

Hudobné dielo ako predmet muzikologického záujmu

Musical work as an object of musicological interest

Lubomír Chalupka

Abstrakt

Pojem „hudobné dielo“ viažuce sa na tzv. opusový charakter je len výsekom z množiny hudby, ktorá je predmetom muzikologického záujmu. Dielo v tomto zmysle sa vykryštalizovalo na pôde európskej umelej komponovanej hudby ako výtvor konkrétneho skladateľa, fixovaný v notačnom zázname a určený na predvádzanie. Dielo vzniká v obklopení historicko-vývojových a spoločensko-kultúrnych podmienok a prostredia a jeho existenčné podoby prechádzajú fázami koncepcie – od autorovho rozhodnutia tvoriť, vyčlenení jeho zámerov a predstáv, po ucelený tvar, fixovaný v notačnom zápise. Potom nastupuje fáza realizácie diela najprv zverenej editorovi a najmä interpretovi, ktorý oživením diela a vkladom svojho umeleckého názoru naň mu dodáva špecifickú znejúcu podobu. Tá sa v prostredí technického dotvárania transformuje do fixovanej zvukovej podoby v podobe nosičov určených na šírenie, resp. predaj. Tak sa hudobné dielo v štádiu percepcie, vnímania dostáva k poslucháčovi, ktorý zaujíma k dielu postoj bud' prostého milovníka hudby, pozorného kritika alebo analyzujúceho muzikológa. V jednotlivých fázach existencie preniká dielo zároveň ako hodnota do objektívneho historického a spoločensko-kultúrneho prostredia. Tým sa ocitá v štádia recepcie, teda osvojovania. Muzikológia v rámci svojho disciplinárneho rozvetvenia venuje pozornosť každej z jednotlivých fáz existencie hudobného diela.

Kľúčové slová: hudobné dielo, muzikológia, existenčné podoby, koncepcia, percepcia, recepcia.

Abstract

A term „musical work“ in a sense of opus character is only a part of the musicological research. Work of this sense was defined as a creation of individual composer, fixed in the notation and designated for interpretation. The musical work originates in the middle of historical-developmental and socio-cultural conditions and factors and its existence formations are developed from author's decision for creativity, through intentions and conceptions to the shape fixed in notation. Then begins phase of work-realization by editor and mainly performer, who through reviving of work and his artistic opinion it is transformed to the for music specific sound result. This result is determined by technical elaboration of the recording form for the medial distribution and sale. So that, the musical work is as a perceptive form given to the listener, who can be either music-admirer, critic or musicologist. In the individual phases of existence of musical work it

penetrates to the objective historical and socio-cultural surroundings. It is a phase of receptive process of musical work. Musicology deals with all forms of musical work in its disciplinary branches.

Key words: musical work, musicology, forms of existence, conception, perception, reception.

Bežne používaný pojem „hudobné dielo“ tvorí len časť množiny „hudba“, resp. „hudby“. V rámci muzikologického bádania v 2. polovici minulého storočia sa totiž jasne deklarovalo, že nemožno prijať za predmet výskumu len europocentricky chápané označenie „hudba“, resp. „hudobné dielo“.¹ Tzv. „Werkcharakter“ hudobného vývoja zodpovedá len časti produktívnych výsledkov, ktoré sa vykryštalizovali na pôde európskej umelej komponovanej hudby a hudobná teória zvolila v prvej polovici 16. storočia (1537) pre ne názov „opus perfectum et absolutum“, teda dielo (väčšinou polyfónne), fixne zapísané skladateľom do notovej osnovy a určené na predvádzanie. Pevnosť zápisu sa počas epochy stredoveku priebežne zdôrazňovala aj teoretickými spismi – náukami o kontrapunkte a neskôr (od polovice 16. storočia) aj náukami o harmónii. Vymedzenie opusového charakteru diela však nebral do úvahy existujúcu množinu ľudovej hudby, ktorá sa, (čo čiastočne platí až dodnes), nezapisovala, lebo sa šírila ústnou tradíciou a priprúšťali sa ako legitímne a charakteristické aj spontánne vytvárané melodické varianty jednotlivých ľudových piesní. Ich tvorca zostával anonymný. Tak isto až od začiatku 20. storočia sa muzikológovia začali zaujímať o kmeňovú hudbu obyvateľov iných kontinentov (napr. Afriky, Ázie, Oceánie, Južnej Ameriky) – z čoho sa vyšpecifikovala etnomuzikológia ako nová vetva hudobnej vedy.² Vo vývoji európskej umelej komponovanej a zapisovanej hudby, ktorá zodpovedala pojmu „hudobné dielo“, však jestvovali výnimky pri hudobnom oživovaní zápisu skladby, napríklad zápis basového partu bol od 17. storočia vybavený numerickými symbolmi, označujúcimi akordy (stredné hlasy vo viachlasej faktúre), ktoré hráč pri realizácii partitúry sám doplňoval. V kadenciách nástrojových koncertov v období klasicizmu skladateľ ponechal interpretovi voľnosť pre demonštráciu sólistových virtuóznych (a de facto aj kompozičných) schopností. Oveľa väčší zásah do pozície hudby ako množiny notačne fixovaných hudobných kompozícií, teda hudobných diel označovaných kvôli jasnej identifikácii opusovými číslami, znamenal vývoj v 20. storočí, kedy sa objavil fenomén jazzu, založený na improvizácii, a v rámci vývoja hudobného myslenia sa po roku 1945 v kompozičnej praxi predstavila metóda aleatoriky,

