít za doktorem. Ten mi dal Ibuprofen*“ (Baker, 2013, 129). Je otázka, do jaké míry šlo v tomto případě o svobodnou volbu. Jak bylo lehké nebo těžké se učiteli v tu chvíli vzepřít. Nebo jaké možnosti měl dotyčný na výběr. Nicméně musím konstatovat, že tato výpověď není nijak specifická pro El Sistemou. Úplně stejnou osobní zkušenost mám sám. A mnoho známých taktéž. Proto se domnívám, že přetížení jednotlivých svalů v důsledku intenzivního cvičení nebo špatné techniky hry a nedostatečná informovanost o potřebě kompenzačních cviků pro hudebníky může být obecným problémem hudebního vzdělávání kdekoliv ve světě.

6.3 Tělesná integrita

Třetí základní možnost funkčního projevu uzavírající trojici týkající se tělesného

³⁷ Plátky jsou součástí některých dřevěných dechových nástrojů. Je potřeba je často měnit.

zdraví a potřeb je nazvaná tělesnou integritou. Tou je myšlena „*možnost se svobodně pohybovat z místa na místo, pobývat v bezpečí před násilím ze strany druhých, včetně násilí sexuálního a domácího, mít možnost se svobodně rozhodovat v otázkách sexuálního uspokojení a možnost volby v otázkách reprodukce*“ (Nussbaum, 2003).

S tématem svobodného pohybu se zdroje této práce setkávají ve dvou oblastech. U WEDO jde opět o problematiku lidského odcizení a důsledků politik Blízkého Východu. Yasmin, která do své účasti na semináři WEDO neopustila Pásmo Gazy³⁸, popsala své dojmy takto: „*Bylo to poprvé, co jsem potkala Palestince z Palestiny. Bylo to pro mě velmi zajímavé. Když mluvili o procházení checkpointy, znělo to pro mě jako největší pohádka, jakou jsem kdy slyšela*“ (in Cheah, 2009, 253). „*Mít palestinské kořeny a moci navštívit Palestinu je vlastně takové privilegium*“ (in Cheah, 2009, 259). Yasmin mluví o návštěvě Palestiny s pokorou, považuje ji za privilegium.

Na druhém konci spektra se nachází výpověď Yuvala. „*Na začátku jsem neznal nikoho z druhé strany. Když jsem dřív hrál v izraelské armádní kapele, nikdy jsme na žádném checkpointu nezastavovali. Neměl jsem ani ponětí, jak moc mohou být checkpointy na obtíž pro lidi z druhé strany*“ (in Cheah, 2009, 124). Cesta na koncert do Ramalláhu v roce 2005 pro Yuvala znamenala přesně opačnou zkušenost než pro Yasmin. Byla pro něj částečným omezením svobody pohybu, a to prostřednictvím průchodu přes checkpointy a vyprávění spoluhráčů.

To, že všichni hráči WEDO měli zajištěny španělské diplomatické pasy, by někdo mohl považovat za elitářství. Nicméně z pohledu teorie lidského rozvoje jde o poskytnutí možnosti funkčního projevu, poskytnutí možnosti volby, svobody, která je lidem v důsledku politik upírána. Vzhledem k velikosti WEDO je jeho význam pro zajištění možnosti svobodného pohybu významný pouze pro přímo zúčastněné. Pro společnost tento případ slouží pouze jako svědectví, jeho role je symbolická. WEDO svým příběhem upozorňuje na blízkovýchodní politiky, které lidi omezují ve svobodném pohybu, a tím lidský rozvoj podporuje alespoň silou myšlenky.

Dalším fenoménem souvisejícím se svobodným pohybem je tzv. *brain drain*, odliv mozků. Mít možnost svobodně se pohybovat může znamenat odchod kapacit za lukrativnější prací. Ve venezuelské El Sistemě odcházejí talentovaní z provincií do center (Baker, 2013, 77). Například založení regionálního mládežnického orchestru ve Veracruz

³⁸ Aby se mohli svobodně pohybovat, všichni účastníci WEDO seminářů měli zařízené španělské diplomatické pasy.

znamenal příval talentovaných dětí z okolí, což znemožnilo účast průměrným žákům z města (Baker, 2013, 177). Ti nejlepší potom odcházejí obvykle do Caracasu (Baker, 2013, 15), případně do zahraničí. Příkladem může být Edicson Ruiz, který prokázal takový talent a odhodlání ve hře na kontrabas, že se v sedmnácti letech stal nejmladším členem Berlínské filharmonie. Do zahraničí také odešel houslista Alexis Cardenas, dirigent Luis-Bassa, flétnista Pedro Eustache, klavíristka Gabriela Montero a spousta dalších (Tunstall, 2012, 33-37).

Brain drain se týká i WEDO. „*Nyní, čtyři roky po mém prvním soustředění Divanu, studuji v Berlíně. Většinu volného času trávím s přáteli z Izraele, které jsem na Divanu poznala, protože všichni bydlíme v jedné ulici. Více méně celý Divan je dnes díky panu Barenboimovi v Berlíně*“ (Yasmin in Cheah, 2009, 260). Svoboda pohybu je z pohledu teorie lidského rozvoje vítaná, ale dle mého názoru má teorie lidského rozvoje v tomto případě své limity. V tom, že individuální rozhodnutí, která jsou motivována přínosem pro jednotlivce, nemusejí být přínosná pro komunitu, pro společnost, pro životní prostředí apod., což platí obecně, nejen pro odliv mozků.

Další oblastí tělesné integrity, ke které se literatura vyjadřuje, je možnost svobodné volby v otázkách sexuálního uspokojení, reprodukce a možnost pobývat v bezpečí před sexuálním násilím. Jde o téma silně tabuizované. Baker (2013, 230) konstatuje, že sexuální zneužívání v hudebních institucích není ničím výjimečným. Jde o dlouhodobý a rozšířený problém. Dotyční ale často nechtějí mluvit zle o svých učitelích, a to ze strachu z odvety nebo z obavy, aby nebyla zmařena jejich kariéra. Faktory, které problému nijak nepřispívají, mohou být individuální výuka v případě tradičního hudebního školství, ve všech případech intenzivní hodinová dotace a vztah vyučujících k žákům založený na moci. Z hlediska teorie lidské rozvoje jde o problematické téma.

6.4 Smysly, představivost a myšlení

Následující čtyři možnosti funkčního projevu člověka spolu velmi úzce souvisejí. Rozvoj smyslového vnímání, představivosti a myšlení je provázaný se schopností prakticky přemýšlet, osvojit si hodnoty, kriticky uvažovat nebo plánovat do budoucnosti. Tyto dovednosti nemohou být oddělené od schopnosti navazovat vztahy k věcem a lidem, projevovat emoce, případně žít s druhými a pro druhé, zapojovat se do sociálních interakcí.

Čtvrtá základní možnost funkčního projevu je formulovaná jako možnost „*podle individuálních schopností používat smysly, představivost, myšlení a rozum, používat je*

vědomě a kultivovaně, rozvíjet je odpovídajícím vzděláváním počínaje gramotností a základními matematickými dovednostmi po základy věd. Být schopen využívat představivost a myšlení v životě a při práci a v dalších aktivitách dle svého uvážení, v náboženství, v literatuře, v hudbě atd. Mít možnost uvažovat svobodně, mít garantovanou svobodu projevu s ohledem na projev politický i umělecký a mít svobodu vyznání. Mít možnost zažít příjemné zkušenosti a vyvarovat se bolesti, která není nezbytná“ (Nussbaum, 2003).

Je zřejmé, že hudebně vzdělávací projekty nepokrývají tento bod v celé jeho šíři. Zdroje této práce se z výše uvedeného zabývají především rozvojem myšlení, vnímání a představivosti skrze vzdělávání a také kulturou jako takovou.

Jedním z tvrzení, které Abreu často opakoval (in Tunstall, 2012, 40, 76), bylo, že *„kultura pro chudé nesmí nikdy být chudou kulturou“*. Tímto tvrzením může nepřímo dávat najevo, že klasická hudba je kulturou bohatou, zatímco původní kultura vyloučených lokalit je kulturou chudou. Baker namítá, že tímto El Sistema systematicky vytlačuje zájem o každodenní kulturu na předměstích, upozadňuje zájem místních o jejich africký a latinskoamerický původ, přehlíží kulturní rysy, které již existují. A dodává, že v předměstích Caracasu existuje mnoho projektů, které podporují aktivní a kritické zapojení do venezuelského kulturního života (Baker, 2013, 183).

Baker si je vědom toho, že propagace klasické hudby sama o sobě neznamena kulturní kolonialismus, ale upozorňuje, že mnohé znaky El Systemy vykazují paralely s hudební kolonizací od 16. století. Jde o program, který dává evropské klasické hudbě přednost před místní hudební kulturou. Má jasné koloniální rysy, které některá přesvědčení zakladatele El Systemy jen dokládají. Například takové, že životy „chudých“ jsou bez klasické hudby prázdné, zmatené, zvrhlé apod. (Baker, 2013, 291). Abreu klasickou hudbu jasně vyzdvihuje nad ostatní, tvrdil, že z klasické hudby, která *„byla uměním menšiny pro menšinu, by chtěl udělat umění většiny pro většinu“* (in Witkowski, 2015, 12).

Abreu také instruoval vedoucí nucleí: *„Čím chudší komunita je, tím vyšší umělecké úrovně se musí snažit dosahovat“* (in Tunstall, 2012, 77). To v praxi znamená větší dril, intenzivnější práci. Tunstall (in Booth, Tunstall, 2016, 42) tuto domněnku dokládá tvrzením, že to, co dává programům El Systemy potenciál měnit lidské životy, je spíše kvalita vzdělávacího prostředí než pedagogika nebo osnovy. Co myslí autorka kvalitou vzdělávacího prostředí není úplně jasné, ale jinde uvádí, že *„ve Venezuele často slyšíte*

učitele křičet na děti: „Víc! Víc!“ (Tunstall, 2012, 210).

Nicméně z hlediska lidského rozvoje může i taková zkušenost z nuclea obohatit lidský život. Luis-Felipe, který si ze svého života před vstupem do El Sistemy, když mu bylo dvanáct, nepamatuje téměř nic, mluví o obrovské rychlosti učení se v ansámblu. *„Je neuvěřitelné, že jsem před tím nevěděl nic, během pár let jsem poznal Brahmse a Mahlera, klasicismus i baroko. Nejdůležitější na učení se v ansámblu je, že změníte myšlení, změníte vzorce uvažování, najednou před sebou vidíte nové cíle a nové zkušenosti“* (Booth, Tunstall, 2016, 114).

Tímto se dostáváme k problematice vzdělávání v El Sistemě. Z hlediska teorie lidského rozvoje je žádoucí rozvíjet komplexní vzdělání, respektive takové, na jehož základě může člověk v životě svobodně uplatňovat představivost a myšlení. Potom se jeví jako věčná kritika Bakera, který konstatuje, že El Sistema nabídla alternativu k tradičnímu hudebnímu vzdělávání, jakousi zkratku k profesní dráze orchestrálních hráčů (Baker, 2013, 142). V tom je sice úspěšná, ale dává přednost tréninku před vzděláním.

