

## O pravidlech hry, zvané „hudební řeč“

Vladimír Tichý

Dovolím si uvést svůj příspěvek krátkým příkladem z pedagogické praxe - a to z výuky hudebně teoretických disciplin na konzervatorním stupni. Představme si jednu z prvních lekcí nauky o harmonii, ony chvíle, kdy jsou žáci právě uváděni do základů problematiky předmětu. Již znají (a snad i ovládají) intervaly, akordy, stupnice, a přichází onen vzrušující okamžik, kdy se mají poprvé - plni rozechvění - pokusit řetězit akordy do harmonických vět, tedy do akordických sledů, jež by měly ve svém průběhu dávat jistý hudební smysl. I když mnozí z nich disponují dobrou harmonickou sluchovou představou (vnitřním sluchem si dokážou bezpečně představit harmonickou funkci, která se „hodí“ na to či ono místo harmonické věty nebo harmonizované melodie), přece jen není zcela jisté, že jsou s to bezchybně splnit úkol na jisté, byť elementární kompoziční úrovni, pokud jde o logické vedení hlasů, zvukově optimální úpravu akordů apod., neboli - splnit požadavky tzv. „čisté práce“. Je zřejmé (a pedagogické zkušenosti mnoha generací to potvrzují), že bude z metodických důvodů vhodné, ba nezbytné stanovit si hned zpočátku jasná pravidla hry, pracovní zásady, v jejichž rámci je nutno se pohybovat, nemá-li veškerá daná aktivita hned v samém počátku ztroskotat v naprosté bezbřehosti. Opření o tradici a zkušenosti zmíněných generací našich předchůdců, formulujeme standardně výchozí pracovní pravidla v souladu s postupy klasické harmonie. Předpokládáme, že všichni přítomní vědí, o která pravidla jde, zmiňuji jen letmo všeobecně známé zákazy kvintových a oktávových paralel, zdvojených citlivých tónů, příčnosti, příkazy rozvodů citlivých tónů, septim, nón, doporučení zdvojení nebo naopak vypuštění určitých tónů akordů, stanovení vzdáleností mezi hlasy, zásadu protipohybu basu a sopránů atd.). Soubor zmíněných pravidel pak vymezuje v popsané výukové praxi mantinely toho, co je „správné“ a co nikoli, fungujíc tedy podobně, jako fungují v případě jazyka pravidla pravopisu, gramatiky, syntaxe. - A nyní přichází ona velká událost, hodná naší zvýšené pozornosti: v některé ze zadních lavic se přihlásí nespokojený kverulant s dotazem: „Jak je to možné, že jsou paralelní kvinty zakázány? Já jsem je u Prokofjeva našel, a bylo jich tam více než dost!“. Poté se zmíněný nespokojenec posadí a s vítězně založenými rukama si užívá situaci, jak staromilského pedanta za katedrou doběhl.

Popsaná situace je mi po třicetileté pedagogické praxi důvěrně známá, opakovaně jsem ji prožil – jako učitel, ale (přiznávám se) i jako student: na to, jak jsem své učitele s potěšením trápil podobnými dotazy, vzpomínám dodnes s potouchlou radostí a zároveň s láskyplným pochopením pro oběti svého tehdejšího žertování. – Debata pak případně může pokračovat jako variace na dané téma: „Ve 20. století se to tedy již smí? Anebo Prokofjev neuměl harmonii? Nebo to někdo smí a někdo ne? Co se tedy vlastně smí?“ – Tyto variace by bylo možné rozvíjet donekonečna.

Ale teď vážně: Existují vůbec nějaká pravidla, stanovující to, co je – v našem příkladu v harmonii, obecně v hudební řeči – správné a co nikoli? – Tedy onen hudební „pravopis“, „gramatika“, „syntax“? Je vůbec na místě mluvit v souvislosti s hudbou o „pravidlech“? Má hudba nějaká pravidla? Pokud ano, kdo je kompetentní je formulovat? A kdo pak dále jejich plnění může vymáhat? Jak by měl pedagog reagovat na situaci, podobnou té výše popsané? Je způsob vyučování, popsany výše, v pořádku? A pokud není, jak by se tedy mělo při výuce dané problematiky postupovat?

