

Kozel, David

K metodologickým problémům hudební narativity

Musicologica Brunensia. 2014, vol. 49, iss. 2, pp. [127]-138

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2014-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132802>

Access Date: 17. 02. 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.

DAVID KOZEL

K METODOLOGICKÝM PROBLÉMŮM HUDEBNÍ NARATIVITY

Úvod

Časovost lidské existence včetně fyzické dimenze světa a naší tělesnosti se projevuje v umělecké sféře, kde tento rozměr sehrává fundamentální úlohu v umělecké kreaci a percepci. Temporální povaha umělecké mentality a imaginace se manifestuje v základních kategoriích narace (vyprávění) a narativity, tj. vlastnosti něčeho, co svou konstitucí samotnou narací vytváří díky reprezentaci temporálního vývoje posloupnosti událostí. Základní literární narativ (prvotní mýtus, ale i další formy vyprávění) se proto dotýká této základní dimenze člověka svým provázáním časového a narativního v jeden celek, jelikož „*se čas stává časem lidským, jen pokud je artikulován narativním způsobem, a vyprávění nabývá svého plného významu tehdy, kdy se stává podmínkou časové existence.*“¹ Narativita jako temporální spojník mezi literaturou a hudbou akcentuje způsoby jejich časové artikulace a poukazuje na vzájemné strukturální a významové analogie (symbolizace, rezonance, názvuky...). Naratologie (vědecká reflexe narativní reprezentace, humanitní disciplína) prošla složitým vývojem během svých jednotlivých fází (formalistických, morfologických, strukturálních, sémiotických a poststrukturálních)² uvnitř literární teorie a kritiky ke komplexnímu chápání kategorie narativu, které přesahuje původně literární rámec a funguje nejen v různých uměleckých druzích. Narativita se stává uznávanou komponentou a metodou současného vědního paradigmatu.³ Více či méně radikální „narrativní obrát“ (narrative turn) lze zaznamenat od 80. let minulého století napříč humanitními a společenskými vědami (včetně interdisciplinárních a intermediálních vztahů

¹ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění. 1. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oikoy-men, 2000, s. 88.

² Kanonizace u představitelů jako Vladimír Jakovlevič Propp, Claude Lévi-Strauss, Northrop Frye, Tzvetan Todorov, Gérard Genett, Franz Karl Stanzel, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes...

³ K historickému a teoretickému vývoji naratologie viz např. FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009; ABBOTT, Porter, H. (Ed.) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

a průníků, vlivu v přírodních vědách), mj. dokládá nárůst kvalitativního přístupu ve vědě a vymezování se proti pozitivismu (evidence-based science).

Muzikologie na tyto tendence reagovala specificky: již od 70. let 20. století byly propojovány a aplikovány výstupy hudební teorie, lingvistiky a sémiotiky, vlastní zkoumání hudební narativity pak probíhalo od 80. let – tendence k aplikaci původně literárních koncepcí na hudbu a kritickým zkoumáním tématu; kulminace zájmu o hudební narativitu proběhla v 90. letech (zvláště v USA) s postupným dozríváním a novými teoretickými impulzy v současnosti.⁴ Hudební naratologie se snaží poukázat na narativní vlastnosti hudby a jejího výkladu, bližší charakteristika se ovšem značně odlišuje u jednotlivých autorů, nejednotnost panuje také v případě definice hudebního narativu, míry jeho vypovídající hodnoty a smyslnosti v oblasti hudby na pomyslné významové ose funkční analogie – metafory.⁵ Jádrem těchto teorií je snaha nacházet narativní postupy a vlastnosti v instrumentální absolutní hudbě umělého okruhu tradice 18.–19. století v Evropě, kde význam hudby není dán zhudebněním literárního textu či mimohudebním programem. Příznačná je opora o tzv. tematismus a architektonické vnímání hudební formy. Mimo tento okruh se také rozvíjejí narativní přístupy k současné hudbě.⁶ Obecně je převažující akcent položen na formální, strukturální a funkční aspekty hudebního narativu, ale setkáváme se též s kontrastně hermeneutickými výklady. V následujícím textu se zaměříme na vybrané metodologické problémy hudební naratologie a její představitele, a to především z pohledu relace obecné (literární) – hudební naratologie.

I.

Nejčastější chápání hudební narativity je v muzikologii založené na sdílení strukturálně-formálních vlastností hudby a analogických vlastností literární narace – literárních žánrů narace. Společným jmenovatelem se často stává také pojem funkce: rozčlenění struktury analyzovaného díla na smysluplné jednotky a identifikace vzájemných vztahů, chování, hierarchie. Posloupnost a vztahy omezeného počtu těchto hudebních funkcí se analogizují s literární zápletkou, sukcesivností událostí a literárními funkcemi postav – abstraktní vzorce zápletky jsou vnášeny na základě podobnosti do formálních vzorců hudebních forem. Hudební narati-

⁴ K základnímu vymezení hudební narativity, naratologie a literatury k tématu viz MAUS, Fred Everett. *Narratology, narrativity*. In *Grove Music Online* (online). [cit. 2014-03-01] Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40607?q=narrativity&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

⁵ Z představitelů odkažme bez posloupnosti na následující autory: Eero Tarasti, Byron Almén, Fred Everett Maus, Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate, Joseph Kerman, Lawrence Kramer, Edward T. Cone, Anthony Newcomb, Márta Grábocz, Leo Treitler, Peter Kivy aj.

⁶ Srov. MEELBERG, Vincent. *New Sounds, New Stories. Narrativity in Contemporary Music*. Leiden: Leiden University Press, 2006; GRÁBOCZ, Márta. *Musique, narativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

vita tak není příliš vzdálená tradiční formální a strukturální analýze, ale navíc (méně přesvědčivě) deklaruje schopnost hudby vyprávět (ve strukturálním nebo sémantickém smyslu) díky posloupnosti hudebních událostí. Narativní jednotky mohou být identifikovány ve vlastních hudebních motivech a tématech (analogizace jednajících postav zápletky v literární teorii), harmonických vztazích, formálních jednotkách, tektonice, hudebních nástrojích orchestrální partitury, vztazích uvnitř hudební faktury atp. Kontrastně k uvedenému tyto jednotky mohou vznikat rozčleněním hudební struktury při narativní analýze i jinými způsoby: z hlediska kinetické energie melodického pohybu (Ernst Kurth), intonačních jednotek (Boris Vladimirovič Asafjev), hierarchizace struktury hudby (Karel Risinger), ale i např. interpersonálních jednotek, archetypálně organizačních vzorců antropologického typu⁷ atd.

Aplikace literárních teorií na hudbu byla z historického pohledu nutnou fází vzhledem k potřebě zjištění životnosti celé koncepce, i když byla často přizpůsobována individuálnímu autorskému vidění narativity. Stanovila limity narativity v hudební teorii. Zcela opačný postup od hudby k literatuře by totiž ztrácel smysl – muzikologie si vytvořila své vlastní nástroje a teorie k popisu logiky vývoje hudebního díla, problematiky hierarchizace hudební struktury, energetických, statických, strukturálních, sémiotických aj. výkladů vývoje hudebního proudu. Literárně-aplikační rovinu sledovaného tématu je dále potřeba metodologicky odlišit od roviny vyhranění logiky utváření hudby s přirovnáváním či funkční ekvivalencí s obecně sdíleným uměleckým narativem. Pokud lze označení hudební narativity použít v této relaci, jde o zdůrazňování hudební vlastnosti, která je vlastní pouze hudbě svou nepřevoditelností do jiného média.

I přes zřejmou většinovou orientaci muzikologie v otázce hudební narativity na instrumentální tvorbu se uvedené problematizuje vzhledem k širšímu chápání narativity jako organizujícího principu hudby. V případech tzv. programní instrumentální hudby, vokální či vokálně-instrumentální tvorby se koncepce narativity zdá na první pohled nadbytečným tématem: implicitně nebo explicitně přítomný text konkretizuje obsahový a významový charakter hudby (sémiotické, hermeneutické interpretace, vliv zhudebňovaného slova na hudební vyjadřování, strukturaci, tektoniku hudby atp.). Jestliže uvažujeme temporální hudební skladbu (instrumentální, vokální) a skladbu prostorově-temporální (opera, tanec, multimediální kompozice se začleněním více sensorických kanálů), principy hudební narativity mohou být chápány v rovině strukturální (organizace událostí v sukcesivnosti a hudební logice, tektonické a formové principy) nebo významové (projekce mentálních stavů a psychických obsahů do díla, jejich interpretace z díla samotného). Principiálně jsou principy hudební narativity identické u obou typů skladeb, neomezují se pouze na instrumentální tvorbu. Při analýze hudby ve vazbě na text je zřetelné nebezpečí narativního výkladu textové složky, nikoliv

⁷ Viz KOZEL, D. *Antický hudební mýtus*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2012.

hudby samotné, která má jako předpoklad tohoto problému obsahovat narativní postupy.

Hudební narativitu lze interpretovat jako historicky a kulturně podmíněný jev, jednotlivá stylová a slohová specifika jsou v různé míře vhodná k narativizování, podobně v historickém vývoji zaznamenáváme různé podoby vztahu hudby k literatuře, které uvedené umožňují. Hudební narativita se se značnou mírou přesvědčivosti projevuje u některých žánrů a druhů hudby, sdílejících quasi-narativní prvky (např. programní hudba, instrumentální hudba koncertantního typu, komorní hudba apod.). U hudby s výrazným podílem funkcí jako taneční, pochodová, meditační, ambientní apod., lze o narativitě v původně literárním slova smyslu hovořit jen s velkými obtížemi – není jí vlastní. V užším významu lze uvažovat o konkrétních narativních postupech hudebních uměleckých směrů a tendencí.⁸ L. Kramer v této souvislosti poukazuje na důležitou roli hudby v organickém spojení v textem již od doby renesance v případě písňové, operní, melodramatické, sborové atp. tvorby. Hudba zde „přidává“ k zhudebňovanému textu něco svébytného, není ve vztahu ke slovu v doprovodném a podřízeném smyslu, jelikož je u uvedených žánrů kvalitativním znakem estetické responze pamětní zkušenost z vlastní hudby, nikoliv primárně z příběhu či textu.⁹ Shrnutí k tomuto problému: hudební narativitu nelze absolutizovat na všechny hudební projevy, přínosné uplatnění nalezne ve vymezených oblastech hudební tvorby, zvláště v těch, které vybízejí nebo jsou přímo ovlivněny literárním druhem umělecké imaginace.¹⁰

V okruhu argumentací namířených proti hudební narativitě se v odborné literatuře setkáváme s variantními metodologickými východisky příslušných autorů k problematice vztahu hudby a slovesného umění (prózy, epiky). Tato východiska poukazují na epistemologický předpoklad v podobě vstupního omezení teoretického pole, které usnadňuje afirmaci či negaci zkoumaného hledání prvků narativity v hudbě. Hledisko literárněteoretické je neslučitelné s hudebněteoretickým a způsobem utváření literatury a hudby, v muzikologii proto nejčastější aplikační přístup způsobuje řadu problémů, hudební narativita je „uzávorkována“ – jsou vylučovány ty literární jevy, které v hudbě nenacházejí v hudbě adekvátní responzi. Příčinou problémů může být také přílišná generalizace analogie jednotlivých uměleckých druhů. Navzdory již zmíněnému sdílení vlastností časové dimenze průběhu (narativní aspekt), dále jde o zvukové – fonologické vztahy (prokazatelné vztahy mezi hudbou a řečí), omezenou analogii hudební syntaxe (hudba nemá ustálený soubor pravidel syntaxe jako jazyk, dochází k jejímu narušování), je hudba v konečném důsledku odlišná od slovně konstituovaného vyprávění,

⁸ Nová narativita elektroakustické a elektrofonické hudby, hudby tэмbrů, polystylovosti, počítačové hudby, filmové hudby atd.

⁹ KRAMER, Lawrence. *Musical Narratology: A Theoretical Outline*. *Indiana Theory Review*, 1991, vol. xii, s. 154.

¹⁰ Konkretizací jsou vazby barokní instrumentální hudby a afektové teorie, hudebně rétorické figury, sepětí hudby a literární tvorby v 19. století, mytologické inspirace autorů 20. století aj.

založeném na jazykových specificích a jazykových hrách diskurzu (postmoderně řečeno). K tomuto hledisku dále přistupuje argument jazyka a pojmově realizovaného myšlení: nepojmový charakter hudby a její pojmové apercepční zpracování; jazyková povaha našeho vztahu ke světu a procesů myšlení se promítá do narativních aspektů vědních teorií; hovoříme o narativním diskurzu současné kultury. Zástupcem popsanych tendencí je používání metafor jako způsobu vědeckého myšlení k vyjádření vlastností uměleckých projevů. Specifické metaforické a analogické vlastnosti hudby jsou transformovány v literatuře a jejím teoretickém zkoumání.¹¹

Hudební narativita je pouze jedním článkem tématu vztahu hudby a literatury – srov. vztahy hudby k lyrice a dramatu, jako princip a způsob recepcce nesměřuje k celému univerzu hudby. Tímto lze uvažovat o uplatnitelnosti narativity ve vymezených oblastech žánrových, druhových, dobových či stylových. Muzikologické výstupy jsou k tomuto tématu v porovnání s obecnou naratologií uměnovědného typu a širšími filozofickými a estetickými koncepcemi jako teorie postaveny často právě na aplikaci a uzpůsobení původně literární teorie narativity v prostředí hudební teorie. Pozitivním výstupem je v těchto případech identifikace podobností – odlišností obou uměleckých druhů a vymezení hranic aplikability sledované teorie. Toto interdisciplinární pronikání a obohacování teoretického myšlení literární teorie a kritiky s muzikologií (včetně filozofie hudby) je plodnou platformou nejen v případě zkoumání tématu, ale odkazuje na společný narativní základ lidské psýché a v některých ohledech na prostupnost obou uměleckých oblastí. Interdisciplinarita tak může být nahrazována holisticky integrujícím transdisciplinárním pohledem na umění s psychologickými, kognitivními a kulturními aspekty (mediální studia, vizuální studia). Narativ je antropologickou konstantou lidské imaginace, jehož projevy lze nalézt (nejen) v umění bez závislosti na odlišnosti a podobnosti jeho výrazových prostředků. I přes silnou a původní vazbu narativity na verbální jazyk lze její význam akcentovat jako mentální obraz s logickou strukturou, vyjádřitelnou pomocí jazyka a myšlení. Transdisciplinárně uchopený narativ je psychické povahy – z pozice hlubinné hermeneutiky je to sdílený obsah kolektivního vědomí kultury a kolektivního nevědomí psýché. Narativitu v tomto případě chápeme jako intermediální vlastnost umění, kdy jeho jednotlivé druhy sdílejí v základě identické vlastnosti, týkající se nejen časového rozměru, ale i narativního duchovního rozměru člověka. Narativita zde není vázána na určité médium, jelikož zkoumání společných (byť se odlišně projevujících) aspektů jednotícího vědomého a nevědomého jevu narace umožňuje vytyčení vlastností a postupů, způsobujících vytvoření narativního zážitku z umělecké tvorby a její percepcce.

Inspirativní oblast interdisciplinárního a současného transdisciplinárního zkoumání narativity je při pohledu na historii hudební naratologie (viz dále) ne

¹¹ Odkazujeme na mytologické prvky v hudebních formách skladeb dle C. Lévi-Strausse (*Mythologica*), hojně užívání hudebních metafor a odkazů na spojitost a odlišnost hudby a literatury u N. Frye (*Anatomie kritiky*).

vždy dostatečně reflektována.¹² Fenomén narativity nelze zkoumat pouze v relaci dvou médií (zde literatury a hudby), interpretativní kategorií je narativ, který překračuje jednotlivá média i umělecké druhy jako diskursivní typ kultury. Interdisciplinární naratologie, která přináší v tomto ohledu pro muzikologii důležité impulzy, by se proto podle Marie-Laure Ryan¹³ mj. měla zabývat médii, založenými na všech sensorických kanálech, neboť jde o narativní význam, vyjádřitelný v některých případech lépe hudebně, vizuálně či verbálně. Obecná naratologie se zabývá modelem narativity bez závislosti na médiích v případě, že dochází k „evokování narativních skriptů“ v modelech komunikace. Ryan dále shrnuje tři podoby uplatnitelnosti zkoumaného termínu: díky plně verbální podmíněnosti narativu o něm nelze hovořit mimo jazykové médium, dalším způsobem je plné chápání narativu pouze v jazykovém prostředí, ale lze realizovat aplikace do jiných oblastí, třetí možností je definice narativu jako jevu nezávislém na médiu.¹⁴ V posledním významu se muzikologii otevírá možnost opuštění hudební narativity v úzkém literárním slova smyslu a propojit své vědní výsledky se závěry nejen uměnovědných oborů (v rámci kulturně orientované New Musicology či mimo něj).

II.

Dále se budeme věnovat některým teoriím, podle nichž je hudební narativ aplikačním vyústěním literární teorie, abychom konkretizovali diskrepance a třetí plochy, nastíněné v přecházejícím přehledu.¹⁵ Ke kritice sledovaného konceptu se obrací např. Jean-Jacques Nattiez svým lingvistickým a sémiotickým modelem hudby. Ve studii *Can We Speak of Narrativity in Music?*¹⁶ odhaluje problémy tohoto vztahu. Hudební narativita je podle něj (v lepším případě) „metaforu formální struktury hudby“, jelikož sdílí s literárním vyprávěním lineární průběh, zapříčiňující nebezpečí „narativizování hudby“ a „ontologické iluze“, spočívající ve faktu, že hudba vyprávění připomíná, tudíž je sama narativní. Dále upozorňuje

¹² K narativním mediálním studiím viz např. *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Marie-Laure Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

¹³ RYAN, Marie-Laure. Introduction. In *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Marie-Laure Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 12–13.

¹⁴ Tamtéž, s. 15.

¹⁵ Byron Almén pozitivně hodnotí scelující modely hudební narativity, vycházející ze sdílení některých vlastností různým médii, podoby narativity se proto budou odlišovat dle způsobu manifestace (tzv. sourozenecký model). Jestliže využíváme literární teorii v hudbě, dochází transpozicí literární jednotky či funkce v hudbě k rozporům mezi významem jednajících postav, zápletky, role vypravěče, sekvence vyprávění atd. (tzv. model potomka). Srov. ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 2003, vol. 47, no. 1, s. 2–3.

¹⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. Can We Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musical Association*, 1990, vol. 115, no. 2, s. 240–257.

na verbální podmíněnost narace a její praxe. Kriticky se vyjadřuje k rozdílům mezi literární narací a hudebním diskurzem. Odkazujeme na vybrané problémy: kauzalita hudebních událostí uvnitř hudební struktury neodpovídá logice kauzality událostí literárního vyprávění; v hudbě nedochází k rekonstrukci zápletky a shrnutí narace posluchačem; ke spojení hudby a její zápletky (např. řešení konfliktu mezi hudebními prvky) s konkrétním verbalizovaným příběhem je nutná přítomnost mimohudebního programu hudby; problém absence neměnného vědeckého metajazyka; absence logického a pevného spojení mezi subjektem a predikátem (hudba neobsahuje neměnnou referenci); neexistence minulého hudebního času aj. Hudba je podle Nattieze schopna reálný literární příběh napodobit, ale jde o metaforu strukturálních vlastností obou oblastí,¹⁷ konkretizaci obsahu „vyprávění“ totiž provádí vždy posluchač hudby kulturně podmíněnou činností – je to výraz lidské potřeby hudbu k něčemu připodobnit a konkretizovat její obsah a význam.

O tématu funkční absence role vypravěče v hudbě, rozdělováním povahu hudebního a literárního času narace, pojednává také Nattiezovi blízká teoretická pozice Carolyn Abbate ve studii *What the Sorcerer Said*,¹⁸ emblematicky prezentující toto téma na příkladu romantické programní hudby Paula Dukase Učeň čaroděj (J. W. Goethe). Kromě inspirace sémiotickými pracemi R. Barthes se Abbate opírá o antickou koncepci diegetických a mimetických modů umění a vyprávění dle Aristotela. Dle tohoto syntetického hlediska není v hudbě možné uvažovat o minulém čase, neboť v diegetických druzích umění (např. mýtus, vyprávění obecně) je možné vystoupit z proudu přítomného času rozvrstvením časových rovin vypravěčem a dichotomií mezi reálným časem a minulostí.¹⁹ Mimetické druhy časových umění jako dramatické umění, hudba či literární balada, neumožňují odtržení od probíhajícího času „teď a tady“, jelikož „mimetické žánry provádějí příběh v přítomném čase.“²⁰ Hudební narativita je u Abbate opuštěna ve prospěch příznačnější povahy hudby jako mimetického umění, zobrazující (přesněji reprezentující) specificky hudební obsah v reálném čase v performativní rovině interpreta či recepčních aktech posluchače.

¹⁷ Z dalšího úhlu pohledu Nattiez uznává schopnost hudby napodobit literární projev (i naraci) v intonačním aspektu řeči. Jde o „hlas narace“, který konkrétně nevypovídá o obsahu výpovědi. Zde Nattiez zůstává u svého lingvisticky sémiotického (strukturálního) východiska. Tamtéž, s. 251–252.

¹⁸ ABBATE, Carolyn. *What the Sorcerer Said. 19th-Century Music*, 1989, vol. 12, no. 3, s. 221–230.

¹⁹ Dodejme, že odkazy hudby např. formou citace stylově a tímto časově vzdálené hudby minulosti nevytváří dle Abbate minulý čas, jde o specifické hudební odkazy ve formě reminiscence, vlastní citace jako odkazu, stylizace symboliky – srov. také poetiku hudebního neoklasicismu jako tvořivého dialogu s minulostí skrze práci s prvkem minulosti moderními výrazovými prostředky v syntéze. Jinak řečeno, jde o intertextualitu, nikoliv o temporální dimenzi hudebního času. Abbate tak sdílí stanovisko Nattieze, že hudební citace jako aluze minulého času je opět strukturální vlastností hudby pro nemožnost nespecifikování konkrétního obsahu a významu této „minulé hudební události“.

²⁰ ABBATE, Carolyn. Tamtéž, s. 228. Překlad této i dalších citací autor tohoto textu.

Dalším představitelem odmítavého nebo korektivního postoje k hudební narativitě je Lawrence Kramer.²¹ Oproti dvěma předcházejícím autorům, o nichž také opírá svou teorii, se věnuje obecnému problému relevantní existence hudební naratologie ve strukturálním významu. Uzlovým bodem povahy hudební narativity je totiž její analogizování strukturální a formální povahy v relevanci k literárnímu druhu. Pokud lze podle Kramera rozvíjet hudební naratologii, pozornost by měla být obrácena k sémiotickým a sémantickým otázkám obsahu hudby, nikoliv struktury. To umožňuje vnímat narativitu jako svébytný hudební princip, založený na „teleologickém“ směřování hudby a odhalování jejích principů z pohledu obecné naratologie. Hudební narativita se proto může rozvíjet v hudebních souvislostech bez ekvivalentního hledání svého textového protějšku.²²

Kritický postoj k abstraktně strukturálnímu pojetí hudební narativity zastává např. Fred Everett Maus. Ve svých narativních analýzách klade větší důraz na výstavbu hudby jako dramatu. Stejnou pozornost by podle něj měla muzikologie věnovat roli posluchače, posluchačským strategiím narativizace hudby. „*Posluchači mohou připodobnit posloupnosti v hudbě k příběhu, neboť v ní mohou nalézt něco jako události, myšlenky a postavy.*“²³ Maus si všímá role intuice při poslechu hudby, jakým způsobem interpretujeme sukcesivní a hierarchické prvky v hudbě a jejich očekávání, směřování, souvislosti. Hudební narativitu a hudbu jako drama zkoumá s využitím klasického literárního pojetí funkce jednajících osob u V. J. Proppa (jak se chová hudební prvek uvnitř struktury), ale i obecnější (původně literární) stupňovité teorie narativu dle Tzvetana Todorova²⁴ na příkladu Sonáty pro klavír, op. 14, č. 1 Ludwiga van Beethovena ad.²⁵

Značně komplexním výstupem hudební naratologie je teoretická reflexe Eera Tarastiho v aplikační podobě již existujících literárních a sémiotických teorií narativu; jedná se především o jeho monografii *A Theory of Musical Semiotics*,²⁶

²¹ KRAMER, Lawrence. Tamtéž, s. 141–162.

²² Kramer, podobně jako Abbate užívají k hudebním analýzám skladby klasicismu a romantismu, zařazujeme je do již popsanych tradičních zkoumání hudební narativity v kulturně a historicky omezeném okruhu.

²³ MAUS, Fred Everett. Music As Narrative. *Indiana Theory Review*, 1991, vol. 12, s. 6.

²⁴ Todorov u narativu předpokládá posloupnost vzorce počáteční rovnováhy, následované jejím narušením a opětovnou obnovou s novou kvalitou. Rovnováha se týká elementů uvnitř (literární) struktury. I přes Mausovo zobecnění této sekvence v hudbě je příznačná snaha rozložení prvků hudební struktury do relací a řešení hudební „zápletky“ cestou jejich rekonfigurace původně kontrastních vlastností a nastavení – rozvinutí tektonických principů kontrastu a identity. Dodejme, že dramatická výstavba hudební formy se týká tradice evropské hudby, zvláště sonáty v užším slova smyslu a koncertantního principu.

²⁵ Srov. MAUS, Fred Everett. Tamtéž, s. 1–34.

²⁶ TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994. ISBN 0-253-35649-0. Koncepčním shrnutím autorových starších i pozdějších příspěvků viz následující studii: TARASTI, Eero. Music as a Narrative Art. In *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Marie-Laure Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 283–302.

kteřá se i přes obecnější záběr věnuje tomuto tématu, včetně praktických analýz.²⁷ Tarasti chápe narativitu široce – jako proces transformace objektu nebo stavu do něčeho jiného při podmínce časového trvání, hudba sdílí s literární narací svou časovost, jeho sémiotické pojetí chce ukázat, za jakých podmínek a v případě jakých hudebních struktur dochází k zvýznamňování hudby posluchačem (analytikem) skrze asociování s příběhem.²⁸ Tarasti také předkládá aplikaci Proppovy počtem omezené „funkce“ a přesné sukcesivnosti hudebních událostí ve vztahu hudby a literárního (mytologického) textu v těchto dvou úrovních narace. Hudba je podle něj schopna přejmout mytologickou narativní funkci textu (viz symfonické básně, opery apod.), její strukturu lze analyzovat horizontálně i vertikálně (strukturní narativ) ve smyslu čtení mýtu jako orchestrální partitury a nepřeložitelnosti jazyka hudby a mýtu u Léviho-Strausse.²⁹ Specificky hudební narativita je u Tarastioho přítomna v logice hudební struktury, sledy a vzájemné pozice hudebních prvků v procesuální dynamice hudebního kontinua vytvářejí emocionální posloupnosti a narativní struktury, odhalitelné analýzou způsobu signifikace. Narativní sekvence jsou v hudbě založeny na „modálních strukturách“ a „napětí ukrytých v strukturách syntaktických“.³⁰ Tarastioho vlastní koncepce vychází aplikačně ze sémiotického systému Algirdase Juliána Greimase (*Strukturální sémantika*) a jeho vlivných strukturalistických teorií sémiotického izotopu jako významové úrovně, modality a modalizace hudební narativity,³¹ funkce aktantů či sémiotického čtverce. Na tomto základě je narativita v hudbě založena na dynamizující hierarchizaci elementů struktury, je organizačním principem hudebního diskurzu s potencialitou zvýznamňování hudební narativity vnější (dané literárním textem, programem) a vnitřní (abstraktní narativita hierarchizovaných prvků struktury). Odlišná narativní situace „vypravěče“ v hudbě v konkretizaci skladatele a kompetentního příjemce hudby (využití modelů teorie komunikace) je oddělitelná díky intenci a historické, psychologické a kulturní podmíněnosti v relacích k narativním situacím života, které se internalizují v procesu narativizace emocionální, procesuální a modální podstaty hudby – zde se již výrazně ožívají Tarastioho teze k tzv. existenciální sémiotice.

Další nosný příspěvek k teorii hudební narativity nacházíme u Byrona Alména,³² jenž užívá několik analytických metod: výchozím bodem jsou mu z mytolo-

27 Výběr skladeb sahá od narativně „tradičního“ repertoáru k zohlednění hudby 20. století, Tarasti se mj. věnuje antinarativní povaze hudebního minimalismu.

28 TARASTI, Eero. *Music as a Narrative Art*, s. 283.

29 K metodologickému čtení Lévi-Strausse mýtu jako hudební partitury viz např. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a hudba*. In *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993, s. 47–56.

30 TARASTI, Eero. *Music as a Narrative Art*, s. 293.

31 Srov. TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*, s. 41.

32 Základní principy jsou vyloženy v: ALMÉN, Byron. *Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analysis*. *Journal of Music Theory*, 2003, vol. 47, no. 1, s. 1–39. K reprezentativnímu zpracování viz následující monografii: ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

gie odvozené tzv. narativní archetypy literárních modů fikce N. Frye,³³ sémiotický přístup k mýtu Jamese Jácobá Liszky,³⁴ Tarastího narativita. Almén sice tyto teorie syntetizuje a částečně aplikuje na hudební projevy, ale v základě jeho teorie je zkoumání sdíleného a hierarchicky rovnocenného narativu v hudbě a vyprávění mýtu (literatury) v temporální zkušenosti člověka. Směřuje od abstraktního pojetí hudebního narativu u Tarastího k hermeneutickému propojení s širšími interpretativními kontexty, hledáním významu hudby se zapojením širších konotací. Polemizuje také s kritickými poznámkami k narativitě hudby J. J. Nattieze a relativizuje jejich platnost ve vymezených oblastech.³⁵ Almén se věnuje identifikaci konstitutivních prvků v časových médiích, reprezentovaných právě hudbou a mýtem, kdy vstupním momentem je vnitřně diferencovaná hierarchizace kulturních systémů (např. umění) v sémiotickém významu a existence univerzálních narativních modelů různých médií, jež vytváří napětí mezi těmito prvky s tendencí zachovávat stávající uspořádání prvků (nebo je narušovat) v hodnotově orientovaném sekvenčním sledu událostí. Klíčovým pojmem, převzatým z Liszkova sémiotického pohledu na mýtus, je „přehodnocení“ (transvaluation): proces vynořování významů pomocí rekonfigurace simultánních a sukcesivních vztahů mezi (hudebními) prvky kulturního systému uvnitř psychicky, sociálně, interpersonálně aj. podmíněném subjektu. Hudební narativita vzniká v percepční činnosti vnímáním a sledováním těchto kulturně determinovaných přehodnocení hierarchizace v časovém rámci, je umožněna tenzí hierarchizace. Narativní organizační vzorce jsou vytvářeny konfliktem dvou a více hierarchizovaných elementů v hudbě jako systém při splnění podmínky psychologické smysluplnosti.³⁶ Hudební analýza je u Mause založena na práci s těmito hierarchizovanými prvky a jejich narativním výkladem (konflikty hudebních motivů, tóninového plánu, programních entit, faktury, pravidel formování hudby apod.). Fryeův cyklický pohyb narativních modů jako střídání ročních období je postaven do cyklické opozitní struktury narativní hierarchie hudby a její transgrese v konkrétní skladbě.³⁷ Hierarchie je členěna na skupinu narativních archetypů komedie a romance, vyjadřujících důraz na vítězství hierarchie (její zachování), naproti tomu ironie/satira a tragédie spadají jako narativní archetypy svým důrazem na prohru k po-

³³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003.

³⁴ Liszka generalizuje principy původně literární Fryeho teorie a umožňuje spojit mýtus a hudbu hierarchizovanými systémovými vztahy uvnitř mýtu či hudby díky transgresí konstitutivních pravidel. Jednou z úrovní analýzy mýtu je narativizace, skládající se z významové analýzy a racionální analýzy (formální, strukturální). Význam je v systému tvořen z pravidel organizace jeho obsahu. Blíže viz LISZKA, James Jacob. *The Semiotic of Myth. A Critical Study of the Symbol*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

³⁵ Srov. ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, s. 3–11.

³⁶ Tamtéž, s. 11–13.

