

Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky

Katedra kulturológie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

OTÁZ(NI)KY HUDOBNEJ SEMIOTIKY A ESTETIKY

Nitra 2010

Posudzovatelia: prof. PhDr. Ľubomír Plesník, DrSc.
doc. Yvetta Kajanová, PhD.

Zborník (kolektívna monografia) realizovaný(-á) v rámci vedecko-
výskumného projektu KEGA 3/6468/08 *Inovácia výučby hudobnej
semiotiky na vysokých školách (na I. a II. stupni vysokoškolského štúdia)*.

© Mgr. Jozef Cseres, prof. PhDr. Jarmila Doubravová, CSc., Mgr. Vladimír
Franta, PhD., doc. PhDr. Július Fújak, PhD., PhDr. Vladimír Fulka,
PhD., prof. PhDr. Zuzana Martináková, PhD., MgArt. Valér Miko, PhD.,
Mgr. Klement Mitterpach, PhD., Mgr. Mg.A. Michal Rataj, PhD., Mgr. Mária
Žilíková-Mandáková, PhD.

Editor: doc. PhDr. Július Fújak, PhD.
ISBN 978-80-8094-693-7

Obsah

Úvod	7
Július Fújak <i>Zdroje revitalizovania edukácie v hudobnej semiotike</i> (V rozpätí iniciatív od Petra Faltina po existenciálnu semiotiku)	11
Jarmila Doubravová <i>Historické kořeny sémiotiky Petra Faltina</i>	27
Vladimír Fulka <i>Jean-Jacques Nattiez: hudobná semiotika a hudobná hermeneutika</i>	37
Vladimír Franta <i>Krize sémiotiky jako oboru (Příčiny, reálný stav a možná východiska)</i>	61
Zuzana Martináková <i>Postmoderna v hudbe a jej aktuálnosť v súčasnosti</i>	81
Jozef Cseres <i>Hudba, Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci</i> (Z cyklu μεταξυ)	107
Klement Mitterpach <i>Komunikácia, vhlád a exteriorita</i>	119
Valér Miko <i>Imanentné procesy v umeleckej tvorbe a nové možnosti jej interpretácie</i>	131

Michal Rataj	
<i>Zvuk a význam v perspektívách súčasného vysokého hudebního školství a mediálních reálií radioartu</i>	145
Mária Žilíková-Mandáková	
<i>Niekoľko elementárnych poznámok o elementárnej hudbe</i>	157

Úvod

Nasledujúcich desať textov spája tematické zameranie na *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*. Tak znel aj názov česko-slovenského vedeckého sympózia, ktoré sa uskutočnilo 15. októbra 2009 na pôde Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde odborníci z rôznych oblastí pertraktovali problematiku sporných miest semiotiky a estetiky hudby, ako aj ich výučby na našich humanitných vysokých školách.

V súčasnosti sa problematika hudobnej semiotiky na nich prednáša parciálne ako súčasť predmetov hudobnej estetiky bez adekvátnej opory v samostatnom učebnom/študijnom texte, ktorý by zohľadňoval aktuálny stav výskumu. Špecifikám hudobnej semiózy, nahliadaným práve z esteticko-semiotického uhla, sa tak napriek ich dôležitosti nevenuje u nás dostatočný priestor. V týchto limitovaných podmienkach je snaha o inováciu obsahu a zamerania vysokoškolskej hudobnej semiotiky a estetiky síce pochopiteľná, no jej potrebu nemožno zdôvodniť len aktuálnym neblahým stavom akosti vysokého školstva. Nevyhnutnosť revitalizácie ich edukácie je primárne motivovaná zmenenou situáciou v humanistike posledného polstoročia vôbec, čo by sa malo premietnuť aj v témach, explikáciách a metódach výučby.

Uvedené podujatie bolo práve v týchto intenciách venované nedožitým 70. narodeninám významného slovenského muzikológa a semiotika Petra Faltina (1939 – 1981), ktorý sa na Slovensku i neskôr počas emigrácie v Nemecku významnou mierou pričínal o principiálne prehodnotenie zdanlivo samozrejmych predpokladových podloží semiotickej muzikológie. Jeho širokospektrálne dielo dodnes podnecuje hĺbkou inovatívneho myslenia nielen v hudobnej semiotike, ale i v hudobnej historiografii a interpretačno-teoretickej analýze. Spomeňme jeho hudobnoteoretické obhájenie emancipácie významu sonoristickej štruktúry v hudbe moderny, postihnutie ontologických transformácií novej paradigmy

v hudbe 60. rokov 20. storočia, ale aj nezanedbateľné organizačné aktivity súvisiace s legendárnymi Smolenickými seminármi (1968 – 1970).

Nie v sumarizujúco retrospektívnom, ale inšpiračne podnetnom premostení výskumov Petra Faltina a filozofickej estetiky, resp. semiotiky aktuálnej postmodernity sa celý zborník svojím obsahovým zameraním snaží, ako to vo svojom posudzovacom texte popisuje jeden z hlavných predstaviteľov existenciálnej semiotiky u nás Ľubomír Plesník, „*poukázať na už niekoľko desaťročí zaznamenávané limity klasickej euroamerickej, predovšetkým scientistickej/štrukturálnej/novopozitivistickej semiotiky (sú aj iné jej vedy), ako je ona vtelená do muzikologickej problematiky. Tieto obmedzenia sa pritom, ako dokladá zborník, čoraz markantnejšie obnažujú nielen v overujúcom styku so živým vývinom hudby (aktuálne), ale aj s jej existenciálnym zmyslom (odveky). ... Za niektoré kanonizované postupy a koncepty sa kladú otázky so zreteľom na metodologické či paradigmatické posuny v samopohybe samého semiotického myslenia, ale aj s ohľadom na vývinové premeny hudby, ktoré zaužívané scientistické schémy a vzorce nedokážu priliehať vy/po-stihnúť. Tieto problémy sa roztvárajú takpovediac z prvej heuristickej ruky, ale aj komentujúco sprostredkujúcim spôsobom; v interdisciplinárnych presahoch i v striktno muzikologickom priezore; s ťažiskovým zacielením na teóriu, ako i na tvorivú a pedagogickú prax; z historickej i aktualizujúcej perspektívy; s ohľadom na prístupnosť výkladu pre študentov i na jeho podnetnosť pre zasvätených odborníkov*“.

Vstupná štúdia estetika a hudobného „komprovizátora“ Júliusa Fajaka *Zdroje revitalizovania edukácie v hudobnej semiotike* poukazuje na niektoré z podstatných motívov hudobnej semiotiky Petra Faltina, významného slovenského skladateľa a teoretika Vladimíra Godára či americkej semiotičky Louisy L. Andersonovej, pričom prináša modifikácie referenčného semiotického trojuholníka (resp. jeho substitúciu vlastným, alternatívnym modelom imanentného kruhu). Popredná česká semiotička hudby Jarmila Doubravová, o. i. aktívna účastníčka prvých ročníkov International Congress on Musical Signification (ICMS) v 20. storočí, sa zamerala na *Historické*

kořeny sémiotiky Petra Faltina vo vysoko erudovanom, faktograficky vyčerpávajúcom priereze jeho iniciatív. Vladimír Fulka v rozsiahlom príspevku *Jean-Jacques Nattiez: Hudobná semiotika a hudobná hermeneutika* prináša cennú sondáž do vývoja myslenia tohto významného francúzskeho semiotika aj v komparácii s prístupom Nattiezovho kolegu Nicolasa Ruweta. Moravský estetik a semiotik Vladimír Franta tematizuje z rôznych uhlov *Krízu semiotiky ako obo-ru* v heuristicky odvážnom, interdisciplinárne vyargumentovanom prehodnocovaní zmyslu niektorých akademicky „osvedčených“, aktuálne nedostačujúcich prístupov v semiotike vôbec.

Zuzana Martináková(-Rendeková) v meritórne prehľadnom texte *Postmoderna v hudbe a jej aktuálnosť v súčasnosti* sa venuje charakteristike elementárnych atribútov postmodernej paradigmy presahujúcich tradične chápané kontexty hudby, umenia a kultúry. Ďalšie tri štúdie spája reflexia problémových okruhov semiotiky a estetiky hudby z pozícií rôzne tematizovaného myslenia postmodernej filozofie. Jozef Cseres, významný estetik súčasného umenia a intermediálny konceptualista (známy aj pod pseudonymom He^{ve}rme^{ar}s), v prenikavom, príznačne ironickom texte *Hudba, Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci (Z cyklu μεταξυ)* reflektuje a usúvzťažňuje myšlienkové náhľady na hudbu C. Lévi-Straussa, J. Attaliho, R. Barthesa, G. Deleuzea a F. Guattariho. Myslenie posledne dvoch menovaných osobností konfrontuje filozof Klement Mitterpach v inšpiratívnych premosteniach opäť s impulzmi hudobnej semiotiky Petra Faltina v príspevku *Komunikácia, vhlad a exteriorita*. Teoretik postmoderného umenia a skladateľ Valér Miko ponúka zas iný pohľad na produktivnosť Deleuzeovej „rizomatickej“ siete pojmov v texte *Imanentné procesy v umeleckej tvorbe a nové možnosti jej interpretácie*, ktorý uzatvára interpretačná sonda do experimentálnych eventov maďarského sónického brikoléra Zsolta Sőrésa a stručný rizomatický slovník.

Náprotivkom abstraktnejšie ladených úvah sú posledné dva texty prinášajúce pohľad na možné využitie hudobnej semiotiky a estetiky v rizikových súradniciach samotnej „praxe“. Renomovaný súčasný český skladateľ elektroakustickej hudby, pedagóg a teoretik radioartu i akustických umení Michal Rataj v príspevku *Zvuk*

a význam v perspektívach súčasného vysokého hudebného školství a mediálních reálií radioartu na konkrétnych príkladoch demonštruje opodstatnenosť a naliehavosť nejednej z otázok, ktoré sa vynárajú už v predchádzajúcich teoretických prácach. Hudobná interpretka a estetička starej – rozumej stredovekej a renesančnej – hudby Mária Žilíková-Mandáková v „hudobnoarcheologickej“ úvahe *Niekoľko elementárnych poznámok o elementárnej hudbe* sa zas venuje antropologickým dimenziám semiózy hudby, opierajúc sa o skúsenosti novodobého jokulátora a nástrojára Róberta Žilíka.

Zoradenie textov v zborníku zohľadňuje pôvodné zameranie sympozia na:

1. problémové okruhy hudobnej semiotiky a estetiky hudby v súčasnosti (J. Fújak, J. Doubravová, V. Fulka, V. Franta);

2. priemet filozoficko-estetických koncepcií obdobia tzv. postmoderny do hudobnej semiotiky a estetiky (Z. Martináková, J. Cseres, K. Mitterpach, V. Miko);

3. hudobné, resp. súčasné hudobno-intermediálne umenie a akosť jeho vedeckej/semiotickej reflexie na vysokých školách (M. Rataj, M. Žilíková-Mandáková).

V prvom a druhom celku sú úvodné texty určené skôr pre I. stupeň a ďalšie pre II. stupeň vysokoškolského štúdia (všetky však predpokladajú u študentov základné znalosti z predmetov semiotika, resp. semiotika kultúry).

Predkladané štúdie a úvahy ponúkajú vo svojej kompaktnosti a komplementarite alternatívne prístupy k esteticko-semiotickej reflexii hudobnej semiózy v opozícii voči niektorým pretrvávajúcim rigidným či „skleníkovým“ metódam v hudobnej semiotike (bohužiaľ, nielen) na vysokých školách u nás. Ako bolo naznačené, nejde o žiadnu didaktickú metodickú príručku, ale o odbornú kolektívnu monografiu určenú pedagógom a študentom – akcentujúc esteticko-pragmatický rozmer výkladu problematiky so zameraním na rozvoj ich samostatného a tvorivého myslenia –, ako aj každému, komu sa v súvislosti s (jeho spolu-bytím s) hudbou vynárajú rôzne otáz(ni)ky...

Editor

ZDROJE REVITALIZOVANIA EDUKÁCIE V HUDOBNEJ SEMIOTIKE

(V rozpätí iniciatív od Petra Faltina po existenciálnu semiotiku)

Július Fujak

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Na relevantnosť schopností a možností semiotiky hudobného umenia, resp. diela postihnúť špecifickosť jeho bytia sa, bohužiaľ, aj v súčasnosti pozerá s istou nedôverou. Tá však vyrastá do nemalej miery z limitovaného poznania, resp. z oboznámenosti len s jej istými, neoscientisticky tradičnými, vo vzťahu k špecifikám hudby nedostačujúcimi teóriami. Neraz práve s nimi (ak vôbec) sa stretávajú študenti na našich vysokých školách, kde sa otázky hudobnej semiotiky preberajú okrajovo na predmetoch venovaných semiotike kultúry, základom lingvistickej semiotiky, hudobnej estetiky 20. storočia, resp. na seminároch interpretácie hudobného diela. Motivovaný vlastnými, viac než desaťročnými skúsenosťami s výučbou tém týkajúcich sa semiotiky hudby v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie (ÚLUK) a na Katedre kulturológie FF UKF v Nitre – kde som skôr z vlastných pohnútok (než na základe oficiálnych „osnov“, v ktorých problematika hudobnej semiotiky absentovala) v rámci uvedených disciplín venoval priestor aj inakosti semiotickej reflexie hudobných fenoménov –, chcem v tomto texte poukázať na niektoré momenty, ktoré by vo vysokoškolskej výučbe nemali byť zanedbávané. Ide o momenty týkajúce sa v istom zmysle samotnej predpokladovej úrovne semiotického nahliadania hudby – ako výsostne implicitnej, nediskurzívnej a do iného kódu nepreložitelnej formy symbolizmu (S. K. Langerová) –, ktoré sa v niektorých

semioticko-estetických interpretáciách nielenže neproblematizujú, ale sa pokladajú za samozrejmé, hoci v súčasnosti je ich nesamozrejmosť zjavná.

Formou selektívnej sondáže spomeniem tie teoretické iniciatívy v hudobnej semiotike, ktoré zásadným spôsobom prehodnotili jej tradičné „a priori“ východiská, resp. zavádzajúce „predsudky“ v oblúku od významných teoretických anticipácií slovenského hudobného semiotika Petra Faltina, cez vlastný alternatívny model hudobnej semiózy, dôležitú kritiku novodobej semiotiky u skladateľa a hudobného teoretika Vladimíra Godára až k paralelám s istými motívmi tzv. existenciálnej semiotiky. Predstavujú dôležité zdroje možnej revitalizácie edukácie hudobnej semiotiky u nás, ku ktorým by mohol siahnuť každý, kto sa jej problematikou, či už z pozície vysokoškolského pedagóga, alebo študenta, zaoberá.

Peter Faltin sa vo svojej ťažiskovej práci *Význam estetických znakov – Hudba a jazyk*, čo môže na prvý pohľad vyznieť paradoxne, neprikláňa ani k jednej z dvoch hlavných línií modernej semiológie, resp. semiotiky – ani k prvej, vyrastajúcej zo Saussurovej teórie, z dôvodu povýšenia lingvistiky na modelový „vzor“ semiológie, ani k druhej, (do istej miery dez)interpretujúcej Pierceovo a Morrisovo dielo, z dôvodu lipnutia na denotatívnosti a taxonomizácii znakov. Žriedlom vhodnej semiotickej reflexie hudby sa mu stala – a to je (nielen) v kontexte dobového hudobno-semiotického myslenia veľmi cenné – filozofia Ludwiga Wittgensteina z obdobia najmä po jeho práci *Tractatus logico-philosophicus*. Faltin sa s ohľadom na všetky konzekvencie nezdráha označiť jeho kritiku a vyvrátenie mäťúceho denotatívneho fetišizmu u sv. Augustína „v najhlbšom slova zmysle za kopernikovský obrat v 20. storočí“. Wittgensteinovu známu premisu z jeho diela *Filozofické skúmania*, esenciálne vyjadrenú výrokom „význam slova je jeho používanie v jazyku“, interpretuje takto: „Slovo nemá význam preto, lebo sa na niečo, čo má význam, vzťahuje; skôr sa môže vzťahovať na niečo, lebo má význam tejto veci“ (tamže, s. 314). Osvojuje si tak Wittgensteinovu prelomovú filozofiu „jazykových hier“ a „používania slov v jazyku“.

resp. „zaobchádzania s nimi“, pričom poukazuje nielen na možnosť, ale v skutočnosti i na primát pragmatického generovania významu znakov v ich (pragmaticky) usúvzťažňujúcom syntaktickom usporiadaní.

Aplikuje toto poznanie na oblasť osobitosti estetickej i hudobnej znakovosti, pričom odmieta myšlienku zdvojenosti významu znakom, teda jeho hľadania „pomimo“ či „poza“ znak. V týchto intenciách prisudzuje hudobnému znaku (napríklad v odkaze na pojmy „autonómny znak“ Jana Mukařovského a „autoreflexívny znak“ Umberta Eca) kvalitatívnu charakteristiku intencionálnosti. Umelecký (a teda i hudobný) znak chápe ako „*artikulačnú formu špecificky estetickej intencie, t. j. nemateriálnej predstavy alebo idey, ktorá jestvuje len v takomto znaku a tvorí jeho jediný význam*“ (Faltin, 1992b, s. 300). V uvedenom kontexte pokladá za principiálne dôležité a rozhodujúce to, akú úlohu v hudobnej dialektike usúvzťažňovania syntaxe a jej pragmatického užitia hrá práve ono wittgensteinovské „zaobchádzanie“ so znakmi, ktorým je samotné načúvanie hudby významotvorným (ne)vedomím človeka¹.

Z uvedeného vyplýva, že syntaktické usporiadanie intencionálnych hudobných znakov nemôže byť založené len na „priradzujúco“ chápanej sémantike ($Z \rightarrow O$). Faltin sa zároveň radikálne odkláňa od povrchného chápania syntaxe len ako nástroja modifikácie významu a prichádza so zásadne iným poňatím, ktoré jej prisudzuje procesuálnu funkciu „duchovného udeľovania významov“, završujúceho sa výhradne v procese načúvania „znejúcej logike hudobných súvislostí“ (Faltin, 1992b, s. 304). Adjektívum „duchovný“ rozumie v zmysle ponímania znejúcej a dejúcej sa „syntaktickej operácie ako fenoménu vedomia“ (tamže, s. 334).

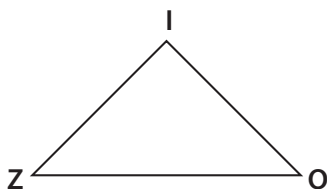
Paralelne s tým, už v 70. rokoch minulého storočia, pripomína nedostatočnosť vysvetľovania podstaty a zmyslu hudobnoestetkej semiózy len cez prizmu jej komunikačného rozmeru. V tejto oblasti jej navyše prisudzuje výrazné dištingtívne špecifikum – ide v nej o komunikáciu, ktorá nie je oznamovaním. V hudobnej komunikácii sa nič „neoznamuje“ a „nesprostredkováva“, ale, obrazne povedané, „vypovedá“. Preto v schéme „vysielateľ – správa – prijímateľ“ Faltin nahrádza termín „správa“ pojmom „vypoved“

(komparatívne pozri nižšie schému Molina & Nattieza). Tá však nie je prostriedkom, správou o niečom inom, ale sebvýjadrením, čiže sama artikuluje do žiadneho iného kódu netransformovateľné hudobné myšlienky, predstavy a idey (tamže, s. 311). Faltin popisuje hudobno-komunikačné situácie ako osobité semiotické fenomény, ktoré majú význam a „*niečo znamenajú bez toho, aby sprostredkúvali správu, ktorej by boli znakmi*“ (tamže, s. 312), a to bez akejkoľvek prítomnosti denotátu či inej „viditeľnej manifestačnej formy“. V prípade hudby ide teda – podľa neho – o principiálne odlišný prípad komunikácie, ktorý nemožno redukovať povrchne len na interakciu, ale ktorý môže nadobudnúť aj formu kontemplácie, resp. zdieľania duchovných hudobných ideí a ich v (ne)vedomí generovaných významov (tamže, s. 317).

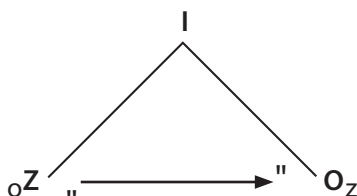
Ako už bolo spomenuté, Faltin rozumie pojmu hudobná syntax ako „duchovnému procesu udeľovania významov“, pričom predostiera vlastný koncept „kategórií hudobnej syntaxe“ a „princípov hudobného myslenia“, ktorými, a to je podstatné, disponuje tak tvorca, ako i poslucháč hudby. Tieto kategórie ako „regulatívne princípy hudobnej logiky“ podľa neho patria k „estetickému kolobehu doby“, jej kultúry a k jej estetickému ideálu, pričom ich možnosti (vyjadriteľné simplifikujúco verbálne abstraktnými výrazmi ako „opakovanie“, „radenie“, „prechod“, „kontrast“, „klamný záver“, „premena“, „návrat“ atď.) sú nevyčerpatelne: „*Nech to znie akokoľvek paradoxne: hudobný význam znejúceho vzťahu sa neodvodzuje od tónov, ale – celkom v zmysle Kanta – od významu kategórií hudobného myslenia, podľa ktorých sa tóny najprv kladú do vzťahov*“ (tamže, s. 329). Pochopenie zamýšľaného významu teda priamo závisí od adekvátnosti kategórií skladateľovho myslenia v hudobnej syntaxi a kategórií vnímania poslucháča. Faltin túto dialogickú korela(k)tívnosť nevníma ako konštantne danú, ale ako neustále dynamicky sa meniacu, a to v kontexte historických, kultúrnych, regionálne, psychicky a sociálne podmienených zmien (tamže, s. 329).²

V priamom odkaze na Faltinove myšlienky sa pokúsme modifikovať známy semioticko-referenčný trojuholník, kde sa pod „I“

rozumie interpret (niekto, kto znak vníma ako znak) a interpretant (dispozícia k určitému správaniu sa vyvolanému znakom), pod „Z“ znaková entita a pod „O“ objektívna entita, ku ktorej znak odkazuje, pričom „O“ zastupuje designát (význam znakovej entity) i denotát (fragment skutočnosti, ku ktorej „Z“ odkazuje) (Godár, 1998, s. 150)³:



Mnohým nedorozumeniam vyplývajúcim zo spoločujúceho chápania tejto schémy, ku ktorým patrí o. i. stotožnenie „O“ len s denotátom, by bolo možné sa vyhnúť, ak by sme ho upravili:



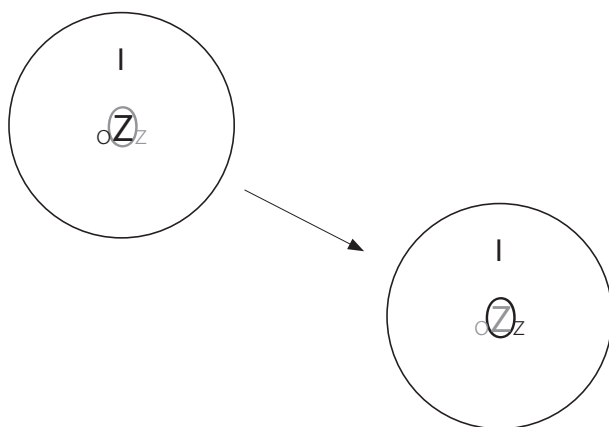
oZ by znamenalo označujúce (hudobný znak) a O_z zas Označované (jeho význam)⁴, pričom šípka vo zvýrazňujúcich úvodzovkách medzi nimi „ $\rightarrow$ “ by mohla symbolizovať ono spomenuté, pre generovanie významov v ľudskom (ne)vedomí rozhodujúce wittgensteinovské používanie tónov a zvukov v jazyku hudby, resp. zaobchádzanie s nimi.

Ak by sme však vnímali konzekventne intenciu myšlienky, že hudobný znak intencionálne a autoreflexívne odkazuje „označujúco“ na seba a má vlastne v sebe samom zavinutý „označovaný“ význam (v duchu Faltinovho chápania estetického znaku ako „artikulačnej formy špecificky estetickej intencie, nemateriálnej idey, ktorá jestvuje len v takomto znaku“)⁵, potom by sme mohli ísť ešte ďalej a (nielen v prípade hudobnej, ale i umeleckej semiózy vôbec)

mohli modifikovaný trojuholník alternatívne nahradiť schémou imanentného kruhu.

Označované je v nej implicitne skryté v samom označujúcom a prostredie pragmatického, existenciálneho kontextu spomenutého „používania a zaobchádzania“, v ktorom sa udalostný proces zvýznamňovania ${}_oZ$ na O_z odohráva, symbolizuje plocha kruhového poľa „I“ (interpreter, interpretant), nahrádzajúca šípku v úvodzovkách v predchádzajúcej schéme.

V procese vnímania a porozumenia významu hudobného znaku sa do popredia dostane to, čo bolo na počiatku (aj v schéme) v úzadí⁶:



Uvedený alternatívny semioticko-teoretický model hudobnej semiózy predkladám na tomto mieste s vedomím jeho možného didaktického využitia. Všetky vedecko-výskumné dôsledky, resp. výhody či nevýhody z neho vyplývajúce by si zaslúžili priestor samostatnej štúdie.

Jeden z najdôležitejších textov týkajúcich sa našej problematiky s názvom *Omyl semiotiky* napísal začiatkom 90. rokov minulého storočia popredný slovenský skladateľ a muzikológ Vladimír Godár,

ktorý bol publikovaný neskôr v jeho knihe *Kacírske quotlibety*, 1998. Okrem meritórne výstižného, koncízneho (napokon i edukačne produktívneho) prierezu dejinami novodobej semiotiky od F. Saussura, Ch. S. Piercea, Ch. W. Morrisa cez J. Mukařovského a L. Hjelmsleva až po R. Barthesa poskytuje i cennú komparáciu istých predpokladových „neistôt“ modernej semiológie/semiotiky s jej koreňmi v antickej jazykovede. Tá totiž už riešila niektoré zo znovunastolených otázok semiotiky na začiatku 20. storočia. Parafrázujúc Godára, práve ona už pred viac ako dvoma tisícročiami skúmala vlastnosti myslenia na základe jeho produktu – čiže jazyka, a to na platforme triády *skutočnosť : myslenie : jazyk*. Riešila aj otázky označenia a veci, ako aj kvalitu tohto vzťahu, ktorý je verifikovateľný konvenciou, tradíciou a zmyslovou skúsenosťou.

Godár na základe tejto komparácie poukazuje na omyly novodobej semiotiky, ktorá automaticky pracuje s väzbou označujúce – označované ako určujúcou a samozrejmovou, pričom v súvislosti so znakom a jeho významom „ide len o jednu z javových foriem základnej myšlienkovkej operácie“ (Godár, 1998, s. 153). Zároveň, a to je dôležité, novodobá semiotika práve vo vzťahu k umeleckým fenoménom podľa neho zabúda na to, čo sa v antike pokladalo za kľúčový aspekt znakovkej reflexie umenia – princíp nápodoby, *mimésis*. Pripomína, že pytagorejci ho užívali na vyjadrenie vzťahu (kongruencie) číslo – realita, dôležité miesto zaujíma aj v koncepciách Platóna (dialóg *Kratylos*) i Aristotela. V intenciách hlbinne antického ponímania Godár akcentuje *mimésis* (v protiklade k jeho neskoršiemu, dezinterpretujúco plochému chápaniu v zmysle napodobňovania či imitácie) ako aktívny, tvorivý, pretvárajúci princíp nápodoby, ktorý je v zhode s pretvárajúcou, „prirodzujúcou“ podstatou skutočnosti – *fysis*. Práve kvalita takto chápanej *mimésis* verifikovala kvalitu umeleckej výpovede. Bola zmyslovo overiteľná, založená na princípoch idealizácie a fantasknej (obrazotvornej) transformácie, a to v ukotvení druhej, komplementárne rovnocennej triády poznávania sveta a seba vo svete – *fysis : mimésis : techné* (*skutočnosť : nápodoba : umenie*). Podľa Godára mnohé ťažkosti novodobej semiotiky vyplývajú práve z „exkomunikácie“ *mimésis*, ako aj zo skutočnosti, že mnohé jej toporné, len o lingvistické

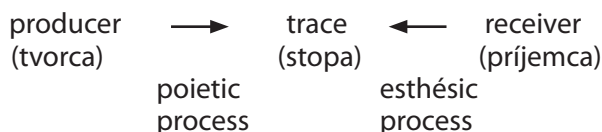
modely sa opierajúce koncepcie neberú do úvahy (v antike nesubsumovateľný) paralelizmus jazyka a umenia.⁷

V odkaze na úvod tohto textu spomeňme v rámci inakostných semiotických prístupov k hudobným fenoménom aj rôzne inšpiratívne koncepcie tzv. existenciálnej semiotiky Eera Tarastiho, formulované, napríklad, v emblematickej práci *Existential Semiotics*, Marka Reybroucka a jeho koncept vzájomne sa podmieňujúceho systému poslucháča a environmentu či teórie Esti Sheinbergovej a jej myšlienku o simultánne možnej *kontradiktornosti hudobného znaku* (t. j. znejúcom paralelizme harmonicko-melodických, sonoristických, metricko-rytmických protikladných pólů, ktoré v súvzťažnosti výsledne generujú novú výrazovú a významovú, neraz neverbalizovateľnú kvalitu). V týchto súvislostiach spomeňme aj originálne iniciatívy tzv. nitrianskej školy, konkrétne Františka Mika a Ľubomíra Plesníka.⁸ Na tomto mieste v existenciálnej hudobno-semiotickom kontexte, zdôrazňujúc význam dosahu fenomenality a akosti percepcie hudby pre jej teoretickú esteticko-semiotickú reflexiu, sa podrobnejšie pristavím pri štúdií Louise L. Andersonovej *The Musical Gesture: Does the Field of Musical Semiotics Describe Our Phenomenal Experience with Music?* (prezentovanej na 9. kongrese ICMS v Ríme roku 2006). Vychádzajúc z kritiky fenomenológie Edmunda Husserla a opierajúc sa primárne o filozofiu Mauricea Merleau-Pontyho, zamerala sa v nej na tzv. a priori predpoklady, ktoré sa v semiotike dodnes uplatňujú aj v oblasti hudby. Podobne ako Peter Faltin či Vladimír Godár konštatuje bezvýchodiskovú limitovanosť hudobnej semiotiky ako aplikovanej lingvistiky, ako aj definitívnu neudržateľnosť tradičného komunikačného, jednosmerného ho modelu:

odosielateľ ➔ správa ➔ príjemca

V nadväznosti na spomenutého Eera Tarastiho, ktorý chápe vzťah medzi subjektom (príjemcom) a výpoveďou ako výsostne dialo-

gický, Andersonová uvádza iný, obojsmerný komunikačný model autorov Jeana Molina a Jeana-Jacquesa Nattieza:



Tvorca v poietickom procese vytvára stopu-znak, ktorú (si) príjemca v esthésickom procese interpretuje (Anderson, 2008, s. 290).

Aké hudobno-semiotické „a priori“ predpoklady, resp. predsudky má L. L. Andersonová na mysli a ako ich v duchu nazerania Merleau-Pontyho v uvedenom texte vyvracia?

1) *Hudba je typ jazyka, a preto niečo komunikuje, „tlmočí“.*

Merleau-Ponty v práci *Prose of the World* interpretuje proces vyjadrenia ako potrebu pochádzajúcu z tela, pričom „migráciu významu roztrúseného v skúsenosti“ popisuje ako niečo, čo je nediskurzívnej povahy, a teda nie je centrálne viazané na descartovské cogito. Rezultát tvorivej činnosti je podľa neho vtelený do vyjadrenia a potreba vyjadrenia manifestovaná v sónických formách (zvukovej obrazotvornosti) je extenziou, predĺžením istej formy skladateľovho bytia (tu by sa dala viesť istá paralela s koncepciou recepčného bytia umeleckého diela Františka Mika a základnou intenciou jeho výrazovej sústavy). Ide o jeho gesto, ktoré je gestom tela, človeka vo svete, vo vzťahu k svetu. V tomto zmysle podľa Merleau-Pontyho štýl nie je akýmsi súborom „inventarizovaných, priliehavých“ techník a metód, ale je bodom kontaktu, prípadom exigencie, čiže naliehavej nevyhnutnosti „kolízie“ medzi tvorcom a svetom. L. L. Andersonová v nadväznosti na to vyvodzuje tézu: „*Prijímame ilúziu hudby, ktorá je pravdivá, pretože sme stále otvorení k svetu ako ilúzii, ktorá obsahuje pravdu*“ (Anderson, 2008, s. 291 – 292).

2) *Intenciou skladateľa je vysielat' správu, intenciou poslucháča je prijať ju a dešifrovať.*

Merleau-Ponty chápe ľudí ako bytosti hľadajúce vo vzťahu k svetu rovnováhu, ktorou je stav istého porozumenia svetu i sebe samému v ňom (resp. vyrovnávania sa s ním a so sebou v ňom). Skladateľ dosahuje tento druh rovnováhy vtedy, keď to, čo je vyjadrené a vypovedané v intencionálnom oblúku, napĺňa to, čo bolo (v procese tvorby, pozn. J. F.) mienené. Pre poslucháča nastáva porozumenie (a tu je možné nájsť istú analógiu s uvažovaním Petra Faltina) dosiahnutím stavu, keď to, čo je počuté, napĺňa jeho vlastnú potrebu rovnováhy v uvedenom zmysle.

Na tomto mieste Andersonová tematizuje pojem *sedimentácie* minulých i súčasných perцепčných skúseností. Tá umožňuje každej skúsenosti uloženej v pamäti tela či (ne)vedomia byť súčasťou tej nasledujúcej. Vychádzajúc z vedomia sedimentácie hudobno-významotvorných, telesne, celostne zažitých skúseností, tvrdí, že poslucháč nevníma len vnútorné dianie hudobných štruktúr, ale aj všetko, čo ho existenciálne v tejto skúsenosti obklopuje (obdobne uvažuje i M. Reybrouck či Ľ. Plesník).

3) *Hudba môže a má byť dekódovaná a dešifrovaná.*

Ak Peter Faltin presvedčivo vyvrátil tento predsudok formou substitúcie pojmu správy seba vyjadrujúcou výpoveďou, Andersonová obracia pozornosť v tomto bode (možno prekvapivo) na temporálnu stránku hudby. Prostredníctvom idey Merleau-Pontyho „rozumieť hudbe ako času a času ako hudbe“ tematizuje otázku, čo pod časom v hudbe rozumieť. Čas v jeho chápaní podľa nej nemožno redukovať na sukcesívnosť momentov „teraz“, čiže na linearitu udalostí v jednom kontinuu. Čas je skôr istým „vlastným, jednotlivým fenoménom plynutia (running off)“ (ktoré možno interpretovať ako isté zmnožujúce sa odvíjanie) – to, čo zaznelo a bolo počuté, nie je fixne odložené a nemenné, ale sa mení vo vzťahu k tomu, čo znie v hudobnom priebehu ďalej. Súčasťou nachádzania onej rovnováhy, teda porozumenia stope/výpovedi, sú aj naše myšlienky a emócie vynárajúce sa stimuláciou hudobných tvarov a procesov. Hudobný čas je preto časom zažitým (ktorého legitímnou súčasťou sú aj tieto myšlienky a emócie), významotvorným časom

a nie len akýmsi dešifrovaním a dekodovaním jednotlivých hudobných úsekov (Anderson, 2008, s. 294 – 295).

4) *Hudobná partitúra/zvuky/vystúpenie sú aktom vysielania správy.*

V uvedenom komunikačnom modeli Molina & Nattieza je trace (stopa) v istom zmysle neutrálna, nie je ničím izolovaným a „najhlavnejším“ (opäť možná paralela s koncepciou Františka Mika o mienenej skutočnosti vtelenej do tvarov diela a jej sprítomnení vo vedomí percipienta v udalosti ich vnímania). V duchu tejto deaurizácie „piedestálu“ hudobného diela je podľa Andersonovej v hudobnej semióze namiesto tzv. reťaze (následností) interpretantov (Ch. S. Peirce) vhodnejšie hovoriť o sieti interpretantov.

5) *Hudobné teórie a historicko-kultúrne analýzy sú určujúce vo vzťahu k interpretácii významu hudobného diela.*

Podľa Andersonovej však neraz opisujú len povrch skúsenosti prežívania hudby, pretože hudba je vždy konkrétne „našou fenomenologickou skúsenosťou s ňou“ (Anderson, 2008, s. 296), ktorá je síce spoločensky determinovaná, ale je zároveň ničím vopred neodhadnuteľne indeterminovaným. Hudobná semiotika by sa preto mala zaoberať len hudobnými fenoménmi a dielom vždy vo väzbe na fenomén zažitej skúsenosti s nimi (ako na to okrem Andersonovej upozorňovali u nás už Peter Faltin či František Miko a Ľubomír Plesník). Čiže má skúmať hudbu práve vo vzťahu k tomuto fenoménu, lebo, ako tvrdí L. L. Andersonová, podstata a význam hudby tkvie v jej poznaní ako gesta istého modusu bytia, t. j. hľadania spomínanej rovnováhy vo svete. V udalosti jej vnímania máme teda príležitosť skúmať našu schopnosť byť vo svete týmto spôsobom, čím sa nám ponúka možnosť prekračovať, resp. merleau-pontyovsky povedané – „transcendovať sa“ (Anderson, 2008, s. 297).

Výučba hudobnej semiotiky na našich vysokých školách by v súčasnosti už nemala opomínať žiadnu z vyššie uvedených iniciatív. Nielenže vrhajú zásadne iné svetlo na mnohé neuralgické body hudobnej semiózy, ale zároveň revitalizujú zmysel hudobno-semiotického bádania v neprehľadnej babylonskej

ére rozmanitých jazykov a slovníkov (neraz) zjavne disparátnych poetík postmoderny.

Poznámky

- ¹ Pojem (ne)vedomia odkazuje k chápaniu viacúrovňovej komplementarity vedomého a nevedomého (aj) v udalosti vnímania hudby (pozri text *Modus /ne/vedomia v hudobnom vnímaní* /Fujak, 2008, s. 29 – 38/). Na viacúrovňové ponímanie ľudského vedomia vo vzťahu k jeho nevedomým obsahom u nás dlhodobo poukazuje skladateľ Roman Berger, jeden z hlavných predstaviteľov slovenskej hudobnej Avantgardy '60. Napríklad v texte *Semiotika a prax* (1994) – v jeho piatej časti *Vedomie – Psychika* – píše, že vedomie nemožno redukovať len na činnosť mozgu, resp. pamäti. Nie je totiž nediferencovanou totalitou, ale je v ňom možné rozlíšiť viacero integrálnych úrovní, pričom podľa neho fenomenologický postulát tzv. čistého vedomia (vrcholnej úrovne) nie je, ako sa občas zavádzajúco uvádza, s tvorbou a bytím umenia identický (Berger, 2000, s. 175 – 176).
- ² Viac o hudobnej semiotike Petra Faltina pozri v autorskej publikácii *Hudobné korela(k)tivity* (Fujak, 2008), z ktorej sú v meritórnom zhrnutí prevzaté tu uvedené myšlienky. V publikácii o. i. formulujem svoje východiská chápania hudobno-semiotických fenoménov, ako sú tvorivosť hudobného vnímania, modus viacúrovňového (ne)vedomia v udalosti hudobného zážitku či korela(k)tivita tzv. tekutej umeleckej intermediality.
O historických kontextoch hudobnej semiotiky Petra Faltina pozri viac v texte Jarmily Doubravovej v tomto zborníku na s. 27.
- ³ Na uvedenom mieste tematizujem modifikovanú verziu referenčného trojuholníka od Ivora A. Richardsa a Charlesa K. Ogdena (*The Meaning of Meaning*, 1923) v odkaze na Vladimíra Godára (*Kacírske quotlibety*, 1998), ktorý pôvodnú dvojicu *symbol – referent* nahrádza kategóriami *označujúce – označované* (Saussureovou dvojicou *signifiant – signifié*). Tým vlastne usúvzťažňuje saussureovský sebestačný motív binarity s pierceovskou triadickosťou. Ako uvádza Ľubomír Plesník v texte citovanom v úvode k tomuto zborníku, v tomto modeli sa: „*prepája semiotická línia myslenia o znaku (novoveko odvodzovaná od Charlesa S. Peircea) so semiológiou (osnovanou Ferdinandom de Saussureom)*. Zatiaľ čo prvú líniu charakterizuje (okrem iného) skôr triadickosť,

druhá buduje prevažne na binárnom princípe. To je aj (vonkajší) dôvod, pre ktorý Saussure s tretím členom referenčného trojuholníka – referentom, t.j. označovaným objektom – neoperuje. Znak – a v tom vidím jednu z epistemologicky najzásadnejších odlišností oproti trojčlenným semiotickým modelom – totiž umiestňuje bezozvyšku do sféry vedomia (výslovne hovorí o znaku ako o „psychickej jednotke“ s dvoma stránkami: „akustickým obrazom“, čiže zmyslovým vnemom, a – v prípade jazykového znaku – pojmom či významom; ide tu teda o súvzťažnosť dvoch obsahov vedomia“ (Plesník, 2010, s. 2).

- ⁴ Túto modifikáciu niektorých prvkov schémy semiotického trojuholníka som prvýkrát verejne prezentoval v prednáške *Otázky hudobnej semiotiky* na filozoficko-metodologickom seminári ÚLUK FF UKF v Nitre roku 1999.

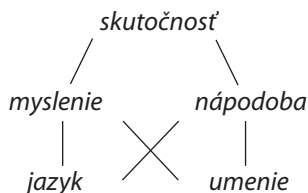
Na limitovanosť Ogdenovho-Richardsovho trojuholníka referencie poukazoval o. i. Zdeněk Mathauser v štúdii *Systémy a jejich zárodečná jádra*, v ktorej ho rozšíril o trojuholníky genézy, predmetnosti (ontológie) a morfológie, vytvárajúce vo svojej komplementarite tzv. štvorec umeleckej špecifickosti (Mathauser, 2003, s. 18). Kritizujúc lineárnu jednosmerovosť trojuholníka referencie v priamej nadväznosti na Husserlovu fenomenológiu intencionality vedomia, vkladá do spomínaného štvorca ďalší, tzv. vnútorný štvorec inej vektorovosti, vyplývajúcej z presvedčenia, že vedomie udeľuje význam výrazu a intenduje predmet. Mathauser tak zároveň nastoľuje inšpiratívne korešpondencie medzi vrcholmi oboch štvorcov (viac pozri Mathauser, 2003, s. 20 – 22).

- ⁵ V týchto súvislostiach spomeňme i princíp implikácie a explikácie znaku Gillesa Deleuza zo siedmej kapitoly *Paralelizmus znakového systému* v jeho práci *Proust a znaky*, ktorý popisuje ako zavinutie zmyslu v znaku a jeho odvinutie, resp. rozbaľovanie v priebehu jeho chápania a interpretácie.

V tejto kapitole rozvíja gradujúci systém siedmich kritérií znakov a, vychádzajúc z poetiky Proustovho modusu románu, rozlišuje štyri rôzne línie času – čas, ktorý strácame; stratený čas; čas, ktorý znovu nachádzame; čas znovunájdenný. V nich podľa neho znaky vzájomne interferujú a zvyšujú počet svojich kombinácií. Avšak iba znovunájdenný čas umenia (ako najvyššej triedy znakov) obklopuje a zahŕňa všetky ostatné (Deleuze, 1999, s. 100 – 101).

- ⁶ O postupnom vyjavovaní skrytého, hoci v inej tematickej súvislosti, uvažoval v estetickej metafore tzv. magického obrázka Ľubomír Plesník v práci *Estetika inakosti* (ÚLUK FF UKF, 1999).

- ⁷ Vladimír Godár v závere uvedeného textu poukazuje na pozadí vzťahov v rámci oboch triád aj na ich nesmierne dôležité priečne súvzťažnosti a „hybridizácie“ v priebehu dejín.



Napríklad vzťah nápodoby a jazyka sa podľa neho kryje s otázkou znakovkej naturálnosti a ikonickosti (konvenčnosti), ktorú prvýkrát v európskom kontexte rieši Platón v dialógu *Kratylos* (Godár, 1998, s. 156 – 158).

- ⁸ Podrobnejšie som sa koncepciami uvedených autorov zaoberal v práci *Musical Correla(c)tivity* (Fujak, 2005).

Literatúra

- ANDRESON, Louise L.: *The Musical Gesture: Does the Field Of Musical Semiotics Describe Our Phenomenal Experience with Music?* In: *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Semiotics, Roma 19 – 23/09/2006.* International Semiotics Institute, Imatra; UnwebPublications; Universita of Roma Tor Vergata 2008, s. 289 – 297. ISBN 978-952-5431-25-4.
- BERGER, Roman: *Dráma hudby. Prolegomena k politickej muzikológii.* 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum 2000. 394 s. ISBN 80-88884-20-9.
- DELEUZE, Gilles: *Proust a znaky.* Prel. Josef Hrdlička. Praha: Herrmann & synové 1999. 208 s.
- FALTIN, Peter: *K otázke hudobného významu.* In: *Slovenské pohľady,* 1991, roč. 107, č. 9, s. 50 – 54.
- FALTIN, Peter: *Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako*

- znaku. *Tri monistické modely na vysvetlenie významu hudby*. In: Slovenská hudba, 1992(a), roč. 18, č. 2, s. 153 – 162.
- FALTIN, Peter: *Význam v hudbe*. In: Slovenská hudba, 1992(b), roč. 18, č. 3, s. 298 – 341.
- FALTIN, Peter: *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov*. In: Slovenská hudba, 1992(c), roč. 18, č. 2, s. 175 – 179.
- FUJAK, Július: *Hudobné korela(k)tivity (Výber štúdií a článkov /nielen/o hudobno-intermediálnejsemióze)*. 1. vyd. Nitra: Katedra Kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa 2008. 110 s. ISBN 978-80-8094-365-3.
- FUJAK, Július: *Musical Correla(c)tivity (Notes on Unconventional Music Aesthetics)*. 1. vyd. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa 2005. 140 s. ISBN 80-8050-870-4.
- GODÁR, Vladimír: *Kacírske quodlibety*. 1. vyd. Bratislava: Music forum 1998. 184 s. ISBN 80-88737-12-5.
- LANGEROVÁ, Susanne K.: *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Prel. Jozef Cseres. 1. vyd. Bratislava: SNEH 1998. 108 s. ISBN 80-967445-6-9.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Systémy a jejich zárodečná jádra*. In: Valentová, M. (ed.): *Semiotické modelovanie sveta v texte*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF 2003, s. 17 – 23. ISBN 80-8050-786-4.
- MIKO, František: *Význam, jazyk, semióza*. 1. vyd. Nitra: VŠPg 1995. 140 s.
- PLESNÍK, Ľubomír: *Estetika inakosti*. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta 1999. 140 s. ISBN 80-8050-199-8.
- PLESNÍK, Ľubomír: *Posudok zborníka štúdií Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky*. Rukopis, Nitra, 5. 3. 2010.
- REYBROUCK, Mark: *Music and the Art of Listening from Virtual Reality to Sounding Reality*. In: *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Semiotics, Roma 19 – 23/09/2006*. International Semiotics Institute, Imatra;

UnwebPublications; Universita of Roma Tor Vergata 2008, s. 355 – 342. ISBN 978-952-5431-25-4.

