

Pečman, Rudolf

K terminologii v kritice hudební reprodukce

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1960, vol. 9, iss. F4, pp. [98]-102

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111024>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DISKUSE

RUDOLF PEČMAN

K terminologii v kritice hudební reprodukce

Otázky, jimiž se chceme ve svém příspěvku zabývat, nebyly, pokud je nám známo, dosud soustavně řešeny v muzikologické literatuře.¹ A přesto jde o otázky velmi důležité, ba klíčové, neboť bez vyjasnění pojmů a bez konvenčně přijaté terminologie nelze s plnou odpovědností řešit teoretické problémy, které stojí před naší hudební kritikou.²

Terminologie a její správné používání v hudbě je problém velmi starý. Jestliže například středověk byl velmi silně ovlivněn terminologií a myšlením matematickým, je doba — helbertovsky řečeno — stylu melodicko-harmonického více méně pod vlivem terminologie hermeneutické. I když tuto skutečnost často nechceme připustit, je tomu tak — a styl celé řady kritik, hudebních pojednání a spisů nás o tom přesvědčuje více než názorně. Vždyť pod vlivem výrazové estetiky, vyvíjející se velmi progresivně již od dob hudebního baroku — konkrétně od doby René Descartesa (*Compendium musicae*)³ — vyvíjela se metoda práce a vědeckého přístupu hudebně teoretických disciplín k řešení rozmanitých otázek z oboru hudební vědy i praxe. Winckelmannovské⁴ pojetí významu výtvarného umění klasického údobí starověkého, jak se kodifikovalo ve století osmnáctém, podstatně ovlivnilo i terminologii hudební. Právě toto winckelmannovské údobí bylo velmi důležité pro vyjasnění především celé řady slohových otázek i v hudební teorii a praxi. Winckelmann stanovil pojem výtvarného slohu a je tvůrcem celé řady kritérií, která pak z výtvarného umění a teorie přešla do hudby a hudební publicistiky. Chybou ovšem bylo, že jsme v hudbě přijímali kritéria výtvarná často pasivně a mechanicky, zapomínajíc, že hudba jako svébytné umění má sice společné vývojové zákonitosti s ostatními uměleckými obory, ale že se jako svébytné umění vyvíjí po svých vlastních zákonech, daných specifičností hudby jakožto umění. Osmnácté století tedy v podstatě pomíjelo onu specifičnost hudby a bylo obdobím, kdy se mechanicky aplikovala terminologie z jiného oboru lidské činnosti, tj. z umění výtvarného a výtvarné teorie, na hudbu.

A tak stojíme již ke konci osmnáctého století před problémem hudebně teoretické terminologie, která by byla s to vyhovět stále rostoucím požadavkům speciálních a nově se rodících odvětví hudební vědy v nejširším slova smyslu, jako byla v té době hudební historie, hudební estetika, akustika a celá řada dalších disciplín.

Docházíme ke stádiu, kdy nevyhovuje terminologie výtvarnická, ale kdy ještě není vytvořena alespoň základní nová terminologie hudební. Ta se začíná v moderním slova smyslu tvořit až ve století následujícím, ve století devatenáctém. Toto století lze charakterizovat jako dobu přechodu starší mechanistické terminologie, ale zároveň jako období růstu terminologie nové.

Položme si nyní otázku, co v devatenáctém století dožívá ze starší terminologie?

Je to podle našeho názoru nejen ona zmíněná terminologie výtvarnická, ale i stará terminologie akusticko-fyzikální, jež v té době již plně nevyhovuje potřebám nově se rodících muzikologických disciplín. Nedostatky v tomto ohledu plně pocítují nejen hudební praktikové, ale i hudební kritika. Vlivem soudobé idealistické filosofie a literatury, spolu s vlivem literárně-vědným, dochází v devatenáctém století k novému rozmachu výrazové terminologie, jež v podstatě obnovuje starou terminologii hermeneutickou a je velmi dobrým nástrojem k různým tak zvaným vykladačským tendencím v hudební estetice, jež se rozvíjejí v první polovině devatenáctého století. Abstraktní a metafyzické myšlení, jež je významným známkem estetiky první poloviny devatenáctého století, má přirozeně vliv i na formulaci soudů a výroků hu-

