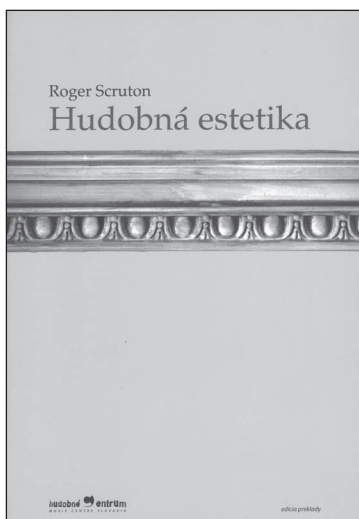


Roger Scruton: Hudobná estetika

Bratislava : Hudobné centrum, 2009, 486 s. ISBN 978-80-89427-11-6



V edícii Preklady Hudobného centra vyšiel titul Rogera Scrutona *Hudobná estetika* (anglický originál *The Aesthetics of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1997). Scruton je významným reprezentantom modernej filozofie, estetiky a architektúry. Viaceré jeho knihy boli vydané v češtine: spomeňme len *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře* z roku 1998 (Praha : Academia, 2002), *Estetické porozumění* (Brno : Barrister & Principal, 2005), *Krátké dějiny novověké filosofie* (Brno : Barrister & Principal, 2005). Šírka Scrutonových záujmov a jeho rozhľad v súčasnej kultúre sú mimoriadne; impozantná je však predovšetkým jeho schopnosť vhladu do podstaty vecí.

Slovenský preklad Scrutonovho textu je dielom dvojice autorov: Ivana Kosku (kapitoly 1 – 6, 8, 10 – 12 a 14 – 15) a Petra Zagara (kapitoly 7, 9 a 13). Pokiaľ ide o názov knihy, je pre mňa otáznе, prečo sa autori prekladu rozhodli pre názov *Hudobná estetika*, a nie *Estetika hudby*, ktorý by bol primeranejší originálnemu titulu *The Aesthetics of Music*. V centre Scrutonovej pozornosti stojí totiž problematika hľadania odpovedí na otázku o bytostnej podstate a filozofii hudby a hudobného ume-

nia, nie problematika estetických názorov na hudbu, ako sa vyvinuli v rozmanitých obdobiach európskej kultúry alebo v koncepciách niektorých významných európskych mysliteľov a filozofov. V tomto zmysle rozlišuje medzi termínmi hudobná estetika a estetika hudby napríklad aj americký estetik a filozof Edward A. Lippman, autor kníh *A History of Western Musical Aesthetics* (University of Nebraska Press : 1992) a *The Philosophy and Aesthetics of Music* (University of Nebraska Press : 1999). Zdá sa, že pri slovenskom vydaní Scrutonovho spisu sa uvažovalo o oboch alternatívach; na s. 6 totiž v tiráži nachádzame pod menom autora a titulom *Hudobná estetika* vetu „Kniha *Estetika hudby* pôvodne vyšla v roku 1997 v angličtine“.

Preklady odborných titulov z angličtiny sú náročnejšie než napríklad preklady titulov z nemecky hovoriacich teritórií, ku ktorým máme predsa len bližšie tradíciou kultúry i myslenia a kde je aj významový raster pojmov bližší slovenskému. Scrutonov text je okrem toho pre prekladateľov náročný aj z toho dôvodu, že autor voľne parafrázuje idey mnohých významných predstaviteľov modernej filozofie, estetiky, semiotiky a lingvistiky, pričom často operuje s originálnymi a v odbornej literatúre medzičasom hojne reflektovanými pojmami týchto autorov, ktorých kodifikované alternatívy sa v českých a slovenských prekladoch medzičasom zaužívali, a preto by azda bolo vhodné rešpektovať ich aj v preklade Scrutonovej *Hudobnej estetiky*. Tento aspekt v niekoľkých prípadoch bohužiaľ slovenskí prekladatelia trochu „neustrážili“.