SHEINBERG, Esti: *Existential Irony in Music*. Prednáška na konferencii 7th International Congress on Musical Signification, Imatra /Fínsko/, jún 2001.

TARASTI, Eero: *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press 2000. 218 s. ISBN 978-0253337221.

Resumé

The text *Sources of Revitalization of Education in Musical Semiotics (In the Rage of Initiatives from Peter Faltin to Existential Semiotics)* deals with selected theories which point to a certain prerequisite level of semiotic reflection of musical semiosis, with the intention to offer impulses of innovation and revitalisation of musical semiotics in the education at Slovak high schools. The discussed theories of a Slovak semiotician Peter Faltin, a Slovak composer and musicologist Vladimír Godár and an American theoretician Louise L. Anderson, are mutually linked together as well as related to the existential semiotics and the Nitra semiotic school. The author also presents his own alternative semiotic model (scheme) of an immanent circle of musical semiosis, which can substitute the well-known, but in the musical context rather limited, Ogden-Richards' triangle.

HISTORICKÉ KOŘENY SÉMIOTIKY PETRA FALTINA

Jarmila Doubravová

Katedra filozofie, Filozofická fakulta Západočeské Univerzity v Plzni

Lze vůbec uvažovat o nějaké sémiotice Petra Faltina? A jestliže ano, pak v jakém smyslu? Pro odpovědi na obě otázky bude třeba vzít v potaz kontext, v němž muzikolog, estetik a hudební psycholog vstupoval na odbornou scénu.

Peter Faltin (1939 – 1981) vstupoval na scénu v kontextu avantgardy 60. let. Byla to doba hledání a nacházení souvislostí s avantgardami 20. a 30. let a kontaktů s centry avantgardní hudby v Evropě 60. let, doba návazností na dobré tradice a odklonu od politické, umělecké i skladatelské konformity některých tzv. „vůdčích“ autorů 50. let: totální odklon od principů „sorely“ – tj. socialistického realismu.¹

Tento trend se projevil i v psaní o hudbě, nejen tématicky, ale i technicky, tj. co do stylu psaní. Objevily se nové tendence (nové pojmy, analýzy, souvislosti s jinými uměními) a dobově nové trendy: jako první kybernetika, pak sémiotika, ale také psychologie či antropologie hudby.² Opět se začaly psát klasické formy studií, tj. teze (nebo hypotéza), její prokazování (zkoumání, hledání souvislostí, snášení důkazů), komentování (uvádění podobných nebo, naopak, odlišných interpretací) a závěry. Součástí studie se stávala bibliografie, v předchozím období většinou opomíjená nebo soustředěná k několika málo titulům, garantujícím „správný“ směr.³ Faltin vykonal mnohé ještě před svou emigrací v r. 1969: z r. 1965 pochází jeho monografie o Igoru Stravinském, o rok mladší je objevna *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. K tomu se připínají jeho práce časopisecké a jeho činnost v rámci Smolenických seminářů.

Faltinova pozice v rámci oboru byla zvláštní. Patřil k emigrantům první vlny (1969), spolu s Ladislavem Kupkovičem či později Petrem Kolmanem. V české části republiky se obdobně choval Vladimír Karbusický (1925 – 2002), emigrovavší do Německa. Zatímco se však o slovenských emigrantech na Slovensku mluvilo, čeští v Čechách byli tabuizováni. Události v kultuře tenkrát nabývaly velké rychlosti: ČSSR vystoupila (už podruhé!) z Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM), přestože (nebo protože) se právě u nás konal festival ISCM v r. 1967. Zanikly Smolenické semináře a v r. 1970 časopis Slovenská hudba.⁴

Vraťme se však do ČSSR v době 60. let. *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*⁵ je věnována Ernstu Kurthovi a Hansi Mersmannovi. V předmluvě se Faltin distancoval od dobového hodnocení E. Kurtha: Kurth sice byl zakotvený jako psycholog ve své době, ale současně zdůraznil hledání hudebních principů „priamo v subjekte vnímania a nie mimo neho“ (Faltin, 1966, s. 11). Faltin pak zdůraznil podnětnost jeho díla a jeho „latentní dialektiku“. O své práci psal Faltin, že má diskusní charakter a že zůstane svědectvím toho stádia zkoumání, v kterém vznikala (1962 – 1965). Faltin pak zdůraznil význam prací, vznikajících současně, jež mu však nebyly přístupné, ať se jednalo o práci Eugena Suchoně o postromantické harmonii, Miroslava Filipa o harmonii klasicismu, o novou verzi Kresánkova hudebního myšlení nebo 3. díl Chominského Historie harmonie a kontrapunktu.⁶ Dále děkoval svému učiteli prof. Dr. Jozefu Kresánkovi⁷, jakož i prvním čtenářům první verze své práce – prof. Dr. Jaroslavu Volkovi (1923 – 1989) a prom. ped. Miroslavu Filipovi (1932 – 1973). Faltinova *Genéza zvukového ideálu súčasnej hudby* (jak zní podtitul) má pět kapitol, zabývajících se metodickými předpoklady zkoumání zvuku, systematikou zvuku, zvukem v primitivních kulturách, materiálovými předpoklady zrodu nového zvukového ideálu a obdobím imanentního zvuku. Jako celek dílo spadá do dobového úsilí o postižení sónické složky hudby. V té souvislosti bývají jmenováni vedle Pierra Schaeffera (*Traité des objets musicaux*, 1966) jako předchůdci F. Winckel a W. Gurlitt a jako následníci H. Lochmann (*Klangtypen der neuen Musik*, 1970)

a J. Rohwer (Vom Tonmusik zu Klangmusik, 1972), oba publikující v Zeitschrift für Musiktheorie.⁸

Zvláštní důležitost má v této souvislosti téměř současně vydávaná kniha Vladimíra Lébla (1928 – 1988) *Elektronická hudba*.⁹ To ovšem byla práce především hudebně-historická (od futuristických počátků po elektronická studia tehdejší současnosti), teprve v druhém plánu se soustřeďující na hudbu a prostor, materiál elektronické hudby, jeho organizaci a reprodukci elektronické hudby, tj. též problém jejího zaznamenávání neboli notace. Faltinova orientace na filozofické pojetí hudebně-teoretických problémů byla výjimečná, i když nikoli ojedinělá.¹⁰ Byla to atmosféra doby a stav společnosti i umění, které ovlivňovaly vznik prací na určitá témata nebo s použitím určitých metod; tak tomu ostatně bylo i v případech sémiotiky.¹¹

Faltinovy poemigrační osudy jsou známy. Pracoval u Reineckeho (Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz), s nímž se blíže poznal mj. na Smolenických seminářích. Hans Peter Reinecke (1926 – 2003) se zabýval akustikou a psychologií, v obou oborech zaujímal význačná postavení. Učil v Berlíně a Hamburgu (tam až do 90. let). Faltin se koncem 70. let u něj habilitoval na základě práce *Phänomenologie der musikalischen Form*, kterou věnoval rodičům. Byla, jak to autor formuloval v předmluvě, „experimentálně psychologickým zkoumáním vnímání hudebního materiálu a hudební syntaxe“ (Faltin, 1966, s. VII). Na první pohled je zřetelné, že autorovi šlo o prokázání metodologické kompetence a bezrozporné prezentace řešení zvoleného problému: tím byl důraz na syntaxi jako výsledku estetického vnímání. Druhým výrazně připomenutým momentem byla orientace autora: Theodor W. Adorno a Carl Dahlhaus se stali autoritami, jimiž se Faltin zaštilil (Faltin, 1966, s. VIII). Pak převedl pozornost k vlastním experimentům: „Předmětem zkoumání je osmitaktová perioda, která může simulovat (za kontrolovaných podmínek) jednotlivé vztahy. Pokus cílí k přesnějšímu uchopení a definování kategorií hudební rozmanitosti“ (tamtéž). Důležitý dodatek spočíval ve větě, že se práce nezabývá jednoznačností, ale odkrýváním rozpornosti reality, teorie a metody, a to tak, že ji řeší. Autor pak děkoval svému

šéfovi Reineckemu, paní Helze de la Motte-Haber, Eberhardu Jostovi a Lacovi Kupkovičovi, dlouholetému příteli, který komponoval hudební příklady a nahrál je. Zkoumání byla prováděna v letech 1971 – 1973, pak statisticky zpracovávána a v letech 1976 – 1977 přijata jako habilitační práce a obhájena.

Podíváme-li se na literaturu, překvapí uvedení Borise V. Asafjeva, ale též Ecova Otevřená struktura, vydaná v německém překladu.¹² Že jsou citovány uvedené autority a práce kolegů, jimž Faltin děkuje, je očekávatelné – právě tak jako uvedení Osgoodovy publikace o experimentální psychologii z r. 1953. Signifikanční je však uvedení několika prací Riemannových. Faltin zkoumal melodiku, harmonii, rytmus a syntaxi, jakož i zvuk a syntaxi. Kladl si otázku typu soudů a estetického hodnocení. Na s. 221 pak formuloval hypotézu o vztahu formy a smyslu: „Hudební smysl je intencionální: hudba zprostředkovává primárně hudební ideje; „zprávou“ je zpráva o hudbě samé.“

Čtenář se může cítit zklamán. Výsledek se zdá být neúměrný obrovskému úsilí včetně aparátu experimentální psychologie a statistiky. Jestliže však zasadíme tento výsledek do kontextu doby, je jasné, oč autorovi šlo: o odideologizování hudby a teorie hudby a o zdůraznění stavebního tektonického momentu hudební struktury. Byl tu však i jiný praktický cíl: etablovat se mezi německými kolegy.

Recenze na Faltinovu publikaci vyšla v Musikforschung (1981)¹³, a to z pera Helgy de la Motte. Autorka, psychologka¹⁴, uvedla svou recenzi tvrzením, že rozpor mezi filozofickým, teoretickým a psychologickým myšlením lze řešit zkoumáním formy, neboť „smysl se generuje v procesu vnímání“. Faltin zkoumal 16 hudebních frází, které byly komponovány podle plánu, a to tak, že k předvětí byla dokoňována závětí, jejichž hudební dimenze (melodie, rytmus, harmonie, zvuk) byly varírovány. Výsledky pak byly hodnoceny homogenní skupinou muzikantů na bipolární škále. Dále autorka napsala (de la Motte, 1981, 359): „Faltinova práce je první v hudební oblasti, v níž se zkoumá platný faktor pro určení hudební sémantiky...“ (ukazuje se, že celek je víc než sumarizace částí); „... forma a smysl jsou neroztržitelně spojeny.“ Recenze, psaná

v červnu 1980, končila pochvalou: „Přísně logická výstavba jeho práce je proniknuta elegancí.“ V tomtéž ročníku Musikforschung vyšla také recenze na sborník, týkající se rozumění hudbě a editovaný P. Faltinem a H. P. Reineckem, Musik und Verstehen.¹⁵ Recenzent Gerhard Schuhmacher zdůraznil, že jde o běžící projekt, na němž se podílejí odborníci různých oborů: lingvistiky, estetiky, sociologie i jednotlivci transdisciplinárně zaměřeni. Starý a pro oblast tzv. Geisteswissenschaften konstituující pojem Wilhelma Diltheye „porozumění“ se stal tématem úvah nejen německých muzikologů, ale i francouzsko-kanadského a dvou polských odborníků, totiž J. J. Nattieze a A. Schaffa spolu s Z. Lissou. Prvně jmenovaný nebyl v tehdejší ČSSR znám: jeho známost přišla až s jeho návštěvou koncem 80. let v Praze.¹⁶

Adam Schaff (1918 – 2006) byl v Československu znám díky překladu knihy *Vstep do semantiky* Pavlem Maternou (1963). Polský filozof, původně marxista, zakladatel polské asociace Římského klubu, člověk s typickými osudy intelektuála v druhé polovině 20. století, jednou velebený, podruhé zatracovaný, byl vždy uvažovaný jako silná osobnost.¹⁷

Zofia Lissa (1908 – 1980) se pravidelně účastnila každoročních konferencí v Brně při podzimním hudebním festivalu a její studie vycházely např. v Aufsätze zur Musikaesthetik (např. o funkcích hudebních citátů, 1961), ale též v českých překladech.¹⁸

C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, H. Goldschmidt, T. Kneif, Otto E. Laske, H. P. Reinecke a P. Faltin, ale též V. Karbusický – to byli autoři, kteří do sborníku přispěli. Miloši Jůzlovi, který tenkrát vytvořil též studii na toto téma, se však, bohužel, už nezdařilo (z politických důvodů: šlo přece o publikaci s emigranty!) být publikován. Jeho studie vyšla v Hudebních rozhledech.¹⁹

V publikaci Hudební věda, kapitole o hudební psychologii, lze najít následující hodnocení P. Faltina (1988, s. 449): „Faltinovy práce (zejména: Predmet, hranice, možnosti a ciele psychológie hudby a jej postavenie v systéme muzikologických disciplín; rozmnožený rukopis Musicologica Slovaca 1, 1969, sv. 2, s. 137 ad.; Filozofická antropológia ako metodické východisko estetiky; Musicologia Slovaca 2, 1970, s. 3 ad.) orientované na filozofickú antropológiu

a různé větve strukturalismu zůstaly vně marxistické linie hudební psychologie.“ (Za takové se považovaly např. práce Josefa Burjánka, F. Sedláka či V. Fedora.) Pro rok 1988 je to hodnocení překvapivě politicky ortodoxní. Na emigranty bylo ovšem bráno zvláštní měřítko (viz výše neúčast M. Jůzla ve sborníku Musik und Verstehen) a tvrzení samo je vlastně pravdivé: Peter Faltin opravdu k marxistické linii nepatřil.

Jestliže se domnívám, že je možné tohoto autora vřadit do linie sémiotické, je tomu tak ze tří důvodů:

- 1/ Problémy syntaxe, tj. řetězení znaků, vytváření struktur atd. tvoří jednu ze tří oblastí sémiotiky vedle sémantiky (co a jak znaky označují) a pragmatiky (jak jsou znaky užívány a jak jsou akceptovány, tj. jak je jim rozuměno).
- 2/ Sémiotiku bez důkladné znalosti předmětu, jehož se týká, včetně teorií, jež se jím zabývaly, nelze považovat za sémiotiku, tj. obecnou teorii znaku, ale v nejlepším případě za více nebo méně poučenou a kultivovanou jazykovou kombinatoriku. Obecnost sémiotiky, označované otci zakladateli jako „organon“ – tj. jako nástroj, metoda všech věd – a tak také rozvíjené, jak ukazuje již několik encyklopedií z oboru, včetně zatím poslední z 90. let minulého století, představuje její přednost jen potud, pokud se týká zobecnění a nikoli zploštění, zestejnění nebo prostě jen „využití“ abstraktní terminologie.
- 3/ Faltinovy práce jsou mimořádně důkladné. Mají historické kořeny jak ve světovém dění, tak v hudebně-teoretickém dění slovenském. Proto, podle mého soudu, představují modely, na jejichž základě lze smysluplně rozvíjet teorie toho nového v hudbě i o hudbě, co se od doby jejich vzniku objevilo, včetně sémiotiky.

Poznámky

- ¹ Viz k tomu: Doubravová, J.: Hudba 50. a 60. let. In: Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, s. 34 – 39.
- ² Viz k tomu: Doubravová, J.: Mezi estetikou, kybernetikou a sémiotikou. In: Kybernetika a společnost na prahu XXI. století, s. 27 – 33.
- ³ Viz k tomu: Doubravová, J.: Mýtus klíčových slov a křížových citací. In: Estetika, 1988, roč. 24, č. 1, s. 8 – 12; ale také Karbusický, V.: Jak jsme manipulovali s realismem. In: Hudební rozhledy, 1966, roč. 19, č. 18, s. 545 – 550.
- ⁴ Chalupka, L.: Slovenská hudobná avantgarda 60. rokov 20. storočia (Vývoj, osobnosti, diela, význam). In: Česká a slovenská hudba v období totality (v tisku).
- ⁵ Bratislava: ŠHV 1966.
- ⁶ S odstupem času není jasné, proč Faltin nezmínil tehdy vzniknuvší a publikované Nové cesty hudby, díl I. Praha: Supraphon 1964, kde se mj. vyskytla i mimořádně zajímavá studie J. Rychlíka: Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, hudbě exotické a lidové (s. 54 – 73), reflektující mj. i onu aditivní techniku, jíž se zabýval P. Faltin jako zvláštní novou technikou C. Debussyho. Faltin přitom znal a citoval české hudební teoretiky, např. E. Hradeckého či J. Huttera, ale také starší práci A. Háby o psychologii tvoření z r. 1925.
- ⁷ Kresánek odkazoval na P. Faltina ve své Tektonice (1994), a to tam, kde psal o aditivní technice přiřazování, typické pro pozdního Debussyho (mj. s. 379).
- ⁸ Viz k tomu v oddílu, věnovaném hudební teorii v II. dílu kolektivní publikace Hudební věda (publikované ve třech dílech v r. 1988 ve Státním pedagogickém nakladatelství za hlavní redakce V. Lébla a I. Poledňáka), zvl. s. 390 – 391.
- ⁹ Lébl, V.: Elektronická hudba. Praha: Supraphon 1966 a dále zvl. Nástin typologie zvukového materiálu. In: Hudební věda, 1969, roč. 6, č. 3, s. 260 – 280; Některé komunikační problémy elektronické hudby. In: tamtéž, 1970, roč. 7, č. 3, s. 267 – 277; O mezních druzích hudby. In: Nové cesty hudby II. Praha: Supraphon 1969, s. 216 – 247. Celou touto tematikou se v kapitole Hudba, hudební kultura, zvukové prostředí zabývala J. Doubravová v publikaci Hudba a výtvarné umění. Praha: Academia 1982, s. 19 – 33.
- ¹⁰ Připomeňme v této souvislosti práci J. Volka Teoretické základy harmonie z hlediska vědecké filozofie. Bratislava: SAV 1954, jakož i Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie. Praha: Panton, 1961

od téhož autora. Je třeba též zmínit, že P. Faltin se podílel na Kapitolách z teorie současné hudby se spoluautory L. Burlasem a M. Filipem, které vyšly v r. 1965 ve spolupráci Prahy a Bratislavy.

¹¹ Viz k tomu např. a mj. v již uváděné Hudební vědě, díl II, oddíl věnovaný hudební estetice a sémiotice, zvl. s. 483 – 488 a 500 – 505.

¹² Frankfurt 1973; v Polsku vyšla v r. 1968 pod názvem Pejzaz semiotyczny, recenzována byla v Estetice, 1975, roč. 12, č. 1, s. 57 – 60.

¹³ Baerenreiter: Kassel und Basel, roč. 34, s. 358 – 359.

¹⁴ Např. Musikpsychologie. Eine Einführung. Köln 1977.

¹⁵ Köln: Arno Volk 1973; recenze in: Musikforschung, 1981, s. 227 – 230.

¹⁶ Připomeňme však jeho publikaci ze 70. let, stať v Acta musicologica, 1974, roč. 46, sv. 2, s. 153 – 171 (Sémiologie musicale: l'état de la question); v r. 1976 pak publikoval v Paříži práci Fondements d'une sémiologie de la musique.

Připomeňme rovněž, že se v r. 1973 konal v Bělehradě 1. kongres o hudební sémantice. Zmínme též, že v Hudebních rozhledech vyšel v 60. letech překlad studie Alana Daniélou: Hodnoty v hudbě. 1966, roč. 18, s. 154 – 156. Už v r. 1972 však vyšel tamtéž překlad studie Tibora Kneifa: Musik und Zeichen – Hudba a znaky. Aspekty neexistující hudební sémiotiky. In: Hudební rozhledy, 1972, roč. 25, s. 230 – 232; v časopise Estetika pak vyšla komentovaná zpráva pod šifrou MA (Miroslav Procházka): Urbino a sémiotika. 1976, roč. 13, č. 1, s. 57 – 60, zabývající se mj. také italskou hudební sémiotikou ve spojení se jmény G. Stefani, B. Porena, M. Baroni a C. Jacoboni. Oba posledně jmenovaní se přitom zabývali využitím počítačů pro řešení hudebně-sémiotické tematiky. Tím vším má být naznačeno, že sémiotika hudby nemohla být nezaznamenána jako nový trend, byť s možností negativního hodnocení (viz T. Kneif).

¹⁷ Maternův překlad odstartoval v polovině 60. let zájem o sémiotiku přinejmenším v okruhu teoretiků a estetiků umění v interdisciplinárním týmu Ústavu pro dějiny umění při tehdejších ČSAV. Důležité přitom bylo, že se na měsíčních zasedáních stýkali odborníci z Čech, Moravy a Slovenska.

¹⁸ Např. Nové studie z hudební estetiky. Praha: Supraphon 1982.

¹⁹ In: Hudební rozhledy, 1974, roč. 27, č. 2, s. 88 – 91.

Literatura

- Česká a slovenská hudba období totality. Ed. J. Doubravová. Chrudim: Ateliér 18 (v tisku). ISBN 978–80–254–6200–3.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: Hudba 50. a 60. let. In: Česká kultura na přelomu 50. a 60. let. Praha: Kolokvium Galerie hl. m. Prahy 1988, 1992. ISBN 80-7010-016-8.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila: Mezi estetikou, kybernetikou a sémiotikou. In: Kybernetika a společnost na prahu XXI. Století. Brno: VUT 2005. ISBN 80-214-3058-3.
- FALTIN, Peter: *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*. Bratislava: ŠHV 1966.
- FALTIN, Peter: *Phänomenologie der musikalischen Form*. Wiesbaden: F. Steiner 1979.
- Hudební věda. Díl I. – III. Eds. V. Lébl – I. Poledňák. Praha: SPN 1988.
- KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. In: *Systematica musicologica*, Vol. 1. Bratislava: ASCO Art&Science – ÚHV SAV 1994.
- LÉBL, Vladimír: *Elektronická hudba*. Praha: Supraphon 1966.
- Musik und Verstehen*. Hrgs. P. Faltin – H. P. Reinecke. Köln: Arno Volk 1973.
- Nové cesty hudby*. Díl I. Praha: Supraphon 1964.

Resumé

The Historical Roots of Peter Faltin's Semiotics: even if Peter Faltin is not known as a musical semiotician, his work shows semiotic intentions, concerning the syntactic aspect of music. The author attempts at exposure of the historical (and personal) context of it. Key words: the Sixtieth – semiotics of music – syntactic level – sound and structure.

JEAN-JACQUES NATTIEZ: HUDOBNÁ SEMIOTIKA A HUDOBNÁ HERMENEUTIKA

Vladimír Fulka

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Kanadsko-francúzsky muzikológ, priekopník hudobnej semiotiky Jean-Jacques Nattiez, formuluje v úvode svojej knihy *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*¹ program a koncepciu hudobnej semiotiky ako *semiologickú tripartitu*, ako znakovosť troch úrovní alebo rovín: je to 1. neutrálna alebo imanentná štrukturálna rovina (*niveau neutre, neutral level*); 2. *poiesis* ako kompozičný proces, 3. rovina *esthesis* ako receptívna rovina. Táto koncepcia je od roku 1975 charakteristická pre celé Nattiezovo dielo. Nattiez sa k nej neustále vo svojich úvahách vracia. Tripartitnú semiotickú koncepciu Nattiez prezentuje ako skutočnú holistickú, celostnú víziu hudby, prekonávajúcu dovtedajšie, aj jeho vlastné, semiotické koncepcie. Pre muzikológiu a hudobnú analýzu z toho vyplývajú nutné praktické a epistemologické dôsledky, t. j. muzikológia musí zobrať túto teóriu do úvahy: „... *musicology, music analysis... require a theory that deals with the practical, methodological and epistemological results of this holistic vision of music* („...muzikológia, hudobná analýza...vyžadujú teóriu, ktorá sa zaoberá praktickými, metodologickými a epistemologickými dôsledkami tejto celostnej vízie hudby.“) (Nattiez, 1990, s. 9-10).

Zaujímá nás postavenie a význam Nattiezovej semiotiky v kontextoch jeho semiotických teórií, ale aj v širších v kontextoch semiotiky. Nattiezova tripartitná semiotika je typickým príkladom prelínania sa, vzájomnej inšpirácie a interdisciplinárnej kooperácie lingvistiky a hudobnej teórie. Táto kooperácia je jeden

z najcharakteristickejších javov v hudobnej teórii druhej polovice 20. storočia; diapazón a rozsah vzájomných prienikov medzi oboma disciplínami je taký rozsiahly a mnohostranný, že o tomto období možno hovoriť do značnej miery ako o lingvistickej muzikológii, hoci lingvistika sa uplatňovala v nadväznosti a vo väzbách na filozofiu, psychológiu, antropológiu a matematiku.² Etablovanie sa hudobnej semiotiky bolo jedným z výsledkov tejto aliancie. Táto aliancia viedla nielen ku vzniku množstva originálnych hudobno-teoretických konceptov, ale aj k typickej modernej profesionálnej kombinácii *lingvista – hudobný teoretik – muzikológ*. Jazykoveda sa stala vzorom pre mnohých hudobných teoretikov; podľa nich jazyk a hudba majú spoločný diskurz, majú do značnej miery spoločné teoretické základy. O potrebnosti lingvistických metód v muzikológii (etnomuzikológii a hudobnej analýze) hovoril etnomuzikológ Bruno Nettl (1958). Nattiez, jeho učiteľ Ruwet, rovnako ako pôvodca semiologickej tripartity Jean Molino sú typickými príkladmi muzikológov-lingvistov. Je pozoruhodné, že hudba a hudobná teória sa dostáva vo výraznej miere do záujmovej sféry samotných semiotikov a lingvistov, napr. R. Jakobsona, M. Foucaulta, ale aj antropológa C. Lévi-Straussa a filozofa jazyka L. Wittgensteina. Aliancia medzi oboma disciplínami je pre diskurz o hudbe nesmierne intelektuálne podnetná, hoci vyvoláva u muzikológov aj zásadné pochybnosti (napr. N. Cook: *A Guide to Musical Analysis*). Eero Tarasti hovorí o agresívnom panlingvizme, nivelizujúcom špecifické rozdiely oboch oblastí. Hudobná semiotika Ruweta vyvoláva otázku, či existuje rovnováha medzi lingvistickou a muzikologickou kompetenciou, či jeho pohľad na hudbu nie je primárne pohľadom jazykovedca.

V úvode práce *Music and Discourse* sa hovorí o „nadtextovom“ charaktere hudobného diela: *„The musical work is not what we used to call the „text“... Rather, the work is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition) and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception“* („Hudobné dielo nie je to, čo sme zvykli nazývať „textom“... Toto dielo je skôr utvárané procesmi, ktoré ho splodili (akty kompozície), a procesmi, ktoré na jeho základe vznikajú: akt interpretácie

a vnímania.“) (Nattiez, 1990, s. 9). Pojmom „text“ poukazuje Nattiez na svoj pôvodný model hudby a na konvenčný zdroj hudobnej analýzy – štrukturalizmus: „*In conventional analysis... musical work can be reduced completely to its immanent properties. This is... the structuralist position*“ („V tradičnej analýze... je hudobné dielo úplne redukované na jeho imanentné vlastnosti. Toto je... štrukturalistický prístup.“) (Nattiez, 1990, s. 9). V úvode knihy Nattiez prezentoval základný problém hudobnej semiotiky – štrukturalizmus; problémom semiotiky je štrukturalistické poňatie semiotiky, redukcia hudobného diela na *textualitu*, „konfigurácie“, čiže na imanentnú štrukturálnu rovinu. Štrukturalizmus je pre Nattieza „neutrálna rovina“ mimo širších kontextov, aké predstavuje tripartita *neutral-poietic-esthesis*.

Nattiezova semiotická koncepcia – ako ju prináša *Music and Discourse* v kapitole *A Theory of Semiology* – je „antištrukturalistická“. Pochádza zo semiotickej koncepcie Ch. S. Peircea, ktorá bola Nattiezovi sprostredkovaná lingvistom G.-G. Grangerom a básnikom P. Valérym. Hudobnoteoretickú interpretáciu Peirceovej semiotiky ako priamy zdroj Nattiezovej koncepcie predstavovala štúdia Jeana Molina.³ Molinova aj Nattiezova semiotická koncepcia je postavená na protiklade dvoch lingvisticko-semiotických historických koncepcií: štrukturalistickej bipartitnej teórie znaku *signifier – signifié* F. de Saussura a triadickej semiózy, jej elementov *object – representamen – interpretant* Ch. S. Peircea. Nattiez bol svojou knihou *Music and Discourse* súčasťou širšieho trendu peirceovsky orientovanej semiotiky, do ktorej patrili svojimi prácami okrem J. Molina aj W. Coker, D. Lidov a V. Karbusický. Títo semiotici hľadali širší a všeobecnejší semioticko-teoretický rámec a model pre hudobnú semiotiku a sémantiku, ktorý by nebol úzko štrukturalisticky, jazykovo-syntakticky ohraničený a ktorý by novým spôsobom ponímal významový kontext hudby a skutočnosti, jej zvláštnu dynamickú povahu, mnohoznačnosť, ktorá nie je len referenčná/denotatívna, ale aj evokujúca/konotatívna a symbolická. Peirceovský pojem *interpretant* a triáda *ikona, index a symbol* poskytovali takýto rámec. Nattiezova hudobná semiotická tripartita je adaptáciou Peirceovej všeobecnosemiologickej tripartity a roviny *poiesis a esthesis* predstavujú sieť interpretantov a symbolickú

formu: „... a sign or collection of signs, to which an infinite complex of interpretants is linked, can be called a SYMBOLIC FORM“ („...znak alebo súbor znakov, ku ktorým sa vzťahuje nekonečný komplex interpretantov, môžeme nazývať symbolickou formou.“) (Nattiez, 1990, s. 8). *Interpretant* je „skúsenostný“ znak a ako taký je východiskom k Nattiezovej fenomenologickej formulácii významu ako „situovania objektu do oblasti žitej skúsenosti sveta“ („*meaning exists when an object is situated in relation to a horizon*“) („význam existuje, keď je objekt situovaný vo vzťahu k horizontu“) (Nattiez, 1990, s. 9). Podobnú formuláciu znaku ako skúsenosti má Molino, citovaný Nattiezom na s. 8 (1990). Nattiez zdôrazňuje, že jeho semiotický koncept nie je teóriou komunikácie; význam nechápe ako kódovanie a dekódovanie informácie v rámci procesu komunikácie, ale „*meaning as a constructive assignment of web of interpretants to a particular form*“ („význam ako konštruktívne priradovanie siete interpretantov k určitej forme“) (Nattiez, 1990, s. 11). Recipient-interpretant je teda, rovnako ako tvorca v semiotickej tripartite, autonómny významotvorný činiteľ. Nattiez zdôrazňoval význam pojmu interpretant ako východiska svojej semiotiky: „... every component of this volume (t. j. práce *Music and Discourse*, pozn. V. F.) is grounded in the Peircean notion of the infinite and dynamic interpretant ... defence and illustration of the Peircean concept of the sign“ („... každá časť tejto práce je založená na peirceovskom pojme nekonečného a dynamického interpretanta ... je to obhajoba a ilustrácia peirceovského konceptu znaku“) (Nattiez, 1990, s. 8).

Nattiez nastolil semiotickú tripartitu v roku 1975 vo *Fondaments d'une semiologie de la musique* a súčasne demonštroval túto teóriu v hudobnej analýze. Analýza na základe semiologickej tripartity sa nachádza v samostatnej programovej analytickej štúdii, ktorej predmetom je analýza skladby Edgara Varèsa pre sólovú flautu *Densité 21.5*.⁴ Štúdia je založená na štrukturálnej analýze „neutral level“ ako východisku analýzy. Posledné dve kapitoly (V a VI) v tejto analýze majú názov *Poietic analysis* a *Esthetic Analysis*. Pri objasňovaní Nattiezovej „holistickej vízie“ tripartity – či, ako to formuloval Molino, „total musical fact“ – sa však treba zamerať na jej východisko – „niveau neutre“ – v práci *Music and Discourse*.

Práce *Fondaments d'une semiology de la Musique, Music and Discourse* a štúdiá o Varèsovej *Densité 21.5* sú teda korekciou a re-interpretáciou pôvodnej štrukturalistickej koncepcie neutrálnej roviny. Nattiezove štúdie a analýzy pred rokom 1975 nepoznali pojmy *poiesis* a *esthesis* a nominálne ani pojem *niveau neutre*, pretože tento pojem má u Nattieza význam vo vzťahu k ostatným ne-neutrálnym rovinám. Išlo len o formálny popis hudobnej štruktúry metajazykom podľa modelu štrukturalistickej fonetiky. *Niveau neutre* ako „konfigurácia“ sa stala v kontexte tripartity jedným z najdiskutovanejších, ale aj najdiskutabilnejších a najspornejších pojmov hudobnej semiotiky. Nattiezov koncept neutrálnej roviny bol špecifickým hudobným prejavom štrukturalizmu. Podľa tohto epistemologického postoja hudbu a jej význam možno komplexne exaktne uchopiť ako univerzalistický metajazyk: ako gramatiku, syntax a morfológiu, ich pravidlá. V takto poňatej hudobnej semiotike je alfou a omegou vnútorná organizácia hudobného textu, jeho lexikálnych prvkov, segmentov. Úlohou hudobnej analýzy je popis hierarchických úrovní, kvantity, frekvencie a štatistiky výskytu týchto prvkov, analyzovaných „objektivisticky“, mimo akýchkoľvek kultúrno-receptívnych kontextov či aj väzieb na svojho tvorca a príjemcu, t. j. mimo interpretanta, a roviny *poiesis* a *esthesis*. To je *niveau neutre*, neutrálna rovina hudobnej štruktúry, ústredný koncept Nattiezovej semiotiky. Neutrálnosť znamená z metodických dôvodov „neutralizáciu“ ostatných dvoch rovín. „*Neutral level is a descriptive level containing the most exhaustive inventory possible of all types of configurations conceivably recognisable in a score... The level is neutral because its objects is to show neither production by which the work unfolds (poietics), nor the processes of perception (esthetics); neutral level provides units in relation to which poietic and esthetic data in Section V and VI will be examined*“ („Neutrálna rovina je deskriptívnou rovinou obsahujúcou najúplnejší možný zoznam všetkých typov konfigurácií vnímateľne rozoznatelných v notovom zápise... Táto rovina je neutrálna, pretože jej úlohou nie je ukázať spôsob, ktorým sa dielo rozvíja (poietika), a ani procesy jeho vnímania (estetika); neutrálna rovina poskytuje jednotky, vo vzťahu ku ktorým budú preskúmané poietické a estetické dáta v sekcii

V a VI.") (Nattiez, 1982, s. 244 – 245). Podľa pôvodného Nattiezovho konceptu predmetom analýzy sú len tieto „konfigurácie“; podľa jeho neskoršej tripartitnej koncepcie (z roku 1975) sú „konfigurácie“ východiskom ku skladateľskej poetike a receptívnosti. Konfigurácie treba dočasne abstrahovať, „neutralizovať“ od týchto rovín do dôsledkov, t. j. do všetkých mysliteľných teoretických konštrukcií. Nattiezova analýza neutrálnej roviny je objektivistická a systematická: „*The means utilized for delimitation and denomination of the phenomena are systematically exploited to their last consequences – a given procedure is taken right to the end, regardless of the results obtained*“ („Prostriedky použité pri vyznačovaní a pomenovávaní tohto fenoménu sú systematicky zužitkované až do ich krajných dôsledkov – daný proces sa sleduje až do konca, a to nezávisle od získaných výsledkov.“) (Nattiez, 1987, s. 35 – 36).

Nattiezova „neutrálna rovina“ je štrukturalistickým konceptom. Úvahami o svojom štrukturalizme ako všeobecnejšom epistemologickom probléme hudobnej semiotiky začína Nattiez svoju knihu *Music and Discourse*. V ďalšom texte poukazuje na ohraničenosť klasického štrukturalizmu ako imanentnej roviny, ale aj na jeho historický prínos pri uchopení literárneho textu prekračujúceho biografický a historický rozmer. Štrukturalizmus má v Nattiezových textoch východiskové postavenie. „*It is easy to see why models from structuralist linguistics should thus occupy a favoured position when we are dealing with the analysis of neutral level*“ („Je teda ľahké pochopiť, prečo modely štrukturalistickej lingvistiky tvoria v prípade analýzy neutrálnej roviny preferovaný prístup.“) (Nattiez, 1990, s. 29). Medzi pôvodným štrukturalizmom a štrukturalistickým konceptom „neutrálnej roviny“ je však rozdiel, spočívajúci v tripartitnom kontexte tejto roviny. „*Analysis of the neutral level... constitutes only one part, one chapter of the semiological program*“ („Analýza neutrálnej roviny...tvorí len jednu časť, jednu kapitolu semiologického programu.“) (ibid., s. 29).

V *Music and Discourse* Nattiez prezentoval ako pozadie svojej polemiky s ortodoxným štrukturalizmom podobnú polemiku medzi postštrukturalistom U. Ecoom a štrukturalistom C. Lévi-Straussom

v Ecovej knihe *La struttura assente* (1968). Ecova semiotika poskytuje Nattiezovi argumenty, Lévi-Straussov štrukturalizmus je semiotická koncepcia, s ktorou Nattiez vedie „spor“. Paradoxne sa však k tomu istému Lévi-Straussovmu štrukturalizmu vracia v knihe *The Battle of Chronos and Orpheus* ako k východisku k téme mýtus a hudba, resp. temporalita a hudba (časť *Structure and Denial of Time*, kapitola *Myths and musical works are instruments for the obliteration of Time*). Návrat k Lévi-Straussovi znamenal v tejto knihe postštrukturalistickú perspektívu hudobnej semiotiky (kapitoly *Musical semiology: beyond Structuralism, after Postmodernism* a *Structuralist paradise*).

Nattiez sa usiloval koncepčne uchopiť štrukturalizmus v jeho pluralite. Štrukturalizmus sa mu javil nielen ako metóda hudobnej analýzy, ale aj ako kompozičná metóda a skladateľská poetika „hudby ako algoritmu“ darmstadtskej školy, predovšetkým P. Bouleza, ktorý sa vo svojich textoch odvolával na C. Lévi-Straussa. P. Bouleza Nattiez často cituje ako teoretika, ortodoxného štrukturalistu, ktorého poňatie hudobnej štruktúry je analogické s Nattiezovým štrukturalistickým konceptom *niveau neutre*. Boulezova povestná analýza Stravinského *Svätenia jari* (*Penser la Musique Aujourd'hui*, 1964) bola pre Nattieza modelom hudobnej analýzy.⁵ Nattiez poníma svoj štrukturalizmus ako súčasť širšieho programu takejto formalizácie, formálnej analýzy (A. Forteho, M. Babbita a i.). Nattiez videl kontinuitu tejto analýzy a „protoštrukturalistických“ tradícií hudobnej teórie E. Hanslicka a najmä H. Schenkera či R. Rétiho.⁶ Takéto je aj ponímanie Nicolasa Cooka, ktorý vo svojej knihe *A Guide to Musical Analysis* radí Nattieza do širšie poňatej formálnej analýzy. Cook definuje podstatu štrukturalizmu a formálneho prístupu v hudobnej analýze, t. j. aj v Nattiezovej hudobnej analýze: „As it simplest formal analysis means any kind of analysis that involves coding music into symbols and deducing musical structure from the pattern this symbols make“ („V najjednoduchšej podobe znamená formálna analýza akýkoľvek typ analýzy, ktorý obsahuje kódovanie hudby do znakov a vyvodzovanie hudobnej štruktúry zo vzorov, ktoré tieto symboly tvoria“) (Cook, 1994, s. 116). Štrukturalizmus sa prejavuje v hudobnej teórii ako vysoká formalizácia jazyka

hudobnej teórie, matematizácia, matematická symbolizácia, algoritmizácia hudobných štruktúr, ich recepcie a sémantiky. Takto by mohla byť definovaná aj štrukturálna antropológia C. Lévi-Straussa. Jeho práca *Anthropologie Structurale* (1958), analýza orfeovského mýtu mala priniesť „kopernikovský obrat“ v humanitných vedách, perspektívu novej exaktnosti a objektivity prírodných vied. Lévi-Strauss používal hudbu ako analógiu mýtu. Problém hudobného myslenia sa tak stáva súčasťou širšej epistemologickej, nielen lingvisticko-kognitívnej problematiky.

Nattiezova hudobná štrukturalistická semiotika neutrálnej roviny bola prejavom všeobecnejších snáh v muzikológii 60. rokov 20. storočia. Ich zámerom bolo novým spôsobom, formálnejšie, exaktnejšie a systémovejšie uchopiť hudobnú štruktúru a hudobno-formové procesy. Lingvistika mala postaviť hudobnú teóriu na nové vedecké základy. Nielen semiotikom, ale aj matematicky vzdelaným hudobným teoretikom a skladateľom sa jazyk hudobnej teórie a analýzy javil ako subjektívny, málo presný a málo systematický. Bol považovaný (semiotikmi) – paušálne a nediferencovane – za vágny, schematický a normatívny, zaťažený hermeneutikou.⁷ Semiotika a jej formálny jazyk mali nahradiť jazyk hermeneutiky a tradičný hudobnoteoretický pojmový aparát. Rigorózne a paušálne odmietanie dovtedajšej hudobnej teórie a analýzy sa stalo typické aj pre skladateľov a teoretikov avantgardy M. Babbita, P. Schaeffera, P. Bouleza a i. Nattiez uvádza kritiku tradičného teoretického diskurzu P. Schaeffera (1966) a J. Blackinga (1984). Východisko z tejto krízy hudobnej teórie videl v metajazyku, v meta-hudobnom diskurze, vo formálnom jazyku, o ktorom hovoril Cook. V Nattiezovom poňatí to bola neutrálna rovina hudobnej štruktúry v rámci tripartity.⁸

Pôvod Nattiezovho štrukturalistického konceptu *niveau neutre* treba hľadať v štúdií Nicolasa Ruweta *Méthodes d'analyse en musicologie* (1966).⁹ Táto 22-stranová štúdia, analyzujúca stredovekú jednohlasnú piesňovú lyriku, je považovaná za programovú proklamáciu hudobnej semiotiky, lingvisticky orientovaného

štrukturalizmu v muzikológii. Ruwet je zakladateľom štrukturalistickej hudobnej semiotiky, ktorú chcel etablovať ako nový exaktný typ hudobnej analýzy, novú exaktnú a rigoróznú metódu na dekodovanie znaku – určitého hudobného segmentu. Ruwetova semiotika je úzko poňatá ako vyššia syntax, syntaktika, metajazyk, paradigmatická, segmentačná alebo distributívna, resp. taxonomická analýza.¹⁰ Prístup k hudobnému významu je podľa Ruweta možný skrze formálne štúdium hudobnej syntaxe a popis materiálneho aspektu hudby. „*The work of analysts... consists of deconstructing and manipulating the corpus (all given messages) in various ways in order to derive units, classes of units and rules of their combination, which together constitute the code*“ („Práca analytikov... spočíva v dekonštrukcii a manipulovaní korpusu /celok daných správ/ rozličnými spôsobmi tak, aby sa odvodili jednotky, triedy jednotiek a pravidlá ich kombinácie, ktoré spolu tvoria kód.“) (Ruwet, 1987, s. 11). Základným pojmom Ruwetovej paradigmatickej hudobnej analýzy je *paradigma* (zo Saussurovej diády/duality *paradigma – syntagma*). Ruwet vychádzal z binárneho kontrastu *langue – parole*, ako aj z protikladu *synchronného a diachronného* aspektu. Tieto pôvodne saussurovské lingvistické koncepty preniesol do hudobnej teórie.¹¹ Prenesením týchto lingvistických binárnych kontrastov do hudobnej analýzy vzniká vertikálna komparácia a systematika rovnakých, podobných a variovaných hudobných segmentov, fragmentov a ich syntagmatický transfer do lineárnej roviny. Ruwetova analýza v *Method of Analysis* však bola unilaterálne paradigmatická, s dôrazom na synchronný rozmer hudobnej štruktúry. Základom Ruwetovej formálnej hudobnej syntaxe je opakovanie, resp. variované opakovanie (*transformation*): všetko opakované je definované ako jednotka. Ruwet bol fascinovaný fenoménom opakovania v hudobných štruktúrach. V jeho paradigme ide o systematické zmapovanie, analýzu a popis synchronných podobnosti, systematické vertikálne vrstvenie melodických segmentov (fragmentov) do charakteristických stĺpcov, rozfázovanie, segmentovanie po vertikálnej osi.

Ruwet (a po ňom Nattiez) chcel paradigmatickú analýzu urobiť východiskom syntagmatickej. Jeho analýza mala v sebe duálny

potenciál *paradigmy* – *syntagmy*, ale tento potenciál, t. j. lineárne distributívne modely, v analýze rozvinuli iní teoretici – Nattiez, Lidov, Meyer, Baroni, Jacoboni.¹² Ruwetov štrukturalizmus paradigmatickej a syntagmatickej hudobnej analýzy má významnú paralelu a zdroj v Jakobsonovej poetickej funkcii jazyka (v jeho práci *Linguistics and Poetics*, 1960). Poeticou funkciou jazyka sú princípy ekvivalencie a princíp selekcie. Na tej istej funkcii je podľa Jakobsona založená aj hudba. Hudobná syntax je syntaxou ekvivalencie, t. j. opakovania. „*Poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection onto the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence*“ („Poetická funkcia projektuje princíp ekvivalencie z výberovej na kombinačnú os. Ekvivalencia je povýšená na konštitutívny nástroj sekvencie.“) (Rudy, 1971, s. 704). Jakobson vysoko hodnotil Ruwetov príspevok k hudobnej semiotike (ním inšpirovaný) ako *syntax ekvivalencie*, ako teóriu *introverzívnej semiózy*, ktorá charakterizuje hudobný jazyk ako *un langue qui se signifie soi-même*, t. j. ako imanentnú štruktúru. „Introverzívna semióza“ založená na ekvivalencii znamená *parallelism of musical structure*. Ten umožňuje vytvárať a percipovať vyššie syntagmatické súvislosti, konštituovať vzťah *signans* – *signatum*, t. j. *signifier* – *signifié*, a to v zmysle referencie znakov na seba samé.¹³ Jakobson sa tu javí ako štrukturalista *par excellence*, ktorý anticipoval a inicioval Ruwetovu a Nattiezovu štrukturalistickú semiotiku.