Všechny naznačené otázky jsou spolu navzájem propojené. V souvislosti s popsanou modelovou situací v konzervatorní hodině nauky o harmonii je možné uvažovat např. o nezbytnosti pokusu inovovat výuku předmětu – jak v metodickém, tak obsahovém smyslu, tj. pravidla klasické harmonie rozšířit, doplnit, resp. nahradit pravidly harmonie 20. století. Zdá se dokonce, že je k tomu i důvod: vždyť pracovní pravidla, formulovaná Riemannem i jeho předchůdci, u nás pak Knittlem, Steckerem, Foerstrem, Šínem, poukazovala tehdy bezprostředně k hudebním skutečnostem doby svého vzniku: adeпти skladatelského oboru z nich čerpali praktická poučení o řemesle a užitečné návyky přímo pro vlastní kompoziční práci. – Tato situace se však dnes neopakuje: hudební teorie nedisponuje – a ani nemůže a nechce disponovat – publikací, přinášející soubor „návodů“ ke kompozičnímu utváření, produkování harmonické – a obecně – hudební řeči 20. nebo dokonce 21. století. Důvodů je několik.

Prvním z nich je skutečnost, že 20. století přineslo nikoli jednu novou hudební řeč, nýbrž celou bohatou množinu individuálních hudebních jazyků jednotlivých skladatelských osobností, popř. škol či směrů. Lze si snad hypoteticky představit uvedená pracovní pravidla, zformulovaná jako návod k modelování hudební řeči Schönbergovy, Honeggerovy, Prokofjevovy, Hindemithovy, Bartókovy, Stravinského, Webernovy, Janáčkovy, Martinů, Šostakovičovy, Messiaenovy, Lutosławského, Boulezovy, Beriovy, Nonovy, Xenakisovy, Ligetiho a dalších, zohledňující formou zákazů a příkazů charakteristické rysy a postupy jejich hudební řeči, lze si však klást otázku, k čemu by to tak bylo dobré, jak s takovými pravidly nakládat? Koneckonců – takové tituly existují – viz např. *Unterweisung im Tonsatz* P. Hindemitha, Messiaenovu *Techniku mé hudební řeči*, Jelinkovo *Uvedení do dodekafonické skladby*, u nás např. Ištva-

nova *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. U však těchto titulů je však vždy zřejmá úzká specializace na problematiku hudebního jazyka některé ze jmenovaných skladatelských osobností či škol, to však není problematika hudební řeči 20. století jako celku. Je zřejmé, že reálná možnost praktické učebnice hudební řeči 20. století (nejen harmonie) jako jakéhosi novodobého Riemanna nebo Šína neexistuje. První překážkou jejího vzniku je jeden ryze praktický důvod: pokud by měla být hudební řeč alespoň hlavních reprezentantů evropské hudby 20. století popsána formou pracovních pravidel a na jejich základě procvičena do téže hloubky a s touž důkladností, jak se tomu děje (nebo má být!) v případě klasické nauky o harmonii a polyfonii, muselo by konzervatorní studium uvedených disciplin trvat dalších 20 let!