Zanedbává výuku hudební teorie, historických a hudebních souvislostí, na zkouškách neprobíhá žádná diskuze o repertoáru (Baker, 2013, 77; 140 - 143; 152). Děti tak v důsledku mohou např. hrát stupnice deset hodin denně, aniž by věděly, jak fungují teoreticky (Baker, 2013, 152). Jeden učitel hudební školy (in Baker, 2013, 142) El Sistemou přirovnává ke škole, kde se naučíte pouze třináct písmen abecedy. A vznáší otázku, jestli takové vzdělání může vést k celistvému osobnostnímu rozvoji.

Mnoho studentů El Sistemy má problémy s jakoukoliv jinou hudbou než s omezeným repertoárem orchestrální hudby. Příčinou je, že El Sistema marginalizuje důležité prvky vzdělávacího procesu, jako je čtení hudby, vytváření si hudebního úsudku a muzikální myšlení (Baker, 2013, 143). Děti hudebníků, kteří prošli El Sistemou, se tak často učí hudbě na jiných školách, aby získaly vzdělání komplexnější a aby se vyvarovaly vysokému riziku, že si osvojí technické zlovyky, kterých se těžko zbavuje (Baker, 2013, 142).

Oproti El Sistemě zakladatelé WEDO vyzdvihují důležitost svobodného myšlení. *„Svobodné myšlení se stalo jednou z nejcennějších svobod v naší době politických systémů, společenských omezení, morálních norem nebo politické korektnosti, které často kontrolují naše smýšlení“* (Barenboim, 2009, 47). A podle Barenboima je to právě kultura, která poskytuje prostor svobodnému myšlení za jinak opresivních podmínek, obzvláště v zemích

s totalitními a autokratickými režimy. Jako příklad uvádí samizdatovou literaturu východního bloku, jihoafrickou poezii a drama za apartheidu nebo palestinskou literaturu. „*Kultura podporuje kontakt mezi lidmi, může lidi sbližovat, může pěstovat porozumění*“ (Barenboim, 2009, 64), což se vztahuje i na El Sistemu.

Said Barenboima doplňuje myšlenkou, že „*kultura obecně a hudba obzvláště poskytuje alternativní model konfliktu identit*“ (Said in Cheah, 2009, 276). Oba autoři vycházejí z humanistických ideálů, odkazují na ideály Velké francouzské revoluce, na svobodu, rovnost a bratrství. Barenboim dodává, že hudebníci z Blízkého Východu mají svobodu volby, jestli se workshopu zúčastní. „*Vědí, že když přijedou, pocítí rovnost, která je jim doma upírána. Více faktorů v orchestru vytváří rovnost, která může být prostřednictvím osobní disciplíny přenesena i do společenského života. Aplikace těchto podmínek (svoboda, rovnost, bratrství) nepomáhá změnit politickou realitu, ale alespoň individuální perspektivu*“ (Barenboim, 2009, 74 - 75).

Said na základě vznešených konceptů Velké francouzské revoluce vyjádřil následující přání. „*Jako Palestinci potřebujeme morální podporu. Potřebujeme pevně uchopit představitost lidí na celém světě a ukázat těm, kteří věří, že Izrael / Palestina je domovem jen pro jeden národ, že může být domovem pro národy dva, které se vzájemně nemusejí ani hubit ani vytlačit. Naopak, musejí k sobě navzájem přistupovat jako k sobě rovným se stejnými právy žít pospolu v míru a bezpečnosti*“ (Said in Cheah, 2009, 276). Toto tvrzení může budit dojem politického prohlášení, nicméně teorie lidského rozvoje, stejně tak jako Said, vychází z přesvědčení, že lidský život je cenný sám o sobě a lidé by se k sobě navzájem měli chovat jako k důstojným bytostem bez ohledu na etnicitu, náboženství nebo národnost.

Barenboim dále upozorňuje na nebezpečí velkého množství informací, které se lidem v dnešní době dostává. Varuje tak před propagandou. „*Obrovský pokrok v komunikačních technologiích může spět k tomu, že se budeme spokojovat se slogany, které jsou pouhými úryvky idejí, které mají prezentovat. Tyto zkratky mohou vést k mentální lenosti. Informace jsou mnohdy prezentovány způsobem, který nedává dostatek času k jejich reflexi a porovnání, a mohou tak být snadno nástrojem manipulace veřejnosti*“ (Barenboim, 2009, 50). Zaki, účastnice WEDO, (in Cheah, 2009, 233) k tématu dodává, že „*problémem v arabských zemích i v Izraeli je to, že média jsou tolik efektivní. Pokud každý den ve zprávách sledujete, co se děje v Izraeli, nemůžete to vidět jinak. Samozřejmě, Izraelci jsou pro nás nepřátelé a my jsme nepřáteli pro ně*“. Braustein (in Cheah, 2009,

235) se také domnívá, že konkrétně izraelská propaganda je velice sofistikovaná a nikdo se před ní neubrání na 100 %.

Zde se už více jedná o schopnost kritického uvažování. Té ale nikdy nemůže být dosaženo bez rozvinuté představivosti a myšlení. Barenboim se domnívá, že tomuto nás může hudba naučit velice dobře. „*V hudbě, stejně tak jako v životě, musí být neustálý vztah mezi subjektivitou a objektivitou*“ (Barenboim, 2009, 116). Hudba sama o sobě nás ale představivosti a myšlení neučí, vždy musí jít o vědomý proces. „*Nejhorší prohřešek, který můžete spáchat proti hudbě, je hrát něco mechanicky. Když zahrajete dvě noty, měly by nést příběh. To aplikujete ať už při sólové hře nebo při komorní hře. Hráči povídají tentýž příběh každý svými slovy. Někdy se hádají, někdy diskutují, to vše je součástí hudby*“ (Barenboim in Guzelimian, 2003, 69).

Další účastníci WEDO popisují, jakým způsobem změnil WEDO jejich myšlení. „*Od Barenboima jsem se naučil hodně v uvažování o hudbě a životě, o nalézání paralel*“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 82). „*Některé ze zážitků, které jsem v Divanu zažil, ve mně probudily můj současný zájem o politiku a historii mého regionu*“ (Cohen in Cheah, 2009, 18). „*Až když jsem strávil nějaký čas mimo Izrael, byl jsem schopný vidět situaci mého regionu, Izraele a Palestiny, komplexněji*“ (Cohen in Cheah, 2009, 27). „*Díky Divanu jsem začal izraelsko-palestinský konflikt vidět více objektivně, ani ne jako vítěz, ani ne jako oběť*“ (Al Ahmadie in Cheah, 2009, 103).

Rodinní příslušníci se často na účast svých dětí ve WEDO dívali s nedůvěrou. „*Rozhodnutí hrát v orchestru Wagnera bylo pro mě těžké. Nakonec to vnímám tak, že Wagner je jen další skladatel, i když mi prarodiče by mě mohli nenávidět za tato slova*“ (Maoz in Cheah, 2009, 214). „*Než jsem v roce 2005 odjel na Divan, otec mi řekl: ‚Oni ti tam vymažou mozek‘. Na soustředění jsem se nechtěl účastnit diskuzí a poslouchat, bylo to pro mě plýtvání časem. Raději bych cvičil. Nakonec jsem došel k závěru, že na Divanu nemůžu být jen muzikantem*“ (Yuval in Cheah, 2009, 122). „*Otec často nesouhlasí s mými názory na kulturu. Když jsem mu zmínil, že si nejsem jist, jestli je pro mě judaismus ta správná cesta, tak mi řekl, že jsme se narodili do judaismu a do západního světa a takoví jsme a takoví bychom měli být. Myslím si, že kdyby každý člověk na chvíli žil v jiné zemi, tak by se vyřešilo mnoho problémů. Takový celosvětový výměnný program. Určitě by to lidem otevřelo oči, rozšířilo obzory*“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 173).

Další reflexe vyvstaly ohledně objektivity vzdělávání ve školách. „*Historie, kterou*

se učíme ve škole, je v mnoha případech subjektivní nebo překroucená tak, aby jednotlivé události zapadaly do příběhu. Některá fakta nejsou vyslovena, některé důkazy zničeny, jiné situace zlehčeny, interpretovány různě. A my potom vyrůstáme s vírou, že tyto verze dějin, ať už nedávných, nebo starověkých, jsou absolutní pravdou“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 170).

Někteří ze zúčastněných si také díky WEDO uvědomili sami sebe, svoji pozici ve společnosti, své možnosti, což je z pohledu teorie lidského rozvoje cenné. *„Každý je zodpovědný za své reakce, ale lidé mají tendenci obviňovat ostatní lidi nebo situace za své vlastní problémy. Opravdové řešení spočívá v nitru, začíná přijetím sebe sama a přijetím ostatních. Jestli přijmu své slabosti a pracuji na nich, možná přestanu cítit potřebu chodit okolo a všem říkat, co by měli nebo neměli dělat“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 181).* *„Pro mě je Divan v první řadě místo, kde můžu lépe poznat sebe, to, jak reagují ostatní. Divan pomáhá uvědomit si, že mnoho věcí, kterým věříme, nemusejí být pravda. Divan také pomáhá porozumět, jak mohou ostatní lidé uvažovat“ (Zaki in Cheah, 2009, 226).*

V případě rozvoje komplexního vzdělání a s tím souvisejícího myšlení je mezi El Sistemou a WEDO zásadní rozdíl. El Sistema se týká pouze hudby a přitom opomíná i všeobecné hudební vzdělání. Oproti tomu WEDO klade důraz na porozumění souvislostem, vyzdvihuje vzdělání jako takové a proklamuje význam svobodného uvažování.

6.5 Emoce

Možnost funkčního projevu nazvaná emoce je formulovaná jako *„možnost navazovat vztahy k věcem a lidem mimo sebe, milovat ty, kteří nás milují a pečují o nás, a zažívat stesk v jejich nepřítomnosti. Obecně mít umožněn citový rozvoj, tedy rozvoj emocí jako je láska, stesk, touha, vděčnost a oprávněný vztek, a to bez omezujícího strachu a úzkosti, traumat, zneužívání nebo přezírání“ (Nussbaum, 2003).*

Je zřejmé, že možnost navazovat vztahy k věcem a lidem je velmi provázaná se základní možností funkčního projevu nazvanou vztahy, které je věnována samostatná podkapitola. V této podkapitole půjde především o popis a analýzu citového rozvoje prostřednictvím hudby, a to v případě obou rozebíraných projektů. V případě WEDO bude zmíněno také překonávání emocí, jako je strach, trauma nebo přezírání, které mohou být pro citový rozvoj omezující.

Booth a Tunstall (2016, 153) tvrdí, že tajemství spojení hudební expresivity a sociálního vývoje tkví v tom, že když se člověk aktivně věnuje vrcholným dílům klasické hudby, získá nový rozměr lidského citění. Když na tomto hudebním díle spolupracuje více lidí, vzniká mezi nimi komplexní komunikační síť. Když jde o mladé lidi, stává se emoční hloubka hudby součástí jejich vnímání světa. A když se mladí lidé věnují hudbě soustavně, rozšíří se jejich emoční kapacita.