V Ruwetovej semiotike v *Method of Analysis* je v pojme syntagma explicitná nadväznosť na americký lingvistický štrukturalizmus (Harrisova distributívna gramatika), ktorý sa nazýva aj *deskriptivizmus*. U Bloomfielda a Harrisa v jazyku – tak ako u Ruweta analogicky v hudbe – je „*snaha vyhnout se otázkám lexikálního významu a založit teorii jazyka výhradně na zkoumání formálních rozdílů mezi jazykovými jednotkami. Tato snaha vedla některé deskriptivisty ke zkoumání tzv. distribuce jazykových jednotek, tj. jejich možného výskytu na určitých místech výpovědi*“ (Černý, 1996, s. 211). Encyklopedické vymedzenie Ruwetovej a Nattiezovej hudobnej analýzy ako *distributívnej* v *The New Groves Dictionary of Music and*

Musicians (2001, Vol. 1, s. 566) má paralelu v Černého vymedzení formálnej lingvistiky ako *distribucionalizmu*.

Ruwetova a Nattiezova štrukturalistická semiotika v 60. rokoch 20. storočia predstavuje akúsi sofistikovanejšiu a exaktnejšiu verziu formálnej hudobnej teórie. Paradoxne sa vracia k základným otázkam hudobnej tektoniky a náuky o hudobných formách: k formovým princípom, k štrukturálnej hierarchii základných hudobných celkov, k členeniu „segmentácii“ hudobnej štruktúry na základné stavebné jednotky a ku komparácii hudobných motívov a väčších hudobných celkov. Na toto členenie a porovnávanie používa písmenkovú symboliku, podobnú symbolike v náuke o hudobných formách. Inak však bol medzi nimi hlboký rozdiel: Ruwetova teória nenarábala s formovými schémami ani s tvarovosťou vo väčšom rozsahu, nežlo mu o postihnutie tektonických celkov. Ruwet obišiel existujúce poznanie na poli hudobnej teórie, ktoré pre neho nebolo dostatočne metodické a vedecké. Jeho náuka o „hudobných formách“ však bola, na rozdiel od „klasickej“ náuky, „štrukturalistická“, t. j. abstrahovaná od akýchkoľvek psychologických, štýlovo-historických, kompozičných a vyšších tektonických kontextov – s univerzalistickými aspiráciami odkryť *pan-štruktúry* alebo *Ur-strukturen*. Bola to vlastne verzia Lévi-Straussovej antropológie a lingvistickej problematiky fonológie. Ruwetov základný zdroj paradigmatických analýz – stredoveká jednohlasná piesňová lyrika – bol analyzovaný bez literárno-poetologických kontextov francúzskej stredovekej poézie, ktoré určovali v rozhodujúcej miere „hudobné formy“ a „segmentáciu“ trubadúrskej a truvérskej piesňovej lyriky. Ruwet nechcel analyzovať štýlovo-hudobný stredovek, ale hudobné univerzálie. Jeho paradigmatická a distributívna analýza bola špecifickým semiotickým metajazykom.

Hudobná semiotika sa na začiatku 70. rokov rozvíjala v intenciách tejto Ruwetovej paradigmatickej distributívnej analýzy.¹⁴ Popredné miesto medzi ruwetovsky orientovanými semiotikmi patrí Ruwetovmu žiakovi Nattiezovi, ktorý svoje *Fondements... v Music and Discourse*, ale aj *The Battle of Chronos with Orpheus* venoval reflexii Ruwetovej paradigmatickej a paradigmaticko-syntagmatickej analýzy. Nattiezova semiotika, koncept *niveau neutre*, je rozvíjaním, ale

najmä prehodnocovaním a prekonávaním Ruwetovho dedičstva, čo vyústilo do ostrých konfrontácií medzi nimi. Nattiezova kritika štrukturalizmu a formalizmu je kritikou Ruweta. Ruwet odmietol Nattiezovu koncepciu tripartity (*Fondements...*) v polemickom článku v periodiku *Music en jeu* (1975). Odmietol Nattiezov zámer urobiť z paradigmaticko-syntagmatickej analýzy štýlovú analýzu.¹⁵

Ako modelové príklady uplatnenia ruwetovskej paradigmatickej a lineárno-distributívnej analýzy (v Nattiezovom ponímaní analýza *niveau neutre*) sa u Nattieza uvádzajú a citujú predovšetkým tri skladby (analyzované Nattiezom): Brahmsovo *Intermezzo pre klavír, op. 119, No. 3*; Debussyho skladba pre sólovú flautu *Syrinx*; tretia analýza, týkajúca sa skladby E. Varèsa *Density 21.5'*, sa odchyľuje od ruwetovského vzoru.¹⁶ Nattiezova paradigmaticko-syntagmatická analýza je tak ako u Ruweta orientovaná na monofonické štruktúry a aj v Brahmsovej skladbe (v úvodných 60 taktach) je analyzovaná melódia. Analýzy týchto skladieb sú založené na ruwetovskom a jakobsonovskom princípe ekvivalencie, opakovania, vertikálneho vrstvenia melodických fragmentov. V rámci analýzy sa mapujú transpozície a varianty motívov, identita, počet opakovaní. Postupuje sa typickým dvojakým spôsobom: *de haut en bas* a *de bas en haut*, t. j. zhora dolu, od väčších segmentov k menším, alebo naopak: od mikroúrovne ku kombináciám vo väčších frázach na troch stupňoch hierarchie (v analýze Brahmsa napr. jeden a pol taktu, takt, pol taktu), vyznačených rôznou symbolikou (veľké písmená, malé písmená, písmená gréckej abecedy). V Debussyho skladbe je analyzovaných šesť základných motívov v dĺžke jedného taktu, označených písmenami A, B, C, D, E, F, ktoré sú základom šiestich paradigiem s opakovaniami a variantmi: A1, A2... Okrem toho sú tu sekundárne čiastočne invariantné, nie paradigmatické mikromotívy X, Y, V, W, Z.¹⁷ Druhý analytický zápis (*chart*) zaznamenáva 66 jednotiek, fragmentov v dĺžke základnej metrickej jednotky – doby. Tretia časť Nattiezovej analýzy, paradigmaticko-distribučná sieť, je „lexikónom“ či katalógom motívov na základe princípu kontrastnosti alebo rôznosti z hľadiska nielen

melodického, ako to bolo v predchádzajúcich analýzach, ale aj z metrorhythmického a harmonického hľadiska.

Nattiezovým zámerom je „totálna analýza“: až redundantne detailne „rozpitvávajúca“ štruktúra, mechanické členenie a porovnávanie hudobných celkov, zamerané na minuciózne a mikroskopické detaily, podobnosti a nepatrné rozdiely, často na úrovni jedného tónu. Je to analýza smerujúca k vyčerpaniu „všetkých teoretických možností“ výkladu. Analýza tohto druhu pripomína kombinatoriku.

Nattiezova analýza skladby E. Varèsa pre sólovú flautu *Densité 21.5* sa pokúsila prekonať tento krajne formálno-štrukturalistický paradigmatický model *neutrálnej roviny* (*niveau neutre*), ktorý sa pri Varèsovej skladbe javil ako príliš redukcionistický. Na rozdiel od čisto paradigmatickej analýzy v *Syrinx* je Nattiezova analýza *Densité* paradigmaticko-syntagmatickou analýzou, a to s dôrazom na syntagmu – čiže na lineárnu distribúciu paradigmatických segmentov na syntagmatickej časovej osi – s jej modalitami: *flight, descent, permutation, progression*.¹⁸ V literatúre sa zdôrazňuje najmä Nattiezov heuristický význam progresie – „šikmej paradigmy“ (*oblique paradigm*), kombinácie paradigmy a syntagmy, kde porovnávané štruktúralne ekvivalenty sú vždy oproti predchádzajúcim posúvané a rozširované.¹⁹ To mu potom umožnilo uchopiť hudobnú štruktúru ako syntagmu. Nattiezova analýza je extrémne široká, čo sa týka analytického záberu.

Pri Varèsovej skladbe Nattiez po prvý raz analyzoval to, čo ako teóriu programovo nastolil vo *Fondaments*: neutrálnu rovinu ako východisko *poietic* a *esthetic*, čomu potom venoval osobitné kapitoly v závere analýzy Varèsa. Je to teda konfrontácia s Varèsovými analytickými komentármi a receptívnymi alternatívami. „*The analysis is the first to illustrate links between neutral level and poetic and esthetic dimension though in no way claims to offer exhaustive poetic and esthetic analysis*“ („Analýza má ako prvé ilustrovať spojenia medzi neutrálnou rovinou a poeticko-estetickou dimenziou, aj keď si nemôže za žiadnu cenurobiť nárok toho, že ponúka vyčerpávajúcu poetickú a estetickú analýzu.“) (Nattiez, 1982, s. 244). Paradigmaticko-syntagmatická analýza má teraz postavenie

východiska k semiologickej tripartite: „... *neutral analysis is essential but intermediary stage in the semiological to musical work*“ („... neutrálna analýza je podstatnou, ale len sprostredkujúcou časťou procesu od semiologického k hudobnému dielu.“) (Nattiez, 1982, s. 301).

Nattiezovi sa nepodarilo realizovať v analýze peirceovskú triádu a jej jednotu. Analýza Varèsovej skladby je len formálny popis, paradigmaticko-syntagmatické analýzy rovín *poietic* a *esthesis* sú jej verzie a varianty. Roviny *poietic* a *esthesis* majú skôr formálny význam ako praktický.

Základným problémom Nattiezovej semiotiky a zároveň zdrojom kritiky Nattiezovej koncepcie je *niveau neutre* a paradigmaticko-syntagmatická analýza. *Niveau neutre* je fikcia, neutralizácia *poiesis* a *esthesis* v *niveau neutre* nie je možná. Pojem *niveau neutre* sa javí v Nattiezových formuláciách ako relatívny a problematický, plný protirečení. Pojmy *neutrálnej roviny* a *tripartity* sa stali predmetom rozsiahlych kritických analýz, predovšetkým v súvislosti s analýzou Varèsovej skladby, ktorá by mohla mať medzi paradigmaticko-syntagmatickými analýzami status „non plus ultra“ (analýza má v anglickom preklade rozsah 93 strán!). Jonathan W. Bernard kritizoval „katalógový štýl“ analýzy Varèsa, plnej tabuliek a grafov, prinášajúcich záplavu detailných, redundantných údajov, ktoré však charakter hudby zásadným spôsobom nevyjasňujú.²⁰ Podľa Bernarda by sme zbytočne očakávali, že *tripartita* tu bude predstavovať nejaký zásadný posun v semiotickej problematike. S tým možno súhlasiť, pretože analýza rovín *poiesis* a *esthesis* sa vo svojej podstate od analýzy *neutrálnej roviny* nelíši. Ako alternatívu prezentoval Bernard v kritike Nattiezovej analýzy Varèsa svoju vlastnú štrukturalistickú, oveľa menej ortodoxnú, menej „hypermetodickú“ formálnu analýzu Varèsovej skladby, ktorá rezignuje na paradigmatickú analýzu a tripartitné členenie štruktúry.

Zásadným epistemologicko-metodickým problémom semiotiky sa stala v 80. rokoch otázka chápania Molinovho a Nattiezovho *niveau neutre* alebo – v širšom zmysle – formálny metajazyk hudobnej štruktúry. Semiotika ako štrukturalistická disciplína stráca svoju epistemologickú relevantnosť. Začína sa na ňu hľadiť ako

na istý konjunktúrálny jav sedemdesiatych rokov. Štúdia Nicolasa Donina a Jonathana Goldmana (2009) v kapitole *On the Relevance of Paradigmatic Analysis Today* v retrospektívnom pohľade tiež konštatuje, že paradigmatická analýza stratila svoj status východiskovej disciplíny hudobnej semiotiky a stala sa porovnávacou metódou etnomuzikológie Simha Aroma, praktizovanou vo výskumnom centre LACITO (*Laboratoire de Langues, Civilisations et Traditions* v Paríži), ako aj východiskom ku komputerovej simulácii hudobných štruktúr a grafickej prezentácii hudobných dát v hudobnej analýze. Paradigmatická analýza nie je napriek tomu podľa týchto autorov uzavretou kapitolou.²¹ Podľa K. Agawu nadbytok grafických zobrazení a paradigmatických tabuliek v Nattiezovej analýze Varèsa môže byť „dymovou clonou“ zakrývajúcou nedostatok schopnosti syntézy. Donin a Goldman uvádzajú kritické postoje K. Agawu, N. Cooka a B. Nettla. Podľa Davida Lidova paradigmaticko-taxonómická analýza je dôležitou súčasťou analytickej techniky, ale nedáva hudbe semiotickú perspektívu. Ruwet ani Nattiez nerieša podľa neho problém semiotiky uspokojujúcim spôsobom.²²

Vráťme sa k Nattiezovej práci *Music and Discourse*. Ako sme už povedali, Nattiez prišiel r. 1990 pod vplyvom celkového odklonu od paradigmaticko-syntagmatickej analýzy s rozšírenou a revidovanou verziou svojej tripartity z roku 1975; prišiel s revíziou a korekciou svojho a Ruwetovho štrukturalizmu, ktorý nazval formalisticko-absolutistický. Táto revízia znamenala možnosť sémanticko-referenčného rámca semiotiky, otvorenie sa štrukturalisticky imanentnej, hermeticky do seba uzavretej štruktúry, otvorenej iba paradigmatickej analýze. Novým, dovtedy nepoužívaným pojmom Nattiezovej semiotiky sa stala *referenčnosť* (referring) v širokom zmysle slova. Chcel dosiahnuť rovnováhu a jednotu medzi Jakobsonovou *introverzívnu* a *extroverzívnu* semiózu, ktoré Wilson Coker nazval *congeneric a extrageneric meaning*.²³ Nattiez hovoril aj o *extrinsic* a *intrinsic dimension* (Nattiez, 1990, s. 113). Toto rozšírenie semiotiky podľa Nattieza znamená zásadnú možnosť spojenia *hermeneutiky* a *semiotiky*. Peirceovský *interpretant* otvára priestor pre hermeneutiku. Jedna zo zásadných

otázok, ktoré si Nattiez položil vo svojej knihe, bola: „*How can we reconcile formal and hermeneutical description, the analysis of a neutral level... with the web of interpretants?*” („Ako môžeme zmieriť formálny a hermeneutický opis, analýzu neutrálnej roviny... so sieťou interpretantov?”) (Nattiez, 1990, s. 28). Na začiatku sedemdesiatych rokov Nattiez ako „ortodoxný štrukturalista“ v polemike s Barthesom nepripúšťal hermeneutiku vo vedeckom diskurze. V 80. – 90. rokoch je hermeneutika podľa Nattieza fundamentálna otázka v semiologickom výskume. Celá kniha *Music and Discourse* je pokusom odpovedať na uvedenú otázku. Nattiez odpovedá tak, že okrem formalizovaného popisu (paradigmaticko-syntagmatickej analýzy alebo inej formálnej analýzy) je relevantná aj neformalizovaná analýza, intuitívna exegéza – „*impressionistic analysis, paraphrase a hermeneutic readings of the text*” („impresionistická analýza, parafrázovanie a hermeneutické čítanie textu.”)²⁴. Nattiez oba prístupy, štrukturalisticko-formalistický a hermeneutický, považoval za extrémne a hermeneutiku samu osebe za sekundárnu oproti formálnym modelom, ktoré boli pre neho stále na prvom mieste. Medzi oboma krajinami existujú podľa Nattieza *intermediary models*, sprostredkujúce modality; hermeneutická exegéza nevylučuje formálno-formalistický prístup: „*Formalist reductionist great mistake is to proceed as if gaining precise knowledge of a work were possible only by working through constraints of formalization... Between reductive formal precision and impressionist laxity there is a place for 'intermediary models'*” („Veľkou chybou formalistického redukcionizmu je postupovať tak, akoby získavanie presného poznania diela bolo možné jedine v obmedzeniach formalizácie...; medzi reduktívnou formálnou presnosťou a impresionistickou nedbalosťou je miesto pre „prostredné modely.”) (Nattiez, 1990, s. 165). Nattiez otázkou možnosti hermeneutiky v semiotike nastolil otázku „*fenomenológie, fenomenologickej interpretácie či revízie štrukturalizmu, otázku, ktorá bola nastolená vo filozofii a lingvistik*”²⁵. Domnieval sa, že existujú sprostredkujúce modely, *intermediary models*, akýsi *soft formalism*, syntéza a fúzia oboch, za ktorú pokladal teórie orientujúce sa na syntagmatický lineárny model – teórie Schenker, Meyera, Narmoura, generatívnu gramatiku

Lardahla a Jackendoffa, dokonca teórie Boretza a Babbita, ktoré však sotva možno považovať za také, ktoré majú niečo spoločné s hermeneutikou. Nattiezova semiotická pluralita bola odrazom vnútornej diferenciacie semiotiky v 80. rokoch. Nattiezovo pripustenie hermeneutiky a *intermediary models* do semiotického diskurzu anticipuje zvrät v semiotike. Signalizuje koniec nadvlády paradigmatickej analýzy, resp. formálno-štrukturalistickej semiotiky, typickej pre „antištrukturalistickú“ klímu v muzikológii 80. a 90. rokov, ktorú evokoval J. Kerman v protištrukturalistickej štúdii *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (1985). Podľa Naomi Cumming „*studies in musical semiotics reflect the diversity of semiotics in general. They may be divided into two broad types: the structuralist and the semantic or referential*“ („štúdie v hudobnej semiotike odrážajú rôznorodosť semiotiky vo všeobecnosti. Môžu byť rozdelené na dva široko koncipované typy: štrukturalistické a sémantické, či referenčné.“) (Cumming, 2001, s. 67). Sémantická a referenčná semiotika otvára bránu hermeneutike. R. Monelle hovoril o *hard semiotics* a *soft semiotics*, E. Tarasti hovorí v peirceovskom duchu o dvoch orientáciách semiotikov: o tzv. *nominalists* a *realists* (Monelle, 1992, s. 27).²⁶ Nattiez teda stelesňoval obe smerovania. Usiloval sa dosiahnuť medzi nimi kompromis, hoci v semiotike zmienených autorov je klasifikovaný ako *štrukturalista* a *nominalista*.

Nová sémanticko-referenčná semiotika znamená hľadanie svojej identity vo fúzii a komplementarite formálnych modelov a hermeneutiky, formálnej hermeneutiky v duchu Nattiezovej vízie intermediárnych modelov. Semiotické koncepty hudobného gesta W. Cokera, narativity E. Tarastiho, K. Agawa, R. Hattena, vychádzajúce zo semiotiky Ch. Peircea a A. Greimasa, sú, podobne ako Nattiezova tripartita, formálno-semioticko-hermeneutickými konceptmi. Prinášajú metaforický jazyk ako analytický jazyk. „*A crucial, although easily overlooked distinction between hermeneutic and theory-based analysis is that whereas the former relies on language, the latter uses graphs symbols and metalanguage to convey its findings. The enterprise of musical hermeneutics is inconceivable outside a realm in which a polysemantic nature of the verbal language plays*

a central role... Theory-based analysis becomes hermeneutical only at the point, at which it dissolves its conceptual props into a more open and flexible narrative space" (Kľúčovým, ale ľahko prehliadaným rozdielom medzi hermeneutickou a na teórii založenou analýzou je fakt, že prvá sa spolieha na jazyk, kým tá druhá so zámerom sprístupnenia svojich výsledkov používa grafy, symboly a meta-jazyk. Hudobná hermeneutika je nemysliteľná mimo oblastí, v ktorých hrá polysémantická povaha verbálnej reči kľúčovú rolu...; na teórii založená analýza sa stáva hermeneutickou až v bode, v ktorom rozpúšťa svoje konceptuálne pomôcky do priestoru viac otvorenej a flexibilnej narácie.) (Agawu, 1998, s. 11, 19).

Nattiezov postulát semiotiky, ako ho formuloval v *Music and Discourse* a *The Battle of Chronos and Orpheus* bol podobný ako Agawov. Štrukturalizmus a hermeneutika, ktorých jednotu mala stelesňovať tripartita, však predstavujú dilemu, dichotómiu a rozporuplnosť. Nattiez neuskutočnil ich syntézu, na rozdiel od ostatných uvedených semiotikov, len ju teoreticky postuloval. Nattiez chcel zachovať „neutral level“ a paradigmaticko-syntagmatickú analýzu a zároveň ju chcel „rozpustiť do otvorenejšieho a flexibilnejšieho naratívneho priestoru“. To však nebolo možné. Takýto priestor má vyvolať mýtus evokujúci názov knihy *The Battle of Chronos and Orpheus. Essay in Applied Musical Semiology*. Paradigmaticko-syntaktická analýza skladby Andrého Sourisa a Paula Hooremana *Tombeau de Socrate* v tejto knihe ukazuje Nattieza ako semiotika-štrukturalistu v rámci tripartity *neutral level*, *poiesis* a *esthesis* s charakteristickými paradigmatickými tabuľkami a syntagmatickými štruktúrami. V tej istej knihe má aj rozsiahlu analýzu vzťahov semiotiky a hermeneutiky s vlastným „hermeneutickým krédom“ (Nattiez, 1990, s. 31 – 35). Nattiez zostal analytikom v zmysle formálnej analýzy, pôvodný rigorózný analytický rámec paradigmaticko-syntagmatickej analýzy sa snažil uvoľniť, čoho príkladom sú analýzy Wagnerovho „tristanovského akordu“, skladieb Debussyho, Musorgského, Beethovena.²⁷ Tieto analýzy sa však vracajú k pôvodnému „klasickému“ analytickému formálnemu diskurzu harmónie, do ktorého sa Nattiez pokúsil implantovať prvky hermeneutickej exegézy. Aj tieto analýzy

ukazujú, že pôvodná platforma paradigmaticko-syntagmatickej analýzy stratila svoju epistemologickú platnosť. Nie je to už analýza ako v prípade analýzy Varèsa na úrovni *niveau neutre*. Syntéza formálnych modelov a hermeneutiky, v ktorej by sa zachovala pôvodná paradigmaticko-syntagmatická platforma *neutral level*, sa Nattiezovi nepodarila. Nattiezovu víziu semiotiky-hermeneutiky uskutočnili iní semiotici.

Poznámky

- ¹ NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey 1990. Táto práca je anglickým prekladom knihy *Musicologie générale et sémiologie* (1987); ide o prepracovanú a rozšírenú verziu staršej práce *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale 1975.
- ² Jednou z prác, z ktorej vychádza táto štúdia a ktorá traktuje problematiku „lingvistickej hudobnej teórie“ a hudobnej semiotiky, je kniha Raymonda Monelleho *Linguistics and Semiotics in Music* (1992). V tomto prehľade zaujíma jedno z popredných miest aj Nattiez a jeho semiotika. Menším exkurzom do problematiky hudobnej semiotiky, resp. „psycholingvistiky“ je práca H. de la Motte-Habera *Psychologie und Musiktheorie*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1976.
- ³ MOLINO, Jean: *Fait musical et sémiologie de la musique*. In: *Musique en Jeu*, 17, 1975, s. 37 – 62. Peirceovskej hudobnej semiotike je venovaná v knihe Raymonda Monelleho *Linguistics and Semiotics in Music* 7. časť (*Icon, Index and Symbol*, s. 193 – 219).
- ⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques: *Densité 21.5' de Varèse. Essai d'Analyse Sémiologique*. Montréal: Université de Montréal, Groupe de Recherches en Sémiologie musicale, 6, 1975. Táto štúdia vyšla v anglickej verzii ako *Varèse's Density 21.5': A Study in Semiological Analysis*. Translated by Anna Barry. In: *Music Analysis*, Vol. 1., No. 3, 1982, s. 243 – 340.
- ⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey 1990, s. 138, 140, 183 – 184. Výrok P. Bouleza citovaný na s. 138 je dôkazom toho, že ortodoxný „ontologický hyperštrukturalizmus“ formálne imanentnej hudobnej analýzy bol globálnejším javom hudobnej teórie, presahujúcim lingvistický štrukturalizmus. Bouleza, ako aj štrukturalistov zaujímali len „objektívne

štruktúry“, metajazyk štruktúr: „*Must I repeat here that I have not pretended to discover a creative process, but concern myself with the results, whose only tangibles are mathematical relationships?*“ („Musím opakováť, že som nepredstieral objavenie tvorivého procesu, ale že sa zaoberám jeho výsledkami, ktorých jedinou hmatateľnou stránkou sú matematické vzťahy?“) (BOULEZ, Pierre: *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966, s. 142).

- ⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques: *The Battle of Chronos and Orpheus. Essay in Applied Musical semiology*. New York 2004, s. 72 – 83.
- ⁷ Christopher Norris, heslo *Structuralism, Poststructuralism*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24. Oxford University Press, 2001, s. 612.
- ⁸ Nattiez, 1990, s. 150 – 153.
- ⁹ RUWET, Nicolas: *Methodes d'analyse en musicologie*. In: *Revue Belge de Musicologie*, 20, 1966 s. 65 – 90. Táto štúdia vyšla potom aj v súbore štúdií *Langage, Musique, Poesie*. Paris 1972, v angličtine ako *Methods of Analysis in Musicology* s úvodnou štúdiou Marka Everista. In: *Music Analysis*, 1987. Aj keď Ruwet má status iniciátora paradigmatickej metódy v muzikológii, pokus o uvedenie lingvistických metód je spojený aj s etnomuzikológom Gilbertom Rougetom a jeho výskumom africkej hudby roku 1961.
- ¹⁰ Ian D. Bent, Anthony Pople, heslo *Analysis*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, s. 566 – 567. Podľa N. Cooka, c. d., s. 151: „... analyzing a piece of music semiotically means, first chopping it up into units possessing some degree of significance within a piece; and second, analysing the way, in which these are distributed throughout the piece, with the view to discovering the principles that govern this distribution.“ („... analyzovať hudbu semioticky znamená v prvom rade rozčleniť ju na jednotky s istou dávkou významovosti v rámci jedného člena, a po druhé, znamená to analyzovať spôsob, ktorým sú tieto jednotky distribuované v rámci skladby, a to za účelom odhalenia princípov, ktoré riadia túto distribúciu.“)
- ¹¹ Christopher Norris, heslo *Structuralism, Poststructuralism*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 24, s. 611 – 612.
- ¹² Nattiez, 1990, s. 164; Nattiez, 2006, s. 13. Nattiez nazýva paradigmatickú analýzu *classificatory models* (sú kombinované s taxonomickými alebo lineárnymi modelmi).

- ¹³ JAKOBSON, Roman: *Language in Relation to other Communication systems. Linguaggi nelle società e nelle tecniche*. Milan, Edizioni di comunità 1970, s. 3 – 16.
- ¹⁴ Rozsah Ruwetovej paradigmatickej analýzy v muzikológii uvádza úvodná štúdia M. Everista k Ruwetovej štúdii *Methods of Analysis in Musicology*. Ruwetova analytická metóda ovplyvnila etnomuzikológiu (AROM, Simha: *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge 1991). Muzikológovia orientovaní na paradigmaticko-syntagmatickú analýzu rozšírili dosah tejto analýzy aj na hudbu 20. storočia a priniesli aj jej kritickú reflexiu; patria k nim D. Lidov, F.-B. Mâche, G. Stefani, R. Dalmonte, J. M. Vaccaro, G. Naud a i.
- ¹⁵ Štúdia M. Everista, s. 6; NATTIEZ, J.-J.: *Music and Discourse*, s. 113 – 114.
- ¹⁶ MONELLE, Raymond *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers 1992, s. 100 – 108. Analýzy Brahmsovej a Debussyho skladby sa nachádzajú vo *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, s. 350 – 354. Nattiezova štúdia *Varèse's Density 21.5' . A Study in Semiological Analysis*. In: *Music Analysis*, Vol. 1., No. 3, 1982, s. 243 – 340.
- ¹⁷ MONELLE, R.: c. d., s. 102; COOK, N.: c. d., s. 160 – 161.
- ¹⁸ NATTIEZ, J.-J.: c. d., 1982, s. 273 – 282.
- ¹⁹ MONELLE, R.: c. d., s. 112 – 113. Tento analytický postup je inšpirovaný Wittgensteinom.
- ²⁰ BERNARD, Jonathan W.: *On Density 21.5' : A Response to Nattiez*. In: *Music Analysis*, Vol. 5, No. 2/3, 1986, s. 21.
- ²¹ DONIN, Nicolas – GOLDMAN, Jonathan: *Charting Score in a Multimedia Context. A case of Paradigmatic Analysis*. In: *Music Theory Online. A Journal of Criticism, Commentary, Research and Scholarship*, Vol. 14, Number 4, 2008.
- ²² LIDOV, David: *Is Language a Music? Writings on Music Form and Signification*. Bloomington: Indiana University Press 2005.
- ²³ COKER, William: *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press 1972.
- ²⁴ NATTIEZ, J.-J.: *Music and Discourse*, s. 161 – 162.
- ²⁵ Heslo *Structuralism*. In: EMBREE, Lester – BEHNKE, Elisabeth H. – CARR, David – EVANS, Jean-Claude – HUERTAS-JOURDA, José – KOCKELMANS, Joseph J. – MCKENNA, W. R. – MICKUNAS, A. – MOHANTY, Jitendra Nath – SEEBOHM, Thomas M. – ZANNER, Richard M. (eds.): *Encyclopedia of Phenomenology*. Dordrecht, Boston: Kluwer Academic

Publishers 1997, s. 683 – 689. Nattiez a ostatní semiotici sa svojou požiadavkou hermeneutizácie semiotiky zaraďujú do prúdu revitalizácie hudobnej hermeneutiky, ktorý vznikol v 60. a 70. rokoch v nemeckej muzikológii ako teória porozumenia (*Verstehenslehre*) a interpretácie. Siegfried Mauser, heslo *Hermeneutik*. In: *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume. Sachteil, 4, Kassel: Bärenreiter Verlag, s. 261 – 262.

- ²⁶ „Realists freely indulge in transfer of analysis between structures and find expressive, literary and sociological ideas in music. The present effort is nominalist in resisting such transfer. Nattiez, also nominalist even posited a theoretical „level“, on which music may be inherently significant apart from its relations to makers and listeners. Such level is unnecessary to an elucidation based on structural semantics...” („Realisti sa volne oddávajú presahom analýzy medzi štruktúrami a nachádzajú v hudbe výrazové, literárne a sociologické myšlienky. Súčasná snaha je nominalistická v odporovaní takýmto presahom. Nattiez, tiež nominalista, dokonca postuloval teoretickú „rovinu“, na ktorej môže byť hudba inherentne významná dokonca bez jej vzťahu k tvorcom a poslucháčom. Takáto rovina však nie je nevyhnutná k objasneniam založeným na štruktúrálnej sémantike...“) (MONELLE, R.: *Musics and Semantics*. In: Eero Tarasti (ed.): *Musical Significations. Essay in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin: Mouton de Gruyter 1995, s. 106).

- ²⁷ NATTIEZ, J.-J.: *Music and Discourse*, s. 218 – 229.

Literatúra

- AGAWU, Kofi: *Music Analysis versus Musical Hermeneutice*. In: *American Journal of Semiotics*, 13 (1 – 4), s. 9 – 24.
- BERNARD, Jonathan W.: *On Density 21.5´: A Response to Nattiez*. In: *Music Analysis*, Vol. 5, No. 2/3, 1986, s. 207 – 232. ISSN 0262-5245.
- COOK, Nicolas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press 1994. ISBN 0-19-816508-0 10.
- BLACKING, John: *What Languages Do Musical Grammars Describe?* In: M. Barroni – L. Callegari (eds.): *Musical Grammars and Computer Analysis*. Firenze: Olschki Editore 1984.

- SADIE, Solomon (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 Volumes*. Second Edition, Vol. 19, No. 23 – 24. ISBN 0-19-517067-9.
- ČERNÝ, Jiří: *Dějiny lingvistiky*. Olomouc: Votobia 1996. ISBN 80-200-0312-6.
- LIDOV, David: *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington: Indiana University Press 2005. ISBN 0-253-34383-6.
- MONELLE, Raymond: *Linguistics and Semantics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers 1992.
- DONIN, Nicolas – GOLDMAN, Jonathan: *Music Theory Online. Journal of Criticism, Commentary, Research and Scholarship*, Vol. 14, No. 4, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey 1990. ISBN 0-691-09136-6; 0-691-027-14-5.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Varèse's Density 21.5': A Study in Semiological Analysis*. Translated by Anna Barry. In: *Music Analysis*, Vol. 1., No. 3, 1982.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Bourgeois 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *The Battle of Chronos and Orpheus. Essay in Applied Musical Semiology*. New York 2004. ISBN 019-816610-9.
- RUDY, Stephan (ed.): *Roman Jakobson Selected Writings. Word and Language*. Vol II. The Hague – Paris: Mouton 1971. ISBN 3-11-017362-X.
- RUWET, Nicolas: *Method of Analysis in Musicology*. In: *Music analysis*, Vol. 6, No. 1/2, 1987, s. 3 – 36.
- SEEGER, Charles: *Studies in Musicology (1935 – 1975)*. Berkeley: University of California Press 1977.
- SCHAEFFER, Pierre: *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil 1966.

Resumé

The paper *Jean-Jacques Nattiez: Musical Semiotics and Musical Hermeneutics* presents the analysis of the discipline of musical semiotics and its development in the course of the last decades of 20th century. Focus is on the work of the great Canadian musicologist, semiotician and ethnomusicologist Jean-Jacques Nattiez. His semiotical theories reflect the relationships of linguistics and musicology, music theory, and aesthetics. Nattiez's musical semiotics may be seen as a continuation of the semiotics of Nattiez's teacher Nicolas Ruwet, the continuation of his paradigmatic analysis. This analysis was welcomed by many musicologists as the true scientific procedure to analyze musical structure and its meaning. Nattiez has been one of those musicologists who recognized the constraints of paradigmatic analysis and opened the gate to the fusion of semiotics and hermeneutics, this becoming a new version of musical semiotics.

Key words: semiotics of music, linguistics, structuralism, referentiality, analysis of music, paradigm, syntagm, syntagmatic and paradigmatic musical analysis, distributive musical analysis, formal analysis, semiological tripartite, semiological bipartity, hermeneutics

KRIZE SÉMIOTIKY JAKO OBORU

(Příčiny, reálný stav a možná východiska)

Vladimír Franta

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity v Brně

Žijeme v epoše krizí. Poněvadž jsem termínem „krize“ kontaminoval už článek v *Nové rusistice*¹, který se zaobíral i jistým politickým přesahem, chtěl bych zde v rámci rozvedení původní úvahy upřít pozornost směrem uměnovědným.

Vedle různých „krizí“ je pro člověka současnosti příznačná jistá nová vlna eklektického synkretismu. V tomto duchu tepe konzumní společnost a o provázanost systému se starají výdobytky techniky: např. průměrný multifunkční přístroj poskytuje hned několik (dříve samostatných) služeb. Vynikající ukázkou může být mobilní telefon. Skrývá v sobě např. fotoaparát, internet, samotný telefon... Díky těmto produktům se uzavírá určitý civilizační cyklus, kdy se *obraz (video)* a *zvuk (audio)* dostávají do mystické blízkosti, kterou v dobách předhistorických garantoval jen náboženský synestetický rituál, když spojil *slovo-hudbu-obraz* a *tanec* do společné singularity (průniku). V rámci náboženského transu docházelo navíc k zostření a rozšíření citů...

Doba složitě diferencovaná (tj. dnešek) pak paradoxně znovu vydvihuje zvláštní genetickou jednotu těchto fenoménů (viz výše). O to absurdněji, ba bizarně působí, že navzdory technickému trendu je koncový uživatel výkřiků techniky (multifunkčních přístrojů) většinou člověk průměrný, v duchu západní civilizace jednostranně vyhraněný, neuvědomující si onnipresentní podstatu hmoty, pro niž čas a prostor jsou irelevantními kritérii.

Neuvědomujeme si namnoze, že hmota je jen jedna, že Vesmír a člověk jsou integrováni do celovztažného (holistického) systému, kde jedna složka podmiňuje druhou, aby se s ní zároveň komplementárně doplňovala.² Uživatelé sofistikovaných technologií, které se přitom už dávno nezakládají jen na bázi binárních opozic – a naopak, užívají tzv. fuzzy logiky –, jsou stále více v zajetí generalizující dichotomie dialektiky sociálního prostředí: člověk, laterálně souměrný, stále více a více paušalizuje na „levo“ a „pravo“, na „dobro“ a „zlo“ atd. Humanitní obory, ke vlastní škodě, stále akcentují dnes už málo vyhovující pozitivistickou pravo-levou metodologii. Dochází k určitému paradoxu: Humanitní vědy se druhotně inspirovaly technickou přesností, staly se povrchně deskriptivními. Technické obory se mezitím výrazně transformovaly: Hovoří se např. o inteligentních kovech – za určitých okolností mění svoje tvary, vlastnosti. Míra jejich transformace může mít různou intenzitu. Nejsou jednoznačně „takové“ nebo „onaké“. Jinými slovy vykazují škálu svých stavů.

Vědy humanitní a společenské za tímto zaostávají. Humanitní prototypy, typologie a archetypy jsou příliš zkostnatělé, pružně se nepřizpůsobují měnící se době, dokonce jsou často nevyhovující. Co hůř, disciplíny typu psychologie, filozofie či historie (!) poměrně obtížně provádí účinnou bilanci a syntézu sebe sama. Tímto se diskreditují a vyvolávají dojem, že humanitní obory – včetně sémiotiky – jsou vědami na pomezí náboženství a životního stylu, že jsou čímsi trpěným, módním, redundantním...Vyzdvihuje se naopak technika; svojí provázaností a synergií (komunikace napříč mnohými disciplinami) se začíná podobat poezii v širokém smyslu, zatímco skutečná moderní „literární poezie“ zabředla do schizoidního a neproduktivního honu za originalitou a neotřelostí formy. Prosto se neprodává a „nikdo“ ji nechte.

O to více nás dnes zaskočila světová krize, jelikož primárně nevěřá z humanitních oborů, tonoucích v postmoderním manýrismu. Tohoto šoku mohou humanitní vědy využít a upozornit, že nejsou o nic méně přesné, o kolik nejsou technické (event. přírodní) vědy méně poetické³, čili že jsou rovnoprávné. Finanční krize je jen dalším projevem deziluze z neomylnosti exaktních oborů. Ruský

zpěvák Maxim Leonidov například zpívá, že i letadla a lodě přece ztrácejí občas kurs nebo vykolejují...

Na techniku vůbec se začal nabalovat určitý teomorfismus. A tak nelze nepřipomenout filmový výrok ze Společnosti mrtvých básníků (Dead Poets Society, USA /1989/), náležející postavě vermontského učitele angličtiny na Weltonské akademii. Svým svěřencům se snažil vštípit, že technika jen udržuje člověka na živu. Avšak je to literatura (příběhy jiných, s nimiž se neustále porovnáváme), která poskytuje člověku odstup, porozumění, vášeň, životní program a smysl života...

Obrázek 1

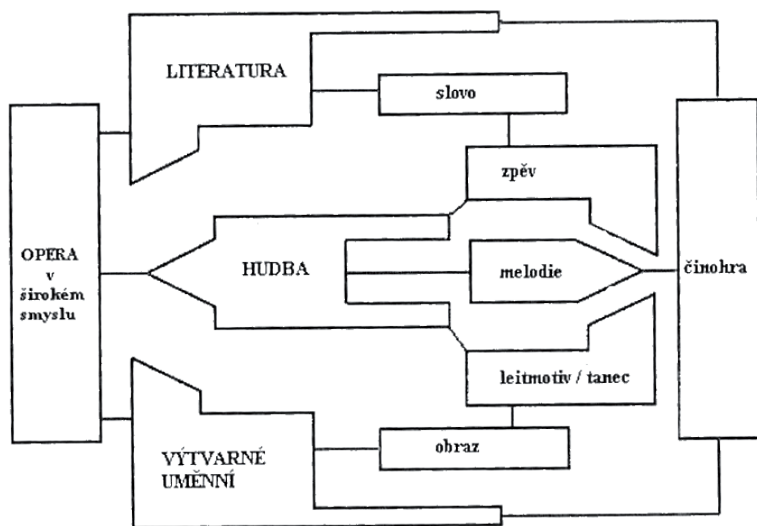


Schéma na obrázku 1 zachycuje pokus o znázornění vzájemné dependance obrazu (malířství), zvuku (hudby) a slova (hudby + malířství). Snaží se předvést, že zaběhané meziobjektové relace vycházející ať už z diadických či triadických sémiotických koncepcí nemusejí vystihovat realitu bezezbytku. To proto, poněvadž tradicí rozlišované hranice mezi objekty bývají ve své podstatě právě uzduální, dočasné, často dokonce iluzorní. Sémiotická praxe by měla více stavět na singularitě a vzájemné příbuznosti různých stavů hmoty, o čemž podrobněji pojednává tento článek. Podstata oboru – znak – pak získá adekvátnější reflexi.

Světová krize může být pozitivním rozřešením stojatých vod sémiotiky, která v sobě odráží i stupor (krizi) jiných humanitních oborů. Z tohoto důvodu je nutné, aby fenomén krize vůbec byl pečlivě analyzován a aby byly vyvozeny odpovídající závěry. Samotná báze sémiotiky musí být aktualizována v popperovském smyslu: musí obstát před vlastní kritikou, kritikou sebe sama. Následující pasáž budiž slouží určitým podnětem. Má se stát autorovým příspěvkem do kýženého procesu majícího zajistit sémiotice potřebný korektiv.

V některých evropských státech jsou dnes poměrně drahé potraviny a knihy (viz Finsko). Knihy bývají označovány za „duševní potravu“. Nedokáže-li se EU shodnout například na společné učebnici historie, je s podivem, nakolik dobře si v Evropě rozumíme umělecky. Lidé v Evropě slyší a vidí podobně. Jsme bytostí kultu pravých úhlů, obrazů Vermeera, hudby Mozarta... Je nepochopitelné, že jediná věc, která v EU může hrát roli společného jmenovatele pro různé národy, je vlastně docela upozadována.

Je to s podivem právě proto, víme-li, že umění je kondenzovaný svět, historie (čas) a prostor „v kostce“. Stačí například strávit několik večerů v Bayreuthu a, řečeno mírnou hyperbolou, divák má najednou sociokulturní historii Německa „jako na dlani“. Toto a další umožňuje tzv. umělecká zkratka – důmyslný systém *tropů* a *figur* daleko přesahujících jen doménu prozodie. Zrcadlo umění je více či méně metaforické. Výslednicí má být „zlomek“ odrážející zkušenost celého lidstva. Zlomek, který se vejde do důležitého slova hrdiny, výmluvného pohledu hrdinky, dvou-tří dějství atd.

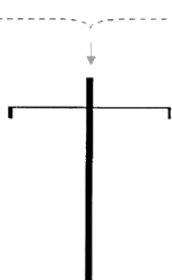
Z výše uvedeného vyplývá, že člověk, aby poznal, musí zjednodušit realitu, kantovsky si ji v představě či vzpomínce upravit. Proces poznání obsahuje dvojí typ chyby – simplifikace. První zjednodušení plyne z nevyhnutelnosti ontologicko-gnozeologických zkreslení, druhý typ chyby (zjednodušení) je záměrný a vyplývá z lidské potřeby hry. Zejména druhý typ generuje důmyslné umělecké metaforu s estetizujícím účinkem. Lidský dar *abdukce* je schopen vytvářet vlastní svět člověka-pro-člověka, který má šanci dostat se na takovou úroveň, aby se prolнул a doplnil s božskou realitou, která nás zplodila, ale k jejímž tvůrcům nepatříme.

Velkou roli v tomto procesu tedy sehrává umění. Je v nás přirozená rozervanost: Víme, že původní realitu těžko poznáme, proto si vytváříme umělou, aby tu původní alespoň částečně kompenzovala (nechceme-li ji nakonec překrýt úplně).

Zde má původ sémiotická krize. Ve snaze dosáhnou transcendentce směřující do reality božské operuje se s principy, které stvořil člověk pro svou vlastní realitu lidskou. Ignoruje se singularita Vesmíru – a sice předpoklad, že „vše existuje na jednom místě a ve všech časech“ jaksi najednou. Že kauzalita je určitým „kulturním“ klamem. Dochází k lpění na vykonstruovaných axiómech, jejichž smluvní (arbitrární) charakter již přestal být pociťován a které se začaly považovat za „původní realitu“. Dnes by málokdo například potvrdil, že výtvarné umění, hudba a slovo jsou příbuznými fenomény. Přesto je tomu tak. To, co se navrhuje, je přehodnocení základní dialektiky, jež se uměle posiluje například už od časů Ferdinanda de Saussura.

Obrázek 2

Umeno/slovo + obraz + hláska/melodie



1) Hlaholské písmeno "A" (AzĚ)

2) AzĚ = staroslověnské zájmeno "JÁ"

3) Piktogram Kristova ukřižování

4) Znak mající různé melodické realizace:

a
a (v dnešní ruštině "prosim?")
a event. „Co?“; „Cože?“

a
a (v dnešní ruštině "aha!")
a

Současný problém (nejen sémiotiky) tedy spočívá v nerovnovážném stavu definovaném vztahem *singularita vs. dialektická dichotomie*. Z jedné strany vidíme (absurdní) snahu upínat se extrémním způsobem k jedné ze složek – jak to činí východní buddhisté upřednostňující ducha na úkor těla (obě dvě složky přitom jedno jsou, pozn. aut.), a to ve snaze dosažení univerzální singularity. Metoda opačná usiluje o pověstný Archimédův bod (aby „pohnula světem“) cestou uctívání duality typu *ano x ne* (*vpravo x vlevo; já x ne-já*), zapomínajíc na to, že delimitace jednotlivostí je záležitostí umělou. Stačí libovolnou osobu vyzvat, aby se představila jinak než tak, jak ji vidí její okolí. Vystane neřešitelný problém. Přitom by člověk řekl, že problémy s definováním vlastní osoby může mít jen jedinec silně opožděný. Věc je tedy daleko složitější. Saussurové „označující“ a „označované“ neodráží realitu dostatečně přesně. Lidé na určité úrovni nejsou s to dobře rozlišovat, co kam náleží, co kam již nenáleží. Je těžké (na určité úrovni) pochopit, co je ještě „označující“ a kdy se, naopak, „označující“ stává svým vlastním reprezentantem, kdy již vystupuje samo za sebe: např. v mentální oblasti je téměř nemožno určit, co jsem ještě „Já“ (nezávislý jedinec) a kdy se do „mně“ začínají promítat projekce společnosti, které jsem si mylně zvykl považovat za „sebe“.