¹ LISSA, Zofia: *O podstatě hudebního díla*. In: *Nové skice z hudební estetiky*. Praha : Supraphon 1982, s. 42–83; ČERNÝ, Miroslav K.: *Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence*. In: *Estetika*.11, 1974, č. 4, s. 193–212.

² FUKAČ, Jiří – POLEDŇÁK, Ivan: *Hudba a její pojmoslovny systém*. Praha : Academia 1981; ELSCHEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda 1984.

ako reakcia na prísne determinovanú techniku seriálnej kompozície, reakcia umožňujúca odklon od tradičného presnému záznamu skladby do partitúry, odklon pri jej realizácii až do stavu ľubovôle, náhody, neraz až chaosu. Nastal odklon od typu tradičného výtvoru viazaného na jednu autorskú individualitu spôsobom kolektívnej tvorby, patch-worku, či tzv. komprovizácie.³

V našom príspevku sa však sústredíme na dlhou tradíciu vývoja európskej komponovanej hudby stabilizovaný pojmom „hudobné dielo“ a pokúsime sa zo systematického hľadiska predstaviť jeho trasu a „osudy“ od zrodu po uplatnenie. Jednotlivé okolnosti priebehu a „zastávky“ tejto trasy predstavuje schéma, ktorú dávame k dispozícii.⁴ Je to schéma, ktorá zastupuje aj viaceré „povinnosti“ disciplín historickej a systematickej hudobnej vedy, odboru „zvedavého“ na všetky okolnosti existencie hudobného diela (hudobných diel) v invariantnej i variantnej podobe.

