

POZNÁMKY K DISKUSII ŠEDÍK VERZUS RACLAVSKÝ

Jevgenij Iršai

V časopise *Organon F* 14, 2007, č. 2 v rubrike Diskusie zaujal moju pozornosť text Jiřího Raclavského *Ontologie hudebního díla: platonismus vs. „platonismus“* (Raclavský 2007). A keďže tento text je reakciou autora na kritický článok Michala Šedíka *Poznámky k interakcii troch svetov v teórii K. R. Poppera* (Šedík 2007), uverejnený tesne pred ním, musel som si prečítať aj text Michala Šedíka, ktorý bol zase reakciou na text Raclavského *O vlivu světa 3 na svět 2 na příkladu hudby a vědecké teorie* (Raclavský 2004). Táto diskusia ma mimoriadne zaujala a tak som našiel aj tento Raclavského text.

Filozofia vždy bola mojím, ako sa hovorí, koníčkom, ale predsa, profesionálne sa venujem iným disciplínam, a to hudbe a výtvarnému umeniu. Preto si dovoľím reagovať na tieto texty z pohľadu hudobníka a výtvarníka a dúfam, že tým prispejem k objasneniu niektorých kľúčových momentov týkajúcich sa tejto mimoriadne zaujímavej diskusie. Chcem zdôrazniť, že mojím cieľom nie je diskutovať o teórii K. R. Poppera, ale upriamiť pozornosť autorov na niektoré zvláštne vyjadrenia, nejasnosti a nepresnosti väčšinou súvisiace s interpretáciou hudobného alebo výtvarného umenia.

1

Je ťažké nesúhlasiť s Raclavským v bode, že hudba je „akustickým chvením“ alebo javom. Taktiež úplne súhlasím s tým, že každé dielo sa dá „zachytiť na oscilogram“ (Raclavský 2007, 211) a každé dielo sa dá vyjadriť jazykom čísel a reprezentovať graficky. Raclavský píše: „Šedík nesushlasí a namítá, že neposlucháme... nějaké vlnění s takovou a takovou frekvencí a amplitudou po určitý čas“ (Raclavský 2007, 212) a na základe tohto citátu robí nasledovný záver: „Šedík je tedy proti explikaci provedení hudebního díla pomocí elementárních pojmů fyziky.“

Lenže takýto citát som u Šedíka nenašiel. Šedíkova pasáž totiž znie nasledovne: „Nepočujeme predsa token 9. symfónie, teda nejaké vlnenie s istou frekvenciou a amplitúdou v istom čase, ale Beethovenovu Devia-

tu“ (Šedík 2007, 206). Ale toto má celkom iný význam a navyše ide o vytrhnutie Šedíkovho tvrdenia z kontextu.

Domnievam sa však, že ide len o nepodstatné nedorozumenie, možno aj nepresný preklad do češtiny. Ale ak prijmeme Raclavského názor o explikácii prevedenia diela ako grafu (funkcia z čísel do čísel), zaujímal by ma príklad *Obrázkov z výstavy* od Modesta Musorgského. Jedna z najznámejších skladieb tohto ruského génia totiž existuje ešte aj v orchestrálnnej verzii génia francúzskeho – Mauricea Ravela. Aj keď akustické chvenie a všetky tie čísla, grafy atď. sú v prípade klavírnej a orchestrálnnej verzie úplne odlišné, predsa vieme, že sú to *Obrázky z výstavy* od Musorgského. Samozrejme mohli by sme nájsť aj iné podobné príklady. Často skladateľ sám spraví orchestrálnu verziu nejakej svojej komornej skladby. Napríklad Alfred Schnittke urobil orchestrálnu verziu *Sonáty pre husle a klavír č. 2*. A napriek tomu, že orchestrálna verzia na rozdiel od klavírneho partu zákonite obsahuje niektoré zmeny, čo opäť vedie k odlišným číslam, stále hovoríme, že je to *Sonáta pre husle a klavír č. 2* od A. Schnittkeho vo verzii pre husle a orchester. Pravdepodobne skutočne „neposloucháme“ len a len *vlnenie* reprezentované grafom, ale predsa aj niečo iné...