Aby bylo výše popsanych účinků dosaženo, je zapotřebí notná dávka emočního nasazení, kolektivního nadšení pro věc i vnitřní motivace jednotlivců (Tunstall, 2012, 128). Přes to, že cvičení na hudební nástroj, které spočívá v neustálém opakování, není ze své podstaty zábavné, El Sistema zdůrazňuje význam vnitřní a kolektivní motivace. S autory se shodnu v názoru, že nadšení vyvolává preciznost. Emoční nasazení hráčů při hře je motivuje hrát nejlépe, jak jen dovedou (Booth, Tunstall, 2016, 150). Základním stavebním kamenem takového vzdělávacího prostředí by měla být právě síla emočních vazeb mezi zúčastněnými, duch ansámblu (Booth, Tunstall, 2016, 49). Obdobně hovoří i Dudamel. Na El Sistemě shledává zásadní fakt, že se každé dítě cítí být přínosné pro celou skupinu a také to, že se nikdy nezapomíná na zábavu, na radost (in Booth, Tunstall, 2016, 49). Baker konstatuje, že emoce převládají ve všech pokusech analyzovat El Sistema (Baker, 2013, 3).

Popisovaný citový a emoční rozvoj má být umožněn díky nově nabytým návykům „srdce a mysli“, jak je Booth a Tunstall (2016, 53) nazývají a definují. Je jako náš repertoár strategií, které máme k dispozici, když se setkáme s novými situacemi nebo výzvami. Jak již bylo naznačeno, jde o dlouhodobý náročný proces, ale co je důležité, s pozitivním přístupem (Booth, Tunstall, 2016, 110).

Návyky „srdce a mysli“ jsou klíčové i podle Juana Antonia Cuéllara, bývalého ředitele programu Batuta v Kolumbii. *„Děti se v orchestrech naučí všemu. Hodnoty, návyky. Je opravdu důležité, že se těmto věcem učí. Nejen technice. To je důvod, proč jsou zkoušky ansámblu tím nejdůležitějším“* (in Booth, Tunstall, 2016, 127). Procento studentů El Systemy, kteří své vysoké ambice směřují k profesionální hudební kariéře, je obvykle malé, okolo 15 %, a samozřejmě se liší v závislosti na zemi, kultuře a programu. Pro většinu programů je typické, že by kladení si ambiciózních hudebních cílů mělo vést v první řadě k pěstování zvyků mysli a srdce (Booth, Tunstall, 2016, 206).

Johny William, vedoucí programu Orquestrando a Vida, říká: *„Orchestrální hudba není jenom krásná, může přenášet také jiné hodnoty, jako například kolektivní*

zodpovědnost“ (in Booth, Tunstall, 2016, 115). To díky tomu, že v orchestru není hráč zodpovědný jenom sám za sebe. Je zodpovědný za celý kolektiv. V tom, aby odehrál hudební dílo co nejlépe, jak dovede, a tím přispěl k výslednému provedení. A naopak, když jedinec něco zkazí, může v ten moment zkazit snahu celého kolektivu. Baker (2013, 11) doplňuje, že zatímco muzicírování může být samo o sobě společenské a participativní, často bývá doprovázeno i konfliktem a konkurencí.

Hudební programy také pomáhají zúčastněným pěstovat vztah k věcem, a sice k hudebním nástrojům. Ty vyžadují adekvátní péči a údržbu. Hudebníci k nim mají, ať už k půjčeným nebo vlastním, vztah. Někteří o nich mluví jako o živých bytostech. Mluví o jejich životních příbězích, obzvláště pokud se jedná o dřevěné hudební nástroje. Dle Heath (in Witkowski, 2015, 64) má péče o hudební nástroj o to větší význam pro celé rodiny v komunitách se zvýšenou kriminalitou nebo v oblastech s nespolehlivou hromadnou dopravou. Péče o hudební nástroj důležitá je a obecnou péči o věci může bezpochyby pomoci rozvíjet.

Jako příběh jednotlivce bych uvedl Özmana Gence z projektu Hudba pro mír v Istanbulu. Dříve trávil čas v pouličním gangu, s noži po kapsách. Poté se zapojil do programu. Po nějakém čase si osvojil zmiňované návyky mysli a srdce, které počínají už tím, že se ráno vzbudil a věděl, co bude přesně dělat. Šel do programu, učil se hrát na kontrabas, učil se spolu s ostatními, kterými mohl po čase pomáhat stejně tak, jako oni pomáhali v začátcích jemu (Booth, Tunstall, 2016, 53). Účastníci programů zažívají každodenní pocit sounáležitosti s komunitou, která o ně pečuje (Tunstall, 2012, 222).

Emoce jsou naprosto zásadní i z hlediska jejich přenosu a působení na publikum. *„Dětské ansámby jsou nejlepší PR nástroj, který máme. Lidé z vystoupení neodejdou nepolíbeni. Hudba se jich dotýká, naplňuje je radostí a nadějí“* (Ken in Booth, Tunstall, 2016, 282). Booth a Tunstall hudební programy v této rovině srovnávají se sportovními týmy, jejichž cílem je vyhrát, porazit jiný tým, kdežto motivační silou celého orchestru, respektive ansámbly El Sistemy, je společně dosáhnout toho, aby hudba posluchači hnula (Booth, Tunstall, 2016, 51). Baker (2013, 3) tato tvrzení dokládá, El Sistema má dle něj neobyčejnou schopnost apelovat na emoce donorů, cílí na srdce, ne na hlavu. Mnohé z nejznámějších rysů programu Baker (2013, 15) dokonce považuje za emotivní manipulaci.

I Baker (2013, 15) uznává, že El Sistema má četné pozitivní aspekty a mladým

může nabídnout nevídané příležitosti. Přináší ale také negativní výpovědi. Například jeden zaměstnanec El Sitemy byl zjevně zklamaný: „*Nemůžete si představit tu frustraci, která v El Sistemě panuje. Když pomine aplaus na BBC Proms, v New Yorku, ve Vídni, zbude jen ticho každodenního života hráčů tady ve Venezuele. Pracujeme za minimum s vědomím toho, že všechno směřuje jen k úspěchu těch nejlepších orchestrů. Potom ta dvojčata drog a alkoholu začnou klepat na dveře*“ (in Baker, 2013, 118).

Podobně také Ana z Veracruz mluví o prostředí v El Sistemě jako o své noční můře. Mluví o snaze vypudit slabší hráče z orchestru prostřednictvím zkoušení po pultech a popisuje běžné ponižování jako: „*Jsi k ničemu, jsi nejhorší ze své sekce!*“ (in Baker, 2013, 177). Je zřejmé, že takové prostředí je přesně v protikladu k takovému, které by napomáhalo citovému rozvoji. Naopak vyvolává pocity strachu a úzkosti, které rozvoji zdravých emocí brání.

Obdobně jako v El Sistemě, je také ve WEDO popisována radost ze společného muzicírování a kolektivní úsilí, které vede k citovému rozvoji. „*Tento syrský chlapec seděl u pultu s izraelským cellistou. Pokoušeli se hrát tytéž noty, v téže dynamice, se stejným odhodláním, stejnými pohyby a se stejným zvukem a výrazem. Snažili se něco dělat společně. A to je jednoduše ono. Společně se snažili něčeho dosáhnout, něčeho, do čeho byli nadšeni. Když společně zahrají jednu notu dobře, už se na sebe nikdy nemůžou dívat jako před tím. Mají společnou zkušenost. Toto je podle mě na workshopu to stěžejní*“ (Barenboim in Guzelimian, 2003, 10). Skutečnost, že byl jeden chlapec ze Sýrie a druhý z Izraele, souvisí spíše s možností funkčního projevu nazvanou vztahy, která zahrnuje odstranění různých forem diskriminace.

Již bylo řečeno, že každoroční seminář WEDO se koná ve Španělsku. Nebylo ale zmíněno, že se Divanu účastní také Španělé. Když se diskuze emočně vyhroutily, byli to právě Španělé, kteří se hráli roli mediátorů. Ve volném čase se bavili s Izraelci i s Araby, svojí bezprostředností a temperamentem usnadňovali ostatním trávení volných chvil pospolu (Cheah, 2009, 155).

Jedním z důležitých témat WEDO je překonávání emocí vycházejících z dlouhodobého konfliktu na Blízkém Východě. „*Bolest tam je, ale nemyslím si, že může být vyléčena tím, že na sebe budeme neustále ukazovat prsty a opakovat fráze jako ,nenávidím tě‘ nebo ,ublížili jste nám*““, zamýšlí se jeden z hráčů (Khleifi in Cheah, 2009, 149). Kadichevski tento úhel pohledu více objasňuje. „*Hrdina jedné strany je teroristou*

pro druhou stranu a naopak, záleží, na jaké straně jste“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 170). Pocit kolektivní křivdy, která je neustále živena médii, o kterých již byla řeč, je těžké překonat. „Nikdy nezapomeneme a nikdy neodpustíme‘ je v Izraeli velice populární slogan. Ale jen nás drží v našem utrpení, nedává nám žádnou šanci posunout se dál“, uvědomuje si Kadichevski (in Cheah, 2009, 180).

Dále se zamýšlí a dochází k závěru, že *„přijetí a zbavení se strachu a pýchy umožňuje odpustit, odpuštění je jediná cesta ze začarovaného kruhu fyzického i mentálního násilí“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 183). Že je v této schopnosti rozvíjet citový rozvoj zúčastněných atmosféra Divanu opravdu jedinečná, popisuje Maoz. „Po sezóně v profesionálním orchestru pro mě bylo letní soustředění Divanu tím nejlepším, co mohlo přijít. Bylo nádherné hrát po roce v orchestru, kde jsou lidé emočně zapojeni do hry, a kde si užívají to, že hrají spolu. Kdykoliv, když hrají s jinými tělesy, necítím toho ‚ducha Divanu‘ a jsem zklamáný“ (Maoz in Cheah, 2009, 216).*

Možnost lidského projevu nazvaná emoce s hudbou, s WEDO i El Sistemou, souvisí velmi úzce. Hudba působí na emoce, ať už hráčů nebo publika. K lidskému rozvoji ale hudební programy nepřispívají samy od sebe. Důležitá je kvalita výukového prostředí. Důležité je u hráčů probudit vnitřní motivaci a kolektivního ducha. Emoční zapojení do hry díky své intenzitě a pravidelnosti bezesporu pomáhá rozvíjet emoční kapacitu hráčů, obzvláště pokud jsou emočně ponořeni do hry. Pokud je cílem dosáhnout eliminace negativních emocí, je potřeba o nich i mluvit.