debně estetických. Eduard Hanslick (ve svém spise *Vom musikalisch Schönen*)⁵ je prvním autorem, který přes zjevné formalistické tendence poukázal na nutnost očištění hudební terminologie a na metodologické problémy, vztahující se ke zkoumání uměleckého hudebního díla jakožto uměleckého artefaktu. My právě dnes nedosti plně doceňujeme tento Hanslickův spis, vidouce pouze jeho tendenci formalistickou. Kdybychom se ovšem na celý zjev Hanslickův podívali na základě podrobnějšího studia, pak bychom došli k názoru, že relativně byl právě Hanslick zjevem do jisté míry a svým způsobem pokrokovým, protože se nebál vystoupit proti hudební hermeneutice a poukázat na nutnost studia struktury hudebního díla. Tím ovšem samozřejmě nikterak nechceme Hanslicka hájit před správnými výtkami, které z dnešního hlediska marxistického klademe jeho teorii čistého umění, jeho hudebnímu formalismu.

Není zde bohužel místa vypočítávat všechny tendence, které se v devatenáctém století v hudební terminologii vyskytují. Ale ještě na jednu bychom poukázali — na úsilí Hugo Riemanna a na o hudebně historickou terminologii a o vytěnění nové náplně pojmu slohu a slohovosti uměleckého hudebního díla.⁶ Tato Riemannova tendence ovšem pomtjí společenské zřetel a vychází jen z imanentního vývoje slohových znaků. Svým způsobem navazuje na pojetí hanslickovské, ale důsledně je aplikuje na hudební historii.

Soudobé problémy hudební terminologie tkví obecně v tom, že neúměrně narůstají nové hudebně teoretické a muzikologické disciplíny, aniž si vybudovaly svou vlastní terminologii. Pojmosloví hudební vědy obecně pokulhává za vývojem zejména „technických“ odvětví hudební vědy, jako jsou například hudební akustika, psychologie hudby, fyziologie hudby apod. A přece právě tyto disciplíny zaznamenávají už od počátku dvacátého století značný rozvoj. Jsme tedy nyní v situaci, že opět přejímáme v podstatě terminologii jiných vědních oborů, které nesouvisí s hudební vědou a kritikou, anebo si vypomáháme vlastními — často nedomyšlenými — prostředky.

Jde tedy nyní o to, přetvořit (respektive doplnit) hudební terminologii o dosud ne dosti zdůrazňované oblasti „hudebně technických věd“, tj. disciplín, které úzce souvisí s moderním technickým výzkumem hudebního jevu a hudby jakožto projevu akustického a fyziologického. Zde však nesmí jít o mechanické přejímání pojmosloví jiných — byť příbuzných — odvětví, ale o důsledné domýšlení problémů a termínů se stálým zřetelem na speciální a neopakovatelnou funkci uměleckého hudebního díla ve společnosti a se zřením na speciální hudební problematiku vývojevou, strukturální, skladebnou apod.

Je samozřejmé, že ono úsilí o novou terminologii, nebo lépe řečeno terminologii rozšířenou, nemůže být úkolem jednoho vědeckého nebo uměleckého pracovníka, ale je přímo úkolem celé naší, ba možná i budoucí generace. Děláme často chybu, že volíme velmi zhusta termíny obecně platné, aniž jsme ověřili jejich nosnost na speciálních příkladech a na speciální problematice. Vývoj tedy půjde jistě dále tím směrem, že se objeví potřeba vytvořit terminologii nejprve speciálních — ba úzce specializovaných oborů hudební vědy — a pak teprve dojde k terminologickému zobecnění. To je jediné možná cesta — cesta ověření empirií životní, společenské, uměleckou, vědeckou. Prozatím ovšem postupujeme často normativně deduktivní metodou od obecného k jednotlivému a docházíme konec konců k terminologickému dogmatismu. To je zjev velmi nebezpečný a bohužel častý nejen v hudební vědě, ale ve všech společenských vědách vůbec.

Jak je tomu nyní v hudební kritice a speciálně v kritice hudební reprodukce?

