

Sychra, Antonín

Objektivní a subjektivní momenty v hudební analýze : (spíš esej než studie)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [309]-317

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110889>

Access Date: 21. 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.

ANTONÍN SYCHRA

(P r a h a)

OBJEKTIVNÍ A SUBJEKTIVNÍ MOMENTY V HUDEBNÍ ANALÝZE

(Spíš esej než studie)

1.

Před nějakým časem, 7.—13. února 1964, jsem se zúčastnil *konference o hudbě Východu a Západu* v Dillí. Nešlo mi tentokrát jen o to, přednést referát a aktivně se podílet na diskusi. Jel jsem do Indie s konkrétním problémem, který jsem chtěl neříkám prostudovat, k tomu by bylo třeba víc času, ale aspoň přesněji vymezit a obohatit novými podněty, napovídajícími řešení.

Jsou — tak zněla moje otázka — *indické ragas* a *tala*, včetně kanonizované intervalové, respektive rytmicko-metrické struktury, jež k nim patří, a včetně příslušných, rovněž kanonizovaných modelů, skutečně nositeli představového obsahu a emocionálního výrazu? To znamená: má indická hudba povahu soustavy konvencionálních znaků, jimž může rozumět jen ten, kdo se jim naučil? Je svého druhu řečí, k jejímuž pochopení je nezbytné — obrazně řečeno — ovládat slovník a gramatiku? Jestliže ano, pak by šlo o jiný způsob vyjadřování, než je vlastní novější západní hudbě, asi takový, jaký byl typický pro gregoriánský chorál.

Větší část dosavadní hudební teorie, indické i západní, soudí, že tomu tak je. Avšak měl jsem od počátku své pochybnosti. Není vyloučeno — říkal jsem si — že soustava *ragas* a *tala*, tak jak ji známe z odborné hudební nauky, z vědeckých traktátů, má povahu teoretické abstrakce, která skutečné hudební dění postihuje jen částečně a do jisté míry i zkresleně. Možná, že — *sit venia verbo* — gramatika indické hudby zachycuje, podobně jako gramatika jazyková, jenom pravidla formální konstrukce hudebních útvarů, ale o skutečné expresi, o psychofyziologickém působení hudby vypovídá poměrně málo. Nebo snad postihuje i zákonitosti sémantické? Jsou v soustavě *ragas* a *tala*, jak je popsána ve spisech teoretiků, uloženy zkušenosti o lidském vnímání, které se nashromáždily za celé věky?

Velmi jsem si přál získat aspoň záblesk jasna v těchto otázkách, protože mají klíčový význam z hlediska toho nejdůležitějšího, vztahu hudby ke skutečnosti. Celý svůj stručný referát jsem zaměřil tak, abych tyto otázky otevřel.

Odpověď, třebaže jenom částečná, na sebe nedala dlouho čekat. Dostalo se mi jí nejprve ne na zasedáních konference, nýbrž na přehrávkách indické hudby. Když jsem poslouchal ve zvlášť příznivém prostředí, v uzavřené soukromé společnosti, improvizace na *sarod*, jak je provedla Sharan R a n i, bylo mi na první poslech jasné, že intervalová konstrukce *ragy* je jenom materiálem vlastního hudebního sdělení, kdežto jeho smysl a obsah je nesen něčím jiným:

a) slohem melodického a rytmického rozvíjení myšlenek, který je pro každou *ragu* jiný a řídí se jejím étosem, a

b) interpretační technikou, tj. tónovou artikulací, akcenty, glissandy, dynamickými nuancemi, bohatě diferencujícími často jediný tón atd.

Že jsem se v tomto pozorování nemýlil, to se mi pak potvrdilo na vynikajícím koncertě Aliho A b g a r a a Raviho S h a n k a r a. Ravi Shankar uvedl každou jednotlivou *ragu* charakteristikou jak její struktury, tak i jejího příznačného étosu. Takže jsme mohli sledovat, jak se od skladby k skladbě mění sloh, kompoziční i interpretační, v souvislosti s emocionálním a asociačním obsahem, který má být vyjádřen. Přitom upozorňuji na jednu důležitou věc. Víc než v západních kulturách hraje při poslechu indické hudby úlohu komplexní dojem: hudebníci doprovázejí svoji hru velmi výraznou mimikou a gestikulací; a rovněž obecnostvo živě reaguje takovým způsobem, že by mohlo být předmětem psychologické studie. V důsledku toho si — bez nadsázky — takřka všechno, co slyšíte, můžete ověřovat i tím, co vidíte, a naopak. Indická hudební produkce je současně pantomimou *sui generis*, jejíž vrcholný projev jsme poznali na recitalu významitého starého „tanečnicka“ Sambhu M h a r a j e. A na druhé straně zase taneční produkce je improvizací na hudbu, při níž konkrétní emocionální výraz, nesený mimikou a gestikulací, hraje — nepřeháním — nemenší úlohu než proslulá konvencionální gesta se symbolickým významem.

Omlouvám se. Vypadá to nyní tak, jako by indická hudba byla předmětem této studie. Můj záměr je jiný: jde mi opravdu o *subjektivní a objektivní stránky hudební analýzy*. Ale musil jsem uvést předcházející odstavce, abych dokumentoval důležitost a plodnost novodobých přírodovědeckých metod v musikologickém bádání. Chtěl jsem ukázat, že volba těchto metod není — nebo přesněji: n e m á být — záležitostí módy nebo badatelské libovůle. Používá se jich — nebo m á se jich používat — prostě tam, kde je jich nezbytně třeba.

Taková situace nastává — mimo jiné — tehdy, setkáte-li se s hudebním jevem, který je bytostně spjat s improvizací. Autoři teoretických a historických prací o indické hudbě — vraťme se k tomu, co nám bylo východiskem — nemohli, přesně mluveno — dospět k jiným, komplexnějším zobecněním, než je systém *ragas a tala*. Protože jak sloh melodického a rytmického rozvíjení myšlenek, tak i způsob interpretace se vymykal jejich badatelským možnostem. Důvodem toho není — jak se někdy soudívá — nedostatek uspokojivé notace v indické hudební tradici. Kořeny jsou hlubší. Komparační průzkum slohu, nemá-li uvážnout v na-

hodilých, subjektivně podmíněných ilustracích, se neobejde bez statistických a pravděpodobnostních metod. A studium interpretace, živé hudební reprodukce, založené na improvizaci (tj. reprodukce, která je současně produkcí), předpokládá nutně objektivní registraci zvuku; jinak nelze interpretační techniky uvést v systém, a dokonce už ne v souvislosti s emocionálním a představovaným obsahem. Upozornil jsem na tyto skutečnosti na konferenci v Dillí. A mohu konstatovat, že se tento podnět setkal s živým souhlasem jak u indických, tak u západních muzikologů.

2.

Ovšem pochopení správného pracovního postupu je jen první krůček, pokud jde o *heuristiku*. Opravdové otazníky a nesnáze tím teprve začínají. Jakého jsou druhu, to se pokusím demonstrovat na jiném, i když příbuzném problému, jímž se v poslední době zabýváme s profesorem *S e d l a č k e m*: na bulharských písničkách s nepravidelnými takty. Nemíním předbíhat konečné výsledky šetření. Zaměřím se — s použitím jedné či dvou ilustrací — na metodickou a metodologickou, ba víc: noetickou stránku věci.

V bulharské hudební folkloristice převládá, jak známo, názor, že písně s nepravidelným taktem jsou založeny ne na agogických prodlouženích, respektive zkrácených, nýbrž na matematicky přesné měrné hodnotě (*chronos protos*).¹ To je otázka, která nás zaujala. Věděli jsme, že kdyby se tento předpoklad potvrdil, měli bychom co činit s docela výjimečným případem ve sféře estetického tvoření a vnímání. Podstatná část bulharského folklóru by se vymykala z poznatků o pásmovém charakteru našeho slyšení, k nimž dospěl *N. A. Garbu z o v*² a které byly potvrzeny už i dřívějšími výzkumy, např. u *S e a s h o r e a* a jeho spolupracovníků.³ Metrická norma by v tomto případě měla ne dynamickou, nýbrž statickou povahu, byla by definovatelná ve fyzikálně matematických pojmech. Ale neznamenalo by to vlastně z hlediska psychologického výrazu ochuzení? Čím by byly neseny ony drobné interpretační nuance, ony odchylky, na nichž je založena individualizovaná, esteticky motivovaná exprese? Jak by byl vyjádřen vztah k různým textům? Snad jenom melodickým duktem?

Nezbývalo, než pokusit se o objektivní elektroakustickou analýzu. Zapsali jsme jednu z písní sonografem *Visible Speech*, a to dvakrát, jednou širokým filtrem, aby bylo možné provést analýzu spektra a sledovat předěly slabik, a jednou úzkým filtrem s přemodulováním, aby na některé z vyšších harmonických složek zřetelně vynikla melodie.⁴ Zvolili jsme skladbu, zpívanou ženským hlasem bez průvodu — šlo nám pro začátek o případ co nejjednodušší — a to právě tu, která na nás při prvním poslechu působila dojmem takřka strojové pravidelnosti.

Výsledek dal plně za pravdu naší skepsi vůči teorii o matematicky přesných

měrných hodnotách. Ale bohužel nejen to. Uvedl nás docela ve zmatek. Ať jsme měřili cokoli — vzdálenosti od slabiky k slabice, délku jednotlivých slabik bez pauz, samotné samohlásky jako vlastní nositele tónovosti atd. — nenašli jsme nic, co by z akustického hlediska objasňovalo pregnantnost metrické normy.

Rozhodli jsme se hledat štěstí na jiném přístroji, na *Level Recorderu*, přepisujícím amplitudy. Měli jsme totiž naději, přiznávám: už jen slabou, že by snad metrická norma mohla být nesena distancemi mezi dynamickými vrcholy jednotlivých slabik.

I tentokrát však rezultat pokusu vyzněl negativně, což jsme ostatně více méně očekávali. Ukázalo se, že většina slabik nemá zřetelné dynamické vrcholy. A ještě víc než na sonagrafu vyšla najevo neurčitost mezislabičných předělů. Neměli jsme potuchy, co by vlastně bylo třeba měřit.

Na okraj podotýkám, že stejné rozpaky vyvolaly naše objektivní záznamy i po melodické stránce. Slabiky v písních s nepravidelným taktem — zvláště v těch, jejichž pohyb je rychlý, tj. ve většině písní tanečních, u nichž právě by metrická norma měla být nejpevnější — nemají stejnoměrné vibrato, tvoří často složité křivky. Sluch vnímá, kde je intonace čistá a kde zpěvačka distonuje, ale co je v tomto případě akustickým ekvivalentem čistoty, respektive nečistoty ladění — zda integrovaná hodnota celé slabiky, či její melodické vrcholy či snad jen střední frekvenční hodnota samohlásek — to zatím nevíme.

Samozřejmě, že jsme se těmito počátečními neúspěchy, byť nás stály svízelnou prací, nedali odradit. Bylo jasné, že je třeba dát se jinou cestou. Jakou, to vyloužím v další kapitole.

3.

Všechny díleč výsledky záznamů a měření, jež jsem tu doposud popsal, sbíhají se do jednoho jediného bodu. Vedou logicky nutně k závěru, že chceme-li se dobrat podstaty metrické normy v bulharských písních s nepravidelnými takty, musíme nutně kombinovat objektivní metodiku s metodikou subjektivní, podobně jak už jsme to učinili v jiných souvislostech v knize *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*;⁵ jeden postup bez druhého se neobejde.

Level recorder, o němž už byla řeč, se k takovému spojení obou zřetelů velmi dobře hodil. Je opatřen klapkou, již lze synchronně se zápisem zvuku zaznamenat sluchově důležité předěly nebo momenty, jejichž vizuální určení činí potíže. Těto klapky jsme použili v poněkud neobvyklé funkci: podařilo se nám na ní — po předběžném nácviku — s úspěchem vyfukat rytmus tak, jak jsme jej slyšeli v písní, znějící současně z magnetofónového pásku. Čili měli jsme možnost kombinovat objektivní měření s experimentem, orientovaným psychofyziologicky. Opakovali jsme tento pokus několikrát, abychom vyloučili chyby, vznikající nahodile. Vlastní subjektivní odchylky od akustického záznamu, včetně nutného

zpoždování motorické akce za tím, co je slyšeno, jsme se arci vyloučit nesnažili, protože o ty nám právě šlo.

Touto komplexní cestou se konečně podařilo dospět k uspokojivým výsledkům. To je zcela nepochybné, i když zatím nemáme zpracován všechn materiál. Do-statečným svědectvím je předběžná sonda, kterou pro ilustraci otiskují v obrazové příloze. Opírá se pouze o jediné měření, a to jen první strofy písně; bude tudíž, pokud jde o detaily, v dalším procesu práce ještě korigována. Pravidelnost metrického členění je z ní však patrna na první pohled. (Srov. str. 314.)

Několik vysvětlivek k diagramu. Na vodorovné ose je zaznamenáno dvanáct poloveršů příslušné strofy; byly vzaty za základ proto, ježto jsou jimi tvořeny rytmicko-metrické modely, které se v písni pravidelně opakují. Na svislé ose jsou zachyceny jednotlivé slabiky, odpovídající příslušným poloveršům, čtyři v každém metrickém modelu, ovšem nestejně dlouhé. Tečkované vodorovné čáry vyjadřují průměrné hodnoty, plnými vodorovnými čarami jsou poloverše rozděleny na pět stejných dílů (chronos protos), ležatými křížky jsou vyznačeny odchylky jednotlivých slabik od průměrných hodnot. Je to vlastně obdoba tzv. tečkového grafu; rozdíl je pouze v tom, že jsem považoval za užitečné příslušné křížky spojit, aby bylo možné názorněji přehlédnout metricko-rytmický průběh celé strofy.

Závěry z tohoto grafu jsou nasnadě:

1. V každém poloverši se pravidelně vyskytují tři kratší slabiky a jedna delší, a to, vezmeme-li za základ aritmetické průměry, v poměru 3:2. Máme tu tedy jasně co činit s $5/8$, respektive $10/8$ taktem; která z obou eventualit lépe vyhovuje, bude možné rozhodnout až na základě rozboru deklamace.

2. Trvání jednotlivých slabik se od průměrných hodnot odchyluje, a to ve smyslu + i -. V prvním poloverši jsou dokonce odchylky tak podstatné, že první tři slabiky jsou k slabice čtvrté spíš v poměru 4 : 2 (přesně řečeno: 1,96).

3. Metrická norma tudíž není nesena matematicky exaktní měrnou hodnotou, nýbrž je dána statisticky, má dynamickou povahu. Průměrné hodnoty (tečkované vodorovné čáry) se od rozdělení na pět stejných dílů (chronos protos — plně vodorovné čáry) odchylují jen nepatrně: největší odchylka průměru nepřesahuje 0,03—0,04 vt.

4. Pohlédneme-li na strofu jako celek, zjistíme snadno zřetelnou tendenci k rytmické stabilizaci: odchylky se zmenšují, byť ne stejnoměrně, přičemž nejvíce se průměrným hodnotám blíží slabiky posledního poloverše.

5. Toto vyrovnávání rytmu má v první strofě písně agogickou povahu: zpravidla bývá prodloužen nebo zkrácen celý poloverš.

6. Přesné časové hodnoty trvání jednotlivých slabik i jejich odchylek bude možné určit až po konfrontaci se sonografickým záznamem: registrační papírový pás na *Level recorderu* se sice pohybuje stejnoměrně, ale rychlost jeho pohybu je udána jen aproximativně; sonograf je exaktnější.

7. Už nyní však lze říci, že některé z odchylek jsou *nad prahem časové* diskriminace. Posloucháte-li pozorně, postřehnete je ve formě agogického zrychlení nebo zpomalení, respektive jako staccatové odsazení nebo tenutové zadržení jednotlivých tónů.

8. Z toho vyplývá, že — aspoň v některých případech — může být odchylek od normy využíváno záměrně, v zájmu exprese a estetického působení.

Možná, že se nyní octnu v podezření z netrpělivosti. Proč — řekne si někdo — publikuji nehotové výsledky? Lze závěry z jedné strofy písně vůbec považovat za směrodatné?

Nepotřebuji se ani omlouvat tím, že — jak už jsem podotkl — sleduji v této studii metodologický, a ne heuristický cíl. Mám závažnější důvod, proč přikládám význam závěrům z jediného měření první strofy. Metrická norma, tak jak ji vnímáme, není totiž v písni tak pravidelné dána až jako výsledek sluchové analýzy po poslechu všech strof. Pociťuje se — v tom právě je její dynamická povaha — zcela zřetelně už po dvou třech verších. Je tedy užitečné a plodné všimnout si, do jaké míry a jakými prostředky je vyjádřena v jediné strofě, jak už v ní se markantně stabilizuje.

4.

Není vyloučeno, že po všech těchto výkladech některý čtenář usoudí, že hudební rytmus má skrz naskrz subjektivní charakter, to znamená: že si jej subjekt sám teprve vytváří, přičemž objektivní akustické parametry hrají sekundární úlohu.

Takový závěr by byl naprosto falešný; zaváděl by na scestí nejen věcně, nýbrž i gnoseologicky.

Je třeba si uvědomit, že pojmy subjektivní a objektivní mají v jistém slova smyslu relativní povahu. Tak např. fyziologické parametry jsou vzhledem k akustickým danostem subjektivní: podmiňují totiž právě přetváření zvuku v našem vědomí. Vzhledem k vlastní aktivní — třeba esteticky zaměřené — psychické činnosti však mají objektivní charakter, jsou dány kapacitou sluchového orgánu, práhy slyšení, práhy diskriminace výškové i časové atd.

Subjektivní hudební odchylky od přesných fyzikálních hodnot nejsou tudíž ničím libovolným. Jsou určeny na jedné straně akustickou strukturou zvuku a fyziologickými zákonitostmi; a na druhé straně vyplývají z vyjadřovacího záměru, který je cílem dané skladby, z podmínek psychologických a estetických, jež mají rovněž povahu zákonů.

Tím jsem dospěl k nejdůležitějšímu a konečnému závěru této nevelké úvahy. Šlo mi o to ukázat, že chceme-li dospět k hlubším poznatkům o procesu estetického vnímání a tvoření, neobejdeme se bez vzájemné koordinace subjektivních a objektivních metod. Jen tak se budeme s to vyrovnat s noetickou problematikou nejrůznějších hudebních kultur, třeba tak vzdálených, jako je hudba indická.

POZNÁMKY

- ¹ Srv. např. D. Christov, *Techničeskijaz stroež na bulgarskata narodna muzyka*, Sofia 1956, str. 7.
- ² Viz N. A. Garbuzov, *Zonnaja priroda zvukovysotnogo slucha*, Moskva—Leningrad 1948, též, *Vnutrizonnyj intonacionnyj sluch i metody jeho razvitiija*. Moskