

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

## Věda o hudbě

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první  
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 267-270

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142498>

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.

---

V

---



# VĚDA O HUDBĚ

*Antonín Sychra vydal v Československém spisovateli (1965) knížku Hudba očima vědy. Vědeckost nehlásá pouze titul; valná část spisku se tváří velmi scientisticky a vrcholí vizi budoucí hudby, tvořené na vědeckých základech a tím pádem srozumitelné všem. Základ jejich teoretických problémů je však prastarý a úroveň jeho prezentace je symptomatická pro poválečný stav naší hudební vědy.*

Sychrovy úvahy vycházejí z realistické doktríny a jejich ústředním problémem je tzv. obsahovost hudby. Historizující partie jsou pouze transponováním teoretického problému. Mají dovodit, že hudba se vyvinula ze stejného vyjadřovacího prazákladu jako řeč a že se tudíž řídí týmiž zákonitostmi (str. 40, 75–76 aj.). Toto tradované východisko ukazuje na statickou představivost teoretickou – ať už k ní najdeme vzor v osvícenském paralelismu nebo, což bude aktuálnější, v kleslém povědomí pozitivistickém. Při všem psaní o vývoji (jinak by se hudba a řeč nedaly svést do společného prazákladu) se zde zachází s hudbou jako s předmětem mechanické přírodovědy: rekonstrukce společných počátků hudby a řeči má sloužit jako precedens k odkrývání tzv. obsahu hudby.

Nejnověji Sychra vylepšuje statickou obsahovou představu dynamičtějším pojmem funkce (str. 66 aj.), kterou reaktivoval ze své původní strukturalistické vědecké výbavy. Nelze však přehlédnout, že tak činí se značnou nedůsledností. Za funkci pokládá vztah hudebního projevu k životní (ponejvíce společenské) situaci; zároveň však hledá „obsah“ odtud plynoucí jako něco pevného, v hudebním tvaru pevně zafixovaného, jako něco exaktně a obecně zjistitelného a tudíž nezávislé a stabilně jsoucího. Dilema rozporu tu zní: buď vidíme v hudebních jevech jakési nositele obsahů a obrazových představ, nebo hudební jevy chápeme jako významovou součást širších celků.

Sychra ulpívá na prvním východisku. Představa „nositelství obsahů“ je apriorní teoretickou konstrukcí. Její kořeny nelze zcela zřetelně určit, jde o slitek představ rozmanitého původu. Ne náhodou (a ne právem) se výrazová hudební estetika dovolávala často Hegela. Odlesk objektivního idealismu však zde pozbyl emance ducha a byl přetřen nánosem pozitivistického mechanicismu. Sychru tato cesta vedla ke zúžení empirie v mechanickokauzálním smyslu a k experimentování: „exaktně“ se má zjistit, jaký mimohudební význam nebo obraz ten či onen hudební jev „nese“. To vše už tady jednou bylo, a ne bezdůvodně proti tomu postavili filosofové bádenské školy a Wilhelm Dilthey gnoseologickou kritiku, z níž vyplynulo metodologické odlišení věd přírodních od společenských. Podoba této kritiky zastarala vůči pokroku věd přírodních, nicméně pro vědy společenské je aktuální podnes alespoň jako otevřený problém.

Je to patrné už na tom, jak těžce se muzikologie dostává od prvního východiska ke druhému. A přece důslednější promyšlení pojmu funkce by zachytilo víc „obsahu“, než by se na první pohled zdálo: totalita hudebního projevu má význam (resp. je významem) v souvislosti celku. Tento významový vztah plyne přímo ve vztahu bytí, ze situace, v níž se naplňuje; tedy z toho, že a jak se děje, nikoli z toho, že by snad ten či onen význam „nesl“ anebo sám v sobě obsahoval. Případná „obrazná“ představa i jakákoli jiná individuální asociace posluchačova je pouze podmíněnou částí celku estetického bytí. Funkčnost uměleckého díla (a tedy i obecnější sdílení jeho „významnosti“) se vypracovává a stabilizuje vždy jen dočasně a vzhledem k mnoha faktorům. Přísně vzato – význam se naplňuje pokaždé jen jednou, je individualizovaný, esteticky totiž je význam, nikoli má význam.

Příklon k funkčnímu nazírání je ovšem pouhým předpokladem pro teoretické respektování estetické zkušenosti a skutečnosti. Otvírá řadu základních otázek. Teprve za nimi by mohla začínat věda v pravém smyslu. Je například právě tak nezbytné jako ožehavé stanovit kritéria pro konstituování struktur („celků“). Bezděčně to děláme neustále – avšak věda je reflexe, jejíž ustanovení mají mít obecnou platnost. Nemůže být „bezděčná“ a nemůže si pomoci ani absolutizací vlastní bezděčné představivosti, tj. „zastavením“ proměnlivého proudu zkušenosti a prohlášením, že právě dosažený obraz platí. Ztráta smyslu pro historismus namísto k vědě vede k ustrnutí v pseudosystémy, k doktrínám a jejich ideologické fetišizaci.

Pro naši estetiku se realita rozdvajila v obsahy a formy. Formule o dialektické jednotě formy a obsahu je už jen frázi, která nemůže jednotu světa zachránit. Speciálním společenským vědám tato formule neříká nic: esteticky se vydělí z reality a pak se ztěžka shledávají jeho spoje s realitou; Sychra píše: „*Směřuji ke gnoseologické problematice. To znamená: záleží mi na každé nitce, jež hudbě pomáhá navázat styk s realitou.*“ (str. 106). Myslí-li oním „stykem s realitou“ hudební obsahovost (ukazuje to již naznačený ráz jeho koncepce), jde naopak spíše o ontologii, o to, co z „reality“ do hudebního projevu přešlo. Tato fixace je nejen statická, ale přímo fantastická.

O gnoseologickou rovinu jde, je-li problémem, jak hudební jevy poznat, osvojit si, pojmově zvládnout atd. Ona „obsahovost“ je v této souvislosti naivním „vysvět-lujícím“ pojmovým klíčem, přeneseným z povrchní analogie s řečí: člověk rozumí své mateřštině, jelikož ví, co slova a slovní spojení znamenají. Filantropičtí hudební teoretikové si nechtějí nechávat muzikální požitky jen pro sebe a považují za žádoucí, aby si také jiní lidé naznačeným způsobem osvojili hudbu. Snad je zbytečné poznamenávat, že takováto „gnoseologie“ má pramálo společného s teorií jazyka. Sychra se po léta snaží najít hudebněvědnou analogii nikoli k jazykovědě, nýbrž k významovosti řeči, pojímané na uvedené úrovni. Takzvané „intonace“ mu mají být jakýmisi významovými jednotkami, podobnými pojům. Snaží se experimentálně i jinak stanovit, co tyto „intonace“ znamenají. Odtud je jen krůček k myšlen-ce, která svého času ovládala sovětské rozmělnovatele Asafjevovy teorie intonace: že by měl být sestaven slovník intonací-významů; tato představa měla normativní aspekt – intonace bylo žádoucí rozdělit na pokrokové a nepokrokové a sovětsí skladatelé měli používat pouze prvních z nich; pokrokové intonace byly intonace lidové – tak tedy mělo vyrůst nové lidové umění.

Hudba je součástí reality. Vkládat mezi hudbu a realitu poznávací vztah je svévolná nepřesnost, kterou žádné analogie nemohou dostatečně zdůvodnit. Také jazyk je součástí reality a jeho bytí – jakkoli se naplňuje nejvýrazněji v komunika-tivní funkci – nelze považovat za něco „gnoseologického“. Pouze stane-li se jazyk předmětem vědy, mohou uvažovat o jeho místě v postupech poznání – a tehdy se pohybují v oblasti gnoseologie. Co se však rozumí pod „poznáním hudbou“? Jde nanejvýše o literární opisy asociativních představ a duševních stavů, které jsou vciťovány zpět do hudebního tvaru. Hudební tvar prostě jest, je evidentní. Může a má být podnětem k prezenci duševních struktur; v této souvislosti je však pouze složkou komplexu komplikovaných vztahů.

Souvztažnost hudby k okolní realitě je souvztažností bytí. Nelze tedy hudbu rozložit na formu („nástroj“ poznání) a obsah („skutečnost“ nebo alespoň její od-raz – ukázal jsem už, že je zde obsah chápán jako substance), který skrze ni „po-znááme“. Nehledě k pochybenosti pojmoslovné – není možno dospět k verifikaci estetického: není možné stanovit vzhledem k poznávací hodnotě (jaké?!), kdy je estetično pravdivé a kdy nikoli. Všechny pokusy o to ztroskotaly, protože mohou vycházet jen a jen z relace vkusového soudu – a ta je neobecná.