6.6 Praktické uvažování

Další ze základních možností lidského projevu dle Nussbaum (2003) zní následovně. *„Být schopen formulovat pojem dobra a kriticky uvažovat o plánování do budoucnosti. To zahrnuje ochranu morálních zásad a jejich dodržování.“*

Celá tato podkapitola velmi úzce souvisí s podkapitolou o myšlení, představivosti a vzdělávání. Said tvrdí, že osvojení si kritického uvažování by mělo být cílem vzdělávacího procesu (Said in Guzelimian, 2003, 181). A pokud jde o souvislost mezi kritickým uvažováním, moralitou a plánováním do budoucnosti, opět nalézáme odkaz v díle zakladatelů WEDO. Dle Barenboimova názoru (2009, 182) jde moralita a strategie ruku v ruce. V této podkapitole tedy půjde také o to, jestli jsou analyzované hudebně vzdělávací programy hodnotově zaměřené, případně jaké ony hodnoty jsou, a jestli na jejich základě někdo plánuje budoucnost.

Když problematiku vztáhneme k hudebně vzdělávacím programům, naskytá se otázka, jakým způsobem může umění ovlivňovat kritické uvažování nebo plánování. Výzkum srovnávající sportovní, komunitní a umělecké mimoškolní aktivity ukázal, že děti zapojené do uměleckých programů projevovaly vyšší motivaci, vytrvalost, kritické myšlení i schopnost plánování. Dále byly děti se sebou více spokojeny, měly znatelně lepší výsledky ve škole a byly schopnější v rozhodování (Heath, Soep, 1998).

Nicméně Barenboim vysvětluje na Beethovenově příkladu, že *„přestože byl velmi morální osobností, měl vysoké morální ideály, jeho hudbu to samo o sobě moralistickou nedělá. Kvality, které do díla vložil, tam nutně nemusejí zůstat. Nemusejí být předávány, stejně tak mohou být interpretovány jinak, mohou být zneužity v závislosti na politických trendech“* (Barenboim in Guzelimian, 2003, 143).

To, jaké hodnoty v hudbě sledujeme, závisí na interpretaci. WEDO rozhodně hodnotově orientovaný je. Jak již bylo víckrát naznačeno, jeho zakladatelé se na začátku shodli na humanistických ideálech, odsuzovali ignoraci. Said věřil v sílu racionálního argumentu, v otevřenost, upřímnost, naopak odsuzoval vojenské řešení (Said in Cheah, 2009, 275). Barenboim se často odkazuje na koncepty svobody, rovnosti a bratrství (Barenboim, 2009, 74).

Na soustředěních WEDO se vědomě pracuje na přijetí humanistických hodnot a na rozvoji kritického myšlení. Někteří vnímali svoji osobní změnu komplexně. *„V Divanu jsem se naučila být lidskou bytostí“* (Zaki in Cheah, 2009, 228). Ostatní byli více konkrétní. *„Jedna věc, co jsem začal dělat po mé první účasti na Divanu je, že ‚vyskočím‘ ze svého nitra a začnu se snažit dívat na věci zvenčí“* (Kadichevski in Cheah, 2009, 174). Na základě těchto myšlenek pro Kadichevského statečnost neznamena účast ve válce, ale naopak *„ptaní se, hledání odpovědí a vzdávání se představ, které vytvářejí iluzi bezpečnosti v životě“* (Kadichevski in Cheah, 2009, 180). Kadichevski (in Cheah, 2009, 168) se domnívá, že podobnou zkušenost má většina lidí, kteří přijedou na WEDO a poznají lidi z *druhé strany*. Začnou zpochybňovat představy, které měli. Jakmile získají své osobní zkušenosti, zbaví se předchozích domněnek a strachu z neznámého.

Popisovaná změna myšlení spočívá v podstatě v přijetí odlišných názorů. *„Po třech letech na Divanu vidím sebe a své kolegy, jak si postupně vytváříme intelektuální kapacitu nezbytnou pro pojetí všech, byť opačných názorů. To, co jsem považoval kvůli naší rodinné historii za nemožné, se začíná jevit jako reálné, možná dokonce snadné“* (Nabih in

Cheah, 2009, 271). „*Hassan a Remah, oba praktikující muslimové, neviděli nic špatného na jejich účasti na soustředění v roce 2006. Byli hudebníci a jako hudebníci mohli dělat to, co vlády nezvládly. Žít pospolu jako lidské bytosti, poslouchat se a přijmout se navzájem*“ (Cheah, 2009, 189).

Problematická může být ale už konfrontace účastníků WEDO s vlastními zkušenostmi. „*Prodělat transformaci a stát se nenáboženským, umírněným člověkem, který se snaží pochopit utrpení Izraelců, to je téměř jako schizofrenie. Vaše vnitřní pocity a špatné vzpomínky se bijí s racionálním uvažováním*“ (Al Ahmadié in Cheah, 2009, 111). Samozřejmě i setkání s domácím prostředím může být bolestné. „*Nejhorší na Divanu je moment, kdy se vrátíte domů. Lidé chtějí slyšet, co jste na soustředění dělali. Povíte jim jen útržky, jak jste podepsali protiválečnou deklaraci a jak jste jeli do Ramalláhu. A lidé se ptají, jak jste jen mohli. Vy jim řeknete, že neslyšeli celý příběh, že vidí jen jednu stranu mince. A oni vám řeknou, že máte vymytý mozek*“ (Yuval in Cheah, 2009, 135).

Oproti WEDO se El Sistema kritickým myšlením téměř nezabývá. Co oba projekty pojí, je symbolika Beethovenovy hudby. Například devátá symfonie (s Ódou na radost) jako oslava bratrství a humanismu. Dle Tunstall (2012, 8) nabyla tato symbolika nových rozměrů provedením zmíněné symfonie latinskoamerickým dirigentem a sborem složeným z bělochů, Afroameričanů, Latinoameričanů a Asiatů dne 3. října 2009 v Los Angeles. Jde ovšem pouze o symboliku, která z hlediska lidského rozvoje nevypovídá nic o hodnotách jak účinkujících, tak publika, o jejich schopnosti kriticky myslet nebo plánovat do budoucna.

Dle Bakera (2013, 139) upřednostňuje El Sistema jednání před reflexí, žákům dává málo příležitostí zastavit se a myslet. Programy typu El Sistema spojuje přesvědčení, že zúčastnění mohou díky El Sistemě činit životní rozhodnutí, která ostatní za jinak stejných životních okolností činit nemohou. Součástí má být také dopad na komunitu (Booth, Tunstall, 2016, XV). Jaká životní rozhodnutí by to měla být, pokud zůstanou jinak omezující podmínky nezměněny, už ale rozvedeno není. Pokud je v El Sistemě řeč o hodnotách, jde spíše o disciplínu a radost, tedy o hodnoty, které generují poslušnost a oddanost.

Booth a Tunstall poukazují na několik problémů programů typu El Systemy. V mnohých programech komplikují pozitivní dopady na komunitu špatné etnické vztahy a dysfunkční rodiny. Pro učitele z programů El Systemy je v těchto případech obtížné navázat

jakýkoliv kontakt s rodinami, které mají zásadně odlišný hodnotový systém. Například v Bosně a Hercegovině (Srebrenica), kde také existuje El Sistemou inspirovaný program, někteří rodiče zakazují dětem zpívat v cizím jazyce (Booth, Tunstall, 2016, 232). Tyto problémy mohou být dané uniformitou repertoáru.

Baker je v otázkách této podkapitoly zcela skeptický, ať už jde o hodnoty (Baker, 2013, 122), kritické myšlení nebo plánování (Baker, 2013, 139). Dodává, že účastníci programů ve Venezuele vypovídají, že své hodnoty a chování si přinesli z domova, že kdyby nechodili do orchestru, tak by hráli fotbal nebo studovali, spíše než aby se potloukali po ulici. Socializace u nich tedy proběhla dříve, než se připojili k orchestru (Baker, 2013, 95). Baker konstatuje, že v orchestrech se obecně neoceňuje samostatné myšlení. *„Mluvit mohou ti, kteří mají vyšší posty, např. vedoucí skupin, ostatní ne“* (2013, 139). *„Kritická reflexe je klíčovou dovedností pro uskutečnění sociální inkluze a sociální spravedlnosti. Sledování sociální spravedlnosti skrze hudební vzdělávání vyžaduje značnou míru myšlení, úsilí a diskuze“* (Baker 2013, 144). Těmito slovy Baker vystihuje jeden ze zásadních rozdílů mezi WEDO a El Sistemou z hlediska teorie lidského rozvoje.

Dle mého názoru může i program typu El Systemy vést k rozvoji praktického uvažování, ale závisí opět na výukovém prostředí, na konkrétním programu, na jeho vedoucích i zúčastněných a jejich hodnotách a cílech práce.

6.7 Vztahy

„Být schopen žít s druhými a pro druhé, rozpoznat a projevit starost o druhé, zapojovat se do různých forem sociálních interakcí, být schopen vcítit se do situace druhých. Péče o tuto možnost funkčního projevu znamená ochranu institucí, které budují a podporují tyto formy vztahů, a také ochranu svobody shromažďování a svobodu slova. Mít zdravou míru sebevědomí, být schopen vnímat sebe i ostatní jako důstojné lidské bytosti. To zahrnuje odstranění diskriminace na základě rasy, pohlaví, sexuální orientace, etnicity, kasty, náboženství a národnosti“ (Nussbaum, 2003).

Jak již bylo naznačeno, hudba lidi sbližuje. Barenboim (in Guzelimian, 2003, 11) v rozhovoru se Saidem vyslovil domněnku, že je to díky tomu, že hudba oproti literatuře nevyjadřuje ideály přímo. Dodává: *„Pokud zprostředkujeme lidem tento druh kontaktu, může to jedině pomoci tomu, aby se cítili bližší, to je celé.“*

Co se děje specificky v orchestrech, ať už ve WEDO nebo v El Sistemě, je, že si

zúčastnění díky společnému muzicírování vytvářejí novou, orchestrální identitu. Skrze ni dochází k sociálním interakcím, které jsou základem mezilidských vztahů. „*Byli tam Arabové, kteří se nezajímali o jiné Araby. A byli tam také Izraelci, kteří neměli rádi jiné Izraelce. Bylo zajímavé sledovat tuto různorodou skupinu prvních pár dní; během týdne nebo deseti dnů z nich byl orchestr. To nemá s politikou nic společného. Jedna identita byla nahrazena jinou identitou*“ (Said in Barenboim, Said, 2003, 9). Barenboim tuto myšlenku zcela přijímá a s nadsázkou WEDO nazývá *Suverénní nezávislou republikou West-Eastern Divan* (Barenboim, 2009, 182).

Said se problematikou identity zabýval více do hloubky. „*Svět je dnes plný soupeřících identit a nacionalismů... Ideje a implementace myšlenek koexistence a rovnosti se jeví vzdálené až bláhově utopické. Soupeřící identity se střetávají ve zdlouhavých a násilných konfliktech... Zásadním problémem je, že je nemožné zaujmout k problematice neutrální postoj nebo se na ni dívat z výše. Každý z nás patří k nějaké komunitě, která má svůj vlastní výklad dějin, své vlastní tradice, jazyk, hrdinské postavy apod. Tyto prvky dohromady tvoří základ, na němž jsou formovány naše identity, přičemž ne všechny čelí útokům ostatních, ne všechny se nacházejí pod nepřetržitým tlakem... Mimoto je pravdou, že identity nejsou stálé, historie má svoji dynamiku a kultury se neustále vyvíjejí, mění a reflektují*“ (in Cheah, 2009, 273 - 274).