Výklad vo svojej knihe člení Scruton s obdivuhodným systematickým nadhľadom a logikou do pätnástich kapitol. V úvode knihy predostiera filozoficky fundované odpovede na zdanlivo elementárne a samozrejme otázky o podstate zvukov a tónov a súčasne si vytvára platformu na koncepčne jedinečnú rozpravu o čoraz abstraktnejších a sofistikovanejších aspektoch estetiky hudby a hudobného umenia. Scruton samotný k tomu píše v úvode

knihy: „V tejto knihe začínam [...] od prvotných princípov a umožňujem predmetu [t. j. estetike hudby, p. a.] – skôr ako tým, ktorí sa ním zaoberali – určovať smer diskusie. Je prekvapujúce, že taká suchopárna otázka ako „čo je to zvuk?“ môže viesť až k filozofii západnej kultúry“ (s. 10). Predpokladom toho, aby sme zvuky vnímali ako hudbu, sú podľa Scrutona tri procesy: 1. vibrácie zvukových vln (túto úroveň by som označila ako „fyzikálnu“). 2. zvuky vznikajúce zásluhou týchto vibrácií, ktorých charakteristickým znakom je „udalostný“ či „procesuálny“ charakter. Na rozdiel od mimohudobných procesov, pri vnímaní ktorých sa konfrontujeme s objektmi, ktorým sa udalosti stávajú, či ktoré sa pod vplyvom procesov menia, je procesuálna povaha hudobných udalostí z dôvodu absencie individuálnych objektov v hudbe absolútna a plne separovaná od ich fyzikálneho zdroja. Zvukové udalosti sa tak stávajú základným komponentom sveta zvukov, voči ktorému zameriavame svoju pozornosť a v ktorom sa orientujeme pomocou kritérií rovnakosti a odlišnosti. V dôsledku ich procesuálneho charakteru organizujeme zvukové udalosti v našom vnímaní v prvom rade na báze časovosti (úroveň „akustická“). 3. Vnímanie zvukov ako hudby predpokladá konečne ich lokalizáciu do metaforicky imaginovaného „akuzmatického priestoru“. Vzťahy v tomto priestore sú založené na „virtuálnej kauzalite“, ktorú síce vnímame ako zákonitú a nevyhnutnú na spôsob fyzikálnych relácií, ktorá však v skutočnosti nemá nič spoločné s fyzikálnymi príčinami vzniku zvuku. Ide teda o špecifickú kauzalitu, ktorá neexistuje v svete mŕtvych strojov, ale len živých bytostí – nakoľko jednotlivý tón „odpovedá“ svojmu predchodcovi, „mieri“ k svojmu nasledovníkovi, „završuje“ určité gesto a pod. Pri identifikácii zmyslu hudobných gest si tak počíname rovnako ako v bežnom živote, kde prostredníctvom gesta toho druhého odhalujeme dôvod jeho správania a zmysľania. Hudbu teda vnímame tak isto ako život: ako živý organizmus, schopný dýchať a hýbať sa (úroveň „metafyzická“). Esteticky relevantná je až táto posledná úroveň, v rámci ktorej máme podľa Scrutona do činenia až s „terciárnymi“ kvalitami zvukov.

Na tejto základnej hypotéze, načrtnutej v úvodných kapitolách *Zvuk a Tón*, Scruton organicky rozvíja a buduje ďalšie úvahy o podstate vnímania hudby v kapitolách *Obrazotvornosť a metafora*, *Ontológia*, *Zobrazenie*, *Expresia*, *Jazyk* a *Chápanie*. Idey predostreté v nasledujúcej kapitole *Tonalita* dominantným spôsobom „vyžarujú“ na druhú polovicu knihy. Podľa Scrutona jedine v rámci tonálnej hudby je možné generovať „silové pole“, ktorému dominuje určitý súzvuk alebo tón, vo vzťahu ku ktorému dokážeme organizovať všetky ostatné tóny či harmónie. Po vymedzení princípov tonálnej hudby sa Scruton venuje reflexii problematiky vzťahu tonality a atonality, pričom ostro polemizuje s tradičným spôsobom interpretácie tohto problému, v zmysle ktorého nahradenie tonality atonalitou bolo logicko-dejinnou nevyhnutnosťou. Po kritickom preskúmaní tézy o „kríze“ tonálnej harmónie vo Wagnerovom *Tristanovi a Izolde* ako o údajnom priamom predpoklade Schönbergovho kroku k atonalite Scruton odmieta názor, že Wagner skoncoval s tonalitou: práve naopak, svojimi inováciami dokázal „dať do pohybu“ tonálne centrum a stať sa tak „zvestovateľom“ nových foriem tonálnej organizácie.

Wagnerovská harmónia je tak podľa Scrutona bránou ku konštituovaniu nových foriem „nedokonalej“ tonality. K ďalším druhom rozšírenej tonality dospel Vaughan Williams alebo Debussy prostredníctvom včlenenia pasáží prevzatých z iných systémov tonality, napríklad pentatoniky a celotónovosti; za obzvlášť plodnú formu rozšírenej tonality považuje Scruton vkladanie „falošných tónov“ do tonálnych melódií a harmónií v rozpätí od Janáčka po Schnittkeho. Ďalšími formami rozširovania tonálneho priestoru sú polytonalita (Bartók, Stravinskij, Szymanowski), kde navzájom koexistuje niekoľko tonálnych centier vytvárajúcich diferencovaný tonálny priestor s privilegovanými a menej privilegovanými pozíciami, a „disonantný kontrapunkt“ (Honegger, Walton, Roussel, Martinů), v rámci ktorého skladateľ na ceste k definitívnemu konsonantnému rozuzleniu disonantných epizód prináša rad čiastočných „zastavení“, ktoré sa však súčasne stávajú zdrojom diso-

nantnej kolízie medzi inými hlasmi. V Skriabinovej hudbe napokon Scruton identifikuje niekoľko alternatív možnosti „rekonštrukcie“ tonality z jej vlastných ruín, pričom spôsoby jeho inovácie tonality považuje za prinajmenšom rovnako zaujímavé ako kánonizované experimenty Schönberga. Scrutonova nekompromisná, avšak vecne precízne zargumentovaná a analyticko-filozoficky fundovaná kritika atonálnej, resp. dodekafonickej a seriálnej hudby ako špecifického druhu atonálnej hudby, púta pozornosť už od čias prvého vydania knihy.

Nápadnou črtou záverečných kapitol knihy *Forma, Obsah, Hodnota, Analýza, Predvedenie a Kultúra* je dôraz na etický charakter či poslanie hudby a – v nadväznosti na Platónove či Aristotelove idey – vyzdvihovanie jej výchovnej úlohy v procese vytvárania našich emocionálnych a hodnotových preferencií a nášho vkusu. Tento moment je aj ústredným bodom Scrutonovej teórie hudobnej expresie, v zmysle ktorej je hudba objektom našej sympatie, ktorá nás vyzýva k vnútornej spoluúčasti. A hoci v závere knihy Scruton opätovne obhajuje tonalitu ako „jazyk“ hudby (aj keď sa jej prostredníctvom už skladateľ súčasnosti nemôže vyjadriť autenticky, ale len „v úvodzovkách“), je aj v súvislosti s kritickou analýzou smerovania modernej spoločnosti napokon predsa len značne skeptický a upozorňuje na „[...] veľkú úlohu stojacu pred umením zvukov: obnovenie tonality ako imaginárneho zvukového priestoru a vzkriesenie duchovného spoločenstva, ktoré tento priestor zaplňalo [...] Potrebujeme hudobný ekvivalent Štyroch kvartet – znovuobjavenie tonálneho jazyka, ktoré zároveň vykúpi čas“ (s. 454).

Nakoľko Scrutonov spis poznám aj z anglického vydania, rada by som teraz poukázala na niekoľko momentov, ktoré sa mi v aktuálnom slovenskom preklade javia ako trochu otázne.

Keď poukazuje na polárne rozdiely, používa Scruton s obľubou pojem *distinction*, ktorý je prekladaný ako *dištinkcia*. Myslím si, že tento pojem je v slovenčine trochu neobvyklý a jeho náhrada bežne používanými slovenskými alternatívami *rozdiel*, *rozlišova-*

nie, by napomohli zrozumiteľnosť výkladu. Za problematický považujem aj preklad slova *token* ako *inštancia* v súvislosti so zakladateľom modernej semiotiky a autorom známej znakovej typológie ikon – index – symbol Charlesom Peirceom. Túto problematiku v súvislosti s hudbou dôkladne reflektuje Vladimir Karbusický v práci *Grundriss der musikalischen Semantik*, predovšetkým v kapitole *Zur objektiven Begründung der Zeichensystematik Peirces* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, s. 39-51).

Problém, či hudba má alebo nemá znakovú štruktúru, rieši Scruton explicitne v kapitole *Jazyk* v nadväznosti na Ferdinanda de Saussura. Tu je v slovenskom preklade použitý výraz *znak* (ako ekvivalent termínu *sign*). Je zjavné, že prekladatelia sa chceli vyhnúť použitiu jedného termínu (*znak*) na dva pojmy, aby tak vytvorili ekvivalent dvojice Scrutonom využitých pojmov: *token* (Peirce) a *sign* (Saussure). To je síce pochopiteľné, napriek tomu sa mi termín *inštancia* (ako alternatíva Peirceovho termínu *token*) nezdá zvolený celkom šťastne. V práci *Teorie sémiotiky* (český preklad Marek Sedláček; Praha : Argo, 2009, s. 67-68) v ktorej sa autor Umberto Eco (viď *Předmluva*, s. 7-8) usiluje o vyjasnenie odbornej terminológie v tejto oblasti, poznamenáva na margo Peirceovej terminológie: „[...] kód zavádí obecné typy (types), tedy vytváří pravidlo, které generuje konkrétní projevy (tokens), tj. takové znaky, které se obvykle vyskytují v komunikačních procesech [...].“ Použitie nie celkom vhodného slovenského ekvivalentu *inštancia* pre pojem *token* v Scrutonovej *Hudobnej estetike* čiastočne skresľuje zmysel jeho úvah (viď napríklad s. 26 alebo 110).

Problematickým sa mi javí aj používanie termínu *geštalt*, *geštaltový* a *geštaltisti*, odvodené od nemeckého *Gestalt* (tvar): viď napríklad „Rytmické zoskupovanie je geštaltovým fenoménom [...]“ (s. 45). Je síce pravda, že Scruton samotný používa z nemčiny prevzatý termín *Gestalttheorie*, príp. podstatné meno *Gestalt*, ale tu ide pravdepodobne o bežný jazykový úzus v angličtine. Hoci využitie termínu *geštalt* a *geštaltová teória* nájdeme zaužívané aj v slovenských odborných textoch, čitateľovi práce pohybujúcemu sa v teritóriu

hudobnej problematiky, u ktorého nemôžeme predpokladať všeobecnú oboznámenosť s vyššie uvedenými pojmami a disciplínami, by boli iste zrozumiteľnejšie termíny *tvar* alebo *tvarová psychológia*. V každom prípade by bolo bývalo vhodné aspoň pri prvom použití tohto termínu ozrejmiť súvislosť s významom tohto pojmu v zmysle *tvar* a aj súvis s *tvarovou psychológiou* (samotný Scruton tento návod čitateľovi poskytuje hneď v úvode knihy odkazom na „Gestalt psychologists“, viď *Preface in orig.*, s. VIII; čo je do slovenčiny preložené ako „geštalisti“, viď s. 10). Čitateľ neznalý tohto pojmu nemusí celkom pochopiť zmysel Scrutonových úvah odvíjajúci sa od okruhu problematiky tvarovej psychológie, napríklad „Melodický geštalt je celkom prebiehajúcim v čase, ktorý vnímame v nepretržitom zvukovom toku, a nie celkom, v ktorom sa niekoľko simultánných elementov zoskupuje do organizovanej celistvosti“ (s. 54).

V diskusii o Croceho názoroch sa autori rozhodli pre preklad pojmu *intuitions* ako *nazerania*: „Croce bol presvedčený, že umelecké diela vyjadrujú ‚nazerania‘ (intuitions) – termín prevzal od Kanta a dal mu zmysel, podobne ako Kant, prostredníctvom dištinkcie medzi nazeraním a pojmom“ (s. 142). Pojem *intuícia* je v našej odbornej literatúre všeobecne zaužívaný v súvislosti s Kantom, Crocem i Bergsonom, pričom jeho významové pole je termínom *nazeranie* vyčerpané len čiastočne – skôr než o nazeranie ide o bezprostredný, bezpojmový vhlád, vžívanie. A práve keď sú Kantove a Croceho idey aplikované na oblasť hudby, ktorá – ako na to práve Scruton kladie veľký dôraz, – nevie nič zobraziť, ale len vyjadriť, bolo by azda vhodnejšie zostať pri pojme *intuícia*. Napokon, v súvislosti so Scrutonovým výkladom podstaty Kantovej filozofie v knihe *Krátké dejiny novověké filozofie* ponecháva aj prekladateľ českého vydania Jiří Ogrocký jeho termín *intuícia*: „Kantova teorie syntetického [...] závisí na empirickém prvku jeho filozofie – na názoru, že k poznání dospíváme syntézou pojmu a ‚intuice‘“ (vydal Barrister & Principal : Brno, 2005, s. 163). Využitie pojmu *intuícia* v slovenskej verzii *Hudobnej estetiky* by podľa môjho názoru napomohlo aj zrozumiteľnosť Scrutonových

úvah v subkapitole *Generatívna teória tonálnej hudby*, ktorá by podľa Scrutona na úvod „[...] charakterizovala hudobné ‚nazeranie‘, ktoré treba vysvetliť, a to by slúžilo ako primárny dôkaz teórie. Existuje najmenej päť hudobných nazeraní: 1. Nazerania týkajúce sa zoskupovania hudobných prvkov: horizontálne zoskupovanie do fráz, melódií a podobne a vertikálne zoskupovanie do akordov [...] 2. Metrické nazeranie, proti ktorému pôsobí zážitok zoskupovania. [...] 3. Nazeranie na melodickú líniu: spôsob, akým sa delí na epizódy, ktoré sa navzájom rozvíjajú, odpovedajú na seba či pokračujú jedna v druhej. [...] 4. Nazeranie na vytváranie a uvoľňovanie napätia v hudobnej sekvencii: vnímame, že tón smeruje k inému tónu alebo si ho vyžaduje, že akord je neúplný či ‚nesaturovaný‘, že pasáž smeruje k záveru alebo že si vyžaduje uvoľnenie napätia. [...] 5. Nazeranie na vzťah časti a celku: ktoré časti skladby si navzájom odpovedajú, ktoré treba vyčleniť ako nezávislé epizódy atď.“ (s. 180-181; prosím čitateľa, aby si namiesto pojmu „nazeranie“ predstavil formuláciu „intuícia týkajúca sa...“).

V diskusii o koncepcii symbolizmu Nelsona Goodmana sú použité podľa môjho názoru nie celkom vhodne zvolené alternatívy semiotických pojmov *labelling*, *label* a *reference*, pre ktorý sú v českej a slovenskej semiotike zaužívané termíny označovanie, označenie a odkaz: „Goodman chápe symbolizmus ako značkovanie [*labelling* = označovanie, p. a.] [...] Umelecké diela niečo symbolizujú tak, že na niečo ‚referujú‘ [*by referring* = odkazujú, p. a.] a existujú dva dôležité druhy referencie [*reference* = odkazov, p. a.]: denotácia (značka [*label* = označenie, p. a.] sa spája s osobitosťou) a predikácia (značka [*label* = označenie, p. a.] sa spája s nekonečne veľa výskytmi osobitosti)“ (s. 199).

V súvislosti s problematikou hudobnej interpretácie, ktorej Scruton jednak venuje samostatnú kapitolu, ktorej sa však priebežne dotýka v celej knihe, používa dôsledne termín *performance*, nie *interpretation*. Z formálneho hľadiska je teda úplne v poriadku, že slovenskí prekladatelia používajú len termín *predvedenie*. Na rozdiel od angličtiny, ktorá preferuje pojem *predvedenie* (ako ekvivalent pojmu

performance), uprednostňuje však slovenčina generálne termín *interpretácia* (ako ekvivalent *interpretation*). V nemčine sa o terminologické vyhranenie rozdielu vo významovom poli oboch pojmov zaslúžil Hermann Danuser v práci *Musikalische Interpretation* (Laaber : Laaber-Verlag, 1992): pokiaľ pojem interpretácia (nemecky *Interpretation*) je zaužívaný v súvislosti s hudbou od čias viedenských klasikov, používa sa *interpretačná prax* (*Aufführungspraxis*) predovšetkým v súvislosti s interpretáciou „starej hudby“ (v našich kontextoch je okrem termínu „historická interpretačná prax“ zaužívaný aj podľa môjho názoru nie celkom šťastný pojem „poučená interpretácia starej hudby“). Hoci tento terminologický rozpor je podľa Danuserovho názoru naďalej metodologicky neutržateľný, evokuje rozdiel medzi pojmami *predvedenie* a *interpretácia* dva odlišné postoje k problematike interpretácie, ktoré súvisia s mierou subjektivity interpretovho vkladu. V súlade s historickým vyhraňovaním funkcie interpreta pritom pojem predvedenie sugeruje jej chápanie ako vykonávateľa skladateľových pokynov; naopak pojem interpretácia asociuje, že interpret má väčšiu mieru slobody a priestor pre svoj osobný a neopakovateľný vklad, čo je charakteristické pre hudbu od čias Beethovena a romantikov.

Nakoľko Scruton sa (vo vyššie uvedenom zmysle) významne dotýka tak problematiky predvedenia (resp. interpretačnej praxe), ako aj interpretácie, možno by stálo za úvahu použiť v niektorých prípadoch namiesto termínu predvedenie pojem interpretácia, prípadne sa aspoň zmieniť o odlišných tradíciách či preferenciách označenia aktu interpretácie v slovenčine a angličtine; predovšetkým v subkapitolách *Autentické predvedenie* (s. 397) alebo v záverečnom súhrne na konci kapitoly s nadpisom *Poznámky k definícii hudobnej kultúry* (s. 408-409), kde v bode 2 stojí: „Predvádzanie dvojakého druhu: realizácia

hudobného diela podľa skladateľových pokynov a voľná improvizácia, ktorá môže mať za východiskový bod iné dielo“ (prosím čitateľa, aby si namiesto pojmu „predvádzanie“ dosadil „interpretácia“).

V texte sa vyskytuje niekoľko redakčných „nedotiahnutostí“ a chýb, spomeniem len nesprávne uvedený názov Adornovho spisu *Über der Fetischcharakter in der Musik* (s. 421) alebo pojem *endlose Melodei* (s. 425).

Vydanie slovenského prekladu Scrutonovej *Hudobnej estetiky* je nesporné významným počínom Hudobného centra v edícii *Prekladky*. Je zásadným obohatením domácej odbornej literatúry v tejto oblasti, ktorý by nemal chýbať v knižnici žiadneho profesionálneho hudobníka. Titul sa stane bezpochyby významným zdrojom poznatkov a inšpirácie nielen pre hudobných vedcov a teoretikov, ale aj pedagógov a poslucháčov vysokých umeleckých škôl, resp. univerzít zameraných na výučbu hudobnej vedy, estetiky a pod.

Vzhľadom na to, že na Slovensku zatiaľ nemáme tradíciu vo vydávaní titulov tohto druhu, mali prekladatelia naozaj neľahkú úlohu (svedčí o tom aj fakt, že kniha s oficiálnym vročením 2009 vyšla až roku 2012). K niekoľkým poznámkam, ktoré som k prekladu mala, ma podnietila jednak znalosť anglického originálu Scrutonovej *The Aesthetics of Music* a niektorých ďalších titulov tohto autora vydaných v českom jazyku, ako aj fakt, že oblasti hudobnej estetiky, hudobnej filozofie a hudobnej semiotiky a štúdiu aj cudzojazyčných, prednostne však nemeckých publikácií z tejto oblasti, sa venujem dlhodobnejšie. Vzhľadom na to, že slovenská terminológia v oblasti estetiky hudby nie je ustálená, sú moje poznámky mienené ako impulz k diskusii o naznačených problémoch a reflexii niektorých odborných termínov a pojmov: dospieť k „terminologickému úzu“ v tejto oblasti považujem za významnú úlohu pre budúcnosť.

Markéta Štefková