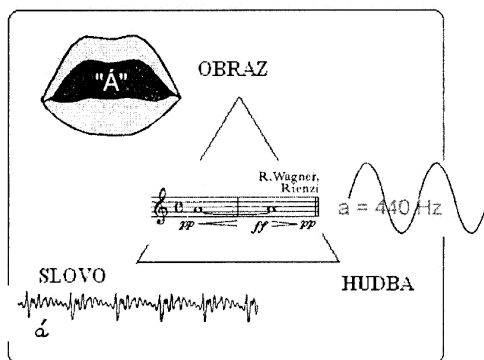
Obrázek 2 zachycuje syntézu *obrazu, zvuku* – a sice ve formě *slova*. Na obrázku je „kříž“. Zároveň však jde o grafém prvního písmenka hlaholské abecedy – „A“. Toto písmeno mělo dokonce vlastní název „Azъ“ [azǫ]. „Azъ“ bylo současně i akustikalizací osobního pronomina označujícího pojem „Já“. Inspirace křížem nebyla náhodná. Na kříži trpěl pro lidstvo Ježíš Kristus. Cyril a Metoděj přišli křesťanství šířit mezi Slovany, používající právě hlaholici. Počátkem deklarované spásy byla tradovaná událost na Lysé hoře, personifikovaná Kristem. Poselství všech poselství se tedy ukrylo do písmene „A“. „Alfa“ – Velký začátek. Teomorfismus se prolнул s antropomorfismem. V jednom písmeni se potkal Syn Boží (reprezentant Boha) a lidské kontinuum – každý jedinec („Já“).

V dnešním chápání je „A“ jen písmeno – značka či „nota“ pro zvuk/hlásku o jistých akustických vlastnostech. Písmeno „A“ však také hraje roli prepozice, a proto je i samostatným slovem⁴ (např.

konjunktivní spojkou). Může se také jednat o částici hrající roli jednočlenné nominální věty indikativní s významem „Aha!“ (pochopil jsem). Tato věta může mít hned několik melodických průběhů (viz obr. 2). Vyslovíme-li částici „A“ s intonací descendentní, dostaneme onen výraz „Aha, pochopil jsem“. Bude-li však intonace stoupat, význam takovéto struktury (v ruštině či angličtině)⁵ pak bude: „Prosím?“ „Co?“. Do úvahy připadají i další modulace těchto intonací s množstvím sémantických nuancí.

Melodický průběh výslovnosti „A“ lze navíc graficky zachytit (viz obr. 2). Křivka pak nápadně připomene *binární neumy*: máme na mysli konkrétně saintgallenskou dvojčlennou ligaturu *pes* (*podatus*) a st. gallenskou neumu *flexu* (*clivis*), které se kdysi používaly v neumové hudební notaci pro zachycování melodie zpěvu mnichů. Tyto neumy zpěvákům také ukazoval „dirigent“. Jeho ruka názorně určovala (přibližný interval), kam měla klesat či stoupat melodie gregoriánského chorálu. „A“ má tedy v sobě nejen statiku mučeného Krista [mimochodem, univerzálním citoslovcem bolesti je opět „A“ /a:/], ale i pohyb melodie podpírající biblický text, který o Kristovi zvěštuje. Na příkladě tedy vidíme metaforičnost umění, které zjednodušilo událost na Golgotě do obrazové, zvukové a slovesné roviny. Díky Cyrilovi a Metodějovi se pro slovanského věřícího všechny složky singulárně protnuly v prvním písmenu hlaholské abecedy.

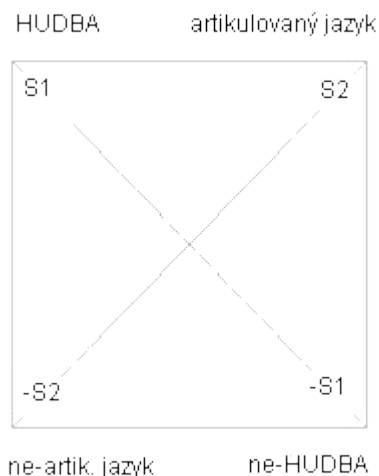
Obrázek 3⁶



Obrázek 3 předvádí, že výslovnost „A“ lze namalovat symbolicky (viz vrchní úhel trojúhelníku). Můžeme mluvčího nechat vyslovit kvantifikované „A“

[a:] a zaznamenávat křivku vyslovovaného vokálu. Uvidíme nepravidelnou sinusoidu. Zahrajeme-li však notu „a1“ (v daném případě vyrovnanější tón o kmitočtu 440 Hertzů), dostaneme úhlednou přesnou sinusoidu. Není bez zajímavosti, jak uvádí Vladimír Poš (Poš, 1961, s. 23), že nota „a1“ svázána obloučkem a vyplňující dva čtyřdobé takty vytváří leitmotiv Wagnerovy opery *Rienzi*. Opět tak můžeme ocenit různé formy ztvárnění téhož, mezi čímž existuje genetická příbuznost na úrovni elementární „stavební hmoty“. Tyto vizuální a akustické protoformy mohou být a jsou rozvinuty do složitých tvarů plně diferencovanými druhy umění, jako je malířství, hudba či scénická deklamace a zpěv. Na elementární úrovni jsou tyto fenomény spojeny a skrze ně tušíme onu singularitu „původní reality“. Než toto téma opustíme, je třeba je přece jen ještě více zpředmětnit (Franta, 2007, s 61 – 70; Franta, 2008, s. 107 – 112).

Obrázek 4



Vztah mezi hudbou a artikulovaným jazykem nechť ukáže obrázek 4. Jedná se o aplikaci Greimas-Tarastiho sémiotického čtverce na vybraný problém. Ne-HUDBA (-S1) je hudba de-estetizovaná, technická, z níž se stal (melodický) suprasegment artikulovaného jazyka. Tento melodický suprasegment, čili větná intonace, je klíčem k sémantice věty. Kdybychom myšlenku vyslovili bez větné

intonace, z hlediska modalit by nebylo zřejmé, je-li naše věta indikativní, tázací či imperativní. Sdělení by nemělo smysl jasné informace. Vyplývá z toho, že článkovanému artikulovanému jazyku smysl nakonec dává větná melodie (hudba redukována na jakousi služební úroveň). Řeč bez melodie není srozumitelná. Naopak, s melodickým suprasegmentem plní správně svoji funkci.

Ne-artikulovaný jazyk není ničím jiným nežli obnaženým principem repetice. To, co se v jazyce opakuje, jsou strukturální jednotky (hlásky, slova, celé věty) – a sice ve smyslu pozorování frekvence výskytů provedeného Claudem Elwoodem Shannonem a Georgem Kingsleyem Zipfem. Jinými slovy, každý element se opakuje se sobě vlastní frekvencí. Díky tomu se sdělovaná myšlenka stává ze strany recipienta do určité míry předvídatelnou. To usnadňuje komunikaci. Podle Vladimíra Poše je základním stavebním kamenem hudebního motivu právě rytmus (čili opakování jednoduchých i složitých jednotek struktury). Tento princip je v západní hudbě čerpán z jazyka. Formální smysl hudebního motivu je tedy více než melodií dán rytmem. Takto pro změnu slouží artikulovaný jazyk hudbě. Princip recipacity je nasnadě. Oba fenomény (melodie i rytmus) jsou vzájemně půjčovány a užívány jak hudbou, tak artikulovaným jazykem. Řeč a hudba se komplementárně doplňují, jeden fenomén extenduje druhý, dává mu potřebnou sémantiku. Na úrovni (sub)struktur lze sledovat rudiment původní singularity, kdy se formy nápadněji slévají, proplétají, mísí... Dnešní pokročilá diferenciacie nepopírá tento jev, pouze jej činí na první pohled subkultním.

Lze vidět, že Saussurova dichotomie je umělou delimitací, protože v praxi je „pravo-levá“ metodologie (např. *le signifié* vs. *le signifiant*) silně schematizujícím kriteriem. Můžeme se zeptat, zdali je pravděpodobnou skutečností, že sémantiku lze čekat např. jen u artikulovaného jazyka (nebo klasického výtvarného díla), nikoli pak u hudby. Řeceno ještě jiným příkladem: Finský sémiotik a hudební vědec Eero Tarasti říkává, že hudba není ve stavu artikulovat situaci typu – ‘Tarja Halonen je prezidentkou Finské republiky’. Než zareagujeme na tento Tarastiův předpoklad, podívejme se na tabulku na obrázku 5.

Obrázek 5



HUDEBNÍ OBJEKT	SYMBOLICKÝ	IKONICKÝ	INDEXOVÝ
	<i>Novosvětská</i> motiv ptáčka	<i>Die Frau ohne Schatten</i> sokol	<i>Pacsirta</i> skřiván
	<i>Концерт для фортепиано с оркестром No1</i> zvony	<i>Картинки с выставки</i> kuřátka	<i>1812 овертюра</i> zvony, salvy
	<i>Полет шмеля (Сказка о царе Салтане)</i> čmelák		

(Partitury k tabulce: obrázky 7 – 9 na s. 75 – 77)

Demonstrace principu uměleckého zjednodušení „v praxi“ je zachycena obrázkem 5. Okomentujme první řádek tabulky. Míra intenzity zjednodušení je patrná na motivu „ptáčka“ v kompozicích Antonína Dvořáka (1841 – 1904), Richarda Strausse (1869 – 1949) a Grigoraše Dinicu (1889 – 1949). Zatímco přehrajeme-li nepoučenému posluchači skladbu od Dinicu nazvanou *Pacsirta* (*L'Alouette*), bez nesnází odpoví, co je objektem tohoto hudebního zobrazení. Snadno pozná hudební onomatopoeiu malující ptáčka. Richard Strauss v opeře *Die Frau ohne Schatten* nasazuje na scénu sokola (*der Falke*). Posluchači však musí napovědět postavou alegorického sokola, který se „vznáší“ nad scénou a zpívá neonomatopoický part, který sám o sobě by asociaci s ptáčkem nutně evokovat nemusel. Největší schematizaci předvádí Antonín Dvořák v 9. symfonii. Ve čtvrté větě před finále je místo, kde mlčí orchestr a po krátkých kvintách lesních rohů v provedení klarinetů zazní flétna. Její motiv zopakují v pianu smyčce. Dvořák sám nehovoří

explicitně o žádném ptáčku. Avšak známe-li logiku romantických programních symfoniků a známe-li ze zkušenosti charakter pastorálních symfonických evokací, není nemožné v dotyčném místě rozpoznat ptáčka arbitrárního – kulturně smluveného, proto čistě symbolického (flétna nemusí nijak trylkovat, abychom si byli téměř jisti). Je tedy jasné, že nelze hudbu okleštit a jen tak odepsat její komunikativní schopnost. Hudbou patrně nepovíme, že 'Tarja Halonen je prezidentkou Finské republiky', primitivnější sdělení však hudebně vyslovit lze.

Abychom pokračovali v ozřejmění principu redukce: například český jazyk používá 5 samohlásek (tónů). Ostatní souhlásky připadají na šumy. Naproti tomu hudba užívá, budeme-li se řídit klavírem, alespoň 88 tónů (více viz dělení oktávy A. Hábou či H. Partchem nebo viz elektroakustická hudba vůbec). 5 tónů artikulovaného jazyka v kombinaci se šumy bohatě pokrývá potřebné kombinace k vytváření jazykových znaků. Kdybychom nechali kombinovat 88 tónů s dalšími možnými šumy, získali bychom nadbytečný počet jednotek, jež by lidský mozek patrně nezládl používat. Proto také hudbou nekomunikujeme. Máme z ní estetický dojem, když manipulujeme pozičně (přeskupujeme a představujeme) její jinak nevyužívaný materiál. Tento fakt by se dal arbitrárně změnit kdykoli. Zatím ale člověku stačí 5 tónů a zavedená praxe. Hudba tedy „nic neznamená“, protože nechceme, aby něco konkrétního znamenala. Prozatím jsme se ve společnosti nedohodli jinak.

Na citované konferenci v Imatře Tarastiho žák Pärttyli Rinne oprášil myšlenku, podle které sémiotiku či filozofii nelze studovat v jiném než německém, anglickém či francouzském jazyce. Jiné jazyky prý postrádají k tomu vhodný pojmový aparát. Překračuje tak Tarastiho, který odpírá hudbě sémantiku – Rinne ji odpírá i některým jazykům(!). Sémiotikové tedy pokračují v binomickém trendu a nijak nereanimují myšlenku singularity, která se musí určitě promítnout do původní Saussurovy poučky, chceme-li být v prvním smyslu moderní. V opačném případě se sémiotika stane „pourlartismem“, jak to na konferenci (neoficiálně a v kuloárech) řekla švédská sémiotička Mona Vincent.

Daleko kategoričtější přístup sémiotiků se obrátí ještě v jiném axiómu. Tarasti například soudí, že kdyby se byl lze vyjádřit neznakově, byl by to konec sémiotiky. Tento názor zazněl i od jiných účastníků mezinárodní konference. Sémiotika se zde zřejmě dopouští chyby. Místo aby pečlivě zvážila možnost neznakové komunikace (viz Dinicova Pacsirta, která je na hranici znakovosti, protože se snaží o věrnou imitaci [tento druh mediace se zakládá na tendenci ukázat objekt tímtež objektem]), sémiotika ještě více posiluje svůj aparát, jež si ale zvykla uplatňovat na uzavřeném tzn. laboratorním teritoriu. Tím se obor dostává do krize, když se odtrhává od „původní“ reality. O neznakové komunikaci přitom již bylo napsáno i seriózními vědci. Například Carl Gustav Jung v *Duši moderního člověka* zcela vážně popisuje telepatii. Boris Sergejev v knize *Delfíni nebo radary* již před dvaceti lety upozornil na ještě jiný případ neznakovosti: Delfíni, krom toho, že vedou mezi sebou „normální“ vysokofrekvenční komunikaci (periodicita jednotek jejich jazyka má skoro stejný koeficient jako čeština či angličtina), jsou schopni propátrávat oceán svým biologickým echolokátorem (sonarem). Tento orgán je dodnes oříškem pro odborníky. Zjistilo se však, že odraz lokátoru, který informuje delfína o vnitřní struktuře jiného živočicha či o rychlosti a směru pohybu potenciální kořisti, si delfíni mezi sebou umí vyměňovat bezprostředně, podobně jako si lidé posílají MMS zprávy. Delfíni však k tomu nepotřebují žádné technické pomůcky. Stačí, když delfín přijaté echo jednoduše „odrazí“ (přeпоšle dále), aniž by jej jakkoli více kódoval (zjednodušoval). To, co vidí (vlastně distančně hmatá) jeden delfín, mohou uvidět ostatní bez dalšího zkreslení, bez dalšího informačního šumu a nechtěné distorze. Takto ani lidé mezi sebou komunikovat nedokáží, pokud ano, pak jedině za pomoci důmyslných přístrojů. To, co bylo popsáno, je paraverbální kontakt, který se rovněž pohybuje na samé hranici znakovosti. Je neuvěřitelné, že tyto jevy sémiotika vyloučila. Je to o to zvláštnější, uvědomíme si li, že například v týchž Helsinkách provádí Dario Martinelli zoosemiotický výzkum (viz jeho kniha *How Musical Is a Whale*).

Když se autor tohoto článku pokusil téma paraverbální (paraznakové) komunikace vyzvednout, nenarazil mezi sémiotiky

v Imatře na zvýšený zájem o toto téma. Ilja Utěchin (St. Petěrburk /Rusko/) se vyslovil podobně skepticky na narážku na teorii tzv. *kvantové nelokality* ve fyzice. Fyzikové nějakou dobu pozorují, že vzniknou-li fotony z jednoho zdroje a změní-li se zásahem zvnějšku rotace (spin) jednoho z nich, ostatní zareagují rovněž změnou rotace (spinu). Dochází k tomu současně, bez prodlevy. Dá se usoudit, že kdyby se nechaly rozletět každý na jinou stranu do vesmíru, reagovaly by stejně – v jeden okamžik a synchronně. Teorie relativity přitom říká, že ve vesmíru plyne ve všech bodech čas jinak a neexistuje nekonečně rychlý signál k synchronizaci. To, čeho jsou vědci svědky, je další důkaz singularity, která si umí poradit se všemi časoprostorovými omezeními. Utěchin zareagoval na kvantově nelokální chování fotonů tak, že přece nemá smysl se tím zabývat, když nebudeme komunikovat s fotony. Avšak nejde o fotony, ale o principy, které jasně ukazují, že znakový systém zdaleka nepokrývá veškerou podstatu komunikace. Pokud toto sémiotika nezváží a bude dále rozvíjet jednostranné a dnes už nedostatečné koncepty, ztratí časem veškerou svou aspiraci na vědu exaktní.

Řečeno sumárně (místo závěru): Abstrakce je jen „metaforický“ pojem. Metafora, řečeno „se zjednodušením“, je synonymum pro nedostatek dat. Sémiotika by měla jít cestou devirtualizace, cestou zpředměťování a zhmotňování objektu svého pozorování. Dá se předpokládat, že větší záběr a větší porce technických dat umožní sémiotice formulovat nové postuláty, které v kooperaci s jinými obory přinesou tolik potřebný a očekávaný benefit, který jednoznačně obohatí lidskou společnost i v synchronním smyslu. Proto je důležité nevykazovat krizový historizující manýrismus. Je žádoucí potvrzovat vlastní obor jeho kontrolním zpochybňováním. Jistota a pevnost získaného materiálu pomohou lépe zaostřit na racionální gros oboru, které nepochybně sémiotika ve svém epicentru má. Je důležité neztratit kontakt s čirou a dobrou podstatou sémiotiky a neučinit z ní výsledek manipulace diktovaný trendy, módou, manýrou, možná i politikou. Pokud toto bude garantováno, transcendentní prvek existencionální sémiotiky pomůže poodhalit fylogenetickou i ontogenetickou bázi člověka, pomůže nám lépe

pochopit i styl našeho myšlení, které se snaží obsáhnout věc tak zásadní, jakou je samotný smysl života.

Obrázek 6: Redukce v umění (*mytologie > všední život). Figurální parabola nachází znakovou příbuznost v principu obživnutí či znovuzrození...

Akseli Gallen-Kallela

Lamminkäinenova matka (1897) (Scéna z finské mytologie)



Obrázek 7

"Frau ohne Schatten"
 ♩=76 Zweite Scene: Das Kaiserliche Falknerhaus: einsam im Walde, Mondlicht zwischen den Baumen.
Massig langsam *espress.*

The musical score for 'Frau ohne Schatten' is written for piano in 4/4 time. It features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Massig langsam' (Moderately slow) with a metronome marking of ♩=76. The score is divided into three systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (p) dynamic marking. The second system also consists of two staves. The third system consists of two staves, with the right-hand staff ending at measure 66. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'espress.' (espressivo).

Obrázek 8

"Pacsirta" takt: 45-60

Tempo de sarba ♩=108
 45

The musical score for 'Pacsirta' is written for Violin (Vln.) and Piano (Pno) in 2/4 time. It features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo de sarba' with a metronome marking of ♩=108. The score is divided into two systems. The first system consists of two staves (Violin and Piano) with a tempo marking of 45. The second system also consists of two staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'gliss.' (glissando).

76

76

Obrázek 9 B)

Musical score for Obrázek 9 B), measures 318-319. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), English Horn (E Hn.), Cor Anglais (C Hn.), Euphonium (E Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
 In measure 318, the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note pair (G4, F4) with a *dim.* (diminuendo) marking. The Violin I and II play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* (pianississimo) marking. The Viola and Violoncello play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking.
 In measure 319, the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note pair (F4, E4) with a *pp legato* marking. The Violin I and II play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking. The Viola and Violoncello play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking.

Obrázek 9 C)

Musical score for Obrázek 9 C), measures 320-322. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), English Horn (E Hn.), Cor Anglais (C Hn.), Euphonium (E Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
 In measure 320, the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note pair (G4, F4) with a *ppp* marking. The Violin I and II play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking. The Viola and Violoncello play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking.
 In measure 321, the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note pair (F4, E4) with a *ppp* marking. The Violin I and II play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking. The Viola and Violoncello play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking.
 In measure 322, the Clarinet and Bassoon play a descending eighth-note pair (E4, D4) with a *ppp* marking. The Violin I and II play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking. The Viola and Violoncello play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a *ppp* marking.

Poznámky

- ¹ Tento článek navazuje na studii uveřejněnou v brněnském časopise *Novaja rusistika* 1/2009; viz článek Кризис семиотики на фоне гуманитарных и естественных наук: аспект «поэтической транскрипции» (Krise sémiotiky na pozadí humanitních a přírodních věd: aspekt „poetické transkripce“). Jedná se též o písemnou podobu ústně proneseného referátu na Ústave literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitře dne 12. 11. 2009.
- ² Na daný jev po svém poukazuje brněnský psycholog Lubomír Vašina, když jej aplikuje na člověka v psychosomatickém smyslu jako na propojený systém dutých orgánů a trubek, kde vše souvisí se vším.
- ³ Na poslední sémiotické konferenci ve finské Imatře (International Summer-School for Semiotic Studies; Pan European Culture Heritage in the Global World, 2009) rumunský sémiotik a matematik Solomon Marcus hovořil v tom smyslu, že exaktní vědci začali do svých prací nápadně často propašovat termín „metafora“ (metafora původně představuje básnický tropus sloužící k navození estetického účinku).
- ⁴ Srovnej s latinskou větou skrytou pod jediným písmenem „I“. Tato věta rozkazovala: „Jdi!“ Čili vyjadřovala imperativ nahuštěný do pouhé vertikální čárky.
- ⁵ Italové místo „A“ v analogickém kontextu vyslovují „E“. Němci „Hm“ atd.
- ⁶ Obrázek „úst“ a sinusoidy u slova „Á“ je citován (viz Hála – Sovák, 1962, s. 119 a 122).
- ⁷ Virtuózní houslová pasáž je záležitostí improvizace každého hráče. Autor ji do not nezaznamenal, jen naznačil. (Pozn.: Houslista v tento okamžik hraje sólo /cimbál mlčí/.)

Literatura

- FRANTA, Vladimír: *Ljubov – tvůrčí nespoutanost a svobodné cítění*. In: Rusové a Morava. Brno: Lynx 2007, s. 61 – 70. ISBN 978-80-86787-21-3.
- FRANTA, Vladimír: *Kdo a jak o Praze zpívá*. In: Slavica Iuvenum IX. (CD-ROM.) Ostrava: Ostravská univerzita 2008, s. 107 – 112. ISBN 978-80-7368-598-0.

HÁLA, Bohuslav – Sovák, Miloš: *Hlas, řeč, sluch*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1962.

POŠ, Vladimír: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961.

SCHAFF, Adam: *Úvod do sémantiky*. Praha 1963.

The Book of Abstracts: International Summer-School for Semiotic Studies. Pan European Culture Heritage in the Global World. Imatra 2009.

Résumé

The article *Crisis of Semiotics as a Discipline (Reasons, Real State of Things and Possible Ways Out)* concludes some thoughts on contemporary semiotics especially after the tendency of semioticians to see their own scientific branch still being in crisis has been repeatedly noticed. Having declared it to be a universal science, semioticians are paradoxically keeping their distance from a broader look on basic principles of communication. This is why semiotics today resembles religion or art more than a pure science itself. It deepens into some strange sort of self apologetic instead of developing new methods of grasping the objects of its study. Even a persistent fear that semiotics will lose its ground and will dissimilate into other disciplines is observed too. The paper suggests to some extend what axioms might be reconsidered at least if not abandoned to improve the situation about semiotics.

POSTMODERNA V UMENÍ A HUDBE A JEJ AKTUÁLNOSŤ V SÚČASNOSTI

Zuzana Martináková

Katedra kompozície a dirigovania, Fakulta múzických umení
Akadémie umení v Banskej Bystrici

Čo je postmoderna?

Celé 20. storočie – nech je akokoľvek štruktúrované a divergentné – spája jedna evidentná spoločná vlastnosť: **pochybnosť** a s ňou spojená strata viery v uznávané pravdy a hodnoty. Zárodky možno pozorovať už v 19. storočí – napríklad v Nietzscheho pochybnosti o existencii Boha alebo vo vede a filozofii v postupnom odmietaní karteziánskeho racionalizmu a zvýšení pochybnosti o poznateľnosti sveta, ktorá sa umocnila Einsteinovým objavom teórie relativity, otvárajúcej tzv. neklasické štádium vývinu vedy. V umení to boli už symbolizmus a secesia prelomu 19. a 20. storočia, ktoré prestali byť štýlovo či žánrovo čisté a výlučne dobové (nastala fáza narušenia symetrie historizmu). Moderna a avantgarda sa pokúsili byť racionálnejšie, ale formovali sa predovšetkým na pochybnostiach o hodnotách minulosti, dokonca na negácii tradície, veriac v možný pokrok v budúcnosti. Na rozdiel od nich **postmodernu** charakterizuje pochybnosť nielen o hodnotách minulosti, ale aj prítomnosti či budúcnosti. To jej umožňuje narábať s nimi **akýmkoľvek** spôsobom či spôsobmi zároveň...

Uvedme prvý charakteristický znak postmodernity: **pluralita** – či už štýlov, prejavov, mód, typov myslenia, sebaidentifikovania, reflexií a podobne, t.j. pluralita na všetkých úrovniach spoločensko-kultúrneho diania. Prejavuje sa buď v podobe koexistencie

viacerých rozdielnych foriem a spôsobov bytia vedľa seba v danom prostredí, alebo kombináciou a prelínaním rôznych, často diametrálne odlišných prvkov v rámci jedného prejavu či spôsobu bytia. S tým úzko súvisí **strata identity** jednej kultúry, ktorú podmienil import rôznych typov myslenia iných kultúr (napríklad identifikácia reprezentantov západnej kultúry s východnými filozofiami) a urýchlil zánik platných kánonov doby, konvencií a morálky (spochybnenie úlohy rodiny, sexuálnej vernosti, roly ženy-matky). V extrémnych prípadoch dokonca došlo k strate identity samotnej osobnosti (psychický rozkol, identifikácia s iným pohlavím, s rozdielnymi postavami a podobne). V umení začali v jednom priestore koexistovať rôzne štýly a žánrové orientácie a tiež umelecké prejavy rôznych etníc, ktoré sa často prelínali v rámci jedného umeleckého diela. Nešlo však o koexistenciu príbuzných javových foriem, ale predovšetkým kontrastných, vzájomne sa akoby vylučujúcich, čo viedlo k **strate rozlišovania bipolarít**: matéria – dematéria (nemateriálne či duchovné), objekt – subjekt, reálne – ireálne (skutočnosť – sen, reálne – virtuálne), živé – neživé, stabilné – nestabilné, minulé – budúce, progres – regres, tradícia – avantgarda a podobne. Významnou mierou k tomuto stavu v umení prispela veda 20. storočia, ale aj prenikanie mimoeurópskych typov myslenia. Filozofie Orientu nepoznajú pre Európu typické dualistické myslenie: jin – jang sú vzájomne komplementárne polarities, ktoré sa neponímajú dualisticky, ale len ako odlišné podoby toho istého javu. Európska, resp. americká¹ veda dospela k výsledkom, ktoré sú v mnohom príbuzné, ak nie totožné s výsledkami mystického a iracionálneho poznania. Nedokázala už striktne rozlišovať medzi materiálnym a nemateriálnym (na subatomárnej báze existuje len pohyb – energia mikročastíc), živým a neživým (moderná biológia nedokáže presne definovať živú a neživú hmotu, pretože znak reprodukovateľnosti nestačí), medzi objektívnym a subjektívnym (nová predstava o čase a priestore pod vplyvom teórie relativity spochybnila predstavu objektívneho: napríklad všetky javy, ktoré vnímame, sú obrazovou projekciou javov štvorrozmerného priestoru v našom trojrozmernom priestore, v ktorom sme schopní vnímať našimi zmyslami), medzi originálom a kópiou (elektronika

a komputerizácia umožnila zhotovovanie reprodukcí, ktoré sú totožné s originálom; ďalšie možnosti prinieslo klonovanie a pod.), medzi minulým a budúcim (teória relativity odhalila vnímanie hmoty závislé od rýchlosti: napr. pri veľkej svetelnej rýchlosti sa predmety javia z hľadiska svojej dĺžky, veku a pod. odlišne). Uvedomenie si týchto skutočností bolo zákonite reflektované v umení najrozličnejšími spôsobmi.

Nová veda dospela k poznaniu, že pozorovaná skutočnosť závisí od súradníc pozorovateľa, a podobne aj umenie 20. storočia sa nám javí odlišne vzhľadom na uhol pozorovania. Iné je pozorovanie uprostred diania, iné s odstupom času. 20. storočie sa nám javí ako storočie **rýchleho tempa a enormných zmien** vo všetkých sférach ľudského bytia. A toto tempo vyvolalo aj **pluralitu** názorov (nielen vedeckých a umeleckých, ale aj politických, sociálnych, svetonázorových, ideologických a pod.), ktorá sa pokladá za rozhodujúci faktor postmodernej filozofie, sociológie i náboženstva, postmodernej vedy a umenia.

Terminológia – vágnosť termínov

Termín *postmoderna*, *postmoderný* sa začal používať v širších súvislostiach až v sedemdesiatych rokoch, aj keď už roku 1959 ho použil Irving Howe – v eseji *Mass Society and Postmodern Fiction* –, ktorý ho prebral zo slávnej práce Arnolda Toynbeeho *A Study of History* (1946)². Toynbee poznamenal, že postmoderna je súčasťou súčasnej fázy západnej kultúry, ktorá sa začala roku 1875 a ktorej charakteristickým znakom je prechod politiky od národnoštátneho myslenia ku globálnej interakcii. V šesťdesiatych rokoch vznikali viaceré polemiky, ktoré avizovali pád moderny a nástup postmoderny.³ Zrod kritiky moderny úzko súvisel s celkovou kultúro-spoločenskou situáciou, ktorú vo vyspelej Európe a USA charakterizovalo uvedomenie si nedostatkov industriálnej a vojensky orientovanej spoločnosti (začalo sa hovoriť o postindustriálnej a posthumanistickej spoločnosti), smerujúcej k permanentnému ohrozovaniu prírody a ekologickým poruchám, k vojnám, k maskovanej demokracii a podobne. Počiatkový optimizmus začiatku šesťdesiatych rokov,

spojený s procesom demokratizácie, ale aj s uvoľnením napätia v tzv. studenej vojne medzi východným a západným blokom, ktorý vyvolal vznik nových foriem života najmä u mladých ľudí (uvoľnenie tabuizovaných foriem sexuality a spoločenských konvencií, voľné užívanie drog), bol postupne vystriedaný stále rastúcou kritikou ideologických postojov starších generácií. Protestné hnutie mladých *Flower-power* hippies generácie v USA, protestné hudobné umenie Beatles, Boba Dylana, Joan Baezovej a iných, ale aj ďalšie rozsiahle demonštrácie študentov v západných krajinách namierené proti americkej vojne vo Vietname, nekompromisnej politike trhového kapitalizmu a s tým spojeného konzumného spôsobu života, preferujúceho gýč, lacnú reklamu a lacný sex, ale aj proti totalitným zriadeniam v socialistických krajinách, dirigovaných z politického centra Sovietskeho zväzu, zákonite vyvolali pluralizmus v oblasti kultúry a umenia. V dôsledku týchto udalostí sa svet v priebehu šesťdesiatych rokov stal „bližším“ a zároveň diferencovanejším...

V umení sa práve v 60. rokoch zrodili *pop-art* a jeho kritika konzumnej spoločnosti, *hnutie fluxus* s odlišnou optikou zmyslu umenia, *minimal art* a jeho tendencia k dematerializácii a návratu k primárnym tvarom a *konceptuálne umenie*, ktoré povýšilo mentálne nad fyzické a materiálne. Už v tomto desaťročí možno pozorovať postupný rozklad moderny (založenej na negácii tradície), ktorý urýchlil zrod umeleckých orientácií preferujúcich využitie archaických prátvarov i prvkov rôznych etnických kultúr (tieto znaky možno pozorovať už v rámci abstraktného expresionizmu a lyrickej abstrakcie), návrat k tradícii rôznych historických vrstiev až k najstarším mýtom, citácie starších umeleckých diel či výrazových prostriedkov, fúzie štýlov a žánrov tzv. vysokého a nízkeho, elitárskeho a masového umenia a podobne. Keďže celková situácia v oblasti spoločnosti viedla k strate zmysluplnosti nejakej konkrétnej formy života, vedeckého či demokratického pokroku, ani umenie nemohlo preferovať jeden konkrétny prejav na úkor druhého. Pluralita štýlov, smerovaní, koncepcií, umelecko-ideových stratégií sa ešte prehĺbila v nasledujúcich desaťročiach a viedla dokonca k akémusi synkretizmu ako opozícii voči „čistote“ a originalite

avantgardy. Viaceré z týchto prejavov boli pokračovaním a rozvínutím predchádzajúcich, v tejto fáze ich však odlišoval ešte väčší odstup od umenia avantgardy, ktorá svojou výlučnosťou (dôraz na originalitu, permanentnú novosť a zmenu) stratila u percipienta príťažlivosť.

Prefix post- často dominoval v pojmových označeniach vo význame neskorší: napríklad umenie *post-pop-art* (neskoršie vývinové štádium pop-artu), *postminimalizmus* (v tomto štádiu sa prelínajú prvky procesuálneho, konceptuálneho umenia, land-artu a body-artu), *postkonceptualizmus*, *postfotografia* (umenie fotografie na báze interaktívnych multimedialých systémov, umožňujúcich digitálnu manipuláciu), *postperformancia* a podobne. Tieto pojmy sú však do veľkej miery vágne, pretože sú často zamieňané s predponou neo-, ba dokonca trans-, pričom teoretické rozlíšenie sa často nezhoduje s praxou. Lyotard uviedol tri významy predpony post-: prvý označuje smer časového sledu, druhý stratu viery vo vývojaschopnosť⁴ a tretí sa viaže na formy myslenia (post- tu neznamená nejaký pohyb, comeback, flashback, feedback, teda pohyb opakovania, ale určitý proces, ktorý možno označiť tiež predponou ana-: napríklad proces analýzy, anamnézy, anagógie, anamorfózy). Označenie orientácie pojmi s predponou post-, na rozdiel od predpony neo-, malo teda vyjadriť ambivalentnosť a kritickosť vzťahu voči tendenciám, ku ktorým sa názvom viazali, ako aj dôraz na vedomé prekročenie umeleckých limitov predchádzajúcej tradície. V skutočnosti aj neo-štýly, ako napríklad neodadaizmus, neofigurácia alebo refigurácia, neorealizmus, neoexpresionizmus a neokonceptualizmus, hoci by mali byť evokáciou starších štýlov, obsahujú v sebe kritický aspekt (prehodnocujú pôvodný význam a zmysel už aj tým, že citovaný alebo eklekticky preberaný štýlotvorný prvok umelec vsadí do odlišného dobového kontextu). *Neoexpresionizmus*, ktorý vznikol koncom sedemdesiatych rokov v Nemecku a Taliansku a rýchlo sa rozšíril do ostatných krajín Európy a USA, chcel evokovaním návratu k figuratívnemu expresionizmu ponúknuť inú alternatívu umenia, ako bola vtedy už nezaujímavá a nepopulárna avantgarda. Súčasťou *neoexpresionizmu* boli prejav umelcov *Neue Wilde* (Noví divokí, ktorí nadviazali na nemeckých

expresionistov Die Wilde) alebo *Wilde Malerei* (Divoké maliarstvo), *Figuration libre* (francúzska verzia) či *Wild Style* (Divoký štýl, USA). S Wild Style súvisel aj zrod anonymného umenia *Subway Graffiti* (newyorskí teenageri začiatkom 70. rokov vytvárali aerosólovými sprejmi na stenách ulíc, metra a vagónov svoje kreácie, vykazujúce vplyvy pop-artu, komiksov, reklám, ale aj rôznych etnických subkultúr), ktoré sa od roku 1975 inštitucionalizovalo a autorizovalo vystavovaním v galériách (**Keith Haring**, **Kenny Scharf**, **Donald Baechlers** a iní). K neoexpresionizmu patrili aj umelecké prejavy ako *New Wave* (Nová vlna, ktorá zasiahla aj oblasť hudby), *New Image* (Nový obraz) a *Bad Painting* (Zlý obraz, názov poukazuje na dištancovanie sa od prevládajúceho umenia konceptualizmu a minimal artu, považovaného za dobré umenie), ktoré spájal retrospektívny pohľad na tradíciu a najmä citová zaangažovanosť, intenzita individuálneho prežívania, rudimentárnosť až surovosť – na rozdiel od citovo neutrálneho minimal artu, intelektuálneho a odhmotneného konceptualizmu, analytických a reduktivistických abstraktných modelov.

Za neoexpresionistické sa považovalo aj umenie mladých talianskych výtvarníkov, prvýkrát prezentované na výstave *Aperto* v rámci benátskeho bienále roku 1980, pre ktoré taliansky kritik **Achille Bonito Oliva** (nar. 1939) vynašiel termín *transavanguardia*. Jej charakteristickým znakom bola inklinácia ku klasickým mýtom, eklekticismus, žárový synkretizmus a nomádizmus (asociuje kočovníctvo nomádskych kmeňov využívaním prvkov rôznych kultúr). Umenie reprezentantov talianskej *transavanguardia* – **Francesco Clemente** (nar. 1952), **Sandro Chia** (nar. 1946), **Enzo Cucchi** (nar. 1949), **Mimmo Paladino** (nar. 1948) – tak nesie znaky, ktoré sa jedným dychom vyslovujú v súvislosti s umením postmoderny: transfer i prelínanie prvkov z rôznych štýlov minulosti i súčasnosti.

Neokonceptuálne umenie, ktoré sa utváralo asi v polovici osemdesiatych rokov v New Yorku v čiastočnej opozícii voči neoexpresionizmu, charakterizovalo synkretické prepojenie vplyvov pop-artu, minimal a concept artu s využitím prostriedkov nových médií, fotografie a tiež znakov a symbolov konzumnej spoločnosti (reklama, spotrebný tovar, konzum, odpad). Na rozdiel od umelcov

pop-artu a koncept artu sa neokonceptualisti podľa Sandlera⁵ cítili byť chytení do pasce konzumnej spoločnosti, ktorá im dovoľovala umelecky sa prejavovať len na základe preberania už existujúcich artefaktov a obrazov. Vzniklo tak umenie *apropriácie* (od slova *appropriare* – privlastniť si), spochybňujúce unikátnosť umeleckého diela, význam kreativity (zrovnoprávnením vytvoreného a nájdeného, ktoré začalo už umenie *ready made*) a autorstva (umelec si voľne, bez uvádzania prameňov, privlastňuje akýkoľvek už jestvujúci obraz veľkého i lacného umenia staršej či nedávnej minulosti alebo obraz či predmet médií a reklám bez nároku na originalnosť). S *apropriáciou* tak priamo súvisela predstava o smrti autora (ako ju výstižne predostrel Roland Barthes), ale aj spochybnenie podobnosti medzi predmetom a obrazom, medzi reálnou a zobrazovanou podobou, medzi realitou a znakom, čím sa zotrel rozdiel medzi *simuláciou* reality a realitou samou. *Simulakrum* teoreticky popísal francúzsky filozof Baudrillard⁶, odvolávajúc sa na rozvoj nových technológií, vedúcich k zotreniu rozdielov medzi originálom a kópiou, ako aj nových vedeckých poznatkov, narábajúcich s pojmami a veličinami ľudskými zmyslami nepostihnuteľnými (fyzikálny štvorrozmerný priestor, neeuklidovský zakrivený priestor a pod.). Simulácia prenikla do sveta počítačov, ktorým sa simuluje tzv. virtuálna realita a vytvára nový „reálny“ cyberspace. Simulácia sa ako umelecký princíp začala uplatňovať už v počiatočnej fáze neokonceptualizmu – v *neo-geo* (neogeometrický konceptualizmus), a to v podobe privlastnenia predmetu alebo priemyselného výrobku ako fetiša konzumného sveta, ktorý si simuluje nejakú inú realitu (umelci *neo-geo* z East Village v New Yorku – Bickerton, Halley, Koons, Vaisman a i.). **Jeff Koons** (nar. 1955) napríklad vo svojich sériách plastík dosadil nový význam vystaveným predmetom (v jednom jeho projekte vákuové vysávače nadobúdajú erotickú a fetišistickú podobu). Prejavy amerického i európskeho neokonceptualizmu, v ktorom sa rozlišovali dva varianty – *geometrická abstrakcia* (P. Halley) a *figuratívny neokonceptualizmus* (označovaný tiež ako chladný barok alebo neobarok) –, sa neskôr obohacovali o filozofický kontext. Reflektovali aktuálne

ekologické, psychologické a sexuálne problémy doby, otázky identity ženy a muža, úlohy ženy, možné dôsledky civilizačných chorôb ako AIDS a podobne. Neokonceptualisti (napríklad v USA Goyer, Holzerová, Levinová, Shermanová, vo Francúzsku Boltanski, v Nemecku Hornová, Trockelová a iní) kritizovali spotrebný spôsob života, ktorý devastuje prírodu (sami tvorili z lacných a recyklovaných materiálov). Kritike podrobili aj konzumný spôsob prijímania informácií (napr. telekonzum) a manipuláciu prostredníctvom masových médií, ktorá ľuďom vymýva mozgy a vedie k tvorbe nových mýtov. Relativizácia hodnôt sa v umení neokonceptualistov odrazila v deštruktívnom výraze a ironizujúcom skepticizme. Vo svojich sofistikovaných inštaláciách využili aspekty simulácie, apropriácie, recyklácie a dekonštrukcie, možnosti viacdimenziálneho priestoru, ale aj vedomé ilúzie a alúzie (napr. antropomorfizácia nábytku je alúziou na fyzickú stránku človeka) i konotácie, súvisiace s medicínskou hermeneutikou, čím sa v nich strácal rozdiel medzi umením a pseudoumením. Podľa ich názoru nič v umení nie je nové, a preto skôr prezentujú reprezentáciu idey ako ideu samu. **Cindy Shermanová** (nar. 1954) ešte posunula význam autorstva, originality a autentickosti umeleckého diela vo svojich tematicky rôznorodých fotografických cykloch, kde sama vystupuje ako tvorca diela, model, režisér i fotograf; napríklad vo svojom cykle *Historické portréty* sa identifikuje aj s mužskými postavami (o. i. s postavou z obrazu od Caravaggia, 1990). Paradoxne sa už pred ňou podobným spôsobom a presne tým istým obrazom inšpiroval slovenský výtvarník **Vladimír Kordoš** (nar. 1945) v diele *Chorý Bacchus* (1981).

Za prejavy postmoderny sa vo výtvarnom umení pokladajú aj *hyperrealizmus* alebo *foto realizmus*, resp. *hyperiluzionizmus*, ktoré začali vznikať už v priebehu šesťdesiatych rokov ako reakcia na pop-art. Na rozdiel od realizmu nevyšli z reflexie videnej reality, ale z reprodukcie obrazu, získaného prostredníctvom iných médií (fotografia, film), čím nastolili nový problém vzťahu ilúzie a skutočnosti, jej odrazu a zrkadlenia. Kvalitatívny posun v strate schopnosti diferenciacie medzi realitou a zdaním reality či priamo

vytváraním novej reality uskutočnilo počítačové a multimediálne umenie a umenie virtuálnej reality.

Umenie založené na využívaní prvkov alúzie, citácie, kamufláže, persifláže, invokácie, recyklácie a reinterpretácie dostalo na Slovensku pomenovanie *výtvarná interpretácia*. Prvé prejavy možno pozorovať už v druhej polovici šesťdesiatych rokov u **Alexa Mlynárčika** (nar. 1934), **Rudolfa Filu** (nar. 1932) a **Miloša Urbáska** (1932 – 1988), ktorí vo svojom *Manífeste o interpretácii vo výtvarnom umení* (1969) deklarovali, že interpretácia využívajúca princíp reinterpretácie či recyklácie pôvodiny je tvorivým násobkom originálu. V duchu manifestu interpretovali či reinterpretovali viaceré známe reprodukcie obrazov staršej (Botticelliho, Tiziana, da Vinciho, Brueghela), novej (Maleviča, Boccioniho) i súčasnej epochy, pričom analógie videli v hudbe, ktorá je odkázaná na interpretáciu notového záznamu.

V súvislosti s konceptuálnym a akčným umením sa zrodilo *procesuálne umenie*, založené na premene materiálu a prvkov vo výtvarných objektoch a inštaláciách. V období postmoderny sa našlo uplatnenie všade tam, kde sa akcentovala idea premeny a transformácie. Využívalo nestabilné materiály ako plesne, hnilobné baktérie a rôzne biologické materiály umožňujúce chemické reakcie, v dôsledku čoho diela časom menili svoj charakter a výzor. V rámci tohto nového druhu umenia – *Art Recycling* –, založeného na recyklačnom procese, dochádzalo, na rozdiel od umenia nepodliehajúceho zmene kvality materiálu, k akejsi „alchymistickej“ transmutácii, k premene kvality materiálu: **Rosalind Kraussová**, **Marc Quinn** (nar. 1964, tvoril skulptúry zo zmrazenej krvi a z kysnutého cesta), **Rose Finn-Kelceyová** (nar. 1945, inštalovala roku 1992 v Chisenhale Gallery v Londýne skulptúru z pary) a iní. Zo slovenských autorov to bol **Ladislav Čarný** (nar. 1949), ktorý od roku 1995 vystavoval inštaláciu *Putrefactio est omnium rerum mater* (názov podľa výroku Rogera Bacona *Hniloba je matkou všetkých vecí*), ktorá pozostávala zo štrnástich odliatkov jednej z *Charakterových búst* barokového sochára Franza Xavera Messerschmidta (1736 – 1783). Čarný ich nainfikoval hnilobnými baktériami, čím chcel tlmočiť myšlienku transmutácie všetkých vecí: *Recycling of the Idea*

tak podľa neho znamená kultúrny metabolizmus – re-autorizáciu, re-aplikáciu, re-aktualizáciu a re-interpretáciu zabudnutého diela, koncepcie, symbolu v novom kontexte.⁷ Pojmy realita a reprezentácia reality sa takto vzájomne prelínajú a strácajú jednoznačnosť vymedzenia.