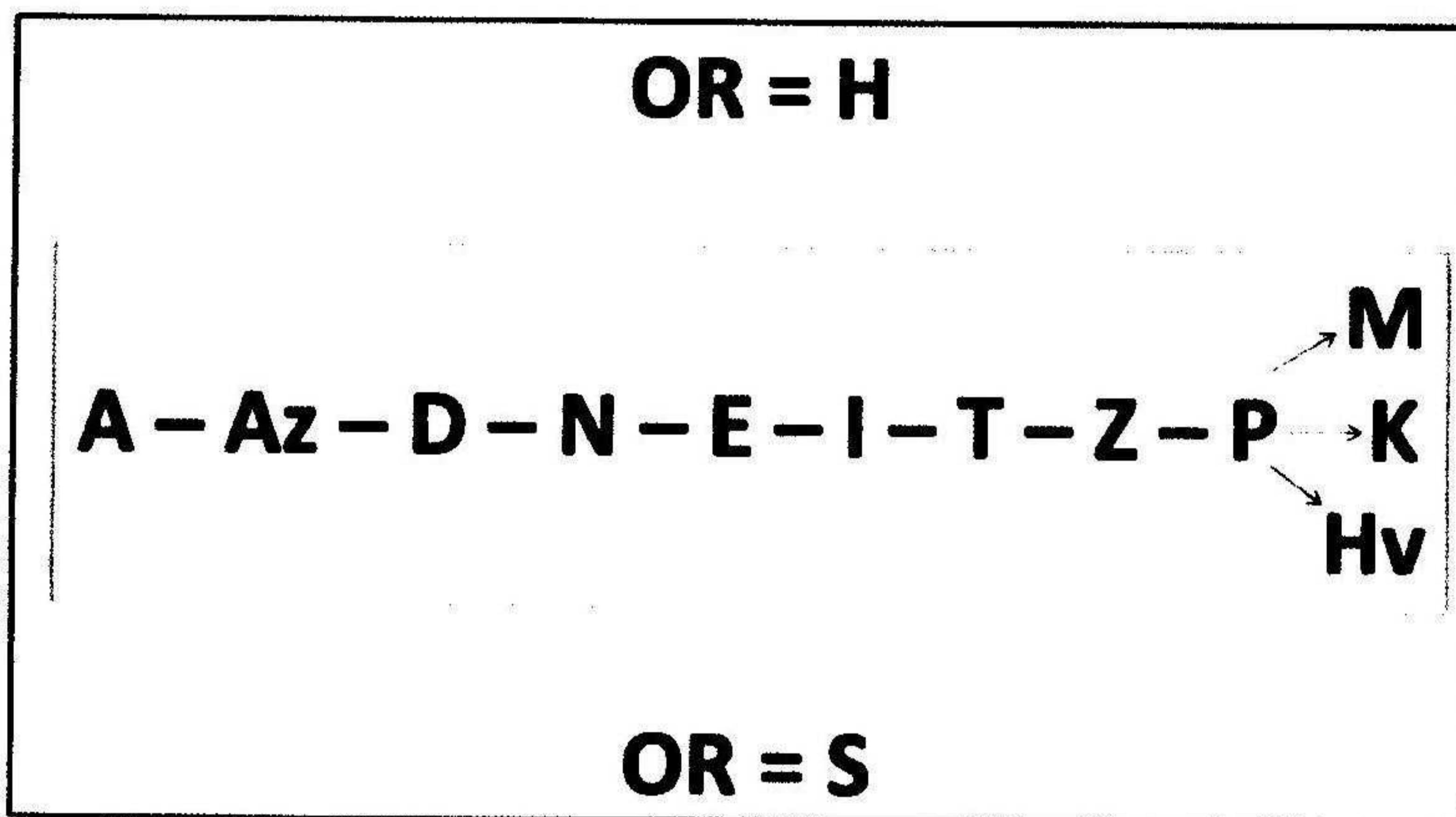


Schéma zobrazuje dva obdĺžníky, v tom väčšom sa vyskytuje 2 x symbol „OR“. Predstavuje „objektívnu realitu“ teda svet navôkol, zdôrazňujúc, že žiadne hudobné DIELO, teda tvorivý akt, nevzniká v akomsi „vzduchoprázdne“, ale jeho postihnutie v relatívnej úplnosti, predpokladá zváženie prinajmenšom dvoch hľadísk – ide o zaradenie DIELA do historicko-vývojového kontextu, podmienok a predpokladov jeho existencie. Tento kontext symbolizuje OR=H v hornej polovici obdĺžnika. V dolnej polovici tohto obdĺžnika sa nachádza symbol „OR=S“, teda objektívna realita v podobe spoločensko-kultúrnych podmienok, súvislostí a pomerov, v ktorých dielo, resp. diela vznikajú, do ktorého prenikajú a v určitom zmysle ho oplyvňujú. Historicko-vývojové a spoločensko-kultúrne determinanty tvoria

³ FUJAK, Július: *Hudobné korela(k)tivity*. Nitra : FF UKF 2008.

⁴ Pri vytvorení schémy sme sa inšpirovali prácou ČERNÝ, Miroslav K. *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc : Palackého univerzita 1998, s. 20–40.:

teda „background“ - pozadie i základný priestor pre kreativitu umelcov, ktorá mobilizuje k vzniku a „životu“ hudobných diel.

Prejdime k bohatšie zaplnenému vnútornému obdĺžniku, bohatšie preto lebo jednotlivé symboly označujú už nie vonkajšie podmienky pre DIELO, ale viaceré činitele vnútornej energie tvorivosti, ktorá je, resp. mala by byť „motorom“ jednotlivých existenčných podôb hudobného diela.