„*V Divanu vzniká jistý druh komunitní identity*“ (Cohen in Cheah, 2009, 19). „*Pro Nabeela spočívá zázrak světa Divanu v tom, že dává lidem možnost setkat se mimo jejich domácí prostředí a nacházet novou rovnováhu, možná dokonce jinou identitu, která je nad jejich národními identitami*“ (Cheah, 2009, 43). „*Obdivuji všechny lidi na Divanu za jejich odhodlání vytvořit nové „my“ za účelem eliminace „jich“, ne lidí, ale té imaginace*“ (Nabih in Cheah, 2009, 271).

Braunstein se domnívá, že většina Izraelců tak nějak doufá, že Arabové jednoho dne přestanou existovat. „*A většina Arabů doufá, že Izraelci jednoho dne přestanou existovat. To se nestane. Pojďme tomu čelit*“ (in Cheah, 2009, 236). Zaki podotýká, že „*když potká člověk z Egypta Izraelce v zahraničí, není žádný problém. Jakmile se ale potkají v Egyptě, není sebemenší šance, že by se stali dobrými přáteli*“ (in Cheah, 2009, 228).

WEDO je v tomto ohledu sociálním experimentem, který zúčastněné vystavuje nejruznějším sociálním interakcím, které by jinak nezažili. Zároveň je učí soužití. „*Viděla*

jsem v orchestru lidí ze zneprátených zemí, jak se učí žít pospolu, jak se snaží vyvažovat upřímnost s diplomacií, konfrontaci s odpuštěním, emoci s logikou“ (Cheah, 2009, 8). Obdobně vypovídá Cohen. „Lidé z orchestru, které můžu hrdě nazývat mými přáteli, jsou pro mě tak důležití, že to stěží dokážu vyjádřit slovy... Ačkoliv pocházím z Izraele, tak „mí lidé“ pocházejí ze všech těchto zemí“ (in Cheah, 2009, 31). Proč je na Blízkém Východě obtížné docílit svobody popisuje Al Ahmadié. „Politická situace člověka nutí náležet k nějaké skupině lidí, jinak je těžší dostat práci. To zachytává mladou generaci v pasti začarovaného kruhu. Je velmi těžké docílit intelektuální, společenské a náboženské svobody“ (in Cheah, 2009, 110).

Nicméně *„jsme lidé, bojujeme, nejen ohledně politiky. Někdy se spolubydlícím bojujeme o to, kdo půjde první do sprchy. Divan má i lidskou a osobní rovinu, není jen o politikách a identitě“ (Khleifi in Cheah, 2009, 150). „Když s tolika lidmi intenzivně strávíte tolik času na turné, přijde mnoho osobních konfliktů. Ale mohu říct, že jsem se při jejich řešení naučil mnohé. Jedna z věcí, které mě konflikty na Divanu naučily, je, že se na ostatní díváme buď podobně jako na sebe, jako na lidi s potřebami a touhami, které nejsou méně legitimní než naše vlastní potřeby a touhy, nebo se na ostatní díváme jako na překážku stojící v naší cestě. Pokud se na ostatní díváme jako na lidské bytosti s těmi samými nadějemi, strachy, požadavky a obavami, jaké máme sami, můžeme s nimi jednat s takovým respektem, s jakým bychom chtěli, aby bylo jednáno s námi. Toto pro mě bylo šokující, zjistil jsem, že i když se snažím být altruistický, tak velice snadno zapomenu, že ostatní mají také nějaké potřeby“ (Kadichevski in Cheah, 2009, 175).*

WEDO může působit jako sociální laboratoř, svým rozsahem velmi limitovaná. *„Nemůžete si udělat obecný názor na Izraelce na základě lidí, které potkáte na Divanu. Většina účastníků jsou velmi svobodomyšlní a chytrí lidé. Více méně je můžeme rozdělit do tří skupin. První skupina je absolutně liberální a nemá co dočinění s jejich vládou. Druhá skupina je parta lidí – herců, kteří před Barenboimem nebo televizními kamerami říkají, že samozřejmě mají mezi arabskými hudebníky přátele, ale popravdě většinu času tráví pospolu. A třetí skupina jsou lidé, kteří otevřeně nechtějí mít s Araby nic společného. Říkají, že nás nemají rádi, že nás nechtějí, že na Divan přicházejí kvůli hudbě“ (Zaki in Cheah, 2009, 225). WEDO by se z těchto důvodů dal nazvat elitářským projektem. To si uvědomuje i prasynovec Edwarda Saida. „Divan mě naučil, že s druhou stranou vůbec nemusím souhlasit, abych jej nebo ji měl rád. Předpokládám, že je to pro mě snazší, než by to mohlo být, kdybych například vyrůstal v uprchlickém táboře“ (Said in Cheah, 246).*

U WEDO je efekt sociální inkluze limitovaný rozsahem projektu, kterého si jsou členové orchestru vědomi. U El Sistemy se zdá mít toto přesvědčení jednu nesrovnalost. Booth a Tunstall uznávají, že chudoba je systémový, strukturální problém, a přitom věří, že mladí lidé budou schopni díky osvojení interních návyků překonat její systémové determinanty. Tím ale ignorují realitu světa mimo El Sistemu, ve které různé formy nerovností a diskriminace přetrvávají. Darius, violoncellista afroamerického původu, říká: „*Když nás lidé vidí hrát a říkají, že je pěkné, jak hrají černé děti klasickou hudbu, tak ještě nemáme vyhráno. Ale když nás uslyší a řeknou si, že tyto děti jsou úžasné, potom to můžeme považovat za úspěch*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 205). Jsem přesvědčený, že program hudebního vzdělávání nemůže mít takový dopad, aby zvrátil celospolečenskou rasovou diskriminaci. V rámci orchestru možná, ale vztaženo na celou společnost se zdá být tato domněnka utopickou.

Inkluze je pro El Sistemu velikou výzvou. Její podstata zůstává ve všech programech stejná. Děti se stávají součástí komunity, která jim nabízí pocit sounáležitosti. Stávají se součástí kolektivu, který ocení jejich úsilí a snahu (Booth, Tunstall, 2016, 80). Zajímavé je, že např. v jižní Itálii fungují programy pro děti dělníků z továren, z nichž mnohé jsou závislé na mobilních telefonech. Nejsou schopné vydržet ticho (Booth, Tunstall, 2016, 96). Obdobný cíl si kladou projekty v Jižní Koreji, do kterých investuje jihokorejská vláda. Mnoho zdejších dětí neprospívá, protože si neosvojily společenské dovednosti. Většinou jsou jedináčci, volný čas tráví vypracováváním domácích úkolů nebo se zaměstnávají elektronickými médii, často hrají videohry. V důsledku nedostatku lidského kontaktu jsou málomluvné a v pubertě se jejich tichý projev často transformuje do zloby. Evaluace projektů typu El Sistemy, kterých se tyto děti účastní, ukázala růst sebevědomí, sociálních dovedností a posílení rodinných vazeb (Booth, Tunstall, 2016, 259 – 260).

V zemích, kde El Sistema působí v komunitách se silnějším etnickým tlakem, je zpravidla dosahováno hudebních kvalit pomaleji (Booth, Tunstall, 2016, 101). Například v Rumunsku poblíž Brašova existují programy pro Romy, Maďary a Rumuny zatím odděleně, protože rodiče nedovolují dětem navštěvovat třídy, kam chodí Romové (Booth, Tunstall, 2016, 75).

Ve Venezuele stojí za zmínku program pro děti a mládež se speciálními potřebami, který funguje přes 20 let v Barquisimetu. Dle Tunstall (2012, 187) místní nucleo navštěvuje 3 000 dětí, z nichž 340 má speciální potřeby včetně poruch sluchu, zraku nebo

autistického spektra. Autoři pravděpodobně čísla zaměnili, když v jiné publikaci uvedli, že program navštěvuje 2 800 dětí s různými specifickými potřebami (Booth, Tunstall, 2016, 91). Obdivuhodné je, že v Barquisimetu bylo zaměstnáno šest lidí, aby připravovali notový materiál v notopisu pro nevidomé a do Braillova písma přepisovali také životopisy, historické knihy a knihy o hudbě a kultuře (Tunstall, 2012, 189). Baker upozorňuje, že inkluzivita musí být brána v kontextu, neboť je řeč o jednom nucleu, kdežto pouze ve Venezuele je jich několik set (Baker, 2013, 132).

Baker také tvrdí, že El Sistema dokládá svůj inkluzivní charakter na přítomnosti dětí se speciálními potřebami, na vězeňských programech a na přítomnosti speciálních programů pro lidi s tělesným či mentálním postižením, přitom k inkluzi používá exkluzivní nástroj – symfonický orchestr. Ten ve většině případů vylučuje ty, kteří nesplní jeho specifické požadavky, nejsou dostatečně odhodlaní, což je neoddelitelnou součástí přípravy na profesi orchestrálního hráče. U přijímacích zkoušek bývají odmítnuti méně talentovaní, ale také ti, kteří vykazují znaky nepozornosti nebo problémového chování (Baker, 2013, 95, 176).

I když orchestr může být viděn jako ze své podstaty hierarchický a exkluzivní, v El Sistemě by se mělo napomáhat empowermentu každého z hráčů několika způsoby. Jednak nabouráním tradiční hierarchie. Hráči se u pultů cíleně střídají tak, aby se méně pokročilí učili od zkušenějších (Booth, Tunstall, 2016, 82, 84). Dále jde o vzájemné učení se. Děti jsou vedeny k tomu, aby pomohly svým kamarádům (Booth, Tunstall, 2016, 136, 137, 140; Tunstall, 2012, 65). To, že udělají něco pro druhé, prospívá jejich sebevědomí. Kromě vzájemného učení se je stěžejní také intenzita (Tunstall, 2012, 210). Čtyři až šest hodin společného muzicírování denně umožňuje žákům dosahovat hudebních kvalit. Potom mohou mít sebevědomí vyšší oprávněně, neboť „*sebevědomí se nedá předat, musí se získat*“ (Witkowski, 2015, 161).

Maria popisuje práci v programu. „*Změní to chování dětí. Jsou více zdvořilé, více zodpovědné. Chovají se lépe. Rodiny v komunitě se spolu více baví, protože společně navštěvují koncerty. Toto v nich buduje odhodlání vytrvat, nevzdávat se. Potřebujeme vzájemný respekt a spolupráci*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 118). Autoři dále popisují úskalí těchto předpokladů v severoamerických a evropských programech, kde je běžné, že děti mají více než jednu volnočasovou aktivitu (Booth, Tunstall, 172). Obecně tedy může platit, že čím chudší je komunita, tím silnější motivace z žáků obvykle číší (Booth, Tunstall, 187).