Umenie obdobia postmoderny tiež podliehalo vplyvom masmédií a komputelizácie, ktoré ponúkali len filtrovanú alebo imaginárnu a virtuálnu víziu reality. Už v súvislosti s rozmachom komunikácie prostredníctvom pošty vzniklo v rámci hnutia fluxus tzv. *mail art* (poštové umenie), ktoré predznamenovalo krízu obrazu zaveseného vo fixnom priestore. Nové možnosti umeleckej „putovnej“ produkcie a elektronického „výstavného priestoru“ vznikli v dôsledku rozvoja telekomunikačnej internetovej siete. *Art Com Electronic Network* (ACEN) vytvoril platformu nielen na prezentáciu a výmenu umeleckých diel z celého sveta, ale aj na uchovávanie všetkých informácií. Vznikol celý rad akýchsi hybridných umeleckých projektov, využívajúcich video, experimentálne a interaktívne projekcie pomocou počítača, multiplikáciu vrstiev obrazov a ich vzájomnú transplantáciu, mixovanie prírodných a umelých materiálov, vytváranie neznámych ireálnych priestorov. Ešte viac sa prehĺbila spolupráca umelcov z viacerých oblastí audiovizuálneho umenia – napríklad roku 1989 v rámci festivalu *Ars Electronica* v Linzi prezentovaný network projekt *Aspects of Gaia* od britského umelca **Roya Ascotta**⁸, na ktorom sa podieľali výtvarní a hudobní umelci, vedci a mnohí ďalší reprezentanti rôznych profesií a krajín sveta⁹, predstavoval digitálnu formu putovania planétou Zem v podobe interaktívnej inštalácie v elektronickom datapriestore. Prienik najnovších vedeckých objavov a metodologických postupov – napr. synergetické zákonitosti v samoregulujúcich a samoorganizujúcich systémoch, holisticky ponímané celky, systémovo-teoretický prístup v oblasti skúmania javov a podobne – vyvolal vznik nových umeleckých a filozoficko-estetických koncepcií.

Hudba a postmoderna

Hudba v období *postmoderny* vykazuje podobné znaky ako výtvorné umenie. Na jednej strane dominovala pluralita rôznych smerovaní, na strane druhej miešanie, resp. fúzie divergentných prvkov v rámci jedného hudobno-umeleckého prejavu. Hudba viac než kedykoľvek predtým „spolupracuje“ s ostatnými umeniami v spoločných multimediálnych umeleckých projektoch. Narušila sa linearita historického vedomia, linearita pokroku v zmysle „nové je vývojovo lepšie“. Transfer prvkov kultúr rôznych etníc, rôznych žánrov, rôznych koncepcií i rôznych štýlov sa stal dominantný. Zároveň však vstúpila do hry túžba rezonovať a komunikovať s príjemcom. Na rozdiel od izolácie a elitárstva, racionálnych a citovo otupených prejavov avantgardy nastúpil polyológ s polyvrstevnou minulosťou i prítomnosťou ľudskej civilizácie a začala sa otvárať citová brána v komunikačnom priestore medzi človekom a biologickým svetom, ale aj medzi človekom a Bohom.

Prvé muzikologické či hudobnoteoretické reflexie hudobnej postmoderny možno datovať až do obdobia 80. rokov 20. storočia, pričom hudba obsahujúca znaky postmoderny už existovala dve až tri desaťročia. O postmodernej, resp. postmodernistickej hudbe sa nedá hovoriť; aj keď niektorí muzikológovia tieto termíny používajú, v praxi sa veľmi neujali. Viac sa hovorí o hudbe v období postmoderny, do ktorej sa zmestia rozličné tendencie ako *minimal music*, *recyklácia* v hudbe, nový *romanticizmus* a pod.

J. Kramer¹⁰ rozlíšil 16 znakov tzv. postmodernej hudby:

1. nie je jednoduchým odmietnutím moderny v hudbe a jej pokračovania, ale aspekty oboch tendencií sa prelínajú a rozvíjajú,
2. je čiastočne a určitým spôsobom ironická,
3. nerešpektuje hranice medzi zvukovým výrazom a postupmi minulosti a prítomnosti,
4. nerešpektuje odlišnosti a bariéry medzi „vysokým“ a „nízkym“ štýlom,
5. pohrda často otáznymi hodnotami a štruktúrnou jednotou,
6. spochybňuje vzájomnú výnimočnosť elitných a populistických hodnôt,

7. odmieta totalizáciu foriem (napr. skladba nemusí byť celá v tonálnom alebo seriálnom systéme a neriadi sa predpísanými formálnymi postupmi),
8. nepovažuje hudbu za autonómnu, ale za súčasť kultúrneho, sociálneho a politického kontextu,
9. využíva citácie z hudby a odkazy na hudbu rôznych tradícií a kultúr,
10. vníma technológiu nielen vo vzťahu k uchovávaniu a sprostredkovaniu hudby, ale aj ako hlboko zasahujúcu do produkcie a podstaty hudby,
11. obsahuje protirečenia,
12. nedôveruje binárnym opozíciám,
13. obsahuje fragmentácie a diskontinuity,
14. obsahuje pluralitu a eklekticismus,
15. prezentuje viacnásobné významy a rozličné temporality (časové pásma),
16. je svojím význam a dokonca štruktúrou zameraná viac na poslucháčov ako na partitúru, uvedenie či skladateľa.

lní teoretici popisujú podobné znaky, pridávajú ďalšie, resp. ich reflektujú z iného uhla pohľadu. Z nášho pohľadu hudba viacerých skladateľov vykazuje znaky postmoderny, aj keď ich hudobné prejavy sú svojím výrazom veľmi rozdielne. V päťdesiatych rokoch napríklad zmenil taliansky skladateľ **Giacinto Scelsi** (1905 – 1988) svoj dovtedajší kompozičný prejav. Po prekonaní ťažkej osobnej duševnej krízy objavil krásu a silu vibrácie jediného zvuku, ktorý sa mu stal synonymom komunikácie s Bohom. Už v tom čase, v duchu neskoršej filozofie postmoderny, sa Scelsi necítil byť autorom, ale len médiom éterickej hudby, ktorú tvoril z Božej vôle. Necítil sa byť žiadnym „skladateľom“ v pôvodnom význame slova (ktorý vychádza zo základu *componere*, t. j. skladanie či kombinovanie), ale len sprostredkovateľom, poslom medzi dvoma svetmi – jedným naším, reálnym, a druhým nášmu reálnemu vnímaniu neprístupným, mystickým. Dôležitým inšpiračným zdrojom bola pre neho aj indická a tibetská hudba, založená na pôsobivosti vibrácie zvuku a na práci s alikvotnými tónmi. Scelsi bol v čase

objavu tohto nového spôsobu umeleckého prejavu úplne neznámym skladateľom. Európska a svetová hudobná scéna ho objavila až v osemdesiatych rokoch a jeho hudba si doslova z jedného dňa na druhý získala priaznivcov, túžiacich po novej životodarnej sile hudby, ktorú avantgarda svojím odosobneným, emocionálnej pôsobivosti zbaveným prejavom neposkytovala.

Nezávisle od Scelsiho tvoril od šesťdesiatych rokov preduchovnenú a citovo neobyčajne pôsobivú hudbu aj Gruzínek **Gija Kančeli** (nar. 1935). Obdobie netolerantnej expanzívnej politiky Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, v dôsledku ktorej sa rúcali katedrály a mnohé duchovné hodnoty človeka, Kančeli dokázal prežiť len vďaka hudbe. V tomto odcudzenom nepriateľskom prostredí, ktoré však produkuje aj konzumná západná spoločnosť, človek nachádza útechu v duchovnej sile – vo viere, v Božej sile, v umení. Komponovanie bolo pre Kančeliho vždy viac než túžbou stať sa slávnym autorom originálneho artefaktu: „*Skôr mám pocit, že vyplňam človekom opustený priestor.*“¹¹ Vždy veril v silu hudby a v jej schopnosť citovo prebúdať a pretvárať ľudí k lepšiemu. Kančeli si uvedomoval nevyhnutnosť prekonania citovej otupenosti človeka, civilizačných, demagogických a násilných metód, ktoré z neho robia chladného operátora – robota. Človek je toho schopný, ak sa dokáže zastaviť, reflektovať svoje činy a nájsť správnu cestu – aj formou meditácie prostredníctvom umenia. „*Pre mňa nie je dôležité, ako bude moja hudba akceptovaná, ale ako bude vnímaná, aký stupeň ticha bude v sále. Ticho môže byť rozličného druhu. Formálne ticho, intelektuálne ticho a ticho sprevádzané sústredenosťou, očakávaním. Ja sa snažím o ten posledný druh ticha. A keď sa skončí skladba, nie je dôležité, či sa ľuďom páčila, či nie alebo čo o nej napíše kritika. Dôležitá je sústredenosť, s akou jej ľudia načúvali.*“¹² Kančeli „*nekomponuje*“ hudbu z rozumu, vytvorenú na báze racionálnych algoritmov a originálnych novotvarov. Jeho hudba prekračuje rámec individuálneho tým, že vzniká skôr na báze univerzálnych, archetypálnych princípov, ktoré sú prítomné už v najstaršej hudobnej duchovnej tradícii, ale aj v etnických kultúrach. Psychologicky účinné konsonantné väzby, príkre až vyhrotené kontrasty v oblasti dynamických, tvarových i tempových zmien, prítomnosť hudobnej

tradície a schopnosť rozochvieť genotyp hudobnej pamäti vnímateľa robia Kančeliho hudbu neobyčajne príťažlivou, nadčasovou a univerzálnou, ale aj individuálnou a nadindividuálnou zároveň. Poslucháč vníma, že ju vytvoril Kančeli, a zároveň si ju privlastňuje ako súčasť svojho vlastného duchovného sveta. Každý jeho opus je z tohto aspektu pokračovaním predchádzajúceho a predprípravou nasledujúceho diela a akýmsi kontinuálnym vyplňaním „človekom opusteného priestoru“, ktorý Kančeliho hudbou nadobúda novú dimenziu. Človek tak dostáva novú šancu uvedomiť si sám seba, svoje miesto a postavenie v súčasnom svete...

Duchovný rozmer a tesné väzby s tradíciou má aj hudba estónskeho skladateľa **Arva Pärta** (nar. 1935), aj keď predstavuje úplne iný výrazový svet, čím prispieva k prehĺbeniu plurality prejavov hudobnej postmodernity. Pärt sa nemohol stotožniť so štýlotvornou bázou tzv. sovietskej umeleckej metódy socialistického realizmu, ale ani so serializmom a multiserializmom povojnovej západnej hudobnej avantgardy. V období osobnej krízy (1968 – 1976), keď sa viac-menej skladateľsky odmlčal, sa intenzívne venoval štúdiu gotickej a renesančnej hudby. Dospel tak k novému prejavu, ktorý charakterizuje využívanie jednoduchého trojzvuku a elementárnych melodických a harmonických postupov. Svoj nový štýl nazval tintinnabuli (latinský výraz pre zvončeky), pretože jeho základ tvorí trojzvuk, ktorý vzniká aj kombináciou zvukov kostolných zvonov a ich alikvotných tónov (tretí, štvrtý a piaty tvoria durový kvintakord). Podobne ako Scelsi aj Pärt dospel k potrebe návratu k archetypálnym a univerzálnym tvarom a postupom, ktoré tvoria prapodstatu hudby. Pochopil silu tónového centra, pôsobivosť jednoduchého vzťahu zvukov, ktorej prítomnosť odhalil už v stredovekej európskej hudbe: *„Gregoriánsky chorál ma naučil, aké tajomstvo spočíva v umení kombinovať dva, tri tóny. ... Po istý čas som sa zaoberal gregoriánskym chorálom, monódiou. Tušil som, že táto hudba je dobrá a pravdivá, no nemal som s ňou kontakt, nechápal som jej reč – nebola to moja hudba. ... Napokon som v istý deň pochopil, že celé tajomstvo spočíva v príťažlivej sile medzi prvkami. Čím sú bližšie k jadru, tým je potenciál silnejší. ... Preto napríklad folklór či chrámový spev je taký silný, že vydržal aj skúšku*

času.¹³ Pärtova hudba je jasne logicky tvarovaná a usporiadaná, pritom čistá a priezračná ako krištál, príťažlivá a podmanivá zároveň, nadobúdajúc tak charakter akejsi univerzálnej, autorstva a originality zbavenej hudby. Namiesto koncepcie avantgardnej výlučnosti Pärt predložil koncepciu univerzálnosti, rešpektovania hudbe imanentných zákonitostí, ktoré dokonca v jeho predstave splynuli s princípmi etiky: „Ak niekto zahrá jeden či dva tóny krásne, v jednoduchej a čistej kombinácii, vzniká dobro, dve dobré veci...“¹⁴

Ku konsonancii, k tradícii vážnej i ľudovej hudby sa obracia aj hudba **Henryka Mikołaja Góreckého** (nar. 1933). Vo svojom kompozičnom vývoji tiež prešiel od atonality, dodekafónie a serializmu cez sonorizmus k návratu k tradícii (už začiatkom 60. rokov), k jednoduchším melodicko-harmonickým postupom i k redukcii výrazových prostriedkov a v sedemdesiatych rokoch k dôrazu na duchovný rozmer aj v podobe inklinácie k náboženskej tematike. Górecki zaznamenal epochálny úspech doma i v zahraničí svojou 3. symfóniou „Symfonia pieśni żałosnych“ (1976), ktorá svojím podmanivým výrazom (modálny základ melódie i harmónie, inšpirácie folklórnou hudbou, kánonický princíp) a sugestívnym textom (v prvej časti použil text žalospevu Kláštora Svätého kríža z Pieśni Łysogórskich, v druhej časti na stene väzenskej cely objavený žalosťný text 18-ročnej dievčiny, väznenej počas druhej svetovej vojny v Zakopanom, v tretej časti text ľudovej piesne z oblasti mesta Opole s tematikou lásky matky k mŕtvemu synovi) udiera na najcitlivejšiu strunu človeka – lásku a stratu milovanej osoby. Górecki sa tak svojím kompozičným prejavom stal súčasťou tej vývojovej línie postmoderny, ktorej doménou je návrat k duchovným hodnotám človeka, k prapodstate umenia i ľudského bytia, hľadanie spojenia s večnosťou a univerzom... Stredobodom sa stal človek, osamelý v odcudzenom svete materiálnych hodnôt, hľadajúci útechu v duchovnej sfére, v spoluvibrácii s univerzom, a to aj prostredníctvom takejto emocionálne nesmierne pôsobivej hudby...

Príklon k tradícii a archaickým pravekom charakterizuje aj hudobný prejav **Georgea Crumba** (nar. 1929), ktorý na poslucháča pôsobí ako silový atraktor. Silu tejto hudby podmieňuje schopnosť

autora narábať s prátvarmi, hudobnými archaizmami (jednoduchá intervalová stavba a pregnantná rytmika), obohacovanými celou škálou rozmanitých zvukov a zvláštnymi spôsobmi hry a artikulácie, ale aj s elektronickým zosilnením nástrojov a vizuálnymi aspektmi (svetlo, kostýmy, masky, pohyb na pódiu). Všetky tieto faktory dodávajú Crumbovým dielam atribút mystickosti, záhadnosti, preduchovnenosti a zároveň veľkej príťažlivosti: „*Verím, že hudba dokonca prevyšuje jazyk v jeho sile odrážať vnútorné poryvy ľudskej duše. ... Vždy som považoval hudbu za veľmi zvláštnu substanciu, substanciu vybavenú magickými vlastnosťami. Hudba je uchopiteľná, temer hmatateľná, a predsa nereálna, iluzívna. Hudba je analyzovateľná len na veľmi mechanistickej rovine; najdôležitejšie prvky – duchovný impulz, psychologická krivka, metafyzické vzťahy – sú pochopiteľné len pojmami samotnej hudby. Intuitívne cítim, že hudba je základnou bunkou, z ktorej pochádza jazyk, veda i náboženstvo.*“¹⁵

Inšpiráciu tradíciou odráža aj hudba **Alfreda Schnittkeho** (1934 – 1998), ktorá bola často skloňovaná v súvislosti s postmodernou práve pre svoju polyštýlovosť, dosahovanú nielen kombináciou rozličných štýlov a žánrov od minulosti až po súčasnosť (v podobe citátov a alúzií), ale aj polyvrstevnosťou (kombinácia viacerých rytmov, melódií, akordov a harmónií) a polytvarovosťou (rozklad a transformácia materiálu na spôsob práce so zvukom v elektroakustickom štúdiu). Schnittkeho skladby nepôsobia pritom roztrieštene, divergentne, ale napriek použitiu rozdielnych štýlotvorných prvkov v rámci jedného diela súdržne a celistvo. Jednotlivé vrstvy rozdielnej štýlovej bázy sa vzájomne prelínajú – raz vystupujúc do popredia, inokedy ustupujúc do pozadia, akoby na spôsob hudby v hudbe, Escherovho¹⁶ princípu obrazov popredie-pozadie, ale aj princípu metamorfózy tvaru od abstraktného ku konkrétnemu. Vzniká tak akási meta-metahudba, umožňujúca poslucháčovi prechádzať rôznymi „realitami“ – vrstvami (jednu reprezentuje napr. štýlový výraz baroka, druhú romantizmu, tretiu serializmu a štvrtú sonoristicky zahusteného hudobného pradiava, vyrastajúceho z transformácie modelov ostatných vrstiev), ktorej vnímaním vzniká akýsi komplexný a zároveň kompaktný zážitok. Poslucháč si túto hudbu viac neuvedomuje ako autorské vlastníctvo Schnittkeho,

ale ako súčasť akejsi univerzálnej hudby, európskeho hudobného dedičstva, ale aj vlastnej osobnej hudobnej skúsenosti.

Na Slovensku je estetike postmoderny blízka hudba **Vladimíra Godára** (nar. 1956), ktorý si, podobne ako Schnittke, Kančeli či Pärt, našiel cestu k účinným, hudbe imanentným zákonitostiam. Godár sa tak stal jedným z najhranejších a aj v kontexte nehudobného publika jedným z najznámejších umelcov na Slovensku. Vo svojej tvorbe si nenárokujú originalitu autorstva, naopak, voľne sa inšpiruje tradíciou, akoukoľvek hudbou minulosti či súčasnosti, ak dokáže podporiť jeho ideu a zámer – tvoriť hudbu, ktorá má silu výpovede.

Iný hudobný prejav, viac smerom k minimalizmu a konceptualizmu, reprezentuje tvorba **Martina Burlasa** (nar. 1955), ktorá však nenesie znaky onej neviazanosti americkej minimal music, ale často zámerným zdôrazňovaním akejsi banality a primitivizmu vypovedá o vážnych veciach súčasného sveta.

Roman Berger (nar. 1930) vo svojej tvorbe zdôraznil predovšetkým duchovný (nie religiózny) rozmer, reagujúc na páľčivé problémy súčasnosti i nedávnej minulosti. Umelecká tvorba pre neho znamená neodmysliteľnú súčasť života a životne dôležitú potrebu. Berger neobyčajne sugestívnym spôsobom dokáže svoj postoj k etickým problémom doby transformovať do hudby, ktorá svojou apelatívnosťou, emocionálnou pôsobivosťou zasahuje vnímateľa. Často pritom používa účinné až archaické postupy, hudobné citáty (detské riekanky, citáty z hudby minulosti, motívy z liturgickej hudby, špecifickú znakovosť nástrojovej farby a pod.), nadobúdajúce funkciu symbolu, čím je jeho prejav blízky estetike postmoderny.

Celkom odlišné, ale tiež duchu postmoderny blízke prejavy možno pozorovať u mladších slovenských skladateľov – **Daniela Mateja** (nar. 1963), **Marka Piačeka** (nar. 1972) a iných –, ktorí narábajú s hudbou minulosti ako s recyklovaným a recyklovateľným materiálom a nenárokujú si autorstvo (skladby i produkcia súboru Požohn sentimentál).

V období postmoderny v širšom kontexte európskej i americkej hudby – podobne ako v oblasti výtvarného umenia – sa prelínali

a kombinovali rôzne štýlové i žánrové prejavy (na spôsob akýchsi hudobných koláží), vznikali fúzie medzi vážnou a populárnou hudbou (populárna hudba sa obohatila o prvky vážnej hudby a opačne), ale aj kombinácie rôznych druhov umenia v tzv. multimediálnych projektoch. Využitie princípov ľahších žánrov odrážala už *minimal music*, ktorá si nevyžadovala profesionálne školeného interpreta, ba dokonca ani tvorcu-skladateľa. Základom sa stala podmanivá sila repetície a pravidelného rytmu, charakteristická práve pre rockovú hudbu, čím sa prekonala strata záujmu publika o súčasnú vážnu hudbu, znudeného a znechuteného elitárskymi a ťažko zrozumiteľnými koncepciami hudobnej avantgardy. Dôraz na hudobný prazáklad, spoločný hudbe rôznych vývojových štádií, využívanie citácií a alúzií na známych autorov a štýly, prekonávanie dualizmu kontrastov tým, že sa stali súčasťou jedného prejavu, poskytlo hudbe nové, priam až do krajnosti a absurdít využívané možnosti. Prejavy hudobnej avantgardy tak nezanikli úplne, ale sa transformovali a stali sa súčasťou polyštýlových, polyžánrových i multimediálnych koncepcií, ktoré oveľa viac než kedykoľvek predtým nivelizovali a až do súčasných čias nivelizujú autorstvo umeleckého diela.

Nové technické vymoženosti viedli k vzniku nových foriem umenia, z ktorých jednu možnosť reprezentuje *vizualizácia vážnej hudby* prostredníctvom *videoklipov* ako voľných obrazových asociácií. Za priekopníka v oblasti tzv. klasických videoklipov sa považuje poľský umelec **Zbigniew Rybczinski** (nar. 1949), ktorý sa tiež venoval experimentálnemu filmu a avantgardným pop-videoklipom.

Inú možnosť *videoumenia* reprezentuje kombinácia videa s klasickým spôsobom hry na hudobnom nástroji. V tejto oblasti bol jedným z prvých a najzaujímavejších tvorcov kórejský skladateľ **Nam June Paik** (1932 – 2006). Jeho skladby od konca šesťdesiatych rokov pre krásnu čelistku **Charlotte Moormanovú** (1933 – 1991) spôsobili veľký rozruch v umeleckom svete. V projekte *TV Bra for living Sculpture* (1969) hrá nahá Charlotte na violončele, pričom namiesto podprsienky má na bradavkách miniatúrne obrazovky, z ktorých sa počas hry vysiela televízny program alebo

zábery na divákov, resp. cez mikrofón nahraté tóny sú premieňané na optické signály, rušiacie obraz.

Nezávisle od týchto experimentov vznikla potreba vizualizácie elektroakustickej hudby, ktorej chýbal živý interpret na javisku. *Live electronics* predstavuje kombináciu techniky a živého interpreta. Podobne ako u Nam June Paika sa namiesto čistej elektroakustickej hudby kombinuje živý hráč s videom a televíziou. K známym tvorcom *multimediálnych koncepcií a performancií* patrila **Laurie Andersonová** (nar. 1947), ktorá spievala, tancovala a hrala na elektrických husliach či klávesoch viac v štýle *minimal music*. K jej objavom patrí sláčik, ktorý má namiesto vlásia napnutý magnetofónový pás s nahrávkou určitého zvuku, pričom týmto sláčikom hrá na husliach, na ktorých je namiesto strún snímacia hlava. Používala aj špeciálne okuliare, na mostíku ktorých bol pripevnený kontaktný mikrofón, snímajúci chvenie lebky, umocnené reproduktorom, v dôsledku čoho vznikal psychologicky konfúzny dojem medzi vizuálnym vnemom do hlavy sa tlčúcej umelkyne a ostrými zvukmi, ktoré toto zariadenie vyvolávalo.

K veľkým, nielen intermediálnym, ale aj interkontinentálnym projektom patrila Paikov *Good morning, Mr. Orwell*, odvysielaný 1. januára 1984 (jasná narážka na Orwellov futuristický román 1984) simultánne cez satelit z televízneho štúdia v New Yorku a zo Centre Pompidou v Paríži, kde sa prezentovali umelci ako Joseph Beuys, Mauricio Kagel, Merce Cunningham, Philip Glass, Laurie Andersonová, Peter Gabriel a Charlotte Moormanová v rámci udalostí, simultánne vysielaných z oboch miest a projektovaných na rozdelenej obrazovke.

Rozvoj počítačovej elektroniky umožnil vznik *interaktívneho umenia*, založeného na reakcii na umeleckú akciu (auditívnu alebo vizuálnu) prostredníctvom počítačového prepojenia obrazu i zvuku in real time (t. j. okamžite a v reálnom čase). Na tejto technike sú založené viaceré produkcie *live electronics*, *akuzmatickej hudby* (la musique acousmatique)¹⁷ a *intermediálnych koncepcií*. Veľkou interaktívnou inštaláciou, ktorá predstavovala akúsi vizualizáciu hudby produkovanú dobrovoľnými návštevníkmi výstavy, bola napríklad *Composition on the Table* (1998)

od **Toshio Iwaia** (nar. 1962). Na pulte bolo umiestnených 36 tlačidiel, umožňujúcich voľbu typov hudobných slučiek (opakujúcich sa vzorcov – patterns), prepojených s projektorom, ktorý premietal zo stropu na pult obraz, pozostávajúci z jednoduchých grafických symbolov. Zúčastnenci mohli stláčaním tlačidiel tvoriť hudobné kombinácie, ktoré sa cez projektor graficky vizualizovali na strope.

V takýchto produkciách nedominuje autorský projekt. Tvorca zostáva anonymný, nenesie punc výlučnosti ako výsledok dlhoročného tréningu v oblasti umenia ani znaky geniality. Umenie je viac nezáväznou hrou než prezentáciou „geniálnych tvorcov“, viazaných na danú výlučnú umeleckú oblasť, žáner, štýl či región.

Problém globalizácie a aktuálnosť postmoderny

Vývoj umenia posledného štvrtstoročia 20. storočia ukázal, že estetiku výlučnosti, elitárstva avantgardného a moderného umenia postupne nahrádzala estetika globalizácie umenia v kontexte celej mnohotvárne diferencovanej kultúry ľudstva. Postupná strata europocentrického a euroamerického postoja a postupné všímanie si celosvetových problémov viedlo k zmene na tzv. kultúrny a politický polycentrizmus. Stále častejšie dochádzalo a dochádza k snahám riešiť globálne problémy ľudstva a planéty, ku ktorým patria hrozby vojnových vražedných konfliktov, ekologických katastrof, populačnej explózie, plodiacej epidémie a hlad. Potreba globalizácie s cieľom prekonania týchto nebezpečenstiev skrýva v sebe aj tienisté stránky, prejavujúce sa v nerešpektovaní individuálnych daností kultúr rôznych etníc a často v násilnom nanucovaní materiálne „lepších“ a „pokrokovejších“ foriem života. Trhový mechanizmus vyvolal necitlivé využívanie prírodných zdrojov a lacných ľudských pracovných síl a v dôsledku toho neustále zvyšovanie nezamestnanosti, zhoršenie postavenia žien¹⁸ a podstatné zvýšenie kriminality.¹⁹ Stále silnejšie sa ozývajú hlasy, že globalizačný proces musí prebiehať kontrolované. Niektorí politickí reprezentanti európskych štátov vidia východisko vo vytvorení zjednotenej Európy, vybudovanej na demokratických základoch, a vo vytvorení takej Európskej únie, ktorá by kontrolovala trhovou ekonomiku, daňovú

politiku vrátane zavedenia daní z luxusu a ekologických daní, zamedzujúcich vyčerpávanie prírodných zdrojov a znečisťovanie životného prostredia. Pôvodný nekontrolovaný pluralizmus by mal nahradiť síce demokratický, ale kontrolovaný systém. Požiadavka novej doby znie: *Nielen globálne myslieť, ale aj spoločne konať*, t. j. konať nielen v mene osobného či lokálneho (štátno-územného), egocentricky zameraného prospechu.

Umenie by sa malo vyvíjať v prospech spoločnej veci. Dôležitá a naliehavá je potreba prekonať egocentrický postoj a hľadať spôsoby, ako navrátiť človeku **duchovný rozmer**.

Fáza obdobia postmoderny charakterizovaná stratou zmyslu a perspektívy môže tak vstúpiť do novej fázy nachádzania východísk z morálnej a duchovnej krízy ľudstva – a v tom spočíva aktuálnosť postmoderny aj v dnešnej dobe...

Poznámky

- ¹ Pod americkou vedou myslíme predovšetkým vedu v USA, ktorá sa rozvíjala práve na báze európskeho kultúrneho diskurzu.
- ² Toynbee, A. J.: *A Study of History*. Vol. I – VI. Oxford: Oxford University Press 1946.
- ³ Práce L. Fiedlera, napríklad *The Case for Post-Modernism*. Freiburg 1967.
- ⁴ Napríklad postindustriálny znamená zároveň stratu viery v pokrok industriálnou cestou sa uberajúcej spoločnosti.
- ⁵ Sandler, I.: *Art od Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York 1996.
- ⁶ K známym Baudrillardovým prácam patria o. i.: *Agónia reálneho*, 1977; *Simulakrá a simulácie*, 1981; *Fatálna stratégia*, 1983.
- ⁷ Bližšie pozri: Rusinová, Z.: *Rovnica a metafora (Interaktivita vedy a umenia)*. In: *Postmoderna... a čo ďalej?* Bratislava: VŠVU 1996.
- ⁸ Roy Ascott je autorom teórie tzv. *telematického umenia*, ktoré je založené na prepojení počítačov a telekomunikácie medzi geograficky rozptýlenými jedincami a inštitúciami a medzi ľudským myslením a umelou inteligenciou.
- ⁹ Op. cit., s. 37.

- ¹⁰ Kramer, J.: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. In " *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Edited by Judy Lochhead and Joseph Aunder. New York: Routledge 2002. Reprinted from *Current Musicology*, No. 66 (Spring 1999), s. 7 – 20.
- ¹¹ Jungheinrich, H.-K.: *Sinnbilder in fremden Räumen*. In: Text k CD Abii ne viderem. ECM 1995.
- ¹² Levin, T.: *Conversation with Giya Kancheli*. In: Text k CD Symphony No. 4 and No. 5. Elektra Nonesuch 1992.
- ¹³ Pärt, A.: *Myšlienky*. In: Slovenská hudba, 1991, č. 2 – 3, s. 237.
- ¹⁴ Pärt, A.: op. cit., s. 239.
- ¹⁵ *Profile of Composer George Crumb*. Peters Corp. New York – London – Frankfurt 1986.
- ¹⁶ Známy holandský výtvarník C. Escher už v tridsiatych rokoch dospel k pozoruhodnému prejavu, ktorý bol založený na optických efektoch vnímania, transformácie tvaru a pod.
- ¹⁷ Pojem akuzmatická hudba vznikol vo Francúzsku (hovorí sa aj o l'art acousmatique) ako označenie pre umenie zvuku. Spája dva pojmy: acoustique (akustický) a acousmate (podľa Larousseovej encyklopédie má pojem akousma grécky pôvod a u človeka znamená schopnosť načúvania a zároveň predstavy zvukov bez toho, že by ich sám tvoril). Od roku 1974 sa tento termín používa (na rozdiel od významu pojmu elektroakustická hudba) pre hudbu, ktorá sa pripravuje v štúdiu a prezentuje v koncertnej sále cez početné reproduktory (bez nástrojov či ľudských hlasov) in real time (pozri tiež: Bayle, F.: *Musique acousmatique*. Paris: INA-GRM et Buchet-Chastel 1993).
- ¹⁸ V zamestnaní sa budú uprednostňovať muži vzhľadom na nižšiu absenciu v porovnaní so ženami, ktoré pre tehotenstvo i chorobu svojich detí budú častejšie vyradené z práce.
- ¹⁹ Alarmujúcu analýzu podali Dr. jur. Hans Peter Martin (Rakúsko) a Dipl. Ing. Harald Schumann (SRN) v knihe *Die Globalisierungsfalle. Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand* (Pasca globalizácie. Útok na demokraciu a blahobyť). Hamburg 1998, ktorá zožala veľký úspech. Poukazujú na katastrofálne dôsledky svetovej politiky, ktorá v najbližšej budúcnosti zníži počet potrebných výkonných pracovníkov na 20 % a zvýši počet nezamestnaných na 80 %.

Literatúra

- ATTALI, J.: Noise. *The Political Economy of Music*. In: Theory and History of Literature, vol. 16, University of Minnesota 1985.
- BAUDRILLARD, J.: *Die Agonie des Realen*. Berlin: Merve 1978.
- BAUDRILLARD, J.: *Les Stratégies fatales*. Collection Figures. Grasset. Paris 1983/1986. *Fatal Strategies*. New York: Semiotext(e) 1990.
- BAUDRILLARD, J.: *Simulacres et Simulation*. Collection Débats. Galilée. Paris 1981; *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1994.
- CSERES, J.: *Hudobné simulakrá*. Bratislava: HC 2001.
- DANUSER, H.: *Postmodernes Musikdenken — Lösung oder Flucht?*. In: Neue Musik im politischen Wandel: fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte. Edited by Hermann Danuser. Mainz & New York: Schott 1991, s. 56 – 66.
- DORŮŽKA, P.: *Hudba na pomezí*. Praha: Panton 1991.
- FIEDLER, L. A.: *The Case for Post-Modernism*. Freiburg 1967.
- HABERMAS, J.: *Moderne und postmoderne Architektur*. In: Welsch, W. (Hrsg): *Wege aus der Moderne*. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988, s.110 – 120.
- JAMESON, F.: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991.
- KRAMER, J.: *Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism*. In: *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Ed. by Elizabeth West Marvin and Richard Herman. University of Rochester Press 1995.
- KRAMER, J.: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. In: *Current Musicology* 66 (Spring 1999). Republished in: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. Ed. by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York: Routledge 2002.
- LYOTARD, J.-F.: *Postmoderní situace*. In: Lyotard, J.-F.: *O postmodernismu*. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.
- LYOTARD, J.-F.: *Za kultúrnu nepolitiku*. In: Lyotard, J.-F.: *Hrobka intelektuála a iné články*. Bratislava: Archa 1997.
- LYOTARD, J.-F.: *Štíhla príloha k postmodernej otázke*. In: Lyotard, J.-F.: *Hrobka intelektuála a iné články*. Bratislava: Archa, 1997.

- MARTIN, H. P. – SCHUMANN, H.: *Die Globalisierungsfalle. Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand*. Hamburg 1998.
- RUSINOVÁ, Z.: *Rovnica a metafora (Interaktivita vedy a umenia)*. In: *Postmoderna... a čo ďalej?* Bratislava: VŠVU 1996.
- SANDLER, I.: *Art od Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York 1996.
- TARASTI, E.: *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press 2000.
- NATTIES, J.-J.: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. In: *Musicologie générale et sémiologie* 1987. Translated by Carolyn Abbate.
- TOYNBEE, A. J.: *A Study of History*. Vol. I – VI. Oxford: Oxford University Press 1946.
- ZOUHAR, V.: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. Olomouc 2004.

Resumé

The article *Postmodernism in Art and Music and its Contemporary Relevance* discusses some of the characteristic marks of postmodernism in art and music, the culmination of which can be notably seen in the 80's and 90's of the previous century. During its further development, one can see the development of the already existing just as the new conceptions, which are on one hand a reaction to the symptoms of postmodernism, but on the other also transformations of its characteristic features. The reflection and definition of postmodernism has been a subject of many scholars working in the field of art, art theory, philosophy, literature, political science, sociology and other scientific disciplines. Their views are often highly varied and their definitions seem to be inexhaustible and in many points even contradictory. The aim of this article is not the comparison of various similar or contradictory opinions on postmodernism, but the proposition of a single view, which – despite the attempts to maintain objectivity – couldn't naturally escape one's subjective attitude. In my opinion, postmodernism

is not only a certain artistic style or movement, but rather a much more complex sum of worldviews and philosophical attitudes, or even a reflection of a highly differentiated and complicated period of time which lasts up to these days.

HUDBA, ETNOLÓG, EKONÓM, SEMIOLÓG A POJMOTVORCI

(Z cyklu *μεταξυ*)

Jozef Cseres

Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

*Každá hudba má takú cenu ako skupina,
ktorá ju praktizuje alebo uznáva.*

Michel Foucault

Etnológ bol presvedčený, že Hudba ako jazyk bez významu (a najtajomnejšia záhada humanitných vied) dokáže vyjadriť širokú a rozmanitú škálu zmyslovej skúsenosti aj napriek (alebo práve vďaka) nepreložiteľnosti svojich znakov do sociálne kodifikovaných diskurzívnych kódov, čím sa čiastočne podobá mýtu. To, že je nepreložiteľná, ešte neznamená, že je aj nezrozumiteľná! Tento komunikačný paradox sa snažil vysvetliť akýmsi kompromisom medzi logickým myslením a estetickým vnímaním, ktorého sa Hudba i mýtus (síce odlišným spôsobom) dopúšťajú, keď prekračujú rámec artikulovaného jazyka (ktorý ich splodil). Dokonca si myslel, že z historického i štrukturálneho hľadiska je Hudba iba špecifickou náhradou za modernou spoločnosťou vykorenený mýtus; je to vlastne „mýtus kódovaný vo zvukoch namiesto slov“. Obidve symbolické formy totiž podľa neho pracujú s „dvojitým“ – vonkajším a vnútorným – kontinuum; to vonkajšie je podmienené nielen historickými reáliami a mýtmi, ale aj zvukovým univerzom, ktoré majú k dispozícii, vnútorné zase poslucháčovými psychofyziológickými determinantmi temporálnej povahy. Hudba (s výnimkou vývojovo mladšej *musique concrète*) navyše operuje aj na „prvej

úrovni artikulácie“, t. j. nepremieňa prírodu na kultúru priamo, ale prostredníctvom hierarchizovaných tónových systémov a vzťahov a tie majú, ako produkty kultúry, znakovú povahu ešte skôr, než vstúpia do sveta umeleckých reprezentácií. Zmietajúc sa medzi prirodzenou zmyslovosťou neartikulovaných zvukov (prírodou) a významovosťou artikulovaného jazyka (kultúrou), berie na seba autorské podoby, ktoré sú raz manifestáciou kódu (Bach, Stravinskij, Webern), inokedy manifestáciou významu (Beethoven, Ravel, Schönberg) a inokedy zase manifestáciou mýtu (Wagner, Debussy, Berg).

Pretože Etnológ chápal umenie ako proces premeny prírody na kultúru, ako proces transformujúci časopriestorové objekty bez významu na časopriestorové objekty s významom, začleňovanie nájdených objektov a zvukov prírodného či civilizačného pôvodu do posvätnej ríše umenia skomplikovalo život jeho štrukturalistickej stratégie. Tým, že *musique concrète* (ale aj duchampovský *objet trouvé*) akceptovala vo svojej štruktúre mimoumeleckú realitu, uviazla podľa neho v pseudo-znakovosti a ne-významovosti. Etnológ skrátka nebol ochotný obetovať rigoróznou štrukturalistickú analýzu za cenu pripustenia ontologického realizmu v umeleckej tvorbe. V programovom stotožnení sa umelca s materiálom, metódou, technikou či štýlom videl zárodočné štádium degenerácie umenia na 'hravý' pseudojazyk alebo 'totálny' jazyk, neschopný generovať estetické emócie. Nepostrehol, že nie abstrahovaný tón, ale konkrétny zvuk je autentické médium, komunikujúce potreby a túžby životnej praxe.

A práve na tomto zistení postavil svoju teóriu Ekonóm, ktorý Etnológovi vyčítal nielen to, že úplne ignoruje dlhé obdobie, keď bola Hudba, ešte skôr než prevzala spoločenskú funkciu mýtu, jeho neoddeliteľnou súčasťou alebo aspoň rovnoprávnou spolupútničkou, ale najmä to, že si „pletie tvorivosť s prítomným kódom tvorivosti“. Sám ju preto skúmal ako *network*, ako sociálnu križovatku medzi Hlukom a Tichom, a hudobné kódy usúvzťažnil s dobovými ideológiami a technológiami, ktoré sú nimi podmienené. Inými slovami, Hudba (vrátane jej elektronických nahrávok) je symbolická forma a zrkadlo spoločnosti; dešifrovať znakový systém Hudby

znamená zároveň dešifrovať aj mechanizmy fungovania, mocenskú štruktúru a dynamiku vývoja danej spoločnosti. Ako taká má teda význam iba vo vzťahu k sociálnej praxi a v spojení s ňou, a to bez ohľadu na jednotlivé zvukové prvky, z ktorých je vytváraná, a na syntax ich kombinovania. Hudbu nemožno stotožňovať s jazykom, nemá pôvod v jazykovej komunikácii, nepracuje s kódom lingvistického typu; skôr je to „jazyk bez významu“, čo tvrdil aj Etnológ – v tom sa obaja vzácné zhodli. A spájali ich aj nadštandardný prístup k Hudbe; ani jeden z nich sa neuspokojil iba s jej reflexiou, obidvaja ju použili ako metodologický prostriedok – Ekonóm z nej spravil nástroj svojho teoretizovania, Etnológ zase využil konvencionalizované európske hudobné formy ako štrukturálne modely pre vlastné analýzy mýtov žijúcich neeurópskych prírodných etník.

Ekonóm sa však, na rozdiel od Etnológa, lingvistov i filozofov diferencie, nesnažil Hudbu uchopiť v abstrahovateľných a kombinovateľných diferenciách, ale svoju argumentáciu odvodil priamo zo sociálnych kvalít a determinantov Hluku ako takého a práve ním podmienil aj intelektuálnu reflexiu sveta. Hudbu situoval do priestoru medzi Hlukom a Tichom a jej dejinný vývoj rozvrhol do štyroch etáp. Po období 'obetného rituálu' nastúpili fázy 'reprezentácie' a 'repetície' a tie by mala v budúcnosti vystriedať éra 'kompozície'. Na Ekonómovej periodizácii je zvláštne to, že nezohľadňuje hudobné myslenie, ale distribučné procesy hudobného umenia. Aj keď je jeho koncepcia dejín hudobných paradigiem evolučná, diachrónna a nie synchrónna, mnohé faktory a pohnútky hudobnej tvorby postihuje vo vertikálnych vzťahoch a konšteláciách; zrejme preto ich nenazýva paradigmami, ale *networkmi*. Hudba síce vytvára rád v každom z nich, v prvých troch je to však rád sociálny; poslanie Hudby je tu limitované jej sociálnou funkciou – núti ľudí zabúdať (na strach z násillia), veriť (v poriadok a harmóniu sveta) a mlčať (o mocenských štruktúrach a distribučných mechanizmoch). Nie je cestou, ale bojiskom. Až v utopickom kompozičnom *networku* bude Hudba zbavená sociálnych, mocenských a ekonomických obmedzení a bude slúžiť výlučne 'osobnej transcencii'; hudobníci ňou budú komunikovať sami

so sebou, budú ju tvoriť a hrať len pre vlastné potešenie. Prestane byť mocensky zneužívaná, vymaní sa zo zajatia všetkých kódov, čo jej umožní prekonať niekoľko storočí trvajúcu krízu reprezentácie, do ktorej ju uvrhol repetičný *network*, keď presadil nadvládu jednotného kódu.

V Hudbe kompozičného *networku* však budú vládnuť medzi hudobníkom, zvukovým médiom a spoločnosťou nové typy vzťahov; hudobník bude tvoriť Hudbu výlučne pre rozkoš z produkovania zvukových diferencií. Nebude to nová Hudba, ale „nový spôsob robenia hudby“. Nebude však návratom k rituálu či predstaveniu, pretože tieto formy sa v minulosti spreneverili reprezentácii, spolitizovali sa a komodifikovali, a tak sa historicky znemožnili. Hudobná kompozícia bude nevyhnutným dôsledkom prítomného repetičného stavu, ktorý zničil kódy a odsúdil nás na Ticho. Bude skutočnou renesanciou – znovunastolí naše prerušené a deformované vzťahy so svetom a inými ľuďmi a dá im nový význam, zbavený starých kódov a odcudzenia medzi autorom, interpretom a poslucháčom. Takáto Hudba premení poslucháča na 'operátora', presne tak, ako si to predstavoval Semiológ.

Hoci sa snažil byť 'neutrálny' (*le neutre*) – neutralitu nechápal ako nejaký priemer medzi aktivitou a pasivitou, ale ako prelietavú ('amorálnu') osciláciu –, síle Hudby neodolal; aj naprieč jeho dielom sa vinú intenzívne hudobné motívy. No zatiaľ čo Etnológ si nimi kompenzoval nenaplnenú túžbu stať sa hudobným skladateľom a Ekonóm naliehavú teoretickú obsesiu, Semiológ žužľoval vlastnú skúsenosť amatérskeho klaviristu (a čiastočne aj skladateľa) pri odhaľovaní takých vlastností umeleckých textov, aké teórii unikajú alebo aké dokonca sama neraz ničí. Zmierňujúc rigoróznosť štrukturalistickej metódy a potláčajúc vlastný 'štruktúrny reflex', začal preto semiologické diferencie obrusovať v esteticko-erotickom diskurze, ktorý by nemal byť ani politický, ani náboženský, ani vedecký, ale by mal uvedené diskurzy dopĺňať. Predstavoval si, ako 'ohromná veda účinkov jazyka' pohltí aj samotného vedca. Takýto prístup mu poskytol okrem iného aj návod, ako sa zmysluplne vyrovnáť s dekonštruktívnymi praktikami avantgardného umenia. Sám ho však v oblasti reflexie Hudby uplatnil

len v obmedzenom rozsahu; akoby mal zviazané ruky vlastnou muzikantskou skúsenosťou.