Závažnějším – protože zásadním – důvodem, proč nelze formulovat pracovní pravidla hudební řeči 20. století, je obecná změna přístupu ke kompoziční technice. Zatímco v minulosti byla technika harmonie a polyfonie zcela samozřejmě požadovanou a předpokládanou součástí předběžné přípravy pro vlastní kompoziční práci (též lze říci – vybavení řemeslnými návyky a dovednostmi) – a tomu též sloužily hudebně teoretické učebnice zmíněných i dalších autorů, 20. století stírá hranici mezi technikou a invencí: u Mistrů 20. století lze pozorovat projev jejich invence a osobitosti – mimo jiné – právě ve volbě specifických prostředků, rozhodnutí se pro určité a ne jiné kompoziční postupy, tedy – pro vyvozování, resp. hledání vlastních „pravidel“, mnohdy i „pravidel“ specifických pro každou jednotlivou skladbu. Pokud se od nich máme učit, pak tedy nikoliv těmito „pravidly“ samotným, nýbrž metodě jejich hledání. – Při troše nadhledu však lze zjistit, že vůbec nejde o nic nového: u největších z velkých tomu tak totiž vždy bylo: vzpomeňme Bacha, Haydna, Mozarta... ale také Janáčka, Weberna... Bachovo *Umění fugy* je např. přímo modelovou ukázkou toho, o čem je řeč: lze říci, že je to ukázka těch nejrozmanitějších možností technických řešení fugy, která si jen lze představit, zároveň však je nutno v obdivu konstatovat, že každé rozhodnutí pro určitý zdánlivě ryze technický krok je ve skutečnosti plodem invence, invence pak opět vyvěrala ruku v ruce se zvolenou technikou.

Lze konstatovat – a tím ovšem neříkáme nic překvapivého ani nového – že velcí Mistři pravidla formulovaná hudební teorií nenaplňovali, nýbrž – jimi vymezené hranice překračovali – paradoxně však s plným pochopením a důsledným respektováním je generujících principů(!), vždy ovšem usilující o dokonalý tvar. Tím zároveň konstitovali pravidla nová; úkolem hudební teorie pak bylo – vždy znovu a znovu usilovat o jejich objevení, zobecnění a formulaci.

Co to však vlastně je dokonalý tvar? V geometrii to může být koule, krychle, rovnostranný trojúhelník, elegantní formulace Pythagorovy věty... Jak však rozumět tomuto pojmu v souvislosti s hudbou? Přísně vzato – pokud bychom pojímali hudbu pozitivisticky jako objektivní zvukový fakt, pak by asi našemu

požadavku „dokonalého tvaru“ odpovídal nejspíše konstantní neměnný zvuk alikvotního mnohozvuku – harmonicky naprosto souladný, nerušivý ani svým zvukem, ani změnami v časovém průběhu... Velmi dobře však cítíme, že takováto odpověď nás neuspokojuje, není tím, co hledáme. To, co hledáme, je dokonalost, resp. autenticita zvukové struktury procesuální, časově proměnlivé, ve své smysluplnosti vnímané a uvědomované, je to spojeno právě s prožitkem v času probíhajícího procesu proměn vnímaného zvuku a jeho hudebního smyslu. Ne dosti na tom: to něco, o čem uvažujeme, se vyznačuje jakousi „logikou“: při poslechu hudby poznáme chybu, a to i v případě, že jde o skladbu, již slyšíme poprvé. Zazní-li v některém místě – ať již omylem nebo záměrně – něco, co tam „nepatří“, naše mysl to registruje – podobně, jako např. kaz ve struktuře tkaniny, násilný zásah do krajiny, chybně zvolený slovní tvar ve větě. Může však být řeč o skutečné logice v případě projevu, který není projevem verbálním?

Vraťme se znovu k výchozím úvahám o pravidlech. Ptejme se: řídí se hudební řeč nějakými pravidly? Má svou „gramatiku“, „syntax“, „slovní zásobu“? Pokud ano, jaká jsou to pravidla, kdo je stanovil a kdo je zná? (Existuje snad v případě hudby nějaká odpovědná instituce typu „Ústavu pro jazyk hudební“, oprávněná vydávat „Pravidla hudebního pravopisu“, „Stručnou mluvnici hudební“ apod.?) Jak si vlastně tato pravidla osvojuje každý jednotlivý „uživatel“ řeči? – Hudební řeč se vyvíjí, různé hudební jazyky se navzájem ovlivňují – proměňují se však i ona „pravidla“, existují-li nějaká, anebo k oněm proměnám hudební řeči dochází v rámci „pravidel“, jež zůstávají nezměněna a jsou nezměnitelná?