³⁷ Komédie odpovídá jaru, romance létu, tragédie podzimu a ironie/satira zimě. Viz též mimetické mody literárních postav. Srov. též poznatek konečného počtu těchto modů a vytváření narativu jejich kombinací. FRYE, Northrop. Tamtéž, s. 49–50, 183–278.

rážce řádu transgresí nebo naopak.³⁸ Alménova teorie dokládá ty základní principy narativity, které jsou identické ve všech možných typech narativu se zohledněním specifčnosti hudby.

Závěrem

Jedním z důvodů, proč se hudební narativita stala podnětným a populárním tématem (včetně negativních dopadů), je její začlenění do opozičního rámce teoretických a interpretačních směrů teorie hudby, vymezujících se proti scientistickým a imaginativně reduktivním muzikologickým analýzám, jež zohledňují pouze tradiční metodologii zachytitelné „objektivní“ vlastnosti hudby, a orientuje se v části svých výstupů směrem k širším výkladům umělecké imaginace.³⁹ Tato tendence platí pro ty teorie, které se odklánějí od formalisticko-strukturního redukcionismu⁴⁰ směrem k hermeneutickému výkladu hudební narativity analogizací, metaforizací, rezonancí, např. v souvislostech jiných uměleckých druhů⁴¹ a relevantních kulturních prvků amplifikací významů. Zkoumání hudební narativity, i přes nejednotnost jejího pojetí a obtížím při pojednaných muzikologických aplikacích původně literárních typů a obecně umělecké (lidské) narativity, přináší nové impulzy k metodologii analýzy a interpretace hudby; novým způsobem osvětluje zažité kategorie hudební struktury ve smyslu hledání hudební logiky, vysvětlení hudebních principů jako identita, kontrast, obměna, hierarchie, makrotektonika a mikrotektonika, nezohledňuje pouze strukturu hudby, ale i její význam – důsledek přítomnosti antropologické konstanty narativity lidské mysli.

David Kozel (david.kozel@osu.cz), Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě.

ABSTRACT ABOUT METHODOLOGICAL PROBLEMS OF MUSICAL NARRATIVITY

The study aims to present a basic principles and main conceptions of an influence theory about temporal dimension in the art and music – musical narratology, which is often theoretical reflected from the 80's. The stress is put on the methodological problems like a relations between general (literary) narratology and musical narratology, time dimension in music and verbal narrative, narrative

³⁸ Almén modifikuje původní modely Frye a Liszky, srov. ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analysis, s. 18.

³⁹ Viz KOZEL, David. Symbolizace a imaginace v analýze a interpretaci hudebního díla. In *Hudba – Integrácie – Interpretácie 16*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa PF v Nitre, 2013, s. 207–223.

⁴⁰ Zde patří také sémiotický přístup se znakovým redukcionismem lidské imaginace.

⁴¹ Převod hudebního proudu do verbálně formulovaného příběhu, vizuální, pohybové, prostorové imaginace.

possibilities of music etc. Selected narrative themes (as well as authors) are analyzed, compared and critically reflected. Study tries to show, that the specific narrative can be realized in music as a shared mental and art characteristic. Musical narrativity is understood not just a quality of music, but also as a possible analytical method and interpretative approach to the musical work.

Key words

narrative, narratology, musical narrativity, musical analysis, methodology

Bibliography

- ABBATE, Carolyn. What the Sorcerer Said. *19th-Century Music*, 1989, vol. 12, no. 3, s. 221–230.
- ABBOTT, Porter, H. (Ed.) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 2003, vol. 47, no. 1, s. 1–39.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003.
- GRÁBOCZ, Márta. *Musique, narativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- KOZEL, David. *Antický hudební mýtus*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2012.
- KOZEL, David. Symbolizace a imaginace v analýze a interpretaci hudebního díla. In *Hudba – Integrácie – Interpretácie 16*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa PF v Nitre, 2013, s. 207–223.
- KRAMER, Lawrence. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review*, 1991, vol. xii, s. 141–162.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Mýtus a hudba. In *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993, s. 47–56.
- LISZKA, James Jacób. *The Semiotic of Myth. A Critical Study of the Symbol*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- MAUS, Fred Everett. Narratology, narrativity. In *Grove Music Online* (online). [cit. 2014-03-01] Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40607?q=narrativity&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- MAUS, Fred Everett. Music As Narrative. *Indiana Theory Review*, 1991, vol. 12, s. 1–34.
- MEELBERG, Vincent. *New Sounds, New Stories. Narrativity in Contemporary Music*. Leiden: Leiden University Press, 2006.
- Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Marie-Laure Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Can We Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musical Association*, 1990, vol. 115, no. 2, s. 240–257.
- RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění. 1. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oikoymenth, 2000.
- RYAN, Marie-Laure. Introduction. In *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Marie-Laure Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 1–40.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- TARASTI, Eero. Music as a Narrative Art. In *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Marie-Laure Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004, s. 283–302.