Ticho podľa neho nie je ani tak znak, ako skôr akási dištinktívna medzera či pokyn mlčať („reč je akýsi odrazový mostík pre Ticho“). Etymologicky striktné rozlišoval medzi verbálnym Tichom, t. j. mlčaním (lat. *tacere*), a Tichom ako pokojom, t. j. absenciou pohybu a Hluku (lat. *silere*), „akýmsi bezčasovým panenstvom vecí, predtým, než sa zrodia, alebo potom, ako zmiznú“. Staval ich do protikladu; prvé Ticho bolo výsadou reči, druhé prírody alebo božstva. Semiológ nevnímal verbálne Ticho ako vynútené konzumnými repetíciami (ako ho vnímal Ekonóm), no aj on ho chápal politicky, v tesnej spojitosti s mocou, keďže existuje demokratické právo hovoriť, i ekologicky, v súvislosti s technologickou produkciou Hluku v modernej spoločnosti, kde toto právo súzvučí s čoraz ťažšie uplatniteľným právom nepočuť (nežiaduce zvuky). Existuje však aj 'integrálne' Ticho, keď sa *tacere* spája so *silere*, ako napríklad v taoizme (aby sa mohlo mlčať, musí sa predsa niekedy hovoriť).

V Hudbe sa však Ticho stáva znakom. Je to súčasne zvuk i znak. (Ako veľmi len túžil po zvukoch, ktoré by neboli znakmi; ako intenzívne svojím písaním brojil proti významom!) Zvuky totiž nielen fyziologicky počujeme, ale aj psychologicky počúvame (podľa nejakých kódov), čo sú dva rozdielne procesy. Tri typy počúvania, ktoré rozoznával – ostražité (načúva indexom), dešifrujúce (načúva znakom) a inter-subjektívne (načúva pôvodcovi zvuku) –, operatívne prispievajú vo vzájomnej súčinnosti k premene nediferencovanej zvukovej skutočnosti na zvýznamnenú kultúrnu 'korisť': „Prostredníctvom svojich Hlukov sa Príroda chveje významom.“

Semiológ dokonca počúval aj výsostne kultúrny fenomén – písanie – a túto vzrušujúcu aktivitu nazval 'písaním nahlas'. Ako vyznávač inej, neklasickej semiológie, ktorá skúma 'telo v stave hudby' (fúziu tela a hudby, ktorá zmiešavaním ich rytmov a afektov vytvára čosi nové – telo vpísané do hudby či hudbu vpísanú do tela), prenechal zodpovednosť za významovosť konvenčným kódom komunikácie ('fenotextu') a svoju pozornosť sústredil na fonetické písanie nahlas ('genotext'), rezignujúce na „jasnosť posolstiev a divadlo emócií“ a namiesto artikulácie zmyslu usilujúce sa prostredníctvom 'zrna

hlasu' (erotickej zmesi timbru a reči) o artikuláciu tela. Rehabilitoval tak vo vokálnom a interpretačnom prejave telesnosť ľudského hlasu a gest. Hoci svoju argumentáciu postavil na analýze hlasov klasických operných spevákov a vlastnej amatérskej klavírnej hry, obhajobou laryngu a muskularity urobil oveľa väčšiu službu fonickým poetom, performerom a konceptuálne orientovaným tvorcom, pracujúcim na pomedzí jazyka, prehovoru, textu a obrazu. Aj v Hudbe je takáto gestickosť mimoriadne dôležitá; svojím spôsobom je imúnna voči významovosti jazyka, nemožno ju s ním stotožňovať. Hudba je polysémická, čo však neznamená, že by mala viac koexistujúcich významov, ale že je dynamickým premostením pre pulzujúci, presnejším interpretáciám odolávajúci pluralitný význam. Tam, kde Etnológ nachádzal kombinovateľné prvky štruktúr, Semiológ narážal na singularitu opísateľné iba metaforami.

Pre neho existovali dve Hudby – „Hudba, ktorú počúvame“ a „Hudba, ktorú hráme“. Pochopil ich ako odlišné umelecké druhy s odlišnou históriou, sociológiou, estetikou i erotikou („Ten istý skladateľ môže byť malicherný, keď ho počúvame, a úžasný, keď ho hráme [dokonca aj zle].“). Prvú Hudbu nazval manuálnou, muskulárnou, druhú zase tekutou, efuzívnou. Prvá je doménou pre amatérske muzikovanie, druhá pre profesionálnu prax. Prvú poháňa túžba, druhú pocit uspokojenia. Prvú hrávame 'zo srdca', druhú hrávajú profesionáli 'spamäti'. A práve vysoko cenené amatérstvo sa vyznačuje tesným kontaktom tela hráča s jeho umením. Fyzické limity vlastnej klavírnej hry inšpirovali Semiológa estetizovať a zvýznamňovať nepredvídateľné a neprenosné nedokonalosti a zvláštnosti umeleckého prednesu, ktoré kritika pranieruje alebo, v lepšom prípade, bagatelizuje či prehliada. Jeho zaniatený prístup k amatérstvu konvenoval aj Ekonómovi a je celkom možné, že bol jedným z inšpiračných podnetov k jeho prevratnej revízii dejín produkcie Hudby.

No Hudobník, najmä ten amatérsky, nehrá iba rozumom a srdcom, ale aj telom (jedno, či vlastnú Hudbu alebo Hudbu iných)! Korešpondencie medzi telom a Hudbou sa spočítelňujú prostredníctvom pulzujúcich rytmov. Pulz je akýmsi kritériom autenticity (pravdivosti) Hudby, práve prostredníctvom pulzu sa deklaruje

presvedčivosť hudobnej interpretácie. Pulzácia však presahuje hudobné prostriedky, je v nej prirodzene prítomný telesný rytmus (srdca, dychu, prúdenia krvi, ohýbania kĺbov, napínania svalov), ktorý profesionálni hudobníci potláčajú a nahrádzajú školenými technikami, rétorickými figúrami a naučeným frázovaním, zabíjajúc tak umelou virtuozitou vášň („Búšiť musí telo, nie klavirista!“). Takto pochopená pulzácia je organickou zmesou impulzu, rytmu, pohonu (*drivu*), sily, vitality a vášne. Je afektívna (možno ju vzťahovať i na také javy, ako sú trebárs arytmia či migréna), a preto ju nemožno uchopiť v konvenčných metro-rytmických mierach ani redukovať na senzomotorické pohyby. Semiológ postrehol aj rozdiel medzi hlbokým rytmom starej, autentickej kultúry (askéza/slávnosť) a „banálnym rytmom modernity“ (práca/volný čas). Hľadal ho vo svojom vlastnom živote, ktorý sa snažil podľa neho žiť. Bol to rytmus nepravidelný, refrénny sa v ňom opakovali nie mechanicky, ale určovali ich rýdze stávania, ktoré vedel Semiológ majstrovsky zvýznamňovať a rozkošnícky ich vychutnávať. Vytušil to, čo po ňom geniálne sformulovali Pojmotvorci – že vzťah medzi svetom a Hudbou nie je mechanický ani matematický, ale rytmický, strojový.

Pojmotvorci poňali Hudbu ako „aktívnu, kreatívnu operáciu, ktorá spočíva v deteritorializácii refrénu“. Snažili sa ju uchopiť pomocou trojice zložitých, vzájomne úzko spätých pojmov ‘teritorializácia’, ‘deteritorializácia’ a ‘reteritorializácia’. Zredukovali ju síce na refrén (*la ritournelle*), no ich redukcia má hlbšie i širšie príčiny, presahujúce rámec tradične i avantgardne chápaného umenia. Hudbu nemožno vymedziť na základe rozdielu medzi zvukom a Hlukom a Pojmotvorci, inšpirovaní etológiou Jakoba von Uexküllu, filozofiou biológie Raymonda Ruyera i ornitologickými pozorovaniami skladateľa Oliviera Messiaena, dokonca ani neboli presvedčení, že je podmienená výlučne ľudským faktorom. Jej podstata však podľa nich nespočíva v makroskopickom ráde nebeských cyklov, ale v mikroskopickej, molekulárnej sfére transverzálnych stávaní. Pulzácie naprieč Hudbou a svetom nie sú merateľné opakovania rovnakého, ale ametrické rytmy neporovnateľného a nerovnakého. Pre hudobnú reflexiu je dôležité, že rytmus nemožno stotožňovať

s metrom, pretože na rozdiel od merateľného, 'dogmatického' metra je rytmus nezmerateľný a 'kritický': „Neoperuje v homogénnom priestoro-čase, ale prostredníctvom heterogénnych blokov. Mení smer.“

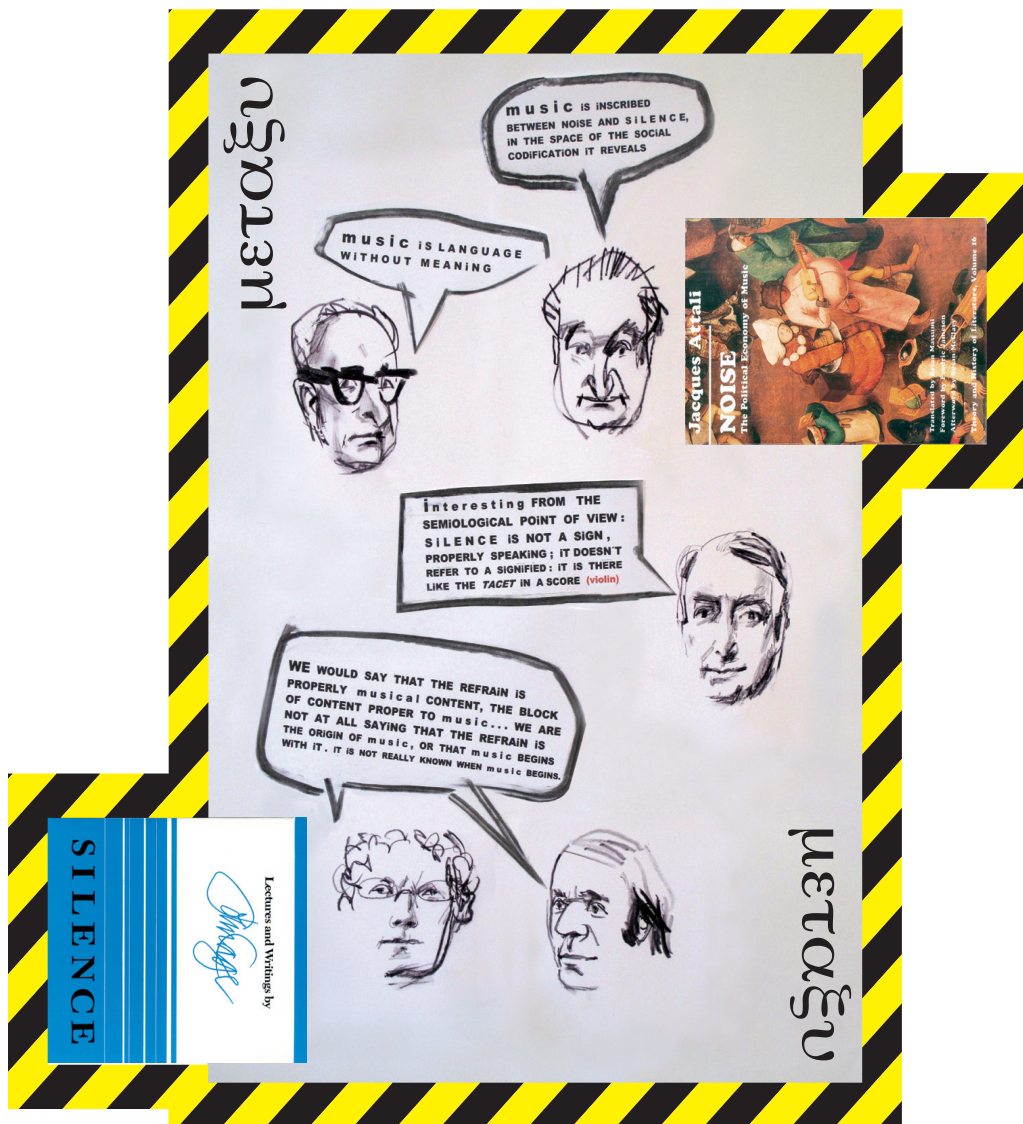
Refrény majú vždy teritoriálnu a regionálnu povahu (vtáče spevy, starogrécke tóniny, hinduistické rytmy a pod.), sú neoddeliteľné od priestoru. Môžu mať rozličné funkcie; niektoré označujú a skladajú teritórium, iné ho spájajú s vnútornými impulzmi a vonkajšími skutočnosťami, ďalšie ho zase scelujú alebo, naopak, rozdeľujú. Majú teda tak teritorializačnú, ako aj deteritorializačnú povahu. Hudobné refrény majú posvätné vzťahy s teritóriami a svojou podstatou pripomínajú vtáče spevy. Sú to akési rytmické vzorce, geograficky determinované sónické motívy, ktoré štruktúrujú chaos do *milieu* a *rytmov*. *Milieu* má vibračný charakter, je to kódovaný „blok priestoro-času, konštituovaný periodickou repetíciou komponentu“. Chaos a rytmus sa stretávajú medzi dvomi *milieu*, v priestore medzi, ktorý Pojmotvorci nazývajú *chaosmos*. Práve v tomto priestore medzi sa z chaosu môže stať rytmus. Prostredníctvom rytmu chaos štruktúruje svoju odpoveď *milieu*. Teritorializáciou *milieu* a *rytmov* vzniká teritórium. Teritórium teda nie je priestor, je to akt pôsobenia na *milieu* a rytmy s cieľom ich teritorializácie. „Teritorializácia je akt rytmu, ktorý sa stal expresívnym, alebo komponentov *milieu*, ktoré sa stali kvalitatívne. Vyznačenie teritória je dimenzionálne, nie je to však metrum, ale rytmus.“ Na rozdiel od niektorých etologických koncepcií, ktoré spájajú teritorializáciu s agresívnymi inštinktmí, Pojmotvorci povýšili teritorializačný faktor ('T faktor') na umenie. Umenie je podľa nich vlastnícke, apropriáčne, a umelec nerobí nič iné než to, že prvý označuje, signuje neznámy terén a osadzuje v ňom hraničné kamene. Hudba je tiež len objavená melodická krajina.

Otázku významovosti v Hudbe riešia Pojmotvorci stotožnením refrénu s hudobným obsahom či presnejšie 'blokom obsahu': Hudba transformuje refrén začlenením do procesu stávania, ktorý deteritorializuje refrén. Nemá podľa nich zmysel zostavovať historický 'katalóg' hudobných refrénov, pretože by bol iba štatistickou „multiplikáciou príkladov tém, námetov a motívov“ a nič by

nehovoril o skutočnej podstate a nutnom obsahu Hudby, teda o Hudbe ľudí ako forme stávania, neoddeliteľnej od aktov stávania. A hoci Hudba vďačí za svoju existenciu existencii refrénov (detské riekanky, pospevovanie dievčat, trúchlivé žalospevy matiek, vtáče spevy a pod.), refrén nie je jej pôvodom ani počiatkom, pretože deteritorializácia refrénov je len jedným z prejavov všeobecného procesu, prenikajúceho naprieč vesmírom. Nikto nedokáže presne určiť, kde sa končí refrén a začína Hudba.

V dnešnom simulakrovom svete očividne vychádza najavo, že kultúrny vývoj je len dialogická hra reinterpretácií alebo, povedané novým jazykom Pojmotvorcov, realizácia možností a aktualizácia virtualít či premena chaosu na 'chaosmos'. Čoraz viac umenia vzniká práve v priestoroch medzi, kde umelci nerobia nič iné než to, že označujú neznáme i známe teritória. Pri neustálom stieraní, prekryvaní, prepisovaní a premaľovávaní textov a obrazov sa môžu spodnejšie vrstvy pulzujúcich palimpsestov nečakane objaviť na povrchu. Dokazuje to množstvo Hudieb, ktoré objavujú a zreťazujú udalosti bez ambície pripomínať minulosť alebo aktualizovať budúcnosť; ony ich jednoducho stelesňujú.

Možno preto ešte k téme 'Hudba' po rozkrytých priestoroch, odhalených súvislostiach, hĺbkových interpretáciách a erudovaných argumentáciách, s akými prišli Etnológ, Ekonóm, Semiológ a Pojmotvorci, vôbec niečo zmysluplné dodať? Azda iba to, že Hudba zrejme nemôže byť úplne slobodná (t. j. mimo *networku*, bez záväzkov voči kódu a jazyku, odtelesnená, nedeteritorializovaná), a tak sa možno len znovu a znovu pokúšať vyslobodiť ju. Sifyfovský údel oslobodzovateľov Hudby a márnosť ich oslobodzovacích pokusov jej – paradoxne – prospievajú. Ideologická a technologická povaha jej kódov je dnes o to zjavnejšia, o čo väčšiu mieru rezonančnej rezistencie Hudba prejavuje voči metodologicky rôznorodým pokusom pochopiť ju a inštitucionálne ju ukotviť. Starí Gréci razili pre takýto typ interaktívnej komunikácie skvostný polysémický pojem *μεταξυ*, ktorý používali aj biblickí proroci a ktorý okrem množstva iných konotácií možno spojiť aj s významom 'rezonujúci medzi priestor'. Dnes žije už iba Ekonóm, o Hudbe však dlho mlčí; zrejme trpezlivo čaká na príchod vysnívaného 'kompozičného' (rozumej



Jozsef Cseres: Hudba, Etnológia, Ekonom, Semiológ a Pojmotvorci
(Z cyklu μεταξύ).
(Portréty filozofov: Svetozár Ilavský)

‘mimo kódov’) *networku*. A možnože sa len riadi dobre mienenou (a užitočnou) radou Pojmotvorcov, podľa ktorých „najlepšia interpretácia, najzávažnejšia i najradikálnejšia, je nesmierne významné Ticho“.

Namiesto odkazov

Inšpiráciou pre napísanie tohto textu a vytvorenie sprievodnej koláže bolo opakované nesystematické čítanie nasledujúcich prác:

- ATTALI, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*. Anglický preklad Brain Massumi. Minneapolis – London: The University of Minnesota Press 2002.
- BARTHES, Roland: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Anglický preklad: Richard Howard. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1991.
- BARTHES, Roland: *Roland Barthes by Roland Barthes*. Anglický preklad: Richard Howard. London: Papermac 1995.
- BARTHES, Roland: *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977 – 1978)*. Anglický preklad: Rosalind E. Kraussová. New York: Columbia University Press 2005.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Anglický preklad: Brain Massumi. London – New York: Continuum 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Naked Man. Introduction to a Science of Mythology IV*. New York – Anglický preklad: John a Doreen Weightmanovci. London: Harper & Row Publishers, Inc. 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology I*. Anglický preklad: John a Doreen Weightmanovci. London – New York: Penguin Books 1992.

Resumé

Music plays extremely important role in the writings of French thinkers Claude Lévi-Strauss, Jacques Attali, Roland Barthes and Gilles Deleuze with Félix Guattari. Focusing on the concepts of music, noise, silence, rhythm, refrain, language, code, and meaning, the paper titled *Music, Ethnologist, Economist, Semiologist, and*

Conceptmakers deals with the contributions of mentioned thinkers to the discourse of aesthetics and semiotics of music, revealing mutual correspondences, apparent as well as hidden, between their original ways of thinking. It was inspired by recurrent reading of the books listed at the end of the paper.

KOMUNIKÁCIA, VHĽAD A EXTERIORITA

Klement Mitterpach

Katedra filozofie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Otázka špecifickosti hudobného znaku, resp. významu sa v 20. storočí prepleťá s otázkou ontológie hudobného diela. Nielen hudba sa „materializuje“, aby sa dala vzápätí rekontextualizovať, ale i vo filozofii sa odohráva pohyb, v ktorom sa čoraz viac využíva skúsenosť s materializáciou reči do textu a jej rekontextualizáciou. „Materializácia“ a „rekontextualizácia“ sú podľa Petra Faltina črty „*premeny hudobného myslenia*“ (Faltin, 1992c, s. 175), „*zmeny chápania zmyslu umeleckého diela*“ (Faltin, 1992c, s. 175). S týmto pohybom súvisí i tendencia zdôrazňovať autonómnosť fenoménu hudby. Teoretické koncepcie, ktoré sú jej výsledkom, si práve túto autonómnosť fixujú ako svoj východiskový predpoklad. Z tohto dôvodu Faltin, provokovaný práve spomínanou požiadavkou, preveruje niektoré semiotické východiská, aby korigoval vlastné semiotické predsudky alebo niektoré ich zjednodušenia v aplikáciách. Týka sa to, samozrejme, pojmu hudobného znaku, presnejšie spôsobov, akým chápeme to, čo sa konštituuje počúvaním, teda hudobného významu. Faltin pojem komunikácie rozširuje, profiluje ho ako pojem „nediskurzívnej“ komunikácie a zároveň začleňuje problematiku hudobného významu do oblasti hudobnej syntaxe. Hudobná komunikácia je tak vlastne nediskurzívnym vnímaním artikulovanosti tohto procesu konštituovania významu, ktorú by sme mohli s prihliadnutím na grécke chápanie *noésis* nazvať práve „vhľadom“. Faltin vlastne demonštruje, že „komunikácia“ a „vhľad“ sa nemusia vylučovať. Je však zároveň zrejmé, že takto interpretovaný pojem komunikácie a vhľadu vlastne signalizuje

presun od významu (obsahu) hudobného diela k jeho ontológii. Súčasťou tohto „vhladu“ je i skúsenosť s tým, v akých rolách vystupujú dielo a recipient, resp. do akej miery dielo tieto nadobudnuté roly využíva či ich subverzívne rozkladá.

Faltinovo akcentovanie dvoch črt „ontologizácie“ hudby, „materializácie“ a „rekontextualizácie“, je prejavom tendencie radikalizovať autonómne chápanie hudby do tej miery, že naša významy konštituuujúca aktivita vedomia sa zdá byť sekundárnou tam, kde sme ako recipienti vyzývaní zameniť konštitúciu významu za manipuláciu s významom, perceptívnymi návykmi, zvukovým materiálom či konceptuálnymi inscenáciami hudobnej situácie alebo distribúciou rolí jej aktérov. Domnievam sa, že materializácia a rekontextualizácia nie sú iba signálmi ontologizácie hudobného myslenia, ale i hudobno-teoretického diskurzu. Sebareferenčnosť alebo, naopak, úplné rozptýlenie významu ako Faltinom identifikované potenciálne pasce ontologizácie neznamenajú automaticky „vyprázdnenie významu“ či absenciu zmyslu diela. To nakoniec dokladá už dostatočne známa a mnohokrát komentovaná skúsenosť s umením minulého a tohto storočia. Táto ontologizácia neprodukuje bezvýznamné fakty, resp. artefakty, ale naopak, exponuje nás chtiac-nechtiac situácii, v ktorej je čoraz ťažšie iba súkromne hedonisticky konštituovať významy, resp. nechať sa fascinovane unášať zážitkom. V tejto ontologizácii sa ohlasuje exteriorita¹, ktorá znova pripomína, že umenie nie je žiadnym refúgiom, nostalgickým domovom alebo utopistickým projektom budúcnosti. Viac než *utopon* je *atopon*.² Nejde iba o to, že sme situovaní vždy mimo spoľahlivých interpretačných stratégií, resp. mimo vlastných očakávaní, ale o to, že dielo bez toho, že by utopicky proponovalo nové stratégie, vždy znova aktualizuje našu nepripravenosť a stratu schopnosti rozlišovať, registrovať skutočnosť aj inak ako korelát mojich, resp. kolektívnych intencií. Toto „inak“ vlastne vôbec nemusí znamenať „v inom podaní“, teda v „inom estetickom spôsobení“, ale práve „konkrétne“. Nediskurzívnosť hudby môže teda znamenať práve prerušenie diskurzivity, a to vpádom konkrétneho, ktorému som exponovaný, s ktorým som konfrontovaný, ktorého absencia môže byť ostentatívne demonštrovaná. Primárne môže ísť práve o moju

„konkrétnosť“³, ktorá mi je takto pripomenutá, ktorá sa v takomto prerušení diskurzu ozve ako pripomenutie toho, že nielen žiaden zvuk⁴, ale ani žiadna hra nie je nevinná.

„Exteriorizácia“⁵ sa netýka iba hudby, ale i kategórií teoretickej reflexie jej ontologického statusu. Týka sa aj pojmov, ktoré tvoria pojmové rámce, v ktorých sú tieto teoretické popisy formulované. Práve v 20. storočí sa takmer všetky myšlienkové iniciatívy vyrovnávajú s problémom rozlíšenia konkrétneho výkladu a jeho pojmového dedičstva. Ba čo viac, viaceré tento problém pojmovovo rozvíjajú v myslení, ktoré toto rozlíšenie nechce definitívne vypracovať, ale v konkrétnom interpretačnom výkone sledovať samotný poukazujúci pohyb diferencie. Napokon nie jednota pojmu, ale hra diferencie sa stáva kľúčovou motiváciou myslenia, ktoré už nechce byť reflexívne ani kritické, ale tvorivé, ako neustále zdôrazňujú Deleuze s Guattarim. Filozofovi je zrazu blízka identita tvorcu a umelec si, naopak, často prispôsobuje pojmy, teórie svojho vlastného prístupu k tomu, čo tvorí. Nie je tak napokon ohrozená paradigma autonómnosti fenoménu hudby, a to nielen tam, kde sa sama konceptualizuje, ale i tam, kde sa myslenie skôr nediskurzívne počúva (Heidegger) alebo v nekonečne rýchлом pohybe stáva rezonanciou, „hudbou“?⁶ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 46) S ohľadom na Faltinovu stratégiu sa možno zároveň pýtať, čo v takejto konfúzii znamená „počúvanie“. Neontologizuje sa tu aj recipient, nestáva sa telom, veľkým senzorom podnetov?

Ak identita poslucháča nie je syntetickou jednotu vedomia alebo psychologickou sebaidentifikáciou, možno ju pochopiť aj ako rolu. Recepčia sa nezaobíde bez identifikácie posunov v tom, čo Faltin nazval „zmyslom umeleckého diela“. V hre je však oveľa viac, nejde tu len o jeho zmysel, ale o to, akú časť môjho sveta obsadzuje moja skúsenosť s dielom, ako s ňou narábam. Nemení sa iba „zmysel“ umeleckého diela, ale i zmysel a podmienky použiteľnosti pojmov umenie a dielo. Ide tu o to, že pri rôznej hudbe sa stávajúme rôznymi druhmi poslucháčov, resp. podujímame sa na rôzne spôsoby počúvania, možno aj na také, v ktorých očakávania čohosi

„umeleckého“, „diela“ alebo „zvuku“, môžu skúsenosť s hudbou úplne blokovať.

Exteriorita je výraz, ktorý vlastne doslova znamená „vonkajškosť“, resp. „cudzosť“. Chcel som tento termín použiť tak, aby signalizoval mnohorakú skúsenosť nielen s odstupom od či prekračovaním perceptívnych návykov a pojmových referenčných rámcov. Dielo ohlasuje „vonkajšok“, a to aj vo svojej dematerializovanej podobe, akú majú napr. konceptuálne diela. Preto pri počúvaní nie sme iba kontextualizujúcimi bytosťami, ale i bytosťami, pre ktoré je vytrhnutie z kontextu súčasťou recepcie, je mojou konkretizáciou do skutočnosti, ktorá je často príliš „semiotickou“ na to, aby sa ma vôbec nejako týkala. Prerušenie interpretačného driftu je „výkonom“, bez ktorého by umenie nemalo zmysel. *Atopická* cudzosť súčasného umenia buď odrádza, alebo rovnako dobre mizne v jeho interpretácii. *Atopon* sa pritom nemusí presadzovať zámerným vyvolávaním šoku, prekvapenia, zaskočenia, ale ohlasuje sa i v rozčarovaní z nezvyčajnosti, z absencie podnetu či v alergickej reakcii na minimálne podnety, ktoré, dobre maskujúc svoju subverzívnu povahu, podkopávajú našu diskurzívnu imunitu.

Faltinov pohyb možno chápať, parafrázujúc Deleuzove a Guattariho slová, ako „*potrebu pohybu od semiotiky k pragmatike, kde jazyk nikdy nemá vlastnú univerzalitu, sebestačnú formalizáciu, všeobecnú semiológiu či metajazyk*“⁷ (Deleuze – Guattari, 2004, s. 123 – 124), ktorý vlastne exteriorizuje jednotu diela, čím sa, samozrejme, stáva priamou výzvou filozofii, ktorá na ňu vzápätí aj odpovedá. Po Heideggerovom načúvaní reči, ktorá sa chce priblížiť reči samotnej, Blanchot píše o exteriorite obrazu, ktorý už ne je reverziou vnútrajška. Je skúsenosťou s rečou, z ktorej chceme „*vyčítať to, čo sa tam čítať nedá, a túžime vidieť to, čo tam nemožno vidieť*“⁸ (Alloa, 2005, s. 6), je šialenstvom totálnej transparentnosti, fascinujúcej nahoty nepreniknuteľného povrchu obrazu. Foucault vo svojom „*myslení vonkajška*“ hovorí o reči, ktorá naráža sama na seba, keď „*není již diskursem a sdělováním smyslu, nýbrž šířením řeči v jejím syrovém bytí, čirým rozvíjením vnějšku*“ (Foucault, 2003, s. 37). Lyotard chápe neprezentovateľné ako exterioritu vznešeného, Derrida zasa považuje za hlavného reprezentanta exteriority písmo.

V súvislosti s hudbou sa často pripomína jej vlastná „exteriorita“. Naznačuje to možno aj S. Langerová, keď hovorí, že hudba „je oveľa nezávislejšia od svojich prírodných modelov než iné umenia. Vnímame ju ako ‘významovú formu’ neobmedzovanú žiadnym doslovným významom, ničím, čo by mala reprezentovať“ (Langerová, 1998, s. 79). Deleuze letmo v rozhovore poznamená: „*Prirodzene, najťažšia je hudba*“ (Deleuze, 1998, s. 155), pričom nie je celkom zrejmé, či má na mysli iba jej analýzu alebo aj jej percepciu. Tak či onak, opäť vo výlučnom postavení. Na inom mieste Deleuze poznamenáva, že hudba „desí“ ľudí viac ako výtvarné umenie⁹, i keď oslobodenie diagonály, transversály, resp. línie úniku, línie deterritorializácie¹⁰, teda spustenie deleuzovsky artikulovaného stávania sa, je zámerom tak hudobníka, ako aj výtvarníka. Keď Deleuze píše „o“ hudbe, tak ako o „stávaní sa“, doslova „stávaní sa – hudbou“ (Deleuze – Guattari, 2004, s. 320), ktoré sa tu objavuje ako posledná z radu explikácií stávania sa.¹¹ Možno ho chápať ako exemplárny, resp. krajný prípad stávania sa. Teraz je možno zrozumiteľnejšie, prečo Deleuze označuje Spinozovu poslednú knihu etiky ako hudbu, filozofiu ako hudbu, odohrávajúcu sa nekonečnou rýchlosťou. Platí to aj opačne? Deleuzovské pojmy nechcú byť reflexívne, ale majú vyvolávať pohyb. „*Stávanie sa je vždy dvojaké, to, čím sa niekto stáva, sa stáva práve tak ako ten, ktorý sa stáva – tak sa formuje blok, bytostne pohyblivý, nikdy v rovnováhe*“¹² (Deleuze – Guattari, 2004, s. 336; prel. K. M.). Stáva sa takto filozofia hudbou alebo hudba filozofiou? Ak teda ide o počúvanie hudby, nie sú percepcie percepciami pojmov a naopak, pojmy pojмами percepcií? „*Smyslové dění je akt, jímž se něco či někdo neustále stává jiným (aniž by přestal být tím, čím je), slunečnice nebo Achab, zatímco pojmové dění je akt, jímž obecná událost sama uniká tomu, čím je. Pojmové dění je heterogenita v absolutní formě, smyslové dění je jinakost zachycená v látce výrazu*“ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 155). Podľa Deleuza pojmové dianie a zmyslové dianie, teda dianie perceptov a afektov, z ktorých pozostáva umelecké dielo ako *monument, ktorý stelesňuje virtuálnu udalosť* (porov. Deleuze – Guattari, 2001, s. 155), nie sú identické. *Percepty a afekty sú bytosťami. Percepty a afekty sú nezávislé od tých, ktorí ich vnímajú a podstupujú* (porov. Deleuze – Guattari, 2001,

s. 142). Výraz „bytosť“ je teda rezervovaný práve pre perceptý a afekty – a nie pre recipientov.

Filozofia, veda a umenie sú si vzájomne prostredníkmi. Umenie, veda a filozofia sú však troma formami myslenia a všetky sú zároveň tvorivé. To je známa Deleuzova téza, ktorú ilustruje práve hudobnou analógiou ako „*tri melodické linky, ktoré sú navzájom cudzie a ustavične interferujú. ... Treba si uvedomiť že interferencia liniek nevzniká kontrolovaním alebo vzájomnou reflexiou. ... Interferencie nie sú výmenami: všetko je dar alebo korisť*“ (Deleuze, 1998, s. 141).

Filozofia má filozofov, veda vedcov a umenie umelcov. O poslucháčoch tu nie je reč. Komu je vlastne filozofia či hudba adresovaná? Deleuze nehovorí o adresnosti, ale o interferencii, ktorú chápe ako *myslenie a zároveň tvorbu postupnosti, ktorá bude prebiehať buď fiktívnymi, alebo živými prostredníkmi* (Deleuze, 1998, s. 141). Súčasťou predpokladu autonómnosti umenia, filozofie, vedy je zrejme i absencia takejto vyslovene adresnej „komunikácie“. Ak hovorí o „interferencii“ liniek, tak má na mysli vždy „dar“ alebo „korisť“, teda to, na čo možno natrafiť, čo možno nájsť alebo vziať, resp. prevziať. Hovorí o „korešpondencii“ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 173 – 174), resp. o tom, ako sa prvok vytvorený v určitej rovine „dovoľáva“ ostatných heterogénnych prvkov. Toto je pohľad na dianie, a to vždy z neho samotného, teda vždy filozoficky, vedecky či umelecky artikulovaný pohľad, resp. myslenie. Zdá sa, že myslenie nevystupuje mimo tohto heterogénneho tvorenia postupnosti, napriek tomu Deleuze a Guattari konštatujú, že všetky tri formy myslenia sebe vlastným spôsobom bojujú proti chaosu, resp. zápasia s chaosom tým, že do neho vytyčujú každá svoju vlastnú rovinu (imanencie, referencie, kompozície). Proti chaosu stojí Mozog. „*Mozek je skloubení (a nikoli jednota) těchto tří rovin*“ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 182). Nie vedomie, ale „Mozog“, ktorý je „kryštalizáciou“ človeka (Deleuze – Guattari, 2001, s. 183).

Faltin hovorí o ontologizácii diela, o jeho rekontextualizácii, nehovorí však o rekontextualizácii recipienta, o heterogenite jeho počúvania. U Deleuza sa recipient rekontextualizuje, resp. reteritorializuje z „vedomia“ na „Mozog“. Exteriorizáciou sa stávajú disponibilnými jeho presvedčenia, resp. očakávania, ktoré márne čakajú

na vyplnenie v nazeraní, naopak, sú intenzitami stávania sa, ktoré však nie je v nich založené. Namiesto reflexie nastupuje konštrukcia, namiesto komunikácie *expresionizmus* (Deleuze, 1998, s. 165), čo nám pripomína, aké dôležité sú napr. vo filozofii okrem pojmov aj percepty a afekty.

Ako v tomto deleuzovskom kontexte „vznieva“ Faltinova téza „Najdôležitejšie je počúvanie“¹³, ktorú akcentuje v texte o pojme estetického chápania? Vďaka deleuzovskému kontextu možno vo Faltinovom vlastnom výklade počúvania hudby ako estetickej komunikácie sledovať deleuzovsky rezonujúce momenty. Ide najmä o pasáž s názvom *Pragmatika a hudobný význam* z textu *Význam v hudbe*, kde rozvíja teóriu nediskurzívnej komunikácie. Hudba „artikuluje špecifické hudobné myšlienky a predstavy, ktoré vyvolávajú správanie“ (Faltin, 1992a, s. 317). Toto správanie nie je vyvolané „spoznaním ani pochopením pojmu alebo stavu vecí sprostredkovaných znakom, ale zavŕšením hudobnej predstavy alebo idey, ktorá znie v hudobnom znaku“ (Faltin, 1992a, s. 317). Paradigma komunikácie predsa len predstavuje poslucháča ako subjekt. Nie však subjekt „reprezentácie“, ale „realizácie“ diela. Aj keď nejde o deleuzovské stávanie sa, zdá sa, že Faltin rozvíja pojem komunikácie smerom k diani, ktoré má však z hľadiska diela teleologickú povahu. Dielo ale možno aj tu nakoniec pochopiť ako udalosť, ak budeme ono „dovŕšenie“ chápať ako transformáciu počúvania na správanie a hudobný význam ako *produkt dialektiky štruktúry, kontextu a vonkajších parametrov recepcie* (Faltin, 1992a, s. 337). Dokladom toho, že takto pochopenú komunikáciu nemusíme chápať ako kauzálny proces, ale ako transformáciu, môže byť aj Faltinovo nasledujúce konštatovanie: „Komunikácia nemusí byť bezpodmienečne interakciou; môže byť aj kontempláciou alebo sprostredkovaním duchovných, napríklad hudobných ideí“ (Faltin, 1992a, s. 317). Ak možno komunikáciu chápať ako kontempláciu, je zrejmé, že komunikáciou nemyslí kauzálné sprostredkované tlmočenie správy, ale nazeranie¹⁴, ktoré sa tradične chápalo ako nediskurzívny „dotyk“ s nazeranými noémami. Kontemplácia nie je len správaním bez vonkajšej manifestácie, resp. „počúvaním obráteným dovnútra“ (Faltin, 1992a, s. 317), ale povedzme činnosťou, v ktorej sa neuskutočňuje niečo

iné, ale táto činnosť samotná. Je však zrejmé, že sa v takomto videní stále reprodukuje teleologická schéma. Deleuze a Guattari ale tvrdia: „*Kontemplovať znamená tvožiť a počítok je tajemstvom pasívneho tvoření*“ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 185); a o pár viet ďalej dodajú: „*Nekontemplujeme Ideje prostredníctvom pojmu, nýbrž prvky hmoty prostredníctvom počítka*“ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 185). Faltinova exteriorizácia vedomia do podoby „správania“, ktoré je dovŕšením diela v počúvaní, sa u Deleuza a Guattariho predlžuje do podoby dvojitého „zvonkajšenia“: ideí do „prvkov hmoty“ a pojmov do „vnemov“, resp. kontemplácie do „tvorenia“. Samozrejme, použitie výrazu „exteriorita“ v tomto prípade vôbec nemusí byť deleuzovské. Deleuze vždy nástojil na dôslednom imanentizme, ktorý nakoniec možno sledovať aj tam, kde sa rezonancia tvorby a myslenia medzi filozofiou, vedou a umením ponára do chaosu, ktorému sa snaží vzdorovať. Každé „vystúpenie von“ je u Deleuza „vstupom do“ a všetko, o čom môže byť reč, je vlastne momentom udalosti, stávania sa, kde i exteriorita je reteritorializáciou nekonečne rýchleho, resp. nekonečne rýchlo sa deteritorializujúceho myslenia, teda hudby.

Odmietnutie myslenia v pojmoch transcendencie, absolútnej oddelenosti či úplne „iného“ je emblémom filozofického myslenia 20. i 21. storočia, ktoré sa muselo konfrontovať s umením ako exteriórnym, no zato komunikatívnym „vyzývateľom“. Najmä pre filozofa, resp. pre to v nás, čo chtiac-nechtiac participuje na nejakej filozofickej identite, je tu však i iná exteriorita, exteriorita iného vyzývateľa. Kým výzva zo strany umenia je nakoniec výzvou na hru oslobodzujúcu myslenie od transcendentných predpokladov, filozof je konfrontovaný s výzvou úplne Iného, ktorá spočíva v prehovore Tváre Druhého, ktorého slobodu a oddelenosť ako transcendenciu sa nedá ignorovať, zamaskovať do meniacich sa rol nomadicky uvoľnenej hry. Takto artikuluje exterioritu Emmanuel Lévinas ako „oddelenosť“. Táto exteriorita neobsahuje žiadne relatívne, jej imanentne sa rozvíjajúce imanentné stávania sa, resp. udalosti, a práve preto má zmysel označiť ju ako transcendentnú. Kým umenie môže byť rezonujúcim liberalizujúcim prostredníkom filozofie, Druhý je imperatívom, ktorý nemožno sprostredkovať, pretože

jeho exteriorita sa ukazuje iba v stretnutí tvárou v tvár. Akékoľvek iné, sprostredkované – t. j. „inscenované“ – stretnutie s „fasádou“ diela je nakoniec vždy iba estetickým maskovaním energeticky potencovanej hry na „slepú babu“. Aj keď je stretnutie s umením pre filozofiu, ktorá neustále dekonštruje vlastné základy, vlastne nevyhnutné, nie je priamym stretnutím s Druhým. Na druhej strane stretnutie s Druhým, s radikálnou a transcendentnou exterioritou, je výzvou k voľbe, nie iba možnosťou, na ktorú filozof (na rozdiel od umelca) musí odpovedať, aj keď by tou odpoveďou bola ignorácia, resp. nekonečne predlžované a urýchľované zabúdanie. Deleuzovsky artikulovaná hudba – ako to najradikálnejšie stávanie sa – totiž nenávidí pamäť, je anti-pamäťou.¹⁵ A možno je to práve hudba, ktorá v Erazmovej Chvále pod maskou Bláznivosti odkazuje svojmu filozofujúcemu poslucháčovi ešte raz to isté: „*Nenávidím posluchače, jenž nezapomíná.*“¹⁶

Poznámky

- ¹ Z lat. *exterior* – vonkajší, cudzí, na vonkajšej strane.
- ² *Atopon* znamená to, čo je nemiestne, vykorenené, resp. zvláštne, divné, cudzie, zarážajúce.
- ³ „Konkrétnosť“ tu neznamená „jedinečnosť“. Znamená skôr „adresnosť“, ktorá vôbec nemusí byť súčasťou intencií autora.
- ⁴ Ide o názov knihy Edwina Prévosta *No Sound Is Innocent* (Cseres, 2008).
- ⁵ Tu primárne neznamená iba stelesnenie či stváranie. Nadväzujeme na predbežné vysvetlenie, pozri pozn. 3.
- ⁶ Deleuze v kapitole o filozofickom pojme poznamenal o vrcholnom filozofickom výkone, ktorý podľa neho reprezentuje Spinoza, toto: „*V poslední knize Etiky provedl pohyb nekonečna a ve třetím druhu poznání vybavil myšlení nekonečnými rychlostmi. Dosahuje tu neslýchaných rychlostí a zkratek tak bleskových, že už lze mluvit jen o hudbě, tornádu, větru a strunách*“ (Deleuze – Guattari, 2001, s. 46).
- ⁷ Deleuze a Guattari sú skeptickí, ak ide o možné formalizácie výrazu. Dodávajú: „*Even if that is done, there is such a diversity in the forms of expression, such a mixture of these forms, that it is impossible to attach any particular privilege to the form of the regime of the 'signifier'.* If we

call the signifying semiotic system semiology, then semiology is only one regime of signs among others, and not the most important one. Hence the necessity of a return to pragmatics, in which language never has universality in itself, self-sufficient formalization, a general semiology, or a meta-language" (Deleuze – Guattari, 2004, s. 123 – 124). („Aj keď by to niekto urobil, pri takej rozmanitosti foriem výrazu a miešaní týchto foriem je nemožné prisúdiť forme režimu 'označujúceho' nejakú zvláštnu prioritu. Ak nazveme označujúci semiotický systém semiológiou, potom semiológia je iba jedným a zďaleka nie tým najdôležitejším režimom znakov. Z toho vyplýva nevyhnutnosť návratu k pragmatike, v ktorej jazyk neobsiahne univerzalitu ako takú, sebačasnú formalizáciu, všeobecnú semiológiu alebo metajazyk.“) (Prel. K. M.)

⁸ „The desire to read something that is not there to read, to see something that is not there to see, has to be understood as the madness of the day“ (Alloa, 2005, s. 6).

⁹ „There is a 'backwardness' of painting in relation to music, as Klee, the most musicianly of painters, observed. Maybe that is why many people prefer painting, or why aesthetics took painting as its privileged model: there is no question that it 'scars' people less“ (Deleuze – Guattari, 2004, s. 334). („Vo vzťahu k hudbe možno pri maľovaní hovoriť o určitom 'spiatočníctve', ako to postrehol 'najhudobníckejší' z maliarov – Klee. Možno je to dôvod, prečo mnohí ľudia uprednostňujú maliarstvo, alebo tiež dôvod, prečo estetika chápe maliarstvo ako svoj privilegovaný model: nepochybne desí ľudí menej.“) (Prel. K. M.)

¹⁰ „Free the line, free the diagonal: every musician or painter has that intention“ (Deleuze – Guattari, 2004, s. 326). („Oslobodiť líniu, oslobodiť diagonálu: to je zámer každého hudobníka alebo maliara.“) (Prel. K. M.)

¹¹ Táto séria stávaní sa figuruje i v názve spomínanej kapitoly: Stávanie sa – intenzívnym, stávanie sa – zvieratom, stávanie sa – nevnímateľným...

¹² „Becoming is always double, that which one becomes no less than the one that becomes – block is formed, essentially mobile, never in equilibrium“ (Deleuze – Guattari, 2004, s. 336).

¹³ „Predpokladom chápania umeleckého diela nie je nevyhnutne racionálne chápanie toho, čo je ním redukovateľné na racionálne prvky. ... Prirodzene, nechceme tvrdiť, že analýzy sú zbytočné; môžu prispieť k chápaniu, nemožno ich však považovať za najdôležitejšie. Najdôležitejšie je počúvanie“ (Faltin, 1992b, s. 167).

¹⁴ *Contemplatio* je latinským prekladom gréckeho *theorein*, pre ktoré je konštitutívny *vhľad*, *noéxis*, *nazeranie*.

- ¹⁵ „*Becoming is an anti-memory*“ (Deleuze – Guattari, 2004, s. 324). („*Stávanie sa je anti-pamäťou.*“) (Prel. K. M.)
- ¹⁶ „*Vidím, že očekáváte záver reči. To jste ale pořádní blázni, jestliže si myslíte, že si ještě pamatují, co všechno jsem napovídala, když jsem tu ze sebe chrllila takovou směsicí slov! Staré přísloví říká: «Nenávidím spolupijáka, jenž nezapomíná.» V novém vydání zní: «Nenávidím posluchače, jenž nezapomíná»*“ (Erasmus Rotterdamský, 1997, s. 90).