Podobné otázky si kladl Ludwig Wittgenstein v souvislosti se zkoumáním struktury jazyka a odpověď na ně nacházel v pojetí podstaty a fungování jazyka jako hry. Uvažoval následovně: „Pomysleme jen na to, v jakých případech říkáme, že nějaká hra se hraje podle určitého pravidla! Pravidlo může být pomůckou při výuce příslušné hře. Ten, kdo se učí, je s ním seznámen a cvičí se v jeho používání. – Nebo je nástrojem hry samotné. Nebo: určité pravidlo není používáno ani při vyučování, ani při hře samotné; ani není fixováno v nějakém soupisu pravidel. **Člověk se učí hře tím, že přiblíží, jak ji druzí hrají.** Říkáme však, že se hraje podle těch a těch pravidel, protože **nějaký pozorovatel může tato pravidla vyčíst z praxe této hry**, – jako jakýsi přírodní zákon, kterým se řídí herní úkony. **Jak ale pozorovatel rozliší v tomto případě chybu hrajících od správného herního úkonu?** – Pro to existují určité příznaky v chování hráčů. Pomysli na charakteristické chování toho, kdo se opravuje v nějakém přechybníku. **Rozpoznat, že to dělá, by bylo možné, i když jeho řeči nerozumíme.**“

V uvedeném citátu z Wittgensteinových Filosofických zkoumání je řečeno mnohé o jazyce, a my shledáváme, že velmi podobně, ne-li úplně stejně, lze

uvažovat i o hudbě. Jak by tedy bylo možno nazírat ona pravidla hudební řeči, ovšem nejen ta, která známe z učebnice harmonie (ať už od Šína, Messiaena nebo Risingera), určená k výuce, nýbrž ona **skutečná pravidla**, jimiž se řídí živý hudební projev?

Vraťme se k oné situaci ve výuce konzervatorní nauky o harmonii. Jak vlastně – po všech těchto úvahách – odpovědět našemu milému studentu – kveřulantovi? – Zde je návrh možné odpovědi:

Naším školním (to podtrhuji!) úkolem je procvičovat práci s harmonickým materiálem; jde o svého druhu „gymnastiku mozku“. Pojměme svůj úkol jako hru! Srovnajme ji např. se hrou v šachy: jde-li nám o hru, je nezbytné dohodnout se předem o pravidlech. Vzhledem k tomu, že šachy svá pravidla mají, lze se dohodnout, že se jimi budeme řídit. Kdybychom však chtěli, mohli bychom se dohodnout i na jiných pravidlech: pokud bychom se takto dohodli, nikdo nám nemůže zakazovat táhnout věží tak, jak se táhne pěšcem, a koni přidělit tahy věže.

Berme tedy naše procvičování práce s harmonickým materiálem též jako hru s předem dohodnutými pravidly. Můžeme se dohodnout stejně na pravidlech klasické harmonie, jako na pravidlech Messiaenovy techniky práce s modální harmonií popsanou v jeho výše jmenovaném spisu, nebo na pravidlech dodekafonické kompozice podle H. Jelinka, anebo na jiných pravidlech hry, jak je uvažuje např. K. Risinger ve své Nauce o harmonii XX. století nebo ve své Nauce o kontrapunktu XX. století, vždy však s prioritním záměrem oné „gymnastiky mozku“, nikoli tedy se záměrem „návodu“ jak komponovat. Pokud se pak rozhodneme jakkoli, měli bychom též vědět proč.

Rozhodneme-li se – v počátku studia harmonie – pro pravidla klasické harmonie, děje se tak v kontextu našeho procvičování v době našeho prvního seznamování s harmonií – z důvodů, resp. se záměrem hlubšího porozumění základním harmonickým principům (právě v klasické harmonii jsou patrné nejnázorněji a v čisté, jinými faktory nekomplikované podobě), s cílem hlubšího poznání hudební řeči slohů baroka, klasicismu a romantismu, jako hudební řeči stále v evropské hudební praxi živé, a zároveň – jako východiska, z něhož vyrůstají četné větve hudební řeči 20. století, a buduje se tím základ a odrazový můstek ke studiu harmonie 20. století, jež vyrůstají právě z klasicko-romantické harmonie, ať již jejím dalším rozvojem, nebo v opozici k ní.