Hudební věda se těžko odpoutává od vnímatelských iluzí a od iluzí muzikant-ské praxe. Abych předešel nedorozumění: ani mne nenapadne popírat, že hudba má svůj tvarový systém a že tento systém má v jistém okamžiku určitý výrazový řád. Polemizuji s deformováním evidentní estetické zkušenosti. Toto deformování vede v Sychrově případě vlastně k nehudebnosti, k návyku zaměňovat hudbu s předsta-vami mimohudebními. Zjistit lze touto cestou sotva co podnikavého: nepotřebuji exaktních důkazů pro to, abych byl schopen usoudit, že na mne předehra k *Proda-né nevěstě* nepůsobí tragicky.

Luštitelství obsahů má svou aktuální stránku. To, co Sychra píše o hudebním realismu v roce 1965, se liší od toho, co psal o patnáct let dřív pouze ve stupni obecnosti a v intenzitě formulací.

Závisí-li realističnost hudby na míře jasnosti „*intonační a žánrové charakteristiky*“ (str. 134), pak musím dovodit, že šlágr je hodnotnější – realismus v hudbě je totiž právě mírou hodnotnosti – než třeba klavírní sonáta. Dnes by Sychra řekl, že jde o významný obsah vyjádřený na úrovni soudobých hudebních prostředků. Už z toho však lze vidět, že vlastní hudební hodnota je tedy něco přece jen ryze „hudebního“, co „obsahovému“ dešifrování uniká. Před nemnoha lety by k odpovědi stačilo jen poukázat na onen významný obsah. Tehdy šlágr s „jasnou charakteristikou“ byl opravdu ceněn víc než klavírní sonáty. O Kubínově *Ostravě* – z níž i hudební antitalent vyposlouchá, jak jdou lidé do práce a z práce – tehdy jeden významný kritik napsal, že je to *Má vlast* našich dnů. Měl pravdu. A píše-li Sychra, že to všechno byly omyly způsobené nezkušeností, že se tehdejší jednostrannosti smál (str. 141) a že ledacos nedomyslel (str. 146), budiž popravdě řečeno, že jemu zkušeností nechybělo a že se tehdy i dlouho potom – podle toho, co lze dnes číst – smál jen pro sebe. Ostatně nešlo prý tehdy o nic zvláštního, jen chtěl (píše ovšem v plurálu majestátním) oproti rozkolísanosti moderního umění a předválečného jeho vývoje ukázat přímočarou cestu (str. 147).

I nyní jde Sychrovi o „vědecké“ a obecně platné hodnocení hudby proti dosa-  
vadní variabilní praxi. Měří hudbu na tom, jak mnoho odráží skutečnost; vědec-  
kost spočívá zejména v tom, že chce toto měření vykonávat s obecnou platností  
jednou provždy. Od známých skript o realismu v hudbě se teoretický základ jeho  
koncepce tedy neliší ničím. Pouze ráz verdiktů se změnil: svého času doporučoval  
Sychra zavést do džezu smyčcové nástroje, dnes se mu může líbit třeba třetí proud  
nebo Schönberg. Záleží na okolnostech – prázdné pojmy jsou nejpružnější. Což  
budiž zaznamenáno ke kapitole o historické podmíněnosti čehokoliv. Nemyslím to  
vůbec ironicky a o tom, co bylo v létech padesátých, se zmiňuji jen proto, že Sych-  
ra o tom píše bagatelizujícím způsobem, který nemůže uspokojit ani ty, kteří tehdy  
„byli u toho“, ani ty, pro které se toto období stalo již dějinami. Ono to tehdy asi  
přece jen bylo složitější a šlo snad o něco víc než o přehmaty mladých nezkuše-  
ných lidí. Nejde tu ostatně vůbec o to, co bylo, nýbrž o to, co je. Bylo by malicher-  
né, pokrytecké a nespravedlivě ahistorické se dnes škodolibě hašteřit kolem toho,  
co uznávali naši teoretikové za velké umění před patnácti lety a co uznávají za vel-  
ké dnes. Jde o metodu hudební vědy a estetiky: pohled, který vedl v období živě  
politizujícím k deformacím praktickým, dnes na úrovni vědy pokládá neobyčejně  
erudovanost Sychrově a jeho obdivuhodné práci analytické a srovnávací (v práci  
o Dvořákovi) i nynějšímu pozoruhodnému experimentálnímu výzkumu falešné  
cíle a nepřesnost metody vede nevšední úsilí v hlavních věcech do prázdna.