Idúc zrakom zľava doprava, existenčná „trasa“ DIELA začína symbolom „A“ priradeným k autorovi, skladateľovi. Zásluhou jeho profesionálnej tvorivosti môže vzniknúť DIELO. Autor je subjektom takrečeno zodpovedným za zapísanú podobu diela do nôt. Ked' sa v polovici 13. storočia na pôde Notredamskej školy objavili prvé mená autorov-skladateľov („Leoninus“ a „Perotinus“) išlo o označenie na úrovni „copyrightu“, v určitom zmysle potvrdenia originality, autenticity i jedinečnosti zapísaného-skomponovaného diela – teda vlastnosti, ktoré viedli neskôr k spomínanému označeniu „opus perfectum et absolutum“,⁵ teda diela dokonalého (z hľadiska kompozičnej techniky), fixovaného a tým nemenného. Autor DIELA je pre muzikologický záujem o genézu vzniknutej skladby, (skladieb) dôležitý, nielen ako jedinec, žijúci v konkrétnej a definovanej historickej a spoločensko-kultúrnej realite, tvoriaci vo svojej dobe a obkolesený „tlakom“ vonkajších podmienok, požiadaviek a funkcií, ale aj ako subjekt, ktorý tvorí na základe jednak osvojených, objektívne artikulovaných profesionálnych pravidiel, predpisov a noriem, ale ich napĺňanie psychologicko-estetický modeluje a modifikuje na základe vlastných predstáv, pohnútok a motivácií. Tým generuje, rozvíja a a upevňuje svoj individuálny štýl. Štýlová analýza a kritika je súčasťou viacdisciplinárneho zájmu o autora jednak zo strany historickej ako aj systematickej muzikológie (napr. hudobnej estetiky, hudobnej teórie, hudobnej filozofie, hudobnej psychológie, hudobnej sociológie).⁶

Autor („A“) je nielen „homo sapiens“, ale aj „homo creativus“ a „homo patiens“ – teda jedinec pri tvorivosti tak myслиaci ako aj cítiaci. Dôležité je pri muzikologickom záujme o autorovo DIELO spoznať aj „Az“, teda autorský zámer, súbor okolností, ktoré tvorca viedli k tomu, aby sa k realizácii DIELA odhodlal. Tých podnetov je pomerne veľa, možno sa k odhaleniu Autorského zámeru približovať jednak skúmaním samotného DIELA v zapísanej a znejúcej podobe, môže nám k tomu pomôcť aj napr. dedikácia v záhlaví partitúry, podnázov kompozície, ako aj informácia, že dielo vzniklo na objednávku. K dispozícii pri rekonštrukcii Autorského zámeru sú pre muzikológa aj samotné autorove výpovede, prípadne nahliadnutia do jeho korešpondencie, skicárov, záznamov, predbežných verzií, resp. poznanie jeho biografie.

⁵ Pozri RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Prešov : Matúš music 1994, s. 83–88.

⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava : SPN 1980, s. 85–90.

Nasleduje klúčový objekt pre zaostrenie muzikologického záujmu – samotné hudobné DIELO, ako konkrétny a jedinečný výtvar, ktoré autor (skladateľ) vytvoril. Pred prístupom k nemu, ako aj pri jeho takrečeno „pitvaní“ môže muzikológ využiť svoje nadobudnuté vedomosti o autorovi, jeho predchádzajúcej tvorbe i rozmanitých autorských zámeroch. Vytvára si teda dôležitú vedomostnú bázu pre porovnávacie skúmanie, pre postihovanie genézy diela. To mu pomáha pri opise vlastností DIELA (materiálu, elementov, štruktúry), pri analytických operáciach (hľadaní vzťahov medzi elementami a štruktúrami), kombinujúc vizuálny pohľad na Dielo už v podobe „N“, teda notového záznamu prostredníctvom analýzy partitúry s jeho zvukovou podobou. Keďže dielo existuje zatial v rukopise, skladateľ ho môže „posunúť“ ešte pred jeho hudobnou interpretáciou muzikológovi,⁷ resp. má odborné dispozície spoznať a študovať dielo v štádiu jeho prvotnej existencie, autografu, čo je príznačné najmä pre oblasť hudobnohistorického bádania, kedy je niekedy potrebné identifikovať anonymné skladby prostredníctvom komparácií.

Aby muzikológ mohol teda pri štúdiu rukopisu DIELA poznat aj jeho zvukovú podobu, existuje v rámci jeho vzdelania na Univerzite predmet „Čítanie a hra partitúr“.