Vše, co zde bylo řečeno výše, platí i o hudební kritice — ba platí o ní ještě ve zvýšenější míře. Hudební kritika totiž má navíc ještě jeden rys, který ji spojuje jednak s oblastí tak zvaného žurnalismu, jednak přímo s tvorbou literární. Nesmíme zapomínat, že hudební kritika má být útvar — šaldovsky chápáno — svým způsobem uměleckým, a že tedy musí nutně počítat i s uměleckými tvůrčími postupy literárními, jež je nutně důsledně uplatňovat

i v moderní hudební kritice. Neznamená to ovšem, že bychom podceňovali vědecký základ hudební kritiky. Jde spíše o formu. A tu jsme na poli vyslovené literární poetiky, protože má-li být kritika opravdu bojovná, má-li mít ono šaldovské a nejedlovské ostří, musí pracovat konec konců soudobými metodami literárními, i když její základ a vlastní odborné pracovní metody zůstanou vždy muzikologické. Toto pojetí hudební kritiky nese ovšem po stránce terminologické jisté nebezpečí: že totiž budeme přejímat mechanicky i metody práce literární a že se ve svém vztahu k hudebnímu dílu dostaneme opět na pozice výrazové, které budou sice společensky fungovat v docela jiném prostředí a v docela změněné hospodářsko-společenské situaci než v devatenáctém století, ale konec konců opět dospějí k téže chybě jako bývalá hermeneutická estetika. Takto se totiž může stát, že budeme dílo jen literárně popisovat, budeme „popisovat“ jeho obsah, nepostihneme však jeho podstatu a společenskou funkci v plné míře. Půjde tedy obecně o to, spojit přísně muzikologické (hudebně historické, slohové, estetické atd.) zřetele s výrazem a formou literární.

Ve vlastní kritice hudební reprodukce jsme na tom v podstatě stejně, ale máme řadu specifických problémů.

Všimneme si jednoho z nich, objektivního kritického soudu o hudebním výkonu.

Pojímajíc hudební reprodukci jako součást tvořivého uměleckého pochodu, rozumíme hudební reprodukci technicky i obsahově dokonale zvládnutý přednes uměleckého hudebního díla. Východiskem k uměleckému výkonu je notový zápis, zvaný též „notový obraz“, který ovšem neposkytuje neměnnou a konečně platnou formu uměleckého díla. Je všeobecně známo, že notový zápis je značně nedokonalý a kusý; odtud vyplývají výrazové, agogické, rytmické a tempové rozmanitosti, jež vznikají při interpretaci téhož díla rozličnými výkonnými umělci.

Abý bylo dosaženo jednoty v uměleckém záměru skladatele a interpreta, je třeba, aby se interpret co nejvíce přiblížil duchu hraného díla, vystihl jeho slohovou podstatu. Vztah mezi skladatelem a interpretem je tedy do jisté míry volný, ale přitom určovaný objektivními, byť ve své podstatě mnohoznačnými normami. Z tohoto vztahu vyplývá i tak zvaná slohovost podání. Pojem slohu a slohovosti je ovšem značně široký; nutno pojímat sloh

- a) z hlediska historického,
- b) z hlediska dnešního osvětlení určité společenské epochy,
- c) z hlediska osobnosti interpretovy.

Historické hledisko v nynější době značně opomíjíme. Dnes už nemůžeme v plné míře zastávat například stanovisko Arnolda Scheringa, jak je vyslovil ve své známé práci o reprodukci staré hudby.⁷ Nelze příliš historizujícím pojetím (hlavně co do zvukové intenzity projevu a co do puristického používání historických nástrojů při reprodukci skladebných útvarů starých stylových epoch) omežovat rozvoj zvukové interpretačních možností, daných především rozvojem a vývojem instrumentáře. Je však třeba v reprodukci požadovat kritický a historický poučený přístup interpreta. Nejde zde samozřejmě o faktologické znalosti hudebně historické povahy, ale o znalosti reprodukčně stylové. Je třeba mít například dobrý přehled o způsobu vypracovávání melodických ozdob u skladatelů osmnáctého století, býti poučen o správné a stylové pedalizaci, o druhu vibrata a smyčích, jichž je možno v údobí baroka i raného klasicismu používat atd. Zvládnutí těchto problémů by ovšem vyžadovalo intenzivního slohového studia, velkých zkušeností interpretů a jejich vytríbeného smyslu pro srovnávací a analytickou studijní práci se zaměřením k otázkám hudební reprodukce.