Raclavský píše: „Tento graf môžeme rozložiť do čtyr grafů, z nichž jeden udává délky tónů (resp. not), jejich časové trvání, druhý výšky (základních) tónů, třetí pak dynamiky (tj. hlasitost), čtvrtý zas hudební barvy (tj. nástroje, které ty hlavní tóny vyloudily)...“ (Raclavský 2007, 211). Všetko to znie dobre, ale kde sa vlastne stratil rytmus – najzákladnejšia hudobná zložka? Autor sa tu dopustil malej nepresnosti. Totiž časové trvanie a dĺžka tónov ešte netvorí rytmus. „Hudební čas je definován tempem, rytmem a metrem“ (Loudová 1998, 25). „Rytmus“ – píše Loudová ďalej – „představuje vnitřní členění metrických jednotek na přízvučné a nepřízvučné částice, jejich násobení a seskupování.“

V *Hudobnom terminologickom slovníku* Jozefa Laboreckého nájdeme nasledovnú definíciu pojmu rytmus, ktorú pre dôležitosť pochopenia tohto pojmu a jasnejšieho pochopenia, v čom vlastne spočíva rozdiel medzi časom a rytmom, musíme uviesť celú: - „Rytmus v hudbe – spôsob členenia, striedania a zdôrazňovania pohybového (tempového) postupu časovo usporiadaných tónových dĺžok rôzneho trvania. Toto konkrétne vnútorné členenie metrických jednotiek môže byť zhodné s metrickou pulzáciou, alebo môže byť s ňou v protiklade. Súhlas alebo napätie medzi rytmom a metrom je jedným zo zdrojov dynamizmu v procese hud. die-

la.“ Ďalej Laborecký definuje aj druhy rytmu, ale tie už tu uvádzať nebudem.

Okrem rytmu sa v explikácii prevedenia skladby kdesi stratila aj agogika.¹

„V notovom zápise“ – píše Vilém Novák – „jsou v každém okamžiku zaznamenány všechny důležité složky skladby, tj. tempo, výška tónu, dynamika, agogika a rytmus. Interpret podle něj ví, co má v každém následujícím okamžiku dělat. Většina instrukcí, které zápis obsahuje, je však vyjádřena vágně, a proto lze notový zápis chápat jako fuzzy algoritmus“ (Novák 1997, 103). Pojem fuzzy algoritmus patří do matematickej teórie, ktorá sa zaoberá problematikou nepresnosti. Teóriou, motivovanou snahou matematicky zachytiť nepresnosť prirodzeného jazyka. Novák vo svojej stati *Notový zápis jako fuzzy algoritmus* zdôrazňuje, že „Provedení hudební skladby se však nedá redukovat jen na mechanické přehrání jednotlivých tónů v přesných výškách a délkách. Chybí ta nekonečná řada jednotlivě nepostřehnutelných *nepřesností ve výšce, barvě, délce, pauzách atd.*, které teprve vytvářejí opravdový umělecký zážitek“ (Novák 1997, 100).

2

Na ilustráciu problému komponovania Raclavský vyberá postupnosť tónov c-g a uvažuje nad tým, že „nekvalitní skladatel by si jako pokračování vybral e a vyšel by mu ořískaný, nudný, esteticky nezajímavý rozložený akord C dur. Přijetí a-d-e by nás ale vedlo k (řekněme rockové) pentatonice [?! J. I.²], což by se líbilo rockerům..., f-a-d by esteticky za-

¹ „Agogika v hudbe (z gréc.) – nepatrné štýlové estetiky a tektonicky adekvátne zmeny tempa, dynamiky a metrického plynutia skladby ako vnímateľné časové vzťahy; (...) Tieto metrorytmické a tempové zmeny nie sú vôbec, alebo sú len čiastočne, fixované v notovom zápise hud. diela.“ (Laborecký 1995). Mohli by sme sa ešte zmieniť aj o takých hudobných priestriedkoch, akými sú artikulácia a tvorenie tónu, ktoré sú neoddeliteľnou časťou hudobného diela a jeho interpretácie a takisto sú len čiastočne fixované v notovom zápise.

² Považujem za potrebné upresniť, že slovné spojenie (poetická metafora) „rocková pentatonika“ v tomto konkrétnom texte dosť nezmyselné a zavádzajúce. Musím zase citovať slovník Laboreckého: „Pentatonika (z gréc.) – päťstupňový tónový systém známy vo vyspelých mimoeurópskych kultúrach, (...) rozlišuje sa anhemitonická (bezpoltónová) a hemitonická (diatonická, poltónová)“ (1998, 171). „Stupnica pentatonická – tónové rady, s ktorými sa stretávame v najstaršej gréckej hudbe, u Číňanov a niektorých iných národov“ (1998, 219). To znamená, že keď máme iba tri tóny, hovoriť o pentato-

působilo na milovníky klasické harmonie, atp.“ (2007, 221). Bohužiaľ, musím skonštatovať, že podobné tvrdenia sú trochu zavádzajúce. Akord vytrhnutý z *kontextu*, či už C dur, c mol, či f-a-d (čo je mimochodom predsa d mol), prípadne nejaký iný, je sotva možné, korektné a oprávnené posudzovať esteticky. Na druhej strane, keby mal Raclavský predsa pravdu a vedel by dokázať svoje tvrdenie nejakým výskumom alebo experimentom, bol by to úžasný objav a úplný prevrat v muzikológii. Mohli by sme potom jednoducho určiť kritériá kvality hudobného diela. Všetky diela skomponované povedzme v tónine C dur by bolo možné zaradiť do kategórie nekvalitných, a diela skomponované v d mol do kategórie kvalitných diel, čo by bez problémov vyriešilo občas veľmi napäté muzikologické diskusie.

3

„Kvalitní skladatel“ – píše Raclavský ďalej (2007, 221 – 222) – „když pozná kvalitní motiv, ho musí umně variovat, aby zkonstruoval krásnou skladbu“. Rád by som vedel, čo je predsa „kvalitní skladatel“,³ čo znamená „kvalitní motiv“, „umně variovat“ a „krásna skladba“ a či existujú nejaké grafy alebo tabuľky, podľa ktorých sa to dá zistiť. Ak áno, rád by som sa k nim dostal.

4

„Začněme konstatováním, že běžní lidé (estetiky nevyjímaje) mají naprosto nejasno, v čem vlastně to komponování spočívá...“ – takto metaforicky sa vyjadruje Raclavský (2007, 221). Nevie, čo na to estetici, ale „běžní lidé“ sa môžu aj uraziť za takúto zvláštnu diskrimináciu. A taktiež by ma veľmi zaujímalo, ktorý človek je ešte bežný a ktorý už nie. Azda aj na to sú nejaké grafy?

nike je ešte predčasné. Pojem *rock* (angl.) – „skrátene *rock and roll* – žáner populárnej hudby v polovici 50. rokov (XX. storočia, J. I.), syntéza afroamerických podnetov, prvok *rhythm and blues*, *soulu*, *country and western*“ (Laborecký 1998, 194).

³ Táto terminológia mi pripomína frazeológiu z čias socializmu, keď určití funkcionári poučovali, čo je dobré, čo je zlé, a ako treba komponovať. Myslel som, že tie časy sú už preč, ale ako vidieť, mýlil som sa.

5

Šedík vo svojej stati ako príklad uvádza Rauschenberga, ktorý vygumoval kresbu de Kooninga. Raclavský na to reaguje: „Předně nevím, proč někdo do problematiky ontologie hudebního díla zaplétá příklad z výtvarného umění, jedna věc je ale zcela jasná: Šedík nerespektuje onu definici type-u (ta kresba prostě není type-m)...“ (Raclavský 2007, 215).

Mne osobne vôbec neprekáža, keď niekto dáva príklady z výtvarného umenia (resp. literatúry, poézie, filmu atď.), keď sa snaží o vysvetlenie hudby. Možno preto, že sa dlhé roky venujem práve týmto dvom disciplínam a z histórie umenia poznáme veľa príkladov podobnej dvojitosti – Schönberg, Kandinsky, Duchamp, Čurlyonis, Richter atď. A nakoniec mojím cieľom nie je, ako som uviedol vyššie, posudzovať, kto rešpektuje alebo nerešpektuje definície tokenov a type-ov. Príklad uvedený Šedíkom (vygumovanie kresby de Kooninga), je v histórii umenia nielen veľmi známy, ale hrá aj veľmi dôležitú úlohu v ponímaní celého kontextu umenia XX. storočia, teda nielen výtvarného umenia. Predsa musíme priznať, že v konečnom dôsledku má aj Raclavský svoju pravdu, keď zdôrazňuje odlišnosť hudobného a výtvarného diela.

Každopádne ma však zaujal jeho odvetný príklad: „Přesto se ptejme, co se stane s Beethovenovou Devátou, když z Beethovenova autografu Deváté vymažeme poslední notu, ptejme se, co se stane s Beethovenovou Devátou, když ji na nějakém koncertě orchestr zahraje bez posledního tónu. Beethovenové Deváté sa podle našich základních intuic nestalo nic. Následkem hérostratovské akce tu prostě máme jen poničený autograf a následkem sabotáže příslušným hudebníkem pokažené provedení“ (Raclavský 2007, 215).

Nepochybujem, že aj estetik, aj bežný človek pochopí, že je to príklad absolútne nekorektný. V Raclavského neadekvátnej reakcii vidím chybu Šedíka, ktorý neobjasnil, o čo mu (Šedíkovi) vlastne ide. Každý predsa nemusí vedieť o prípade Kooningovej kresby, aj keď sa zaoberá filozofiou a píše o ontológii hudobného diela. Totiž, aby sme správne pochopili, čo mal pravdepodobne na mysli Šedík, musím vysvetliť, že keby Rauschenberg z Kooningovej kresby vygumoval iba jeden milimeter, v tom prípade by sme mohli prijať patetiku Raclavského. Ale Rauschenberg vygumoval celú kresbu tak, že ostali len stopy pôvodného tušu a ceruzky.

To znamená, že by sme mohli napríklad z partitúry (alebo autografu) Deviatej trebárs vymazať takmer všetky tóny a nechať napríklad

iba vrchné a spodné hlasy (ba možno aj menej), alebo vymazať väčšinu nôt z partitúry podľa princípu aleatoriky a takto uviesť na koncerte. Až potom si položíam otázku: čo sa zmení na Beethovenovej Deviatej? Podľa našich základných intuícii už sotva môžem tvrdiť, že sa nič nezmenilo. Zmenilo sa všetko. Z pôvodnej sa stala úplne iná skladba. Nakoniec si pravdepodobne treba uvedomiť, že Rauschenberg nevymazal kresbu de Kooninga len tak, samovoľne, ale po dohode so samotným de Kooningom a na tomto projekte precízne pracoval okolo šesť týždňov.

6

V nemenej zaujímavej Raclavského štúdiu *O vlivu světa 3 na svět 2 na příkladu hudby a vědecké teorie*, ktorú vlastne kritizuje Šedík z pohľadu Popperovej teórie, ma zarazila nasledovná pasáž: „V onom nadoblačnom mieste („hyperúránios topos“) jsou všechny kombinatoricky hudební skladby dány a my (v duchu platonistického žargonu) tvrdíme, že jen na pár z nich dosud upřelo lidstvo svůj „duševní zrak“ či lépe představivost, že hudebníci tyto skladby jen objevují...“ (Raclavský 2004, 276).

Samozrejme aj tak sa dá nazerať na svet hudby. Aj keď v tomto tvrdení vidím určitý nesúlad s Raclavského tvrdením (pozri Raclavský 2007, bod III) a okamžite sa vynára jednoduchá otázka: „Keďže sú nám tie skladby naozaj dané a niekde už existujú, prečo potom „kvalitní skladateľ“ musí ich ešte „umně variovať“?

„Mimochodom,“ – pokračuje Raclavský ďalej – „že jimi“ (hudobníkmi J. I.) „dílo prochází, že oni dílo jen zaznamenávají, prohlásilo již nemálo umělců“ (Raclavský 2004, 276).

Mňa osobne vôbec nezaujíma (či už som kvalitný, alebo nekvalitný skladateľ), či tie skladby, ktoré komponujem už niekde existujú, a či ja ich komponujem, variujem alebo objavujem. Ale *mimochodom* v Raclavského texte (2007, 220) nájdeme aj takú zaujímavú pasáž, v ktorej proti-rečí sám sebe a to: „Ačkoli i současní skladatelé jsou nechtě oběťmi romantických teorií Tvůrce (a proto jim nesmíme každé slovo věřit...).“ Zdá sa mi to zvláštne a trochu mimo logiky. Keď potrebujem niečo potvrdiť, tak sa opieram o výroky skladateľov, ale keď nepotrebujem, tak im odrazu neverím. Prečo, pýtam sa potom, by som mal veriť filozofovi?

7

Podobné diskusie sú veľmi podnetné a som rád, že toto číslo *Organonu F* sa mi dostalo do rúk a že som sa mohol oboznámiť s dvoma rozdielnymi názormi na problematiku, ktorá mi je blízka a ktorou sa z iného uhla pohľadu zaoberám celý život. Na záver by som ešte chcel opraviť Raclavského menšiu nepresnosť. Na strane 227 autor píše: „... esteticky posudzujeme Ligetiho klavírní Monument jakožto přední dílo klavírní literatury (hudební žánr „sólo pro klávesový nástroj““ (Raclavský 2007). Skladba Monument od Ligetiho je totiž časťou triptychu pre dva klavíry. Presný názov je Drei Stücke für zwei Klaviere. V žiadnom prípade nie pre sólo a nie pre klávesový nástroj. A to je podstatný a dôležitý rozdiel.

Katedra skladby a dirigovania
Tanečná a hudobná fakulta VŠMU
Zochova 1
811 03 Bratislava
eirschai@hotmail.com

LITERATÚRA

- DUBINEC, E. (1999): *Znaky zvukov*. Kyjev: Gamajun.
- LABORECKÝ, J. (1998): *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: SPN.
- LOUDOVÁ, I. (1998): *Moderní notace a její interpertace*. AMU Praha.
- MARTYNOV, V. (2005): *Zóna opus posth alebo zrod novej reality*. Moskva: Klassika-XXI.
- NOVÁK, V. (1997): Notový zápis jako fuzzy algoritmus. In: Berger, R. – Riečan, B. (eds.): *Matematika a Hudba*. Bratislava: Veda 1997.
- RACLAVSKÝ, J. (2004): O vlivu světa 3 na svět 2 na příkladu hudby a vědecké teorie. *Organon F* 11, č. 3, 272 – 277.
- RACLAVSKÝ, J. (2007): Ontologie hudebního díla: platonismus vs. „platonismus“. *Organon F* 14, č. 2, 208 – 231.
- ŠEDÍK, M. (2007): Poznámky k interakcii troch svetov v teórii K. R. Poppera. *Organon F* 14, č. 2, 201 – 207.