Po viacdimentzionalnej analýze rukopisu má muzikológ šancu sformulovať svoj prvý syntetický úsudok o DIELE, ktoré má k dispozícii, určiť a zhodnotiť jeho jedinečné vlastnosti. Pri tejto etape muzikológovho záujmu sme sa ocitli vlastne už pri symboli „N“, teda notovom zázname DIELA, v úvode príspevku spomínamej dôležitej fixácií skladateľovho zámeru. Ešte predtým však autor môže ku konečnej podobe svojho DIELA prichádzat upravovaním, spresňovaním svojho zámeru pri prehrávaní na klavíri a pod. Ide o fazu genézy DIELA neskôr v notách fixovaného.⁸

Doterajšie fázy existencie hudobného DIELA ho predstavujú v štádiu **KONCEPCIE**, jednak virtuálnej – v podobe „Az“ (teda Autorského zámeru) a ovplyvnenej subjektívnym rozhodnutím „A“ (Autora) zhmotniť svoje predstavy a zámery do podoby DIELA, zatial v podobe ich prekódovania do konvenciolizovanej podoby notového písma (DIELO ako „N“).

Notový záznam „N“ existujúci v rukopise, sa musí, ak Autor je rozhodnutý ho ponúknut verejnosti, pripraviť na vydanie. Vtedy nastupuje „E“, Editor, ktorý je

⁷ V prípade žijúcich autorov sa to stáva zriedkavo, skladatelia príliš svojim kolegom-muzikológom nedôverujú, lebo si myslia, že keď títo sami nekomponujú, nie sú na kontrolu ich diel dostatočne kompetentní.

⁸ Na takúto genézu sa sústredila jedna zaujímavá diplomová práca, obhájená na Katedre hudobnej vedy Univerzity Komenského pred 10 rokmi – študent poprosil významného skladateľa, bol to Ilja Zeljenka, s prosbou, aby napísal skladbu pre hoboj pre jeho vtedajšiu frajerku, študentku Konzervatória, s tým, aby mohol byť prítomný pri jej zrade. Zeljenka súhlasil a tak sa milý diplomant „nastáhoval“ na pár dní do jeho pracovne vybavený kamerou a magnetofónom, kde mohol priebežne zaznamenávať obrazom i zvukom jednotlivé fázy vznikania takto objednanej skladby).

zodpovedný, (niekedy pri konzultáciách so skladateľom, ak ten žije) za vzorovú podobu DIELA vydaného, teda zbaveného prípadných chýb. V prípade vydávania diel už nežijúcich skladateľov, musí byť Editor dostatočne vzdelaný, aby edíciu „E“ DIELA pripravil s profesionálnym rozhľadom a v reprezentatívnej podobe. Táto fáza je predmetom aj špecifickej hudobnovednej disciplíny – Hudobno-textová interpretácia, resp. Edícia starej hudby.⁹

Takto pripravená podoba diela je začiatkom fázy existencie DIELA v štádiu jeho REALIZÁCIE, ktorá je najprv zverená interpretovi, v schéme ho zastupuje symbol „I“. Ten sa podielá na dôležitej realizácii DIELA („D“) zvukovým oživením v notách „N“ fixovaného „Az“ z dielne „A“. Interpret, v zmysle uměleckého výkonu sa stáva klúčovým subjektom, ktorý DIELO predstavuje v jeho najvýznamnejšej a najšpecifickejší realizačnej podobe príznačnej pre hudbu. Tvary a vzťahy hudobných elementov a štruktúr zvukovo oživené prebiehajú v čase – znejúce dielo má procesuálny a dynamický charakter. Umělecká interpretácia zároveň znamená príležitosť pre interpretovo stvárnenie DIELA, jeho výklad. Interpretáčný umělec nereprodukuje partitúru, ale dáva výslednému projektu skladateľovej tvorivosti nový rozmer. Oživuje fixovanú a zakódovanú existenčnú podobu DIELA tým, že mu dáva vďaka svojmu subjektívemu prístupu k nemu novú podobu. Možno povedať, že koľko interpretov, toľko individuálnych stvárnení DIELA, ktoré vďaka tvorivosti interpreta funguje v obohatení a rozmanitosti. Táto fáza realizácie „D“ (Diela) je predmetom špecifickej systematickej hudobnovednej disciplíny – Hudobnej interpretácie.

V priebehu 20. storočia – intenzívne v jeho druhej polovici – sa interpretované hudobné DIELO zvyklo nahrávať, napr. pre potreby mediálneho vysielania, resp. archivovania. Vtedy nastupujú Technici „T“, ktorí eliminujú nežiadúce, resp. sprievodné zvuky z koncertnej siene, či operného domu, aby tak pripravili „vyčistenú“, v niečom upravenú podobu hudobného DIELA, odlišnú od tzv „live“ nahrávky. S podielom „T“ (technikov) na úprave zvukovej podoby diela sa môže fixovať „Z“ – realizácia diela zaznamenaná najprv v analógovej, neskôr v digitalizovanej podobe, určená pre média a prístupná aj na nosičoch určených na predaj, resp. prístupnosť pre záujemcov o DIELO (najprv LP platne, magnetofónové kazety, neskôr CD, DVD, či v súčasnosti na internete – napr. YouTube).

Symbol „P“ už takmer na konci schémy predstavuje fázu PERCEPCIE, predpokladá existenčnú podobu DIELA určeného na počúvanie, vnímanie, prijímanie jeho kvalít. Tento percipient - poslucháč

⁹ Muzikológ musí byť aj v tomto prístupe k realizácii DIELA obozretný, pretože sa stávalo, že editori často sa samolúbostí, ale aj z nepochopenia autorovho rukopisu, do neho zasahovali, opravovali, pridávali, alebo vypúšťali (vrátane edície napr. Mozartových diel po jeho smrti). Tu má muzikológ šancu pripraviť tzv. kritické vydanie na základe odborného porovnávania predchádzajúcich vydanií, resp., najlepšie, precízneho štúdia autografu konkrétneho DIELA, resp. aj iných skladieb autora.

môže patríť k rôznym skupinám vyznačujúcim sa záujmom o DIELO. Bud' patrí k „M“, teda k Milovníkom hudby, najpočetnejšej komunite, na odbornejšej úrovni zastupuje „K“, teda kritiku, ktorí sa k DIELU vyjadrujú klasifikačnými a hodnotiacimi postojmi a názormi, publikovanými v odbornej i neodbornej tlači, v tematických reláciách pripravovaných a vysielaných v rozhlase, resp. (to veľmi zriedka) v televízii. Napokon symbol „HV“, znamená hudobného vedca, muzikológa, ktorý k DIELU zaujíma najkvalifikovanejší hodnotiaci a výkladový postoj, často pretavený aj do podoby vedeckých publikácií (štúdií, monografií, učebníc).

Na jednotlivých trasách existencie DIELA, znázornených v malom obdľžniku možno predpokladať jeho prieniky do obdľžnika vonkajšieho – tak do „OR=H“, ako aj do „OR=S“. Hovoríme, že DIELO sa ocitá vo fáze **RECEPCIE**, stáva sa (resp. má predpoklady sa stat') súčasťou historického vedomia a spoločenského osvojovania, a tým môže potvrdzovať svoju užitočnosť a prínosnosť pre dané kultúrne prostredie. Medzi rozmanité recepcné podoby existencie hudobného DIELA (napr. zaradenosť do dramaturgického plánu koncertných a operných inštitúcií), patrí aj jeho začlenenie do pedagogického procesu na rôznych typoch škôl, kde môže fungovať ako impulz pre budovanie vzťahu mladého človeku k DIELU (dielam) a tým ako prostriedok potenciálneho obohacovania a kultivovania jeho života. Preto aj disciplína Hudobná pedagogika patrí do sústavy systematickej muzikológie.¹⁰

Bibliografia

- LISSA, Zofia: *O podstatě hudebního díla*. In: *Nové skice z hudební estetiky*. Praha : Supraphon 1982, s. 42–83.
- ČERNÝ, Miroslav K.: *Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence*. In: *Estetika*. 11, 1974, č. 4, s. 193–212.
- FUKAČ, Jiří – POLEDŇÁK, Ivan: *Hudba a její pojmoslovny systém*. Praha : Academia 1981.
- ELSCHEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda 1984.
- FUJAK, Július: *Hudobné korela(k)tivity*. Nitra : FF UKF 2008.
- ČERNÝ, Miroslav K. *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc : Palackého univerzita 1998, s. 20–40.
- RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Prešov : Matúš music 1994.
- KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava : SPN 1980.

¹⁰ Príspevok vznikol v rámci riešenia projektu Agentúry na podporu výskumu a vývoja č. APVV 14-0681.