Při vlastním hodnocení hudebního výkonu je třeba posuzovat na něm především to, co dovoluje přísné srovnání s notovým materiálem: intonaci, rytmus, dynamiku, volbu tempa atd. To jsou prvky výkonu, které rádi odsunujeme na vedlejší kolej s poukazem na to, že náležejí do oblasti tak zvané techniky, jež má být *conditio sine qua non* každého interpreta. Neuvědomujeme si přitom, že tím vlastně odtrháváme od sebe složku technickou a vý-

razovou, ačkoli obě tyto složky tvoří dialektickou jednotu a spojují se v uměleckém reprodukčním výkonu.

A tu je třeba, aby každý kritik byl alespoň potenciálně velmi dobrým hudebníkem, to znamená, že bude teoreticky velmi dobře rozumět problematice jednotlivých nástrojů a lidskému hlasu. Tento požadavek je primární, nehledě ovšem k nutnosti specificky hudebně historického a estetického vyškolení kritika. Teprve budeme-li minuciózně rozumět nástrojům i lidskému hlasu nejen po praktické stránce, ale i po stránce teoretické, teprve budeme-li se umět přesně vyjadřovat speciální terminologií, zasahující do oblasti toho kterého nástroje a hlasového projevu, teprve pak můžeme přistoupit k hodnocení výkonu.

Dalo by se říci, že toto hledisko vede k příliš úzkému nazírání a k tzv. speciální nástrojové, resp. hlasové kritice, která nakonec vyústí v prakticismus. Ale není tomu tak. Tím, že požadujeme potenciální hudebnost a bezpečnou znalost problematiky nástrojů a lidského hlasu, nemíníme odvést kritiku hudební reprodukce na pole vysloveně nástrojové a hlasové problematiky a tím vlastně zavřít dveře ideovému hodnocení hudební reprodukce. Chceme-li ovšem být mistry kritiky hudební reprodukce, musíme přímo žít touto problematikou nástrojů a lidského hlasu a navíc být nadáni i schopností kritické objektivace a abstrakce. Spojovat poznatky nástrojově technické se svými znalostmi hudebně historickými, estetickými, společenskovědními atd., dovést na základě rozboru nástrojové hry a lidského zpěvu přímo posoudit, do jaké míry jsou ty a ony výrazově technické prostředky (prstoklady, druh vibrata, dechová technika atd.) právy stylu hudební skladby a do jaké míry ony technické výrazové prostředky odpovídají duchu dnešní doby: to by byl hlavní úkol kritiky hudební reprodukce.

A jaké úkoly tím vyplývají pro hudební terminologii v kritice hudební reprodukce?

1. Obrodit starou terminologii a obohatit ji o problematiku a výrazivo nástrojově-technické a pěveckotechnické povahy,

2. spolu s tím usilovat o rozšíření hudební terminologie směrem k opomíjeným oborům, organologii, fyziologii, fonetice, akustice atd.

S oběma těmito body souvisí i rozšíření metod v kritice hudební reprodukce. Bude nutné pracovat daleko více přísně exaktními přírodovědními metodami, které je ovšem možné uplatňovat nejlépe při poslechu reprodukce z gramofonových desek nebo magnetofonových pásek. Znamená to, že se budeme snažit o co možno největší objektivaci kritického soudu i tím, že budeme zavádět přímo experimentální metody do kritiky hudební reprodukce. Moderní technické přístroje nám jistě v této nové práci pomohou. Budeme moci měřit přesně intenzitu zvuku, rychlost základního pohybu, intonační výkyvy atd. — a srovnávat, do jaké míry souvisí jednak se subjektivními činiteli psychofyziologickými, jednak s vlastní obsahovou náplní skladby. Tím stojíme před zcela novou pracovní oblastí, která by byla hlavní vědecko-výzkumnou doménou kritické činnosti v oboru hudební reprodukce. A tak ony zdánlivě samoúčelné problémy terminologické nás nakonec zavedou k tomu, abychom se zamysleli nad celou dosavadní metodou kritiky hudební reprodukce i nad tím, jak by bylo možno vybudovat zcela nový vědní obor. Nezapomínejme, že hudební kritika je především vědou a že má své pevné postavení v muzikologii. Je v naší moci, aby kritika hudební reprodukce nenacházela své místo pouze v žurnalistice a práci novinářské, ale aby se stala i vědecky samostatným oborem se specifickou pracovní metodou.