Dalším tématem, pro které je El Sistema slavná, a které se vztahuje k sociálním interakcím a k orchestrální identitě, obecně ke vztahům, je prevence kriminality mladistvých. Orchester jim má nabízet alternativu ke členství v pouličním gangu. Bezesporu jsou případy, kdy program typu El Sistema dal lidem to, co by jinak hledali v gangu, nebo dříve členy gangu opravdu byli. Gangy nejsou novodobým fenoménem, existovaly i v antickém Římě. Vznikají jako reakce na opresi, chudobu, rasovou diskriminaci, často vznikají v komunitách přistěhovalců. Mladí lidé v nich hledají ochranu, sílu a pocit, že někam patří (McKinnon, Witkowski in Witkowski, 2015, 141, 142). Orchestrální hráči jsou jeden na druhém závislí. Každý jednotlivec je důležitý pro větší celek. Tím je naplněna potřeba sounáležitosti, kterou gangy nabízejí (McKinnon, Witkowski in Witkowski, 2015, 143). Například Lennar (in Tunstall, 2012, 30-31), který má dodnes zjizvené tváře od potyček na ulici, říká: *„Žil jsem na ulici. Dostal jsem se do křížku se zákonem. A byl jsem umístěný do centra pro mladé delikventy, abych byl potrestán.“* Dnes je Lennar ředitelem místního nuclea a podotýká: *„Cílem orchestru je pozvednout a rozvinout lidské bytosti jako občany. Není to vždy jednoduché. Někdy je to velmi obtížné. Musíte pracovat na obou cílech paralelně. Věnovat se hudbě i výchově občanů.“*

Programy typu El Sistema bez pochyby mohou pomáhat mladým lidem rozvíjet zdravou míru sebevědomí, aby se mohli k sobě i ostatním chovat jako k důstojným lidským bytostem bez různých předsudků. Také mohou podporovat empatii potřebnou pro lidské soužití. Vše ale záleží na konkrétním projektu, na konkrétních lidech a také na vnějších okolnostech. Účast v projektu typu El Sistema vyžaduje velké odhodlání, které si nezvolí každý, tím spíše, pokud má na výběr z více možných aktivit.

Obdobně WEDO zprostředkovává zúčastněným nejrůznější formy sociálních interakcí a pracuje na odstranění diskriminace, na budování empatie a zdravého sebevědomí hráčů. Jak u WEDO, tak u El Sistema se pracuje s orchestrální identitou, která v kolektivu vzniká a překlenuje tak případné překážky dané odlišnou osobní historií zúčastněných. Tím programy napomáhají lidskému rozvoji.

6.8 Ostatní organismy

Osmá potenciální základní možnost lidského projevu je formulována jako *„schopnost mít starost o ostatní živočišné a rostlinné druhy a žít v souladu s přírodou“* (Nussbaum, 2003). Ve zkoumaném materiálu se odkazy na toto téma vyskytují jen ojedinele a nepřímě.

Jeden z členů WEDO, Kadichevski (in Cheah, 2009, 182), se nad tímto tématem zamyslel: „*Jestliže příroda má vlastní pravidla a my jsme součástí přírody, musíme podléhat stejným pravidlům. V přírodě všechno souvisí se vším. Příroda nezná hranice, které jsme namalovali na mapu. Proto mé blaho musí souviset s blahem mých sousedů.*“ Jestliže jsme tedy součástí přírody, ve které všechno souvisí se vším, potom přímo ovlivňujeme i blaho ostatních živočišných a rostlinných druhů a je alespoň do určité míry naší volbou, jestli budeme žít v souladu s přírodou.

Velkou nezodpovězenou otázkou pro mě zůstává, do jaké míry počítá teorie lidského rozvoje s omezením svobodné volby s ohledem na blaho ostatních organismů. Pokud bych měl možnost funkčního projevu postavit rekreační středisko v národním parku na místě, kde roste např. kriticky ohrožená endemická bylina, byl by to lidský rozvoj? Posuzování jednotlivých funkčních projevů se zdá být kvalitativní – jaký z nich by potom tedy měl větší váhu?

Co se týče El Systemy, jedinou zmínkou pojednávající o našem vztahu k ostatním organismům je Bakerovo (2013, 300) přirovnání venezuelského kulturního života k ekosystému. „*El Sistema by se dala přirovnat k monokulturnímu lesnictví či zemědělství. Zvýšení produkce jedné plodiny může přinést neočekávané a nežádané důsledky v jiných oblastech. Pestrý ekosystém je stabilnější, lépe se adaptuje, je odolnější...*“ (Baker, 2013, 300). Tato paralela je mířena spíše na vedoucí El Systemy, na venezuelský systém jako takový, než na jednotlivé členy místních nucleí. Na jejím základě se dá ale předpokládat, že se El Sistema ve svém rozsahu dříve nebo později zhroutí a venezuelská kultura se bude dále vyvíjet přirozenější cestou.

6.9 Hra

Předposlední potenciální základní možnost funkčního projevu se zdá být méně závažná. Její formulace zní „*být schopen se smát, hrát si, užívat si volnočasové aktivity*“ (Nussbaum, 2003).

Hudebníci si podle všeho dokážou i přes vysoké pracovní nasazení najít čas pro zábavu. „*Bylo tam asi tolik párty jako tam bylo práce a každou noc se hrála arabská hudba*“ (Said in Cheah, 2009, 243). Prasynovec Edwarda Saida pokračoval: „*Ping-pong byl z nějakého důvodu takovým centrem. Večer se u něj scházeli lidé, i pan Barenboim jednou hrál. Také s námi hrál fotbal*“ (Said in Cheah, 244). Obdobně volný čas popisovala také Cheah. „*Barenboim s orchestrem tráví i volný čas. Někdy, když přijel pozdě na večeri,*

se prošel a řekl. Proč sedíte takto? Španělé spolu, Izraelci spolu, Egypťané spolu. Oproti tomu, jaký respekt chovali hudebníci k Barenboimovi na zkouškách a během koncertu, tak ve volných chvílích tomu bylo podstatně jinak“ (Cheah, 2009, 118).

Navzdory náročnosti koncertních turné „*má kolektiv Divanu vždy dostatek skupinové energie na to, aby po koncertě oslavovali do noci*“ (Cheah, 2009, 163). Z hlediska teorie lidského rozvoje by bylo zajímavé se hudebníků zeptat, jestli se někdy necítili zmíněnou skupinovou energií nuceni zůstat na večírku déle, případně jak večírky vnímali hráči z arabských zemí, kteří nebyli zvyklí konzumovat alkohol vůbec nebo v takové míře. Zkouškou pro kolektiv bylo soustředění v Chicagu, protože WEDO byl ubytovaný v kampusu, kde byla konzumace alkoholu zakázána. „*Nejsem velký piják, ale zákaz alkoholu na soustředění v Chicagu v roce 2001 celkově změnil atmosféru kolektivu*“ (Maoz in Cheah, 2009, 2011). Jak konkrétně se atmosféra změnila, řečeno není, změnu pravděpodobně vnímali jednotliví hráči individuálně.

Vzhledem k rozsahu El Sistemy mají odpovědi na otázku volného času širší záběr. Co se týče turné předních orchestrů, způsob trávení volného času se ztotožňuje s WEDO. „*Na turné Mládežnického orchestru Simona Bolívara se jde po koncertě na hotel, kde začíná večírek, který trvá až do rána*“ (Tunstall, 2012, 108). Baker (2013, 16) kriticky poznamenává, že „*pro mladé může být zábava potkávat se s vrstevníky, věnovat se společné činnosti, hrát hlasitou hudbu ve velkých tělesech, být součástí prestižního projektu. To, že se děti baví, ale ještě neznamená, že se jim dostává kvalitního vzdělávání*“.

To, že děti, které do nucleos docházejí pravidelně, tam tráví čas rády, dává smysl. V literatuře se tato informace objevuje velmi často. Dokládá to i Baker (2013, 153). Dudamel dokonce řekl, že „*El Sistema je tak úspěšná ze dvou důvodů. Tím prvním je, že se každé dítě cítí být přínosem pro celou skupinu. A tím druhým je, že se nikdy nezapomíná na zábavu, na radost*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 49). Tunstall doplňuje: „*Když zrovna neprobíhá výuka, studenti se spolu neformálně baví, učí se neformálním způsobem, mladší studenti se často ptají starších*“ (Tunstall, 2012, 204). A pan Yamada z Fukushimy, zřejmě ovlivněný Suzukiho metodou, téma radosti ve vzdělávacím prostředí El Sistemou inspirovaných programů shrnuje: „*El Sistema je pedagogikou radosti. Radost je to, co děti potřebují*“ (in Booth, Tunstall, 2016, 245).

Baker kriticky poznamenává: „*Mladí hráči jsou v podstatě zaměstnanci El Sistemy, ačkoliv nemají základní práva jako maximum pracovních hodin nebo nárok na dovolenou.*

Jediným důvodem pro neúčast na zkoušce je návštěva lékaře. V tomto případě El Sistema připomíná spíše industriální než vzdělávací projekt“ (Baker, 2013, 66). „Mnozí hudebníci v El Sistemě program vnímají jako přípravu na svoji profesi. Sociální aspekt programu vnímají tak, že se jejich společenský život odehrává v orchestru, protože tam tráví většinu „volného“ času“ (Baker, 2013, 164). Otázkou je, jaké jiné alternativy trávení volného času jednotliví zúčastnění mají. Jestli jde o volbu funkčního projevu z možností stát se členem pouličního gangu nebo docházet do nuclea, kde je nutné trávit veškerý čas, nebo jestli jde o svobodnější volbu mezi El Sistemou, tradiční hudební školou a např. sportovními kroužky.

Podobná a neméně zajímavá je výpověď jedné úspěšné studentky El Systemy, která sdělila, že už nemohla chodit trávit volný čas do parku nebo plavat. Svět orchestru nešlo spojit s dalším společenským životem. Bylo pro ni těžké si najít přítele, který nebyl z orchestru. Stejně tak pro ni nebylo možné stýkat se s kamarády mimo orchestr a udržet stará přátelství (Baker, 2013, 180). Tato kusá informace se velmi těžko hodnotí, protože o studentce nemáme žádné další informace. Na základě dostupných informací lze závěrem konstatovat, že hudebníci si většinou prostor pro volnočasové aktivity najdou a schopnost se smát jim odepřena není.

6.10 Kontrola nad životním prostředím

Závěrečným bodem výčtu potenciálních základních lidských možností funkčního projevu je kontrola nad životním prostředím. Je tím myšlena politická kontrola nad prostředím, ve kterém žijeme, tedy *„možnost se efektivně podílet na politických rozhodnutích, které ovlivňují náš život, mít právo se na politikách podílet, ochraňovat svobodu slova a sdružování“* (Nussbaum, 2003).