V obecném smyslu nám aplikace pravidel klasické harmonie – jako kterékoli jiné – při vyučování umožňuje cvičné osvojování a praktické procvičování schopnosti sluchové a logické orientace v harmonickém materiálu a hlubší poučení o onom „pravopisu“ a „gramatice“ hudby. Klasická harmonie je pro konzervatoristu tím, čím je pro gymnazistu klasická fyzika: základem a východiskem, na něž může v případě gymnazisty navázat pochopení teorie relativity a kvantové fyziky, v případě konzervatoristy – pochopení moderní har-

monie. K takovémuto pochopení patří – s jistou nadsázkou řečeno – poznání, že **ve 20. století se smí vše, ne však vždy, a naopak – smí se vždy, ne však vše.** Dávno ale již neplatí, že nauka o harmonii je návodem, jak komponovat, stejně jako takovým návodem není ani žádná z dalších jmenovaných cvičných metod. Takovýto návod dnes neexistuje a úkolem hudební teorie rozhodně není o formulaci takovéhoho návodu usilovat.

Nanejvýš si lze předsevzít, že nám tato „gymnastika“ – za předpokladu talentu – může poskytnout podmínky k rozvoji schopnosti samostatné a svobodné tvořivé práce s materiálem hudby. V takovémto případě se pak můžeme stát dokonce i skladateli a v rámci tohoto poslání, pokud zároveň s talentem projevíme dostatečnou míru tvůrčí osobitosti, si již budeme hledat svá vlastní pravidla hry, nalézat svou vlastní hudební gramatiku a syntax, která – jak jinak? – bude naším příspěvkem k hudební gramatice a syntaxi hudební řeči 20., resp. dnes již 21. století.

Tento materiál byl přednesen na konferenci Ústavu teorie hudby HAMU „Co se smí a co se nesmí v hudbě 20. století“, konané dne 29. 3. 2006 na Hudební fakultě AMU v Praze

## Literatura

Wittgenstein, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Z německého originálu *Philosophische Untersuchungen* obsaženého in: L. Wittgenstein, *Werkausgabe I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, přeložil Jiří Pechar. Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, Praha 1998.

## Résumé

### About the rules of the game called „Musical language“

Does exist any rule which defines what is right and what is wrong in „musical language“? Does the music have any rules at all? Working rules, defined in the music theory during past decades by Riemann and also his predecessors, in Czechoslovakia by Knittl, Stecker, Šín, were respecting contemporary music works. Such situation, however, doesn't seem to be repeating nowadays. The music theory can't offer - it even doesn't want to offer - any publication including a set of manuals for compositional formation of a contemporary musical language. The twentieth century has brought a rich and various set of individual „musical language“ of single composers, eventually styles, represented by masters such as Schoenberg, Honegger, Prokofiev, Hindemith, Bartók, Stravinskij, Webern, Janáček, Martinů, Shostakovich, Messiaen, Lutosławski, Boulez, Berio, Nono, Xenakis, Ligeti and others. It is evident that there is no real way to have practical coursebook of united „musical language“ of twentieth century conceived by the coursebook of classical harmony since the past masters hadn't been fulfilling the rules formed by the music theory, instead they had been creating those rules by their compositions. Later on, the music theory have formed and generalized them. Ludwig Wittgenstein has asked himself similar questions within the context of a spoken language structure. He has found the answers in understanding language as a game. Wittgenstein's attitude towards the analysis of language can serve us as an example for our analysis of the structure of the „musical language“. Then we can accept even pedagogical application of rules not as some dogmata, but as the „game rules“ which need to be obeyed in order to assign and solve a compositional exercise.