Literatúra

- ALLOA, Emanuel: *Bare Exteriority. Philosophy of the Image and the Image of Philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot*. Prel. Millay Hyatt. In: COLLOQUY text theory critique, 2005, č. 10 (25. 1. 2010). Dostupné na: <http://colloquy.monash.edu.au/issue010/alloy.pdf>
- CSERES, Jozef: *Žádný zvuk není nevinný!*, 2008, č. 31 (25. 1. 2010). Dostupné na: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/31/zadny-zvuk-neni-nevinny>
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Co je filosofie?* Prel. Miroslav Petříček jr. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH 2001. 191 s. ISBN 80-7298-030-0.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Prel. Brian Massumi. London: Continuum 2004. 688 s. ISBN 0-826-47694-5.
- DELEUZE, Gilles.: *Rokovania. 1972 – 1990*. Prel. Miroslav Marcelli. 1. vyd. Bratislava: Archa 1998. 202 s. ISBN 80-7115-151-3.
- FALTIN, Peter: *Význam v hudbe*. Prel. Adam Bžoch. In: Slovenská hudba, roč. 18, 1992a, č. 3, s. 298 – 340.
- FALTIN, Peter: *Pojem chápania v oblasti estetickosti*. In: Slovenská hudba, roč. 18, 1992b, č. 2, s. 163 – 167.
- FALTIN, Peter: *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov*. In: Slovenská hudba, roč. 18, 1992c, č. 2, s. 175 – 179.
- FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. In: FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Prel. Čestmír Pelikán. 2. vyd. Praha: Herrmann & synové 2003, s. 35 – 70.

LANGEROVÁ, Susanne K.: *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Prel. Jozef Cseres. 1. vyd. Bratislava: SNEH – IRIS 1998, s. 65 – 108. ISBN 80-967445-5-9.

ROTTERDAMSKÝ, Erasmus: *Chvála bláznivosti*. Prel. Rudolf Mertlík. 1. vyd. Praha: Aurora 1997. 144s. ISBN 80-85974-00-2.

Resumé

The paper titled *Communication, Insight and Exteriority* presents a confrontation of Faltin's pragmatically revised semiotic theory of music listening with Deluze/Guattari's understanding of music as a radically self-deterritorializing process and their accentuation of the creativity of philosophy. The confrontation demonstrates the movement of „exteriorization“ in Faltin's own theoretical approach, in his emphasis on responsivity of the recipient as a condition of a realization but also a possibility of a creative appropriation of the musical artwork.

IMANENTNÉ PROCESY V UMELECKEJ TVORBE A NOVÉ MOŽNOSTI JEJ INTERPRETÁCIE

Valér Miko

Postmoderné obdobie prinieslo množstvo nových artefaktov, ktoré Baudrillard nazval simulakrami, kópiami skutočnejšími než ich originály. Väčšinu z nich dnešné publikum dokáže recipovať a interpretovať, no niektorým z nich nerozumie. Ide o tvorbu tých experimentálnych umeleckých aktivít, ktoré vytvárajú nekonvenčnú oblasť postmodernej kultúry. V čom je táto tvorba nekonvenčná, prečo existuje? Cesta k odpovedi na tieto otázky vedie cez fenomén nazvaný postmoderný človek, cez podoby, v akých bol doteraz vnímaný.

Neopragmatizmus ho vykreslil ako aktívneho účastníka „okrúhlych stolov“, interpretujúceho svoje bytie v podobe lokálnych kultúrnych právd. Hermeneutika vidí postmoderného človeka ako hráča hry nazvanej hermeneutický kruh, povzneseného recipienta, ktorý rozumie „všetkému“. Trochu inú odpoveď na otázku podoby postmoderného človeka dali koncepcie postštrukturalistov M. Foucaulta, J. Derridu a G. Deleuzea. Kultúrnu situáciu v 20. storočí popísali ako záhyb v ľudskej kultúre a postmoderné obdobie ako prechodné obdobie medzi dvoma kultúrnymi epochami. Postmoderný človek má v ňom „úlohu“ akéhosi raftera.

Aby bolo možné lepšie pochopiť postštrukturalistickú predstavu o postmodernom období ako o prechodnom období, je potrebné priblížiť, aké nazeranie umožnilo vidieť postmoderné obdobie ako ďalší záhyb ľudskej kultúry. Najprv však niekoľko poznámok k fenomenologickému, neopragmatickému a hermeneutickému prístupu k danej problematike.

Epocha európskej kultúry bola dobou projektovania a realizovania usúvzťažnení medzi vedomím a svetom. Fenomenológia ich vysvetlila a prepísala v podobe komplexity intencionálnych korelácií, zastrešených transcendentálnou subjektivitou (Pechar, 2007, s. 86 – 88). Výsledným „produktom“ fenomenologickej (transcendentálnej) redukcie bolo nazeranie „podstaty“ vecí, ale prítomnosť intencionality v procesoch fenomenologického nazerania spôsobovala zameranosť (viazanosť) subjektu na určitý „horizont“ bytia (Pechar, 2007, s. 77 – 78).

Pokiaľ hermeneutika intencionalitu ponúkla aj recipientovi a neopragmatizmus ju transformoval na presvedčenie, u postštrukturalistov sa stala predmetom kritiky. Foucault viazanosť subjektu na určitý horizont bytia vysvetlil tým, že v procesoch tvorby transcendentálneho vedomia došlo k substitúcii reality exterioritami (Jazyk a Reč) (Foucault, 2002, s. 254 – 255; Deleuze – Guattari, 2001, s. 158). Uvedomil si to, keď urobil „rez“ fenomenologickým diskurzom a popísal jednotlivé vrstvy európskeho vedenia (Foucault, 2002, s. 210 – 212). Intencionalitu označil za zdroj „slepých uličiek“ moderného chaozmu. Preto hľadal možnosti jej redukovania v novom nazeraní na procesualitu ľudského vedomia. Riešenie našiel v „hlbšej“ „úrovni“ procesov vedomia, akou bola fenomenológiou popísaná úroveň procesov retencie a protencie. Foucault amplifikoval svoje vedomie na sféru imanentných procesov tvorby vedomia, procesov zvinutia a rozvinutia vedomia, čím znovu prepojil proces nazerania s realitou. To mu umožnilo „rozoznať“ kontúry postmoderného záhybu ľudskej kultúry i jej ostatných záhybov (Foucault, 2002, s. 29 – 30, 257 – 258). Etabloval tým **redukciu a amplifikáciu** ako procesy nového „filozofického“ nazerania (Deleuze, 2003, 6, s. 156 – 170).

Podobne koncipoval svoje predstavy o novom neintencionálnom nazeraní aj Derrida. V gramatologickej koncepcii rozvinul nový proces nazerania, ktorý pomenoval novotvarom *diferance* (Derrida, 1993, s. 156 – 169). Dekonstruoval ním procesy retencie a protencie, aby odhalil pôvod intencionality významu (Derrida, 2003, s. 135 – 136). Pomocou oboch pôvodných významov *diferance* (zadržanie v čase a rozostupovanie priestoru) vysvetlil

existenciu dekonštruktivistickej udalosti ako efekt pôsobenia dvoch imanentných procesov tvorby vedomia v postmodernom záhybe – **temporizácie** a **spacializácie** (Sedláčková, 2007, s. 126 – 130, 224 – 228). Proces dekonštrukcie preto možno tiež chápať ako dôležitú súčasť procesov rozšírenia vedomia postmoderného človeka (Pechar, 2007, s. 403 – 407; Derrida, 1993, s. 185 – 195).

Precizovanie nazerania na postmoderný záhyb ľudskej kultúry dovŕšil svojou koncepciou geofilozofie Deleuze. Postupmi filozofickej (absolútnej) **deteritorializácie** a **reteritorializácie** odhalil nové súvislosti medzi gréckym kultúrnym obratom a súčasnosťou. Vysvetlil nimi „rotačný“ pohyb transcendentného momentu v postmodernom záhybe a jeho prechod do novej roviny imanencie (Deleuze – Guattari, 2001, s. 79 – 80). Hovorí o nich ako o súčiastiach procesuality vnútornej premeny života, a to s tým, že človek ich registruje citlivejšie vtedy, keď „transfer“ do novej kultúrnej epochy vyžaduje pohotovostnú prítomnosť celej kultúrnej skúsenosti človeka (Deleuze – Guattari, 2001, s. 175 – 190).

Všetci traja myslitelia vo svojich koncepciách odhalili imanentnú procesualitu vedomia ako procesualitu transferu človeka do novej kultúrnej epochy, a ak tieto koncepcie berieme ako celok, vykresľujú realistickejšiu podobu postmoderného človeka i jeho bytostného prostredia (postmoderného záhybu ľudskej kultúry), než ju podali neopragmatizmus a hermeneutika. Tento posun v nazeraní umožnil pochopiť postmoderného človeka ako rizomatickú osobu, pripravujúcu sa na prechod do novej kultúrnej epochy. Jej imanentno-fraktálové nazeranie umožňuje vhlád rozšírený o vhlád do záhybov ľudskej kultúry, preto sa v súčasnom prechodnom období imanentná procesualita stáva akýmsi zástupným prostriedkom komunikácie.

Ako na objavenie sa fenoménu „postmoderný človek“ reagovali súčasné umelecké aktivity? Keďže väčšina súčasných umelcov ešte stále tvorí v duchu princípov vytvorených doktrínou fenomenologického diskurzu, nemajú vnútornú potrebu brať do úvahy vo svojich projektoch prítomnosť intencionality ako zdroja viazanosti umelca na určitý horizont bytia. Fenomén inakosti v postmodernej kultúre preto väčšina z nich chápe len ako potrebu generačného

a osobného odlišenia. Z týchto dôvodov iba čiastočne eliminujú intencionalitu vo svojich tvorivých postupoch a zmysel ich tvorby možno vidieť v oslave súčasného človeka. Hlavný prúd súčasného umenia tak síce vytvára nové fenomény umenia (vznikajúce v synkrézach bytostných obrazov, bytostných udalostí a bytostných svetov), ale z postštrukturalistického nazerania realizuje len nekonečný seriál o žití súčasných ľudí síce v podobe módnych, ale v skutočnosti slepých uličiek postmoderného umenia.

Alternatívnym a experimentálnym tvorcom išlo od 60. rokov 20. storočia o demonštrovanie kritického pohľadu na tie produkty modernej kultúry, ktoré v sebe nesú stopy skrytej intencionality (Sedláčková, 2007, s. 52 – 53). Svoje tvorivé postupy preto intuitívne stavali a stavajú na procesoch súvisiacich s imanentnými procesmi tvorby vedomia. Pokiaľ alternatívni umelci vo svojej tvorbe akcentovali a akcentujú imanentné procesy odvodené z konvenčných dvojíc vyššie spomínaných imanentných procesov (deteritorializácia – reteritorializácia, temporizácia – spacializácia, redukcia – amplifikácia), experimentálni umelci vo svojej tvorbe spredmetňujú hlavne to tušené, čo potenciál imanentných procesov ponúka. Ide o vytváranie úplne nových bytostných ambientov, vnútorne odlišných od tých, ktoré vznikajú vo vyššie popísaných tvorivých procesoch hlavného a alternatívneho postmoderného prúdu umenia. Možno dokonca povedať, že prísne chápaná experimentálna tvorba je postavená na procesoch odvodených z nových konfigurácií dvojíc imanentných procesov. Ide tu o procesy odvodené z nekonvenčných dvojíc imanentných procesov, napr. procesov deteritorializácie a amplifikácie, redukcie a reteritorializácie, temporizácie a amplifikácie, deteritorializácie a spacializácie, temporizácie a reteritorializácie, redukcie a spacializácie a ich ďalších konfigurácií. Experimentálni umelci tak pripravujú simulácie bytostných diania na nových, nekonvenčných rovinách imanencie, čím posúvajú ľudskú skúsenosť na hranicu dotyku so sférou novej kultúrnej epochy.

Tu niekde možno vypátrať zdroj nedorozumení, ktoré vznikajú pri recepcii experimentálnych umeleckých projektov. Bežný súčasný recipient totiž akceptuje iba to, čo vzniká v „konvenčno-

-inakostných“ procesoch umeleckej tvorby. V postštrukturalistickom videní ide o projekty, kde sú „modernistické“ tvorivé postupy ozvláštnené postupom odvodeným z postupov alternatívneho umenia šesťdesiatych rokov, využívajúc niektorú z konvenčných dvojíc vyššie spomínaných imanentných procesov (deteritorializácia – reteritorializácia a pod.). Keďže postmoderné obdobie tento recipient ešte stále chápe ako vrcholnú etapu európskej kultúrnej epochy, uprednostňuje práve takto projektovanú tvorbu, lebo od umenia chce iba „hodnotu“ a „inakosť“. Uniká mu, že štruktúra jazyka fragmentuje, že „európska“ kultúra je už v druhej polovici prechodného obdobia – v postmodernom záhybe, že „systém“ jej hodnôť sa „premieňa“ do novej, fraktálovej podoby (Sedláčková, 2007, s. 55 – 65).

Postštrukturalistické koncepcie ponúkli nové možnosti nazerať na zmysel postmoderného umenia. Ponúkajú kritérium, ktoré sa pýta, či súčasná umelecká tvorba tlmočí postmodernú dobu ako prechodné obdobie a pripravuje človeka na vstup do novej kultúrnej epochy. Zmyslom tvorby by zároveň podľa nich malo byť tvorenie zárodkov novej holistickej roviny imanencie, novej vnútornej „výbavy“ človeka. Mala by byť akýmsi kompasom v súčasnom kultúrnom chaozme.

Ako príklad nových možností interpretácie súčasných experimentálnych umeleckých aktivít môže poslúžiť nasledujúci text, ktorý zhodnocuje misiu známeho maďarského experimentálneho umelca Zsolta Sőrésa.

Aké je poslanstvo eventov Zsolta Sőrésa

Vystúpenia Zsolta Sőrésa ponúkajú jedinečnú príležitosť stretnúť sa s človekom, ktorý okrem toho, že vidí svet existenciálne, vidí aj to, že ľudská kultúra je v súčasnosti v jednom zo svojich zlomových období (záhybov). Preto sa v jeho produkciách stretávame s niečím, čo sa z inscendentného hľadiska zdá byť nezrozumiteľným. Jeho existenciálny náhľad je totiž korigovaný novým, dôležitejším videom. Je to rizomatické videnie, ktoré umožňuje prekročiť hranicu

existenciality a slobodne narábať s bázickými procesmi tvorby základných kultúrnych spontánností viažucich sa k ambientnej, empirickej a transcendentálnej rovine imanencie. Toto videnie však nevyužíva na syntézu týchto spontánností, ale predstupuje pred nás z týchto spontánností vyzlečený, aby predviedol niečo z novovznikajúcej kultúrnej spontánnosti, rizomatickej spontánnosti.

Aby túto transgresiu mohol uskutočniť, musel k vlastnej kritike vyššie spomínaných základných kultúrnych spontánností a ich syntéz (ako „prirodzených“ nástrojov manipulácie) pridať aj chápanie Derridovej koncepcie dekonštrukcie, Foucaultovej koncepcie genealógie vedenia a Deleuzeovej koncepcie rizómu. Tieto koncepcie totiž umožnili vidieť postmodernú dobu ako dobu prechodu k novej kultúrnej epoche a odhalili procesy, ktoré sú „zodpovedné“ za existenciu vyššie uvedených základných kultúrnych spontánností. Len v krátkosti pripomeniem, že ambientná spontánnosť sa viaže na Deleuzeom popísané procesy deteritorializácie a reteritorializácie, empirická spontánnosť je živá Derridovými procesmi temporizácie a spacializácie a transcendentnú spontánnosť produkujú Foucaultom etablované procesy redukcie a amplifikácie. Podstata dnešného kultúrneho obratu podľa týchto filozofov spočíva nielen v dekonštruktivistickom prekonaní viazanosti k doterajším základným kultúrnym spontánnostiam, ale i v odmietnutí tvorby ich syntéz. Treba dodať, že syntézami sú tu myslené inscendentné procesy amplifikácie a redukcie empirickej a ambientnej spontánnosti.

Keďže odkaz týchto postštrukturalistických mysliteľov ostáva dodnes v mnohom nepochopený, vytvorenie zóny (teritória) prechodu k novej rovine imanencie, zdroju nových imanentných procesov a novej kultúrnej spontánnosti je stále okrajovou záležitosťou súčasného umenia, a to bez záujmu širšej verejnosti. Našťastie je vecou niekoľkých experimentálnych umelcov. Títo, aj napriek všeobecnému nepochopeniu, vytrvalo vytvárajú stopy ľudskej prítomnosti v tejto zóne. Dekonstruujú dvojice imanentných procesov, bázy základných kultúrnych spontánností, aby mohli hľadať nové, nekonvenčné, ale zmysluplné prepojenia medzi jednotlivými – takto očistenými – imanentnými procesmi.

V týchto aktivitách sa rodí nové, rizomatické vedomie, umožňujúce registrovať novú kultúrnu skúsenosť. Hlavnou postmodernou „hodnotou“ je preto táto rizomatická skúsenosť. A tu treba dodať, že po zážitkoch zo Sörösových eventov sa dostavuje pocit, že niečo z nej nám tlmočí aj on.



Zolt Sörös v cykle nekonvenčného intermediálneho umenia PostmutArt 29. 10. 2009 v Nitre (foto: Mário Katrinec).

Literatúra

- DERRIDA, Jacques: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa 1993. ISBN 80-7115-046-0.
- DERRIDA, Jacques: *Tradice vědy a skrývání smyslu*. Praha: Oikoy-men 2003. ISBN 80-7298-059-9.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix: *Co je filosofie?*. Praha: Oikoy-men 2001. ISBN 80-7298-030-0.

- DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Praha: Herrmann & synové 1996. ISBN 80-238-0033-7.
- FOUCAULT, Michel: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002. ISBN 80-239-0124-9.
- PECHAR, Jiří: *Problémy fenomenologie*. Praha: Filosofia 2007. ISBN 80-7007-265-3.
- SEDLÁČKOVÁ, Marcela (ed.): *Vliv díla Jacquesa Derridy na současné myšlení*. Praha: Filosofia 2007. ISBN 80-7007-258-5.

Odporúčaná literatúra

- BROWN, Alison: *Foucault*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT 2004. ISBN 80-889-1261X.
- DELEUZE, Gilles: *Nietzsche a filosofie*. Praha: Herrmann & synové 2004. ISBN 80-239-4118-6.
- DERRIDA, Jacques: *Gramatológia*. Bratislava: Archa 1999. ISBN 80-7115-138-6.
- FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 2003. ISBN 80-239-2454-0.
- HAHN, Stephen: *Derrida*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT 2005. ISBN 80-88912-60-1.
- MARCELLI, Miroslav: *Filozofi v meste*. Bratislava: Kalligram 2009. ISBN 80-8101-013-2.
- MARCELLI, Miroslav: *Michel Foucault alebo Stať sa iným*. Bratislava: Kalligram 2009. ISBN 80-7149-723-1.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditeľné a neviditeľné*. Praha: Oikoy-menh 2004. ISBN 80-7298-098-7.

Stručný rizomatický slovník

realita – kozmická celostnosť

rovina imanencie – hologram reality v človeku

vedomie – proces komunikácie s realitou a hologramom reality

kultúrna spontánnosť – schopnosť vytvárať exterioritu a interioritu, zdroj nástrojov kultúrnej komunikácie, báza individuálnej spontánnosti

exteriorita – presah vedomia do reality
interiorita – presah vedomia do hologramu reality
kultúrny záhyb – proces premeny (derivácie) roviny imanencie
 a kultúrnej spontánnosti
existencialita – podoba kultúrnej spontánnosti v procese jej
 premeny (v záhybe)
imanentné procesy – procesy umožňujúce kultúrnu komunikáciu
 v rámci exteriorít a interiorít (deteritorializácia – reteritorializácia,
 temporizácia – spacializácia, redukcia – amplifikácia)
bytie – proces realizovania kultúrnej spontánnosti
ambient – prostredie bytia
empíria – skúsenosť bytia
transcendencia – prekračovanie hraníc bytia
rizóm(a) – mapa stôp kultúrnych spontánností

senzuálna rovina imanencie – báza senzuálneho vedomia
 senzuálna interiorita – paradigma vnemov
 senzuálna exteriorita – paradigma stôp
 senzuálna spontánnosť – schopnosť registrovať vnemy a stopy
 senzuálne vedomie – proces registrovania zmyslu vnemov a stôp

ambientný záhyb – proces premeny senzuálnej roviny imanencie
 na ambientnú rovinu imanencie
 vnem – vstup do senzuálnej interiority
 stopa – vstup do senzuálnej exteriority
 senzuálna existencialita v ambientnom záhybe – schopnosť
 komunikovať prostredníctvom stôp a vnemov
 situs (poloha v hierarchii) – medzný stav senzuálnej interiority
 hierarchia – medzný stav senzuálnej exteriority
 ambientná existencialita – schopnosť komunikovať prostredníctvom
 tvarov a vidín
 vidina – stav reaktivovania situ (polohy v hierarchii)
 tvar – produkt procesu reaktivovania hierarchie

ambientná rovina imanencie – báza ambientného vedomia
 ambientná exteriorita – paradigma lokalít
 ambientná interiorita – paradigma afínít
 ambientná lokalita – výskyt ambientného vedomia
 ambientná afinita – vzťahovosť ambientného vedomia

deteritorializácia – proces strácania ambientného vedomia
reteritorializácia – proces nadobúdania ambientného vedomia
ambientná spontánnosť – schopnosť komunikovať prostredníctvom
komplexít tvarov a vidín, komplexít lokalít a afínít, komplexít
symbolov a symbióz
ambientná reč – proces komunikácie prostredníctvom lokalít a afínít
ambientná formácia – komplexita lokalít
inštinkt – komplexita afínít
ambientné vedomie – proces registrovania zmyslu ambientnej
komunikácie

empirický záhyb – proces premeny ambientnej roviny imanencie
na empirickú rovinu imanencie
symbióza – šifra afinity
symbol – šifra lokality
ambientná existencialita v empirickom záhybe – schopnosť
komunikovať prostredníctvom symbolov a symbióz
slovo (item) – medzný stav ambientnej interiority
totem – medzný stav ambientnej exteriority
empirická existencialita – schopnosť komunikovať prostredníctvom tvárí
a expresíí
expresia – stav reaktivovania slova (itemu)
tvár – produkt procesu reaktivovania totemu

empirická rovina imanencie – báza empirického vedomia
empirická exteriorita – paradigma identít
empirická interiorita – paradigma intenzít
empirická identita – výskyt empirického vedomia
empirická intenzita – účinnosť empirického vedomia
temporizácia – proces uchovania empirického vedomia v čase
spacializácia – proces spriestornenia empirického vedomia
empirická spontánnosť – schopnosť komunikovať prostredníctvom
komplexít tvárí a expresíí, komplexít identít a intenzít, komplexít
obrazov a znakov
empirická reč – proces komunikácie prostredníctvom identít a intenzít
diagramatická sústava – komplexita vzťahov identít
duša – komplexita vzťahov intenzít
empirické vedomie – proces registrovania zmyslu empirickej
komunikácie

transcendentálny záhyb – proces premeny empirickej roviny

imanencie na transcendentálnu rovinu imanencie

znak – šifra intenzity

obraz – šifra identity

empirická existencialita v transcendentálnom záhybe – schopnosť

komunikovať prostredníctvom obrazov a znakov

idea – medzný stav (horizont) empirickej interiority

harmónia – medzný stav empirickej exteriority

transcendentálna existencialita – schopnosť komunikovať

prostredníctvom poriadkov a významov

význam – stav reaktivovania idey

poriadok – produkt procesu reaktivovania harmónie

transcendentálna rovina imanencie – báza transcendentálneho

vedomia

transcendentálna exteriorita – paradigma idealít

transcendentálna interiorita – paradigma intencionalít

transcendentálna idealita – výskyt transcendentálneho vedomia

transcendentálna intencionalita – zameranosť transcendentálneho

vedomia

redukcia – proces zjednodušovania komplexity transcendentálneho

vedomia

amplifikácia – proces rozširovania komplexity transcendentálneho

vedomia

transcendentálna spontánnosť – schopnosť komunikovať

prostredníctvom komplexít poriadkov a významov, komplexít idealít
a intencionalít, komplexít štruktúr a fenoménov

jazyk – proces komunikácie prostredníctvom idealít a intencionalít

systém – komplexita súvzťažností idealít

duch – komplexita súvzťažností intencionalít

transcendentálne vedomie – proces registrovania zmyslu

transcendentálnej komunikácie

rizomatický záhyb – proces premeny transcendentálnej roviny

imanencie na rizomatickú rovinu imanencie

fenomén – šifra intencionality

štruktúra – šifra ideality

fenomenologická udalosť – proces premeny transcendentálnej
spontánnosti na existencialitu, proces komunikácie prostredníctvom
procesov retencie a protencie
retencia – proces vytvorenia existenciálneho vedomia
fenomenologická diferencia – rozlišovanie medzi existenciálnym
a transcendentálnym vedomím
protencia – proces vytvorenia kultúrneho horizontu
kultúrny horizont – produkt (fenomenologického) šifrovania
intencionality a ideality v procese premeny vedomia (v záhybe)
fenomenologická (transcendentálna) existencialita – schopnosť popísať
kultúrne horizonty prostredníctvom štruktúr a fenoménov
existencia – medzný stav transcendentálnej interiority
existenciálne vedomie – proces registrovania zmyslu komunikácie
na kultúrnych horizontoch
fraktál – medzný stav transcendentálnej exteriority
dekonštrukcia – proces rozloženia existenciality rizomatického záhybu
na čiastkové existenciality (ambientnú, empirickú, transcendentálnu)
inscendencia – stav reaktivovania existencie, tvorenie interiority nových
kultúrnych horizontov syntézou čiastkových existencialít (syntézy
afínit, intenzít, intencionalít)
simulakrum – produkt procesu reaktivovania fraktálu, tvorenie
exteriority kultúrnych horizontov syntézou čiastkových existencialít
(syntézy lokalít, identít, idealít)
inscendentná existencialita – schopnosť prezentovať sa na kultúrnych
horizontoch prostredníctvom simulakier a inscendencií
interpretácia – popis pocitov z prezentovania sa na kultúrnych
horizontoch
rizomatická udalosť – proces premeny existenciality rizomatického
záhybu na rizomatickú spontánnosť, proces komunikácie
prostredníctvom procesov dekonštrukcie a rizomatizácie
rizomatizácia – proces diferencovania, mapovania a dekonštruovania
dvojíc imanentných procesov, proces zrodu rizomatickej
spontánnosti

rizomatická rovina imanencie – báza rizomatického vedomia
rizomatická spontánnosť – schopnosť komunikovať prostredníctvom
procesov rizomatickej deteritorializácie, reteritorializácie,
temporizácie, spacializácie, redukcie, amplifikácie

rizomatická deteritorializácia – proces opustenia inscendentnej existenciality
 rizomatická reteritorializácia – proces aktivovania rizomatickej diferencie
 rizomatická temporizácia – proces vytvárania stôp rizomatického vedomia
 rizomatická spacializácia – proces spriestorňovania stôp rizomatického vedomia
 rizomatická redukcia – proces uchopovania komplexít stôp rizomatického vedomia
rizomatická amplifikácia – proces šifrovania komplexít stôp rizomatického vedomia
 rizomatická exteriorita – presah rizomatického vedomia do reality
 rizomatická interiorita – presah rizomatického vedomia do hologramu reality v človeku
 rizomatické vedomie – proces registrovania zmyslu rizomatickej komunikácie
 rizomatická diferencia – rozlišovanie medzi existenciálnym vedomím a rizomatickým vedomím

Resumé

The article *Immanent Processes in Artistic Creation and New Eventualities of its Interpretation* deals with problems of the reception of contemporary works of art. The author of the article offers a view of the processes of contemporary experimental artistic works. He perceives them in non-conventional connections between individual immanent processes of creating human culture. Immanent processes, as understood here, are the processes described a) in Deleuze's conception of geophilosophy (the conception of creating territories of human culture) as processes of deterritorialization and reterritorialization; b) in Derrida's différance conception (the conception of the economy of inner energy needed for creation of moments of transcendental being) as processes of temporization and spatialization; c) in Foucault's conceptions of archeology and genealogy of knowledge (the conception containing criticism

of manipulation during creation of transcendental and empirical knowledge) as processes of reduction and amplification.

These three conceptions in their synergy represent a deeper insight into the problems of viewing the contemporary cultural processes than allowed by the post-phenomenological conception of viewing the substance of being, based on the inscendent process of viewing and realized in the processes of the interpretation of being. This process is understood as a synthesis of existential and transcendental subjects, activated at perception processes of retention and protention. They indicate that the contemporary period is one of the periods of accumulation of inner energy of man, needed for the process of a total change of human culture. Put more precisely, it is needed for the discovery of new immanent processes, founding the process of creation of a new human culture. In this connection, Deleuze says that such an accumulation happened in the period of the last cultural "turning point" (fold) about twenty five centuries ago in all world cultures from China to Greece.

Seen from the point of view of immanent processes it is then possible to view the contemporary experimental artist as a rhizomatic person, creating prototraces of a new human culture. They are the traces of non-conventional associations between individual immanent processes, the kind of post-modern reservoirs of inner energy, needed for the establishment of a new basis of being of man, a source of new immanent processes. The presence of these non-conventional associations in creative artistic activities is, therefore, a condition, bearing witness to authenticity of the contemporary artistic statement.

Key words: rhizomatic person, immanent processes, deterritorialization, reterritorialization, temporization, spatialization, reduction, amplification, inscendency, interpretation, retention, protention.

ZVUK A VÝZNAM V PERSPEKTIVÁCH SOUČASNÉHO VYSOKÉHO HUDEBNÍHO ŠKOLSTVÍ A MEDIÁLNÍCH REÁLÍÍ RADIOARTU

Michal Rataj

Katedra skladby, Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění, Praha;
Producerské centrum, Český rozhlas

Rád bych tuto příležitost využil k zamyšlení především nad několika veskrze praktickými aspekty týkajícími se přemýšlení o zvuku a práce s ním, a to z pohledu svého každodenního působení v poli výuky elektroakustické hudby (EA) na pražské katedře skladby HAMU a také rozhlasového producenta v oblasti radioartu a zvukového designera rozhlasových her v Českém rozhlasu. Záměrně akcentuji hned v úvodu tuto svou profesionální dvojkolejnost, která mne v posledních deseti letech dnes a denně staví do jakési zvláštní estetické (nebo snad dokonce konceptuální) tenze dvou sonických světů – onoho rozhlasového na straně jedné a hudebně-akademického na straně druhé. Po těchto dvou kolejkách a právě v jejich vzájemném napětí bych rád rozehrál několik svých podnětů k zamyšlení.

A/

Když jsem se jako jednadvacetiletý praktikant ocitl v prostředí Českého rozhlasu a začal spolupracovat na zvukové realizaci rozhlasových her a literárních pořadů, dýchl na mě sice fascinující odér temných studií, ručních skříní, velkých mixážních pultů a kultu velkých režisérů, poměrně záhy jsem však pocítil, že za mýtem na první pohled fascinující rádiové profesionality se často v oblasti

estetiky zvuku a zvukové kompozice skrývá prázdnota obrovské vědomostní a zkušenostní diskontinuity (tolik známé snad ze všech sfér slovenské i české společnosti), chabého estetického povědomí o dějinách akustických umění napříč 20. stoletím (v čele s dějinami radioartu samotného) a ovšem také na můj vkus silná nechut ke hledání a tříbení jakési – řekněme – privátní sonické gramatiky.

Jako začínající „rozhlasový člověk“ jsem byl na konci 20. století (považme!) uvržen do reálií, v nichž jsou proti sobě dodnes na mentální i realizační úrovni nepochopitelným způsobem vymezovány zvukové výrazové prostředky a sémantické kvality třech tradičně takto stratifikovaných výrazových prostředků radiofonického díla – **mluveného slova, zvukových efektů a hudby**; to vše (považme podruhé a jen ilustrativně) osmdesát let po vzniku Schwittersovy *Ursonate*, devadesát let po entré futuristů a muzikalizaci *noisu* a v sedmé dekádě stále se rozvíjející tradice *musique concrète*.

Dodnes lze napříč různými realizačními týmy Českého rozhlasu zažít bizarní situace, kdy se ve studiu při realizaci náročných radiofonických žánrů kromě režiséra potkají tři „zvukoví“ lidé:

- hudební skladatel, který se jakoby tradičně ostýchá pošpinit své mistrovské ruce čímkoliv, co nelze zapsat do partitury,

- ruchový mistr, který se často cítí ve vztahu ke skladateli jaksí méněcenný a který bez znalosti jediné noty ze zkomponované scénické hudby k realizovanému dílu či sluchové zkušenosti s nahráním slovem přichází se svou „zvukově-efektovou“ troškou do mlýna, přičemž se prostě občas úplně netrefí,

- zvukový mistr zůstávající zpravidla v mentálních kolejičkách tradiční analogové techniky, již se ostatně v domácích rozhlasových reáliích mnoho globálních sonicko-technologických avantgard beztak nedotklo, a tak většina jeho práce spočívá v obsluhování „klik“ mixážního pultu směrem nahoru a dolů.

Na první pohled se může zdát, že na tomto „dělení rolí“ není nic špatného, a můžeme ostatně tomuto dojmu dát do značné míry za pravdu, alespoň tedy v situacích, kdy dochází k potřebné vzájemné interakci dané základní představou o výsledné radiofonické podobě díla. (Ostatně – rozložení sil se do značné míry kryje

například s běžnou filmovou praxí.) Při hlubším pohledu ovšem začíná v dlouhodobějším horizontu vyvstávat řada otázek převážně estetického a konceptuálního rázu, které se ostatně zrcadlí v onom akademickém světě, o němž bude řeč později.

Napříč posledním stoletím a – se vznikem všeobecného digitálního interface – pak zejména v posledních třiceti letech můžeme vnímat intenzivní synestetické tendence radikálně proměňující tvůrčí i reflektující zkušenosti napříč doposud relativně individuálně se odvíjejícími uměleckými obory. Je dnes ještě skutečně uspokojivé stále s klidným svědomím pracovat na vzniku radiofonického díla bez radikální zkušenosti se sonickým newspeakem Kurta Schwitterse či Hanse G. Helmse? Lze se obejít bez privátní reflexe řady konceptuálních tradic *noisu* a *ticha* od futuristů přes Johna Cagea a Iannis Xenakise až k extrémním zvukovým projevům japonské *noisové scény*? Lze minout francouzskou konkrétní hudbu, vytěsnit základní koncepty fenomenologie zvuku a ignorovat dnes tak fantastickou paletu barev a sémiotických vrstev, kterými tradice *musique concrète* obohatila estetický, technologický i strukturální slovník akustických umění? (Záměrně zde již poněkolikáté používám tento pojem *akustická umění*, který rád volívám pro označování jakési střeškové úrovně zvukových projevů v současném umění.¹⁾ Je skutečně ještě přijatelné, abychom zapřeli svět grafických a konceptuálních partitur a pojem hudby redukovali na špatně posazený komorní ansámbl hrající provozní *mezzoforte*? Abychom se tvářili, že nebyli Ligeti, Berio či Ferneyhough, a z nově realizovaných partitur znali jen elementární užití nástrojů odpovídající úrovni ZUŠ?

Rigidně ustálené tvůrčí realie pro mne v kontextu špičkové mediální instituce jistě nereprezentují cokoliv uspokojivého, a to tím méně, pomyslíme-li na fakt, že právě rozhlas jako médium stál po celou dobu své globální existence u zrodu, podpory a distribuce toho nejaktuálnějšího ze světa akustických umění. Přesto mezi výše jmenovanými problémovými oblastmi, které mohu již řadu let při realizaci původní rozhlasové tvorby pozorovat, vystupuje do popředí jedna jaksi zejména – *zvuk jako význam, který promlouvá...*

Není zpravidla složité uvědomit si při poslechu domácích rozhlasových her či ostatních radiofonických tvarů, o čem vypovídá zvuková stopa netextové povahy. Zpravidla slyšíme situace, které Heiner Goebbels označuje jako důvod pro opuštění své dráhy skladatele scénické hudby: totiž zdvojování významů.

Uvedme příklad: *dvě dramatické figury sedí ve vlaku, z textu tato situace zcela jasně vyplývá, aby však nebylo pochyb, onen zvuk vlaku pro jistotu slyšíme...*

Jedná se o posluchačský úzus vycházející vstříc poslechovosti ve smyslu naplňování očekávání anebo máme spíše co dělat s nedostatkem tvůrčí představitivosti, která by jinak mohla ve zvuku vybudovat fantaskní polyvrstevnaté významové struktury? Tolik umělců nás napříč uplynulými desetiletími přesvědčilo o tom, jak fantasticky funguje v posluchačově mozku fenomenologická redukce aplikovaná na dobře známé zvuky. Nemohu například z paměti vytěsnit první desetinu kompozice z roku 2002 s názvem *Un Altro Ferragosto*, jejímž autorem je Alvin Curran – tento matador soundartu v ní na ploše šesti minut z běžného zvuku ladění klavíru pocitově vytváří ve velké formě kompozice jakýsi pseudo-ansámblový doprovod ostatních konkrétních zvuků na pozadí. (Pozn. editora: na tomto místě zaznela ukážka z kompozície Alvina Currana *Un Altro Ferragosto*.)

Anebo ostatně – obraťme se do dávnější historie – konceptuální text *I'm sitting in a room* Alvina Luciera, ztrácející svou srozumitelnost a – dnes bychom řekli – convolující, vyměňující si parametrické role s akustickým médiem prostoru, do nějž je technologicky vysílán... A jistě bychom mohli jmenovat desítky autorů a jejich děl, která v globálním měřítku zásadně ovlivnila koncepty tvůrčího zacházení se zvukem, jeho strukturální parametrizaci a hierarchizaci v totálu zvukového díla.

V kontextu našeho tématu mám tedy na mysli především fakt, že naše rozhlasová tvorba dostatečně nepoučena hluboce zaostává v přemýšlení o zvuku jako nositeli významu, a to nikoliv ve smyslu primárního zřejmého sémantického kódu, ale ve smyslu zvuku jako izolovaného akustického fenoménu schopného

generovat nové unikátní, fascinující významové obrazy přesahující útok na první signální soustavu a rozehrávající sonické dobrodružství, které otevírá jakési privátní interaktivní komunikační kanály mezi posluchačem a zprostředkujícím médiem – nebo, chceme-li, řečeno s rozhlasovým producentem a teoretikem SWR v Baden-Badenu Hansem Burkhardem Schlichtingem, ustavující *privátní zvukovou instalaci*².

Tato zřejmá přímočarost a prvoplánovost, kterou vnímám v současné domácí rozhlasové produkci, generuje otázky po původu tohoto stavu. Ovšem odpověď, která je nabíledni a kalkuluje snad s faktem dlouhodobé informační a zkušenostní izolace, jejíž důsledky zajisté stále pociťujeme, tato odpověď ne zcela uspokojuje. V intenzivním kontaktu s nejmladší generací umělců v prostředí hudební fakulty AMU i dalších vysokých uměleckých škol nacházím dostatek argumentů k tomu, aby odpověď na takovou otázku nebyla zjednodušující.

B/

K výuce elektroakustické a multimediální hudby na katedře skladby HAMU jsem byl přizván v roce 2004 a od následujícího roku jsem se na ní začal podílet. Mé postřehy se tak týkají čtyř vln nových studentů skladby, kteří přicházejí z největšího procenta z prostředí konzervatoří a jsou v zásadě poprvé v širším měřítku konfrontováni s problematikou akustických umění v širokém slova smyslu – od technologických forem hudební kompozice přes real-time aplikace v hudbě, zvukové instalace až po akusmatickou hudbu a různé koncepty radioartu či jiné formy mediálně podmíněného současného umění.

Absolutní většina nově přichodivších studentů odhaluje svět akustických umění poprvé ve své umělecké dráze a zpravidla tak prodělává šok nejen ze samotného zjištění, že za hudbu bývá dnes považováno i to, co nelze zahrát na žádný hudební nástroj, zapsat do partitury či považovat za v čase uzavřený celek. Šokem je zpravidla i zjištění, že se takto děje už mnoho desítek let...

To není ostatně tak překvapující, vždyť o dějinách avantgard se dosud v domácím hudebním školství vlastně příliš nemluví.

Bavíme-li se o ideální výbavě mladého skladatele v domácím kontextu, jak ji můžeme v převážné míře v současnosti vnímat, přetrvává představa o tradičně řemeslně špičkově vybaveném profesionálovi, který bude umět napsat skvělý vokální kontrapunkt, vystříhnout stylově čistou barokní fugu, zvládnout bezpečně zkomponování velkých ansámblových, symfonických či dramatických forem a také se zorientovat v základních teoretických konceptech (pokud možno současně) hudební teorie a teorie skladby. Co se však bude dít, když se skladatel (sic!) ocitne ve studiu? Když bude požádán, aby zkomponoval scénickou hudbu, ale nebudou peníze na hudebníky? Co se stane, když se ze skladatele stane náhodou hudební režisér či zvukový designer? Co když bude požádán, aby svou hudbu interaktivně synchronizoval s obrazem, resp. obraz použil ke generování hudebního doprovodu? Co když bude zapotřebí hudbu doplnit materiálem, který zpravidla nazýváme zvukovými efekty? Atd. Tento okruh otázek se začal se značnou naléhavostí a právem objevovat s přelomem tisíciletí (už i tak nějakou tu dekádu opožděně) a dal vzniknout zcela novému akcentu, který spočívá v pokrytí bakalářského studia skladby nově formulovanou sestavou předmětů a praktik z oblasti EA a multimediální hudby, jejichž curricula jsem měl možnost spoluformulovat.

Hlavní vize této nové výuky byla od počátku vkládána do:

a/ zcela fundamentálního rozšíření sluchové zkušenosti mladých skladatelů do míst, kam nedosáhnou standardně používané hudební nástroje či lidský hlas (tj. zejména různé typy elektroakustického instrumentáře, samplingu, granulační syntézy, convoluce, cross-syntézy atd.);

b/ rozšíření kompozičně technických obzorů o zkušenosti za hranicí tradičně vyučovaných skladebných nauk typu tektonika, rytmika či harmonie (tj. zejména o improvizaci a interaktivní formy s použitím live electronics, soundscape, o zvukovou syntézu, analýzu a resyntézu, algoritmickou kompozici apod.);

c/ rozšíření řemeslné zručnosti mladých umělců o metody kompozice jdoucí za hranice běžné instrumentace (nebo – řekněme

alespoň – té odpovídající znalostem současné doby) a zasahující do světa hudebního programování, základů akustiky, fyziky a matematiky v hudbě;

d/ a v neposlední řadě do posílení povědomí o radikálních proměnách konceptuálních paradigmat napříč 20. stoletím, které však dodnes často pěkně přehlédnutelný obor hudební kompozice definitivně rozostřily a otevřely vlivům, které těžko delší dobu úspěšně ignorovat.

První zkušenosti s nově spuštěnou výukou pro mne znamenaly těžko nabyté poznání, že totiž výše popsané vize nebude možné ani v nejmenším – a s přihlédnutím k většinovému stavu přípravy, s níž mladí adepti přicházejí za brány HAMU – dosáhnout bez nutných exkurzů, které se bezprostředně netýkají vlastní kompoziční práce skladatele v oblasti EA hudby, které však v zásadě ani nejsou součástí ostatní povinně absolvované výuky studentů ve skladatelském oboru. Takové vynucené exkurzy by snad bylo možné shrnout do třech základních oblastí, které považuji do budoucna za klíčové:

1/ **sociologizující filozofie** – s akcentem na reflektující pochopení paradigmatických proměn posledního století s přihlédnutím k jeho silné společenské a masmediální podmíněnosti a ke gradaci pluralitního vnímání reality a schopnosti orientace v ní;

2/ **estetika** – s akcentem na schopnost nové orientace v hodnotových hierarchiích sekularizující se společnosti, které – snad docela přirozeně – ne zcela konvenují často více či méně spirituálně orientovaným umělcům;

3/ **hudební sémiologie** – akcentující zejména aspekty gramatiky privátního kompozičního jazyka, její budování a rozvíjení a zejména pak orientování se v radikálních proměnách, k nimž napříč uplynulým stoletím došlo především v oblasti – řečeno tradičně – zrovnoprávnění konsonance a disonance anebo – radikálněji a poctivěji – v procesu muzikalizace noise, inaugurace konkrétních zvukových významů a narativních technik a jejich integrování do radikálně se rozšiřující palety výrazových prostředků akustických umění.

Provedeným výčtem problémových okruhů mělo být zároveň realizováno jakési volání po poměrně radikální diskusi, která by mohla napomoci k permanentní a stále znovu sebehodnotící diskusi o aktuální struktuře studia hudební kompozice. S přihlédnutím k nikterak vysokému počtu uchazečů o studium v posledních letech se zdá, že už v současné době nemusejí být nutně potenciální zájmy uchazečů stávající strukturou studia zcela naplňovány. Lze anebo nelze tento nesporný fakt považovat za relevantní či nikoliv při korekcích stávajícího curricula?

Jestliže jsem výše zmiňoval fakt, že v české rozhlasové tvorbě často vnímám ostych z používání zvuku generujícího nekonkrétní, abstraktní obrazy, odpoutávajícího se od evidentní situační či dramatické role, v prostředí nejmladší generace skladatelů naopak vnímám jakýsi podivný ostych ze všeho, co materiálově nespadá do tradiční instrumentální nebo vokální říše. Jakoby svět konkrétních zvukových významů – vynecháme-li barokní rétorické figury či romantickou zvukomalbu – byl něčím esteticky zcela neadekvátním, méněcenným, atakujícím svět velké kompoziční instrumentální či vokální stylizace.

Vnímám tak, v závěru mé úvahy, z bezprostřední blízkosti dva světy, které jakoby v křeči a strachu uhýbají před globální realitou zkušenosti současného tvůrčího myšlení poučeného dějinami avantgard a otužovaného pluralitním vymezováním pozic napříč uměleckými obory. Má otázka – byť snad jemně schématická, ale zcela jistě aplikovatelná s mnohem obecnější platností – zní: nejedná se zde o vzájemně provázaný a zacyklený vztah studia a potenciální navazující umělecké praxe, kterému pomůže snad jen radikální „upgrade“?

Cítím, že by po všech oněch analýzách stavu a nářcích na pozadí velkých vizí mělo přijít alespoň částečně praktické a pozitivně laděné vyústění.

V roce 2003 jsem měl možnost jako producent Českého rozhlasu začít realizovat rozhlasový pořad pro stanici Český rozhlas 3 – Vltava s názvem Radioateliér. Svým zaměřením se jedná do určité

míry o období slovenského Ex-Tempore vysílaného na Radiu Devín a realizovaného Experimentálným studiem SRo.

Radioateliér je od počátku koncipován jako program snažící se přinášet nejnovější informace o současné globální scéně akustických umění. Týdenní vysílání Radioateliéru je zároveň každou poslední sobotu v měsíci doplněno premiérovým vysíláním, v němž ve světové premiéře zazní vždy nově zkomponovaná akustická díla, která jsou objednávana u domácích i zahraničních autorů od počátku s jasně stanovenou vizí: vytvořit autorský kontext, vytvořit konflikty privátních estetik, konceptů a tvůrčího vypořádávání se nejen s médiem rádia jako takovým, ale i současným stavem oné globální scény akustických umění.

V okamžiku vzniku pořadu nebylo největším problémem *co vysílat*, ale *koho oslovit* s novými objednávkami (není snad nutné zdůrazňovat, že kontinuitu širší autorské základny bylo a ostatně stále je zpětně možné identifikovat jenom velmi problematicky). Snad alespoň do určité míry přirozená cesta vedla mezi nejmladší generaci umělců, na domácí vysoké umělecké školy, jejichž studenti a absolventi začali – ovšem nikoliv výhradně – autorsky zaplňovat první vysílané premiérové programy.

Přeskočím-li sedm let existence Radioateliéru na vlnách Vltavy, je myslím možné konstatovat dva klíčové postřehy, které pro mne osobně alespoň do určité míry vytvářejí dlouhodobě platnou reakci na výše popsanou problematiku:

a/ Za uplynulou dobu bylo odvysíláno na osmdesát původně vytvořených kompozic, jejichž autoři spadají převážně (ovšem nikoliv výhradně) do nejmladší autorské generace. V kontextu sedmi let existence pořadu vytvořili de facto domácí scénu radioartu jakožto nemainstreamové progresivní formy autorského přemýšlení o současné zvukové kompozici akcentující rozhlas jako aktuální komunikační a distribuční médium.

b/ Radioateliér svedl pod střechu jednoho rozhlasového programu umělce velmi různých, až disparátních zázemí a autorských východisek, tvůrčích a kompozičních konceptů, v nichž je v zásadě možné rozlišit dvě základní skupiny: umělci s bytostně a (řekněme) tradičně kompozičním zázemím a naopak, umělci pocházející

spíše ze zázemí vizuálních umění, multimédií či mixmédií, zkrátka principiálně bez tradiční kompoziční průpravy.

Napříč těmito dvěma vyzorovanými zjištěními vnímám již s dlouhodobější platností³ jednu zcela zjevnou tendenci. Zatímco oni „skladatelé“ vstupují do světa akustické komunikace s relativně méně zajímavými koncepty a spíše přehlednutelnou zvukovou invencí, zcela nespornými zůstávají zpravidla jejich vytríbený cit pro výstavbu formy zvuku v čase, pro časové proporce a veliká zodpovědnost v budování vnitřních strukturálních úrovní. Oni „ne-skladatelé“, často výtvarníci, intermediální umělci apod., jsou jakoby inverzí téhož: přestože jejich cit pro výstavbu velké formy a časové proporce zpravidla není ideální, často nejsou schopni ideálně vnímat funkční nastavení vnitřních strukturálních proporcí a vrstev, zpravidla vnášejí do svých akustických kompozic fascinující rámcové koncepty ozvláštněné až bizardní zvukovou invencí, která je obdivuhodná.

Závěrem

Skrytým přáním producenta a pedagoga zároveň je pak ve výše naznačeném smyslu vznik jakéhosi komunitního prostředí, v němž by se přirozenou cestou odehrála fúze obou popsaných autorských pólů. Je ovšem otázkou, jestli toto přání neleží v rovině jakéhosi sobeckého či institucionálně mocichtivého ideálu, na hony vzdáleného realitě plurálu současných tvůrčích gramatik, které se vzájemně a bytostně potřebují vymezovat, konfrontovat, vzájemně iritovat, provokovat a určitě milovat a nenávidět zároveň.



Z koncertu Michala Rataja v cykle PostmutArt 15. 10. 2009 v Nitre, ktorý sa konal v rámci off programu sympózia (foto: Július Fujak).

Poznámky

- ¹ Srv. též Rataj, Michal: *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: AMU & KANT 2007, s. 30 nn. ISBN 978-80-86970-31-8.
- ² Deutschland Radio Kultur Berlin, 2002.
- ³ Srv. Schlichting, Hans Burkhard: *Radio als Klang-Installation. Zum Ursprung eines Hörraums im Alltag*. In: Hillgärtner, Harald – Küpper, Thomas (eds.): *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burckhardt Lindner*. Bielefeld: Transcript Verlag 2003, s. 242 – 259.
- ⁴ Zvukový archiv pořadu je k dispozici na portálu rRadioCUSTICA (www.rozhlas.cz/radiocustica).

Literatura

RATAJ, Michal: *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: AMU & KANT 2007, s. 30 nn. ISBN 978-80-86970-31-8.

Resumé

For the last ten years my activities have been spread on the scale between teaching electro-acoustic music at the HAMU Department of composition and the production and musical-design related activities for the Czech radio, this in the area of contemporary radioart.

It is remarkable to notice how the young contemporary academic composers often dread the articulation of the semantic elements of their compositions, if they are willing to approach various forms of such articulations at all – in the sixth decade after Cage's *Credo*...It is noteworthy how impossible the opening of concrete musical forms to the multi-layered semantic structures in the most musical media often seems to be – and this all being one hundred years after the futurists and in the seventh decade after the articulation of the paradigms of *musique concrète*. Is it possible to find the roots of these paradoxes which seem to be so symptomatic in the Czech area?

NIEKOĽKO ELEMENTÁRNYCH POZNÁMOK O ELEMENTÁRNEJ HUDBE

Mária Žilíková-Mandáková

Katedra kulturológie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

O pôvode a zmysle hudby

Hudba je stará ako ľudstvo samo. Citlivo a presne reaguje na život. Ochotne spolupracuje so slovom a pohybom. Umocňuje naše vášne, podporuje odvahu, vzbudzuje predstavy. Pulzuje v nás od okamihu nášho príchodu na tento svet spolu s rytmom tlkotu srdca, vnímame ju od prvých zmyslových skúseností. Na elementárnych hudobných skúsenostiach našich predkov stavíme a vytvárame čoraz zložitejšie celky, aby sme sa zasa vracali k elementom.

Človek má schopnosť prostredníctvom materiálu a poznania jeho vlastností vstúpiť do neviditeľného sveta vibrácií, šumov, zvukov, tónov, aby hľadal „harmoniu mundi“. Všetci sa túžime naladiť na „frekvenciu najvyššieho blaha“, keď sa cítime dobre, v harmónii, v súlade so sebou, so svetom. Samotné slovo súlad – ladenie – predstavuje pokoj, krásu, ale aj vášeň, pohyb.

Hudba pre prírodného človeka predstavuje systém, poriadok („ordo, „řád“), ktorý sa neustále snaží aplikovať do svojho života (práca, organizácia spoločenstva, liečiteľstvo...).

Prostredníctvom reči – hudby – pohybu sa dostáva do „paralelného“ sveta, aby získal skúsenosť, poznanie, odpovede na otázky, ktoré dostáva od svojich blízkych, a vracia sa späť na zem. Ľudia sa pomocou hudby spájali s nadprirodzenými silami, s božstvami, snažili sa o ich priazeň, aby si zabezpečili zdravie, počasie, úrodu...

Hudba a náboženstvo patria odjakživa k sebe. O posvätnom pôvode hudby a hudobných nástrojov svedčia rozprávky, legendy, mýty. Sú „mostom“ medzi pozemským a nadpozemským – medzi človekom a Bohom – medzi existenciou a esenciou.

Známy je indický príbeh o Kršnovi, ktorý stvoril svet hrou na flaute; podľa iného príbehu žena-pavúk z indiánskeho kmeňa Hopi vospievala všetky živé formy. Z arabského príbehu sa dozvedáme, že duša, ktorá vstúpila do hlineného tela, bola hudba. Známy je mýtus o Orfeovi, hrajúcom na kithare: vstúpil do podsvetia, čo sa nikomu živému nemohlo podariť.

O vzniku lutny sa dozvedáme zo stredovekých arabských prameňov: „*Lameš, syn Kainov, ktorý bol synom Adama, mal dlhý život. Mal päťdesiat žien a päť odalisiek. Nemal však ani jediného potomka. Ku koncu života sa dočkal dvoch dievčat a jedného chlapca, čo ho naplnilo veľkou radosťou. Chlapec však zomrel, keď mal päť rokov. Otec plakal ako nikto pred ním, okrem Adama, keď bol vyhnaný z raja. Aby mohol mať syna stále na očiach, zavesil Lameš jeho mŕtve telo na strom. Z času na čas k nemu prichádzal, aby ho oplakal. Telo dieťaťa zostalo na strome tak dlho, až spadlo na zem a koža sa oddeľila od kostí. Lameš odrezal vetvu, na ktorej viselo mŕtve telo syna, a prispôbil ju na jeho podobu. K nej pripojil vlásie zo svojho koňa a napol ju. Keď sa vlásia dotkol prstami, počul zvuky, ktoré vyvolávali jeho plač. Jedného dňa od zármutku zomrel. Jedna z Lamešových dcér, menom Sala, upravila tento nástroj a postupne získal podobu dnešnej lutny*“ (Buchner, 1969, s. 183 – 184).

Napokon i Biblia je plná zmienok o hudbe a hudobných nástrojoch: „*Oslavujte Hospodina na citare a na harfe o desiatich strunách, spievajte mu žalmy. Vezmite žaltár a dajte bubon, citaru lúbych zvukov i s harfou! Trúbte na trúbe na novmesiac, na splnmesiac, v deň nášho sviatku.*“ ... „*Spievajte Hospodinovi žalmy pri citare, pri citare nech sa počuje hlas chválospevu! Chváľte ho, trúby a zvukom surmity! Pokrikujte Hallelujah! Chváľte silného Boha v jeho svätyni! Chváľte ho na bubon a kolotancom. Chváľte ho husľami a pišťalou! Chváľte ho zvučným cimbalom! Chváľte ho cimbalom radostného kriku*“ (Svätá Biblia. 1951, s. 712, 744, 783).

Hudba bola médiom na ceste z hmotného sveta do sveta nehmotného, prenášala ľudí zo stavu vedomia do nadzmyslového a čarovného sveta. Ohlasy týchto pocitov môžeme nájsť napríklad v slovenskej balade o zakliatej dievčine v dreve *lšli hudci horou*, v *Povesti o sebecheľských hudcoch*, ktorých chráni od zla kúzelná moc hudobného nástroja, alebo v príbehoch súvisiacich s gajdošmi na Slovensku – *Povešť o gajdošovi na lehotskej hruške*, *Povešť o gajdách, ktoré samy hrali pod posteľou*. Už naši predkovia sa zamýšľali nad vznikom a pôvodom hudby v metafore vypovedanej v piesni: *Spievanky, spievanky, kdeže ste sa vzali? Či ste z neba spadli a či v háji rástli?*

Nikto dnes nepochybuje, že hudba, pohyb a slovo šamanov je médiom, cez ktoré sa dostáva liečiteľ do zmeneného stavu. Skúmajú sa terapeutické účinky hudby; napríklad jej vplyv na endorfíny, imunitný systém, trávenie, fyzickú odolnosť, vytrvalosť, vzdelávanie, koncentráciu a uvoľnenie, tranz; hudba ovplyvňuje mier, dobro (podľa Konfucia sa dá politická situácia štátu rozpoznať podľa toho, aké piesne si ľudia spievajú).

Náš svet je plný vibrácií, zvukov, hlukov, tónov. Aj vesmír má svoje vibrácie. V Pytagorovej filozofii boli zákony vesmíru, filozofie a hudby v harmónii a boli si navzájom rovnocenné. Melódia a rytmus podľa Pytagora sú schopné obnoviť harmóniu duše a tým aj tela. Boëthius, rímsky filozof, napísal knihu o troch typoch hudby: vesmírnej, ľudskej a nástrojovej.

Človek ako tvorca hudby – hudba ako základná ľudská potreba

Podobne ako hra aj hudba, t. j. potreba vyjadriť sa tónmi a zvukmi, patrí k ľudskej existencii – t. j. hudba je výrazom pôvodného životného pocitu (Harz, 1982, s. 39). V spievaní a muzicírovaní si človek vytvára slobodný priestor, v ktorom sa realizuje a rozvíja vo veľkej miere nezávisle od vonkajších podmienok. Akustické vyjadrenie je pôvodné – predstavuje antropologickú konštantu človeka.

H. Plessner vysvetľuje hudobné fenomény na báze základnej antropologickej potreby človeka vyjadriť sa. Slobodná hra tónov

(zvukov) pramení iba v sebe samej, resp. v ľudskej potrebe vyjadrovania sa. Hudba je determinovaná tým, kto ju vytvára, je výrazom osobnosti a slobodnej činnosti, v ktorej sa tvorca sám objektivizuje, znázorňuje.

Plessnerova antropológia nadväzuje na tzv. „excentrickú situovanosť“ človeka (Harz, 1982, s. 39 – 40). Na rozdiel od excentricky žijúceho zvierata dokáže človek vnímať seba samého ako konajúce JA, dokáže získať od seba odstup a môže sa na seba zároveň pozeráť zvonka. Zmysel tejto činnosti teda spočíva v tom, že človek dokáže poňať seba v akustickom prežívaní ako produktívne „JA“, dokáže sa spoznať ako človek-tvorca. Človek sa dokáže zažiť ako „znejúce telo“, vo vytváraní zvukov zažíva sám seba zvláštnym spôsobom ako slobodne konajúci, môže si uvedomiť seba samého ako telesné JA. V tomto sprítomnení vlastnej schopnosti, v schopnosti samostatne konať pramení radosť, potešenie zo znenia. Je tu stále prítomné „nutkanie“ k sebaoprotiverdeniu (vnímať sa v súlade, t. j. mať sa rád).

Hudba ako telesná činnosť

Základná potreba pohybu sa prirodzene realizuje v hudbe – v rytme a tanci. Rytmus vzbudzuje „primárny pocit uspokojenia, ktorý má hlboké fylogenetické korene“. Rané hudobné formy (ako to vidieť u detí alebo v tzv. primitívnych kultúrach) sú nemysliteľné bez pohybu; hudba je tu zároveň aj rytmom, ktorý ženie k pohybu, k telesnej motorike (Harz, 1982, s. 40). Hudba, prítomná v každom človeku, vychádzajúca z *prapôvodnej hudobnej potencie*, je *e l e m e n t á r n a* hudba (Harz, 1982, s. 30 – 31). „*Elementárna hudba je vždy spojená s pohybom, tancom, rečou, je hudbou, do ktorej je človek zapojený nie ako poslucháč, ale ako spoluhráč. Elementárna hudba nepozná veľké formy, prináša malé lineárne formy, ostináta a malé rondové formy. Elementárna hudba je zemitá, prírodná, telesná, pre každého naučiteľná, umožňujúca prežívanie, dieťaťu primeraná*“ (Orff, 1980, s. 16). „*Táto hudba vzniká a je ďalej rozvíjaná podľa osobných dispozícií, pričom sa ľudské telo stáva médiom hudobnej produkcie a reprodukcie, je využitý jeho*

hlasový aparát, všetky pohyblivé končatiny a ich sile primerané telesné rezonátory. K elementárnym hudobným nástrojom potom zaradíme tie nástroje, ktoré možno obsluhovať bez akéhokoľvek technického odborného vzdelania a ktoré sa zaobídu bez mechaniky, umelo posilňujúcej prirodzené fyzické možnosti ľudského tela“ (Orff, 1980 s. 16).

Hudba ako akustická činnosť

V kontraste voči elementárnej hudbe ako motorickej (na telesný pohyb a reč viazanej) činnosti stojí hudba nezávislá od motorického výkonu. Tento vývoj sa týka západoeurópskej artificijálnej hudby, v ktorej motorika prestáva hrať výraznú úlohu. Pohyb sa objavuje len v hre na hudobnom nástroji a v dirigovaní. Hudba ako akustický fenomén získava samostatnosť. Nezávislosť hudby od motorických výkonov rastie priamo úmerne s technickými možnosťami reprodukovania hudby. Hudba sa stáva zvukovou kulisou. Relatívna hudobná sloboda, ktorú ponúka hudobný priemysel, počíta s pasivitou poslucháča, čo jej následne umožňuje zvyšovať svoj vplyv, a teda aj obmedzovať (resp. manipulovať) hudobnú slobodu (porov. Keller, 1980 s. 52).

Z hľadiska hudobno-pedagogického je pre nás dôležité, že emocionálne účinky hudby na človeka (a teda i jeho emocionálna zainteresovanosť) sa zvyšujú nie pasívnym, ale *aktívnym* prístupom k hudbe. Táto skutočnosť je podmienená antropologicky, o čom svedčia mnohé príklady z histórie i z muzikoterapie.¹

Hudobný nástroj ako prostriedok prebúdzania hudobnej aktivity

Ulrike Jungmairová charakterizuje elementárne hudobné nástroje ako „nástroje umožňujúce človeku vrodené telesné muzicírovanie, ako nástroje, ktoré odpovedajú na elementárne zvolanie hráča (Thomas), ako predĺžené vyjadrovacie orgány vlastného tela (Oberborbeck)“ (Jungmair, 2003, s. 200). Hrou na nástrojoch sa zhmotňujú (stávajú počuteľnými i viditeľnými) zvuky a tóny,

ktoré si hráč predstavuje, hrou na nástrojoch sa vytvárajú ďalšie hudobné predstavy.

Prednosťou elementárnych nástrojov je, že provokujú k muzicírovaniu. Carl Orff sa v tejto súvislosti vyjadruje o nich takto: „Je overené, že ak sa dostanú ‘veľké aj malé deti’ k nástrojom primitívneho orchestra, ktoré ležia niekde nepovšimnuté, začnú na nich samy od seba muzicírovať. Z hry s nástrojom vzniká – a inak to ani vôbec nie je možné – improvizácia. Hráčovi ani nenapadne, že by mu mohli chýbať noty – a tým je daný základ jeho samočinnosti v hlbšom zmysle. Z nutkania hrať sa (Spieltrieb) vzíde najlepší výkon, akého je hráč v danej chvíli schopný, a to isté nutkanie ho podnecuje súčasne k tomu, aby sa po zvládnutí jednoduchého obracal k úlohám ťažším, a to až po hranicu možností svojho výkonu“ (Kugler, 2000, s. 221).

M. Blažeková uvádza: „Impulzy k uplatneniu hudobných nástrojov v Schulwerku našiel Orff predovšetkým v etnologických náhľadoch Curta Sachsa² a vo výrazovom tanci Mary Wigmanovej.“³ (Sachs zoznámil Orffa v roku 1923 so zbierkou hudobných nástrojov v berlínskom múzeu – predovšetkým bicích nástrojov používaných pri tanci –, ukázal mu pestrosť rôznych hudobných kultúr sveta a poukázal na ich inšpiratívnosť pre európsku kultúru. Podľa Sachsa prírodné národy sú príkladom celostného bytia, ich kultúra je stelesnením elementárna a intuície.) Kugler hovorí o Sachsovi ako „o vedcovi, ktorý pomohol Orffovi nájsť cestu k vlastnej umeleckej koncepcii. Sprostredkoval mu antropologický rozmer hudby a tanca a výrazové bohatstvo bicích nástrojov“ (Kugler, 2000, s. 179).

O Orffovej schopnosti nadchnúť hovorí svedectvo Orffovej kolegyne, tanečnice Maje Lexovej: „Jeho muzikalita elektrizovala všetkých. Zažila som ho vo fáze experimentovania s originálnymi nástrojmi z Afriky, Ázie a odvšadiaľ, kde ich len mohol zohnať. Improvizácie na týchto nástrojoch – vychádzajúce len zo zvukových vlastností jednotlivých nástrojov – boli takým istým dobrodružstvom, ako keď jeden z nás uviedol do chodu veľký orchester bicích, dirigentskou improvizáciou postupne vystaval zvuková

architektúru, a keď sa dostal na kulminačný bod, opäť sa vrátil tam, kde začal“ (Kugler, 2002, s. 78).

Keďže inštrumentár elementárnych hudobných nástrojov nie je uzavretý súbor nástrojov („V tejto súvislosti U. Jungmairová pripomína, že Orff podnecoval k neustálemu hľadaniu nových zvukových možností, k rozširovaniu o nástroje iných kultúr aj o vlastnoručne zhotovené nástroje a zvukové hračky, ktoré umožňujú elementárne muzicírovanie“ /Blažeková, 2009, s. 59/.), jeho stabilnou súčasťou sú aj zvukové hračky.

Podľa Roberta Žilíka⁴ pojmom zvuková hračka (resp. zvukový objekt) možno označiť prírodniny a predmety dennej potreby človeka, ktoré sa stávajú hudobným nástrojom v momente, keď sa spoja s rečou (riekankou, piesňou), pohybom, tancom (napríklad dupkanie nohami na dlážku, búchanie na brucho koryta, klopanie lyžičkami, škrabkanie na „drišľak“...). Takýmito nástrojmi môžu byť aj novotvary z novodobých materiálov (plasty, plexisklo, celofán...). O svojom „emocionálnom zasiahnutí“ elementárnymi hudobnými nástrojmi a následne o ich tvorbe R. Žilík v rozhovore povedal: *„Moja cesta za poznaním hudobných nástrojov viedla od **samozvučných** hudobných nástrojov, pri ktorých vzniká tón priamo chvením pružnej hmoty. Boli to detské zvukové hračky: pukačky, klepáče, rapkáče, chrastidlá, hrkálky, frndžadlá, pískadlá. Prvé informácie som mal od svojho dedka, ktorý mi vyrobil frngadlo zhotovené z gombíka a prevlečenej nite či frndžadlo-doštičku, ktorá sa pomocou špagátu točí nad hlavou a „húka“. Potom sme oblepili hrebeň tenkým papierom, do ktorého sme „mrmlali“. Cez zápalkovú škatuľku stačilo navliecť gumičky a bola citara. Skúšali sme písať na steblo trávy. Najznámejšou hračkou v našej oblasti boli husličky z kôrovia, ktoré mali namiesto strún a vlások narezané a vypodložené pozdĺžne rastúce vlákna medzi dvoma kolienkami. Obidve časti sa vzájomne treli a, písťali“.*

Neskôr som si v knižkách našiel obrázky prepeličky, ktorá pozostáva z polovičky orechovej škrupinky a paličky, ktorá je upevnená nitkou. Narážaním pružnej paličky o okraj škrupinky vzniká jemné klopanie. Vyrábali sme si aj ozembuchy so zvoniacimi plieškami, ktoré sme

použili pri gajdošovi a krahulcoch (nesprávne roľnícky). Na rytmizovanie sa mohol použiť aj „drišlak“, doska na pranie bielizne. Známý je prípad z Madačky (osada pri Lučenci), keď muž „basoval na drevenej zárubni“ v dome trením prstov a dlane o drevo. Rytmizovať sa dalo pomocou kravských rohov, zvoncov, ostrôh, dvoch lyžíc či udieraním na koryto obrátené naopak. Frngotavé vírenie vzduchu sa dosahovalo aj fúkaním do „veterníčka“ z dutých husích pierok.

Zo skupiny **blanozvučných** hudobných nástrojov som si vyrobil ako prvý trecí bubienok, tzv. prdák, krčahové gajdy. Je to krčah s napnutou kožou na hrdle, cez dieru kože drel „hore-dolu“ piest-palička. Tento nástroj maľoval P. Brueghel a H. Bosch vo svojich vidieckych motívoch. Zážitkom bolo vytvoriť tzv. veľký turecký bubon, ktorý sa k nám dostal v časoch tureckej okupácie a našiel si miesto v dychových hudbách. V ojedinelom prípade hrou na veľkom bubne sprevádzala gajdoša Jozefa Antalíka z Veľkého Zálužia (pri Nitre) pri gajdovaní jeho žena.“

Josef Hutter vo svojej knihe Hudební nástroje (Hutter, 1945, s. 19) píše, že „svět krouží v mračnech zvuků“. Odvšadiaľ sa na zemi dvíha a šíri zvuk. Stačia tri podmienky, aby sa ozval. Musí to byť látka – hmota, ktorá je schopná vytvárať kmity. Potom to musí byť sila, ktorá látku uvedie do kmitov – „zahrá na hmotu“. A musí to byť i vzdušné prostredie, aby sa šírili kmity a tón. Na svete neexistuje absolútne ticho. Je tu všadeprítomná zvuková atmosféra. Ak je rozkmit hmoty pravidelný, vzniká tón, ktorého polohu môžeme presne vymedziť. Tón má svoju farbu – timbre. Zvukový súhrn hudobných tónov je vytvorený z tónov určitého ladenia.

Ako podotýka R. Žilík, na svete existuje len niekoľko základných akustických a konštrukčných princípov, ktoré sa objavujú pri stavbe hudobných nástrojov (struny natiiahnuté na rám; dutinové a trubicové priestory; na rám natiiahnutá blana...); na druhej strane je svet hudobných nástrojov vo svojich variantoch neobyčajne bohatý na tvary, výtvarné prvky a timbre (farbu zvuku).

Do inštrumentára „elementárnych“ hudobných nástrojov konštrukčne i zvukovo vhodne zapadajú aj hudobné nástroje, ktoré dnes môžeme označiť prívlastkom „zabudnuté“.

Názvy ako *ninera*, *trumšajt*, *fidula*, *rebek*, *šalmaj*, *psaltérium*... (žiaľ) už nepatria do bežnej slovnej zásoby hudobníka. O tom, že ich znovuobjavovanie a rekonštrukcia patria (na Slovensku určite) skôr k „menšinovým žánrom“, svedčí skromný počet majstrov-výrobcov, ktorí sú ochotní podstúpiť aj takéto „dobrodružstvo pátrania, myslenia a konania“.

Robert Žilík hovorí: „*Najsilnejšie zastúpenie v mojom inštrumentári majú **strunové nástroje**. Za najstarší vývojový stupeň chordofónov sa všeobecne považuje hudobný luk a hudobná palica (na rozdiel od luku nie je ohybná). Je možné, že tento vývojový stupeň sa zachoval v konštrukcii ozembuchu s natiahnutou strunou, na ktorú sa však iba udiera. Napríklad v Maďarsku existuje bubnová basa (gardon) so štyrmi strunami, po ktorých sa rytmicky udiera paličkou. Podľa Josefa Huttera pre inštrumentár pevninovej Európy je typické prednostné postavenie sláčikového typu a naopak – „prímorská Európa“ viac uprednostňuje brnkánie. V našom ľudovom inštrumentári sú známe korýtkové husle (goralské žlobcoky, liptovské oktávky, kysucké válovce) – podľa Pavla Kurfürsta tzv. karpatské husle – vyrobené z jedného kusa (tzv. monoxyl). Vedci hľadajú spojitosť karpatských huslí so stredovekými lýrovými dutinovými nástrojmi pod názvom rebek. Tento nástroj (z rodiny rebabu) k nám prišiel z Orientu už v 8. storočí. Spomína sa 1-2-3-strunový nástroj pod názvom „rubebe“, „rubelle“. Korýtkové husle sa na Slovensku zachovali až do 20. storočia v oblastiach Liptova, Oravy, Goralov. V dedine Ždiar ich vyrábajú dodnes. Vysokú úroveň remesla, ako aj hry na karpatských husliach dosahujú majstri v oblasti poľských Tatier.*

V súčasnosti sú korýtkové husličky a korýtková basička takmer zabudnuté. Príčinou je malá ponuka výrobcov – husliarov – a technická nedokonalosť nástroja. V minulosti sa používali črevové struny, dnes sú ťažko dostupné a drahé.

Aj mňa inšpirovali slovenské korýtkové hudobné nástroje, ktoré boli blízke stredovekým rebekom. A tak som sa pustil do hypotetických rekonštrukcií rebekov rôznych veľkostí, liptovských úzkych oktávok a malej basičky. Zvedavosť ma doviedla až k fínskym nástrojom jouhikko a kantele. Rekonštruoval som aj krétsku lýru, stredovekú

rottu, románsku harfu, trumšajt, lutnu, kvinternu, tympanové psaltérium, novgorodský gudok.

Zabudnutý svet prírodných materiálov – črevové struny, blana, šľachy, dlabané drevené dutiny – monoxylly, to je to, čo ma priťahovalo a očarovalo. Zvuky vychádzajúce z nástrojov som vnímal ako hlasy dávnych svetov. Tam som pochopil, čo znamená chvejúca sa rezonančná doska, chraptavý tón črevovej struny. Tvar nástroja mi pripomínal plody tekvice a vrchná rezonančná doska sa chvela pri každom náhodnom zvuku v miestnosti. Smreková doska so svojimi mäkkými a tvrdými husto rastúcimi vláknami mi pripomínala napnuté tenké struny.

Inšpiroval som sa obrázkami nádherne vyrezávaných količníkových hláv a intarzovaných detailov na rezonančných doskách, ako aj bohato vyrezávanými pergamenovými rozetami, ktoré bývajú umiestnené v rezonančných otvoroch hudobných nástrojov. Pripomínajú mi bohato vyšívané dierkované výšivky, tzv. richelieu, z častí ženských ľudových odevov – čepcov, rukávco, ručníkov. Odrážajú slohové architektonické články – románske a gotické kamenné kružby, mozarabské ornamentálne prvky.

Pamätám si na jedno stretnutie s kamarátom – výrobcom gájd a gajdošom Raštom Trnovcom – u mňa v ateliéri. Večer si zmyslel vyrezať z orechového masívu hlavičku do nových gájd. Rezal celú noc a ráno mal hotovú hlavu čerta. Namontoval ju do gájd a vyhrával.

Položil som si otázku: aká je to sila, čo človeka vedie dotvoriť hudobné nástroje aj umelecky?

Som presvedčený, že okrem zvukových kvalít hudobného nástroja musí byť nástroj ergonomicky príjemný a musí prinášať hudobníkovi a divákovi aj vizuálnu radosť.“

Pre majstra, ktorý chce rekonštruovať stredoveké hudobné nástroje, je dôležitá obrazová ikonografia. Na Slovensku máme viacero významných hudobných motívov na nástenných maľbách. Jana Kalinayová-Bartová vo svojej štúdii Hudobné motívy na nástennej maľbe v rímskokatolíckom Kostole sv. Martina v Martinčeku uvádza: „Pre stredovekú ikonografiu je najtypickejšou väzba hudobných nástrojov na anjelov, ktorí v nebeských sférach muzicírovaním

oslavujú Boha. Výjav anjelských hudobníkov, ktorý sa integroval do viacerých ikonografických schém (Boh v sláve, Korunovanie a Nanebovstúpenie Panny Márie, Narodenie), sa najskôr objavuje až koncom 12. storočia a možno ho považovať za poslednú etapu vývoja kresťanských vizuálnych predstáv o kozmickej harmónii, hierarchii nebeských bytostí a slávení nebeskej liturgie. Dovtedy sa anjeli zobrazovali bez hudobných nástrojov“ (Kalinayová-Bartová, 2007, s. 67). Maľby s vyobrazením hudobníkov a hudobných nástrojov môžeme vidieť v kostoloch v Martinčeku, v Ludrovej, na Ponikách, v Rimavskom Brezove, v Žehre, Dobšinej, Levoči, Batizovciach, Podolínci, Spišskej Starej Vsi, Kocelovciach, Liptovskej Mare, Spišskej Novej Vsi, Rožňave, Kežmarku, Paludzi.

Vzácnym prípadom rekonštrukcie hudobného nástroja podľa jedného z vyššie uvedených ikonografických prameňov je fidula (strunový sláčikový nástroj, predchodca violy), ktorú v roku 2009 podľa fresky zo 14. storočia v ranogotickom evanjelickom kostole v Rimavskom Brezove (na ktorej je zobrazený anjel hrajúci na fidule) vytvoril Robert Žilík.

Autor hovorí: „... *fidula na freske má hruškový tvar, tri struny a chýba jej količník; freska je značne poškodená, v súčasnosti sa reštauruje. Rozmer nástroja som určil analogicky podľa zachovaných informácií v zbierke Cantigas de Santa Maria (Španielsko), ktorá pochádza tiež zo 14. storočia. Tri črevové struny sú ladené v kvintách. Ide o monoxyl, keď hmatník, spodná a bočné steny sú vyrobené z jedného kusa – z javora. Vrchná doska je smreková. Nástroj má hlboký violový hlas, hmatník má viazané pražce.*

Steny dosiek sú dostatočne tenké tak, aby rozrezonovali celý nástroj. Kľúče v tvare T sú osadené zvrchu v dutom okrúhlom količníku, struny sú ponorené za horným pražcom dovnútra dutiny količníka, kde sú uchytené v jednotlivých kolíkoch. Povrchovú úpravu tvorí šelaková politúra.“

Pozoruhodná je – okrem zvukovej – aj vizuálna stránka Žilíkových hudobných nástrojov. Energia tvaru jeho nástrojov akoby nás nútila rozpomätať sa aj na inú než len estetickú funkciu hudobného nástroja. Treba si uvedomiť, že v minulosti znaky a symboly

(uplatňované aj v ornamentike hudobných nástrojov) neboli len dekoráciou; pôvodne mali ochrannú – magickú funkciu, zabezpečovali prosperitu, boli odrazom mytologických predstáv – nosičmi energie. Bohato vyzdobenému nástroju sa tiež pripisovala nadpozemská moc (známe sú nórske legendy o hardangerských husliach – hardangerfelen, gajdách).

Ornamentika románskej a gotickej rozety v okne evidentne inšpirovala a dodnes inšpiruje nástrojárov pri tvorbe výplní rezonančných otvorov z dreva alebo pergamenu. Takisto aj ďalšie časti hudobných nástrojov (kolíky, hlavy, tvar kobyľky, nožičky, rezonančné dosky a luby, strunníky, hmatníky...) sú analogické so slohovými prvkami v architektúrach rôznych období a kultúr.

Hudobno-semiotický prístup možno aplikovať i v pertraktovej oblasti – a jeho produktivnosť by sa mohla overiť aj v oblasti edukácie hudobnej semiotiky na vysokých školách u nás, a to práve cez reflexiu semiózy neustálych návratov k elementárnu, k prírodným materiálom, k zvukom tradičných materiálov – a cez ne k antropologickým konštantám, a to prostredníctvom:

1. Organologicko-semiotického skúmania pravekých, starovekých a stredovekých nástrojov, ich rekonštrukcie, ako aj skúmania ich funkcií, čo pomáha dekodovať odkazy minulých, nám už vzdialených kultúr, a tak aj očisťovať nad-/dezinterpretačné nánosy vo sfére stavby nástrojov – v paleoorganológii, hudobnej a experimentálnej archeológii a archeorganológii, ktoré dnes pracujú s fúziou výskumu prehistorických hudobných nástrojov so súčasnou najmodernejšou technológiou (príkladom môže byť CD projekt Waltera Maioliho *200 000 rokov hudby*).

2. Semiotickej reflexie tzv. elementárnej hudby – elementárnej nielen štruktúrou – ostináta, ronda a pod. –, ale aj sémanticky – je totiž archetypálnou hudbou (ktorú postupne človek informačne „zaťažoval“). Pod elementarizáciou hudby rozumieme aj proces dekodovania, resp. návratu k archetypom (pralátke, prapodstate, praživlu...). V hudbe sa prejavuje o. i. tým, že je pre každého „naučiteľná“ (C. Orff) a každému zrozumiteľná.

Aj keď sa na prvý pohľad zdá, že remeslo upadá do zabudnutia, ubúda remeselná zručnosť a majstrovstvo, na Slovensku v súčasnosti pôsobí mnoho výrobcov nielen strunových, ale aj dychových nástrojov. V súčasnosti pozorujeme nebývalý záujem o hľadanie a rekonštruovanie hudobných nástrojov rôznych historických období a rôznych kultúr na celom svete. Dôkazom sú početné podujatia – festivaly, jarmoky, výstavy, konferencie (jeden z najväčších európskych festivalov hudby a hudobných nástrojov sa koná každý rok vo francúzskom Saint Chartiers). Zdrojom poučenia sú aj špecializované múzeá, v ktorých sa nachádzajú expozície hudobných nástrojov (za zmienku určite stojí múzeum v juhofrancúzskom mestečku Puivert, ktoré predstavuje zrekonštruované nástroje trubadúrov, manuskripty a zvukové ukážky).

Niet pochyb, že svet sa ubera smerom k vedomostnej spoločnosti, ktorá prostredníctvom moderných informačných technológií tvorí „nový virtuálny svet“. Ľudská práca je nahradená automatizáciou a robotizáciou. Manuálna zručnosť a zážitková skúsenosť pri kontaktoch s prírodným, ale aj iným materiálom ochabuje. Mení sa aj vedomie človeka (vkus, vzťah k prírode). Silný individualizmus a túžba vlastniť spôsobuje, že človek sa stáva nevšímavým k svojmu okoliu, pragmatickým a nesolidárnym. Napriek tomu spoločnosť potrebuje umenie, krásu, šikovné ruky remeselníka. Robiť svet krajším a lepším je ušľachtilý zmysel umenia.

Poznámky

- ¹ Z množstva príkladov, ktoré svedčia o mimoriadnych emocionálnych účinkoch hudby, uvádza F. Harz napr. Dávidovu hru pred kráľom Šaulom či príbeh o Platónovi, ktorý zabránil útoku na hrajúceho flautistu tak, že mu odporučil, aby zmenil tóninu. Na základe medicínsko-experimentálnych pozorovaní sa podarilo zistiť, že vrstva osobnosti, ktorá je hudbou podnecovaná k telesnému pohybu, je tou „najstaršou a najnútornejšou“, pretože v prípade trvalej duševnej choroby ostáva hudobná osloviteľnosť najdlhšie zachovaná (HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart: Calwer Verlag 1982, s. 49 – 50; citované podľa: ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ,

Mária: *Hudobná výchova v cirkevných školách*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Pedagogická fakulta, Katedra hudby 2008, s. 53).

- ² Curt Sachs (1881 – 1959), muzikológ, riaditeľ štátnej zbierky hudobných nástrojov v Berlíne, vysokoškolský pedagóg na univerzite v Berlíne, znalec európskej umelej hudby, etnológ. Publikoval v oblasti organológie, porovnávacej hudobnej vedy, antickej hudby a dejín tanca. (Citované podľa: BLAŽEKOVÁ, Miroslava: *Pedagogické princípy Orffovho Schulwerku a možnosti jeho adaptácie na Slovensku*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Pedagogická fakulta, Katedra hudby 2009, s. 56.)
- ³ Mary Wigmanová (1886 – 1973), tanečnica. V roku 1913 absolvovala štúdium u É. Jacquesa-Dalcroza v Hellerau. Vyučovala v škole Rudolfa Labana, kde sa stretla pravdepodobne prvýkrát s prepojením bicích nástrojov a improvizácie. Jej tanečný koncept bol typický tým, že nie hudba, ale tanec mal mať vedúcu úlohu. Aby podporila prepojenie hudby a tanca, zaviedla vo svojej škole pre tanečníkov predmet hra na bicích nástrojoch. (Citované podľa: BLAŽEKOVÁ, Miroslava: *Pedagogické princípy Orffovho Schulwerku a možnosti jeho adaptácie na Slovensku*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Pedagogická fakulta, Katedra hudby 2009, s. 56.)
- ⁴ Robert Žilík (*1959), výtvarník, hudobník, pedagóg, nástrojár. Od roku 2006 sa špecializuje na výrobu, opravu a rekonštrukciu historických hudobných nástrojov – strunových brnkacích a sláčikových, bicích nástrojov a detských zvukových hračiek. Je autorom viacerých zvukových environmentov (xylofóny, klopačky). Doteraz vytvoril 32 hudobných nástrojov, ktoré slúžia pre potreby interpretov hudby a hudobných pedagógov na Slovensku i v zahraničí. (Bližšie pozri: www.robertzilik.sk. /Rozhovor s autorom sme realizovali v januári 2010 v ateliéri v Mojmirovciach pri Nitre./)



R. Žilík: *Fidula* – hypotetická rekonštrukcia podľa fresky z Rimavského Brezova.



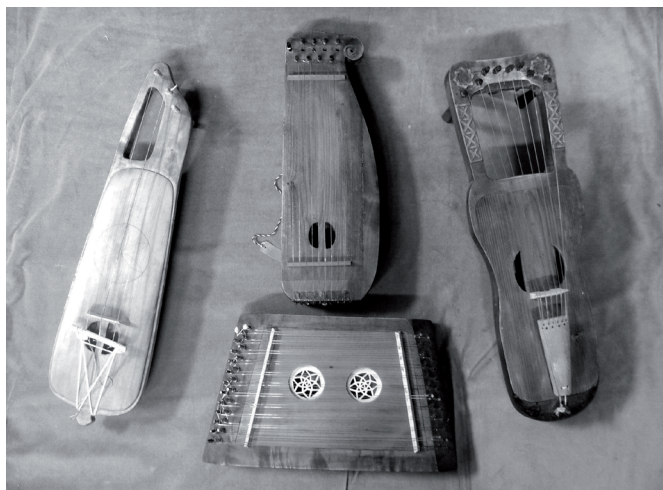
*Anjel s fidulou na freske v rano-
gotickom kostole v Rimavskom
Brezove.*



R. Žilík: Detské a liptovské husle, fidula, gudok.



R. Žilík: Ninera podľa H. Boscha.



R. Žilík: Jouhikko, kantele, lýra, psaltérium.

Literatúra

- BLAŽEKOVÁ, Miroslava: *Pedagogické princípy Orffovho Schulwerku a možnosti jeho adaptácie na Slovensku*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Pedagogická fakulta, Katedra hudby 2009. 241 s.
- BUCHNER, Alexander: *Hudební nástroje národů*. Praha: Artia 1969. 310 s. ISBN 37-016-96.
- HARZ, Frieder: *Musik, Kind und Glaube. Zum Umgang in der religiösen Erziehung*. Stuttgart: Calwer Verlag 1982. 204 s. ISBN 3-7668-0706-4.
- HEYDE, Herbert : *Musik-instrumentenbau*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag Für Musik Leipzig, 1986. 305 s. ISBN 3-370-00158-6.
- HUTTER, Jozef : *Hudební nástroje*. Praha: František Novák 1945. 174 s.
- JUNGMAIR, Ulrike: *Das Elementare. Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs*. Mainz: Schott Musik International 2003. 304 s. ISBN 3-77777957-0222-4.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Hudobné motívy na nástennej malbe v rímskokatolíckom Kostole sv. Martina v Martinčeku*. In: Hulková, Marta (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy. Vydavateľ: Bratislava: STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FF UK 2007. 467 s. ISBN 978-80-89236-35-0.
- KELLER, Wilhelm: *Sociálne liečebno-pedagogické aspekty Orffovho Schulwerku*. In: Orff Schulwerk-Texte 1. München: Carl Orff-Stiftung, s. 16. (Tiež in: *Symposion 1980, Eine Dokumentation*. Salzburg: Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ – Orff Institut 1980.)
- KUGLER, Michael: *Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk. Elementare Musikübung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2000. 384 s. ISBN 3-631-35252-2.
- KURFÜRST, Pavel: *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA 2002. 1168 s. ISBN 80-902912-1-X.

- ORFF, Carl: *Minulost' a budúcnosť Orffovho Schulwerku*. In: Orff Schulwerk-Texte 1. München: Carl Orff-Stiftung, s. 16. (Tiež in: *Symposion 1980, Eine Dokumentation*. Salzburg: Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ – Orff Institut 1980.)
- SCHRAMMEK, Winfried – HERRE, Sina und Volkmar: *Museum Musicum. Historische Musikinstrumente*. Leipzig: Edition Peters 1981. 50 s.
- Svätá Biblia*. Preklad: Jozef Roháček. Podľa prvého revidovaného vydania z r. 1951 vydala Slovenská biblická spoločnosť. 3. vydanie. Vytlačené v Kórei. 1127 s. ISBN 80-85486-37-7.
- ŽILÍKOVÁ-MANDÁKOVÁ, Mária: *Hudobná výchova v cirkevných školách*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Pedagogická fakulta, Katedra hudby 2008. 341 s.

Resumé

The following relations are discussed in the article titled *Couple of Elementary Notes on Elementary Music*: music (as a basic human need) – man (as the creator of music) – musical instrument (as the means of awaking the inner-elementary powers in man). In the concept of the “elementary”, we look for the connecting points between the “spiritual” (music) and the “material” (instrument) world. We point at the potential of the “elementary” musical instruments and the possibilities of their utilization for man. Part of the article is also a certain probe into the concrete process of creating a musical instrument by a concrete craftsman, just as an attempt to justify the productiveness of the musical-semiotical approach in the field of organology.

Zborník/kolektívna monografia v rámci vedeckovýskumného projektu
KEGA 3/6468/08 *Inovácia výučby hudobnej semiotiky na vysokých školách*
(na I. a II. stupni vysokoškolského štúdia).

Názov : *Otáz(ni)ky hudobnej semiotiky a estetiky*

Editor : doc. PhDr. Július Fújak, PhD.

Vydavateľ : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre,
Filozofická fakulta, Katedra kulturológie

Posudzovatelia : prof. PhDr. Ľubomír Plesník, DrSc.,
doc. Yvetta Kajanová, PhD.

Výkonný redaktor : doc. PhDr. Július Fújak, PhD.

Jazykový redaktor : Mgr. Marián Macho

Preklady : Mgr. Branislav Hudec (resumé a citátov
z anglického jazyka)

Technický redaktor : PhDr. Ľuboslav Horvát

Návrh obálky : PhDr. Ľuboslav Horvát s použitím detailu
Anjel s fidulou z fresky v ranogotickom kostole
v Rimavskom Brezove a koláže
Jozefa Cseresa *Hudba, Etnológ, Ekonóm,*
Semiológ a Pojmotvorci (Z cyklu μεταξυ)

Vydanie : prvé

Náklad : 220 ks

Rozsah : 176 strán

Rok vydania : 2010

Tlač : ŠEVT, a. s., Plynárenská 6, 921 09 Bratislava

ISBN 978-80-8094-693-7