A o to nám jde především, neboť jedině na vědeckém základě může kritika hudební reprodukce a hudební kritika vůbec přispět k obecnému prohloubení a rozvoji vlastní hudební interpretace a celého hudebního umění.

Poznámky

- ¹ Pouze historicky je zaměřena práce Hannse H. Eggerbrechta: *Studien zur musikalischen Terminologie* (Mainz 1955), kde nalezneme některé poznámky etymologického a hudebně historického rázu. Tamtéž je uvedena i další literatura.
- ² Otázkou hudební reprodukce jsem se zabýval v samostatné studii *K otázce hodnocení hudební reprodukce* (Hud. rozhledy XI, 1958, 594). — Studie o terminologii byla značně zkráceně přednesena na zasedání skupiny pro teorii a estetiku koncertního umění při sekci koncertních umělců Svazu československých skladatelů v Praze 12. listopadu 1959. Zde je otištěna v podstatně prohloubeném znění. — K naší problematice viz též Eugen Šimunek: *Problémy estetiky hudobnej interpretácie* (Bratislava 1959) a zvláště podnětnou práci Jaroslav Zicha: *Prostředky výjonného hudebního umění* (Praha 1959). Ze starší české literatury — žel běžně nedostupné — jmenujeme disertační rozpravu Ludvíka Kundery: *Příspěvky k analýze hudební reprodukce* (rkp., Brno 1927).
- ³ Blíže viz Jan Racek: *Hudební estetika v Descartesově Compendiu musicae* (Praha 1945).
- ⁴ Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), od roku 1763 skriptor Vatikánské knihovny a prezident starožitností, zakladatel novodobé klasickoarcheologické vědy. Z jeho díla ovlivnily vývoj umělecko-historické a estetické práce hlavně spisy: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) a *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).
- ⁵ Eduard Hanslick: *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Viedeň 1854).
- ⁶ Viz zejm. Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte* (III. vyd. Lipsko 1923 a později).
- ⁷ Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik* (Lipsko 1931).

OLEG SUS

Problém krásna

Tak se jmenuje kniha, kterou napsal známý sovětský estetik V. V. Vanslov a kterou vydal ve slovenském překladu Viktora Kochola Slovenský spisovateľ (Bratislava 1959, edice „Umenie a život“, sv. 9; ruský originál *Problema prekrasnogo* vyšel v Moskvě 1957 a vydal jej Gospolitizdat). — (Mimoходом: je třeba uvítat systematickou práci slovenských vydavatelství, zejména pak nakladatelství Slovenský spisovateľ na poli překladů estetických prací, sovětských i jiných, současných i starších. Jak se zdá, česká produkce zde poslední dobu silně stagnuje.)

Ve své knize se Vanslov pokusil vyplnit jedno slabé místo v teoretické práci sovětské estetiky, totiž — jak sám říká — nerozpracovanost základních estetických kategorií (cit. dílo, str. 11). Není pochyby o tom, že krásno samo je pak přímo centrum těchto kategorií, jakýsi jejich úběžník. Proto se na ně Vanslov soustředil a nepokoušeje se o detailní a vyčerpávající výklad celé teorie krásna soustředil se na rozbor jeho „podstaty“ z hlediska marxistickoleninské estetiky. Tato obecná problematika převládající zvláště v prvních částech knihy jej pak vedla nutně k *filosofickému* aspektu, a to zvláště tam, kde se Vanslov zamýšlel nad ontologickými otázkami krásna, nad způsobem jeho existence, nad jeho objektivitou, poměrem k subjektu a ke společnosti atp.

Svého úkolu se podjal Vanslov s chvályhodnou systematickostí. Rozčlenil si své zkoumání zhruba do tří základních tematických oddílů, jež na sebe logicky navazují. V prvním z nich zkoumá vlastní krásno a jeho podstatu. Sem spadají první tři kapitoly analyzující jednak společensko-historickou podstatu krásna a jeho určení jakožto estetické kvality, pak objektivní existenci krásna a problém jeho subjektivního odrazu ve vědomí a nakonec svízelnou