Hudebně vzdělávací programy obecně si nekladou za cíl usnadnit lidem podílení se na politikách. Nicméně otázky politické kontroly jsou pravidelně rozebírány na diskuzích WEDO a účastníky vedou k zamyšlení a zaujetí vlastních postojů k této problematice. Například Al Ahmadie (in Cheah, 2009, 108) došel k závěru, že jediné, co může ovlivnit, je právě vlastní pohled na věc. *„Nemůžu očekávat, že účastníci Divanu ovlivní izraelskou vládu nebo armádu, stejně tak jako ode mě nemohou očekávat, že zastavím Hizballáh. Musíme porozumět tomu, že tyto vojenské akce slouží zájmům větších sil, které nemůžeme ovlivnit.“*

Obdobně uvažoval Kadichevski (in Cheah, 2009, 180), jeho závěrem ale je, že může ovlivnit své nejbližší okolí: *„Často se cítím velmi malý a bezmocný proti mnoha*

vnějším silám, které kontrolují svět. Cítím, že tolik věcí bych hrozně rád změnil, ale jak můžu, malý a mírumilovný, jak můžu změnit tak velký a krutý svět? Změnit celý svět je nemožné, a kdo vůbec jsem, abych mohl říkat, co je dobré a co špatné a kdo by měl co dělat? Co můžu udělat, je vzít svoji zodpovědnost do vlastních rukou, vytvořit, přizpůsobit si svůj svět nejlépe jak dovedu. Když změním sebe, můžu ovlivnit své nejbližší okolí“.

Amir (in Cheah, 2009, 222) se zamyslel nad přenositelností svobody myšlenek WEDO. *„Odmítám jít za lidmi, kteří žijí v chudobě v uprchlickém táboře, a očekávat, že porozumí tomu, co dělám na Divanu a že porozumí hloubce lidské koexistence. Proč by měli? Není to o tom být extremističtější nebo být omezený. Pokud žijete v okupaci, asi nebudete rádi chodit do práce s těmi, kteří patří k okupantům.“*

Na politizaci WEDO měl opačný názor trumpetista Yuval. *„V roce, kdy byla v Libanonu válka, bylo na workshopu nepoměrně méně Arabů. Potom tam byla ta stupidní protiválečná deklaráce. Stupidní byla proto, že šlo o politické vyjádření. Nejsme idioti, všichni z nás vědí, že zde jde o politiku. Žádný jiný mládežnický orchestr nepořádá tiskovou konferenci s tucty kamer a reportérů, žádný jiný mládežnický orchestr není dotazován tak často jako Divan. Říkají, že Divan není politický, ale to je nesmysl – je politický a my to všichni víme a je nám to jedno“* (in Cheah, 2009, 126-127). Všeobecné vnímání WEDO na Blízkém Východě se přiklání spíše k jeho politizaci. *„Mnoho hudebníků ze Sýrie a z Libanonu se obávalo, že Divan je formou ‚normalizace‘, přijetí statusu quo na Blízkém Východě, uznání státu Izrael spíše než okupované Palestiny“* (Cheah, 2009, 221). Obdobně Maoz (in Cheah, 2009, 215) zaslechl svoji tetu říkat: *„On hraje v orchestru s Araby pod vedením Daniela Barenboima. Jeho politické myšlení se změnilo.“*

Co se týče El Systemy, jedinou nepřímou zmínkou o aktivizaci možnosti rozvíjet tento funkční projev je výpověď Joanne Cruz z Filipín. Ta vysvětluje svým studentům často koncept CSR (corporate social responsibility), společenské odpovědnosti firem, dodává ale, že by mělo být povinností umělců, aby zahrnuli do definice toho, co znamená být umělec, společenskou odpovědnost umělce, ASR (artistic social responsibility). Dle jejího názoru může být v budoucnu CSR v kombinaci s ASR opravdovým motorem sociální změny (Booth, Tunstall, 2016, 301).

WEDO se tedy snaží vyzdvihnout humanitní ideály nad reálné politiky na Blízkém Východě. Tím o sobě hovoří jako o apolitickém projektu, i když politiky otevřeně kritizuje.

Oproti tomu El Sistema nehovoří o politice vůbec. Je financována z veřejných zdrojů, ale jak již bylo zmíněno, spíše díky specifické roli svého zakladatele v historii projektu. Oba projekty přímo neovlivňují reálnou možnost podílet se na politikách, ochraňovat svobodu slova a sdružování, ale WEDO poskytuje chráněný prostor pro diskuzi o veřejně nepřijatelných tématech.

Druhou částí materiální kontroly nad životním prostředím je *„mít možnost vlastnit movitý i nemovitý majetek, mít vlastnická práva stejná jako ostatní, mít možnost najít zaměstnání stejně jako ostatní, nebýt bezdůvodně prohledáván nebo zadržen. V zaměstnání pracovat v lidských podmínkách, kde k sobě jak zaměstnanci navzájem, tak zaměstnavatel k zaměstnancům, přistupují lidsky jako k bytostem uvažujícím, vzájemně se respektujícím“* (Nussbaum, 2003).

O možnosti vlastnit majetek a mít vlastnická práva žádný z účastníků WEDO seminářů a El Systemy nemluví. Jediným styčným tématem jsou v tomto případě zaměstnanecké poměry v Mládežnickém orchestru Simona Bolívara a vzájemný respekt na pracovišti, respektive v El Sistemě. Baker tvrdí, že Mládežnický orchestr Simona Bolívara zkouší mnoho týdnů v roce devět hodin denně bez obědové pauzy, bez nároku na vznášení požadavků, přičemž místa a časy zkoušek jsou mnohdy až do poslední chvíle utajeny (Baker, 2013, 51). Z hlediska teorie lidského rozvoje opět vyvstává otázka, do jaké míry je setrvání v takovémto orchestru otázkou svobodné volby.

Závěr

Práce se zabývá hudebně vzdělávacími programy s vizí sociální změny, El Sistemou a West-Eastern Divan Orchestr, z pohledu rozvojových studií. Klade si za cíl popsat specifika těchto programů z hlediska teorie lidského rozvoje podle A. Seny a M. Nussbaum, vystihnout jejich podobnosti i odlišnosti. Další otázkou je, v jakých oblastech a jakým způsobem mohou tyto programy přispívat k lidskému rozvoji.

Oba programy sledují lidský rozvoj prací s orchestrem s užitím repertoáru především evropské klasické hudby. Zásadně se liší svým rozsahem. WEDO je ojedinělý projekt, zatímco venezuelskou El Sistemou inspirované programy jsou rozšířené globálně. Pro oba programy jsou nicméně zásadní vize jejich zakladatelů, kteří proklamují určité hodnoty a prací s orchestrem sledují nehudební cíle. Do jaké míry je naplňování těchto cílů úspěšné, je velice obtížné říci, protože se z velké míry jedná o subjektivní vnímání reality zúčastněnými.

Na základě teorie lidského rozvoje A. Seny a M. Nussbaum mají oba programy potenciál přispívat k lidskému rozvoji, a to především v oblastech rozvoje smyslového vnímání, představivosti a myšlení, v rozvoji emocí a sociálních interakcí. V některých stěžejních bodech Senovy teorie se programy značně odlišují. Obecně řečeno rétorika WEDO proklamuje hodnoty totožné se Senovou teorií, jako jsou různé podoby svobod a možnosti volby, zatímco El Sistema vyzdvihuje spíše hodnoty, které nejsou se svobodnou volbou v jednoznačném souladu, a sice disciplínu a poslušnost.

Při analýze programů podle deseti základních potenciálních možností funkčního projevu podle M. Nussbaum vychází najevo následující. První tři body, život, tělesné zdraví a tělesná integrita, s hudebně vzdělávacími programy zdánlivě nesouvisí. Lidskému rozvoji v těchto oblastech nepřispívají, naopak je mohou podryvat. Zásadní je, že El Sistema vyzdvihuje pocit sounáležitosti a duchovní svět hudby nad materiální potřeby jedince, popírá materiální a strukturální příčiny chudoby, čímž rozporuje teorii lidského rozvoje. Dále se u El Systemy i u WEDO setkáváme s fenoménem *brain drain*, který je logickým vyústěním individuálního lidského rozvoje. Jednotlivci, kteří dosáhnou určité hráčské úrovně, mohou docílit možnosti angažovat se v lepším hudebním tělese, případně se přestěhovat za kvalitnější hudební produkci, která se koncentruje v centrech, ať už v Caracasu nebo Berlíně.

Oblasti, ve kterých mohou orchestrální programy hudebního vzdělávání lidskému

rozvoji přispívat značně, jsou smyslové vnímání, představivost a myšlení, rozvoj emocí a kritické uvažování včetně ochrany a dodržování morálních zásad a plánování do budoucnosti. WEDO oproti El Sistemě zdůrazňuje význam komplexního, nejen hudebního vzdělání. Díky uvědomění si souvislostí se může člověk učit kriticky uvažovat, formulovat své názory, uvědomovat si hodnoty a morální zásady. Poté je možné docenit hodnotu svobody projevu, svobody vyznání, svobody slova. I když v malém rozsahu co do počtu zúčastněných, WEDO v bodě rozvoje kritického myšlení napomáhá lidskému rozvoji znatelně více než programy typu El Sistema. Oproti tomu El Sistema vyznává spíše pilný trénink, jehož cílem je veřejné vystoupení. Hudební vzdělání i uvažování jednotlivců není prioritou.

V čem mohou lidskému rozvoji oba programy přispívat obdobně, je rozvoj emocí. Neboť hudba je pouze chvějící se vzduch a všechno ostatní vychází z lidských pocitů. Hudba působí na lidské emoce. Do jaké míry umožňují jednotlivé programy emoční rozvoj zúčastněných, závisí na individuálních kapacitách a na kvalitě hudební produkce. Ta je spoluutvářena všemi zúčastněnými, výukovým prostředím či prostředím na pracovišti. Vnímání emocí je sice velmi individuální, přesto lze říci, že pokud jsou hráči schopni rozvíjet své emoční kapacity prostřednictvím hudby, může se to dle výpovědí některých zúčastněných odrazit i na jejich jednání a na vztahu k ostatním lidem.

Dalším bodem, ve kterém jsou WEDO a El Sistema srovnatelné, je rozvoj mezilidských vztahů, empatie, zvládání různých sociálních interakcí atp. V orchestrech vzniká kolektivní identita, která může překlenovat původní identity jednotlivců a přispívat tím k odstraňování různých forem diskriminace, tedy k lidskému rozvoji. Především pro inkluzi je limitující fakt, že orchestr sám o sobě není prostředím vyhovujícím každému. Proto je důležité, aby měli lidé z hlediska lidského rozvoje možnost volby, a aby trávení času v orchestrálním programu pro ně nebylo jedinou alternativou, jak tomu bývá u El Sistema. Těm, kteří se rozhodnou programů účastnit a setrvat v nich, mohou hudebně vzdělávací programy s kvalitním výukovým prostředím přispívat k rozvoji empatie a přijímání odlišných názorů. To také nepřichází samo sebou, je k tomu zapotřebí vědomé práce.

Potenciální možnosti funkčního projevu života v souladu s přírodou se hudebně vzdělávací programy téměř nedotýkají. Co se týče trávení volného času, u WEDO i El Sistema jsou jisté podobnosti, které naznačují, že zúčastnění dokážou trávit volný čas aktivně, bavit se, smát se. Posledním bodem je kontrola nad životním prostředím. Ve

WEDO se politiky diskutují, zúčastnění si mohou konfrontací s ostatními lépe uvědomit své možnosti, svoji roli ve společnosti. V El Sistemě se politiky zpravidla nediskutují. V otázce důstojných podmínek v zaměstnání je třeba zajistit hráčům takové podmínky, které je nebudou omezovat v jejich osobních životech, což je výzvou pro orchestry venezuelské El Sisty. Dá se předpokládat, že účastníci různých hudebně vzdělávacích programů zvažují své potenciální možnosti a jejich účast je důsledkem jejich svobodné volby.

Hudebně vzdělávací programy s vizí sociální změny obecně mají na základě Senovy teorie potenciál rozvíjet psychologické a společenské aspekty blahobytu, méně a nepřímo také materiální. Interagují s kulturními, politickými, společenskými i ekonomickými dimenzemi lidského života. Pokud jsou dodrženy klíčové předpoklady jako kvalitní výukové prostředí a dostatečná intenzita programu, potom mohou pomoci rozvíjet především smyslové vnímání, představivost, myšlení, dále emoce, vědomou práci s pozitivními hodnotami také praktické uvažování a skrze kolektiv také různé formy sociálních interakcí.

Další výzkum by se mohl věnovat otázce rozvoje výše zmíněných potenciálních možností funkčního projevu, smyslů, představivosti a myšlení, emocí, praktického uvažování a vztahů včetně odstranění diskriminace, a to v konkrétních projektech. Budoucí výzkum by tak mohl vedoucím programů posloužit jako evaluativní nástroj pro uvědomění si specifik, silných a slabých stránek daného programu a potenciálu jeho dalšího rozvoje. Další oblastí budoucího výzkumu by mohly být hudebně vzdělávací programy z hlediska komunitní práce.

Zdroje

- Aristoteles, trans. Ross W. D. (1999). *Nicomachean Ethics*. I. 5, 1094a. Kitchener: Batoche Books. [online]. [cit. 17. 7. 2019]. Dostupné z: <https://socialsciences.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/aristotle/Ethics.pdf>.
- Baker, G. (2013). *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-934157-3.
- Baker, G. (2017). No, Venezuela's much-hyped El Sistema music programme is not a hot bed of political resistance. *The Conversation*, 7 July. [online]. [cit. 17. 7. 2019]. Dostupné z: <https://theconversation.com/no-venezuelas-much-hyped-el-sistema-music-programme-is-not-a-hotbed-of-political-resistance-80500>.
- Barenboim, D. (2009). *Everything is connected. The Power of Music*. London: Orion Books Ltd. ISBN 978-0-7538-2594-5.
- Barenboim D., Naumann, M. (2018). *The Sound of Utopia. From the West-Eastern Divan Orchestra to the Barenboim-Said Akademie*. Berlin: Barenboim-Said Akademie GmbH. ISBN 978-3-89487-800-9.
- Booth, E., Tunstall, T. (2016). *Playing for Their Lives*. New York: W. W. Norton & Company. ISBN 9780393245646.
- Casey, N., Herrero, A. V. (2017). Venezuela Musicians Rise Up After Violist, 18, Is Killed at Protest. *The New York Times*, 10 June. [online]. [cit. 19. 9. 2019]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2017/06/10/world/americas/venezuela-protests-musicians-nicolas-maduro.html>.
- Cooper, M (2017). Venezuela's Government Cancels Another Gustavo Dudamel Tour. *The New York Times*, 12 October. [online]. [cit. 19. 12. 2018]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2017/10/12/arts/venezuelas-government-cancels-another-gustavo-dudamel-tour.html>.
- D'Zurilla, C. (2017). Gustavo Dudamel's tour with Venezuelan youth symphony cancelled by President Maduro. *The Los Angeles Times*, 21 August. [online]. [cit. 19. 12. 2018]. Dostupné z: <http://beta.latimes.com/entertainment/la-et-entertainment-news-updates-august-gustavo-dudamel-venezuela-tour-1503334686-htmstory.html>.
- Ellis-Petersen, H. (2014). Venezuela's El Sistema music scheme is 'model of tyranny', UC academic says. *The Guardian*, 11 November. [online]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2014/nov/11/venezuela-el-sistema-music-scheme-disadvantaged-children-geoffrey-baker-study-uk>.
- Guzelimian, A. (Ed.). (2003). *Parallels and Paradoxes. Exploration in Music and Society*. London: Bloomsbury Publishing. ISBN 978 0 7475 6385 3.
- Heath, S. B., Soep, E. (1998). *Youth Development and the Arts in Nonschool Hours*. [online]. [cit. 7. 10. 2019]. Dostupné z: <http://shirleybriceheath.net/pdfs/SBHYouthDevArtsNonschoolHours.pdf>.
- Higgins, Ch. (2005). 'Grumpy? What's that?'. *The Guardian*, 2 February [online]. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2005/feb/02/classicalmusicandopera.proms2005>.
- Hradecká, D. (2017). Zahájení Pražského jara: Dirigent Barenboim s Vídeňskou filharmonií vrací Mou vlast na světová pódia. *Hospodářské noviny*, 21 April. [online]. [cit.

20. 12. 2017]. Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-65701710-daniel-barenboim-videnska-filharmonie-festival-prazske-jaro>.

Cheah, E. (2009). *An Orchestra Beyond Borders: Voices of the West-Eastern Divan Orchestra*. London: Verso. ISBN 9781844674084.

Kant, I., trans. Wook, A. W. (2002). *Metaphysics of Morals*. New Haven: Yale University Press. [online]. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: http://www.inp.uw.edu.pl/mdsie/Political_Thought/Kant%20-%20groundwork%20for%20the%20metaphysics%20of%20morals%20with%20essays.pdf.

Maboloc, C. R. B. (2008). *The Concept of Human Development: A Comparative Study of Amartya Sen and Martha Nussbaum*. Linköping: Centrum för tillämpad etik Linköpings Universitet. [online]. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:18358/FULLTEXT01.pdf>.

McCarthy, C. (2013). Beginning Again: Rereading Edward Said. *College Literature: A Journal of Critical Literature Studies*. 40 (4). West Chester University.

Nussbaum, M. C. (1997). Capabilities and Human Rights. *Fordham Law Review*. 66 (2), 273-300. [online]. [cit. 19. 12. 2017]. Dostupné z: http://www.palermo.edu/Archivos_content/2015/derecho/pobreza_multidimensional/bibliografia/Sesion3_doc1.pdf.

Nussbaum, M. C. (2003). Capabilities as Fundamental Entitlements: Sen and Social Justice. *Feminist Economics*. 9 (2-3), 33-59. [online]. [cit. 19. 12. 2017]. Dostupné z: <https://philpapers.org/archive/NUSCAF.pdf>.

Pedroza, L. (2015). Of Orchestras, Mythos, and the Idealization of Symphonic Practice: The Orquesta Sinfónica de Venezuela in the (Collateral) History of El Sistema. *Latin American Music Review*. 36 (1), 68-93. University of Texas Press. [online]. [cit. 19. 11. 2019]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/277332425_Of_Orchestras_Mythos_and_the_Idealization_of_Symphonic_Practice_The_Orquesta_Sinfonica_de_Venezuela_in_the_Collateral_History_of_El_Sistema.

Polar Music Prize (2009). *José Antonio Abreu and El Sistema* [online]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: <http://www.polarmusicprize.org/laureates/jose-antonio-abreu-and-el-sistema/>.

Ramnarine, T. K. (2017). *Global Perspectives on Orchestras. Collective Creativity and Social Agency*. Oxford University Press. New York, USA. ISBN 9780199352227.

Riiser, S. (2009). *Negotiating the Divan. A study of the West-Eastern Divan Orchestra*. University of Oslo: Department of Musicology.

Robeyns, I. (2005). The Capability Approach: a theoretical survey. *Journal of Human Development*. 6 (1), 93-114. [online]. [cit. 19. 12. 2017]. Dostupné z: http://biblioteca2012.hegoa.efaber.net/system/ebooks/15356/original/The_Capability_Approach_A_Theoretical_Survey.pdf

Said, E. W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books Ltd. ISBN 978-0-141-18742-6.

Saldivia, G. (2017). Tear Gas Doesn't Stop Venezuelan Protester From Playing The Violin. *National Public Radio*, 12 May. [online]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2017/05/12/528072958/tear-gas-doesnt-stop-venezuelan-protester-from-playing-the-violin>.

Sen, A. (2004). Development as Capability Expansion. In: Fukuda-Parr S., Shiva K.

- Readings in Human Development: Concepts, Measures and Policies for a Development Paradigm*. New Delhi and New York: Oxford University Press. 41-58. [online]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: http://morgana.unimore.it/Picchio_Antonella/Sviluppo%20umano/svilupp%20umano/Sen%20development.pdf.
- Sen, A. (2000). *Development As Freedom*. New York: Anchor Books. [online]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.uio.no/studier/emner/matnat/ifi/INF9200/v10/readings/papers/Sen.pdf>.
- Smith, P. A. (2004). Talking to Each Other in the Diaspora. *The Middle East*, October 2004. 54-57. IC Publications Ltd.
- Thompson, D. (2014). Sex, lies and El Sistema. *Spectator*, 11 December. [online]. [cit. 17. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.spectator.co.uk/2014/12/the-dark-side-of-el-sistema/>.
- Tilden, I. (2012). Why Dudamel and the Simón Bolívar Symphony Orchestra has a lot to prove. *The Guardian*, 22 June [online]. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/jun/22/dudamel-simon-bolivar-symphony-orchestra>.
- Tunstall, T. (2013). *Changing Lives. Gustavo Dudamel, El Sistema, and the Transformative Power of Music*. London & New York: W. W. Norton & Company. ISBN 978-0-393-34426-4.
- UNESCO (2000). *Unesco Celebrity Advocates*. [online]. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=10050&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- Wakeling, K. (2014). Said, Barenboim and the West-East Divan Orchestra. *Jewish Quarterly*, 21 August. [online]. [cit. 10. 9. 2019]. Dostupné z: <https://www.jewishquarterly.org/2010/11/said-barenboim-and-the-west-east-divan-orchestra/>.
- Wakin, D. (2012). Music Meets Chávez Politics, and Critics Frown. *The New York Times*, 17 February. [online]. [cit. 20. 12. 2017]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2012/02/18/arts/music/venezuelans-criticize-hugo-chavez-support-of-el-sistema.html>.
- Washington, D. M., Beecher D., G. (2010). Music as social medicine: Two perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra. *New Directions for Youth Development*, n. 125. New Jersey: Wiley Periodicals, INC. Hoboken.
- Willson, R. B. (2009). Whose Utopia? Perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra. *Music & Politics*. 3 (2). University of California Press. Berkeley, USA.
- Witkowski, C. (2015). *El Sistema. Music for Social Change. An Inspirational Collection of Essays*. London: Omnibus Press. ISBN 978-1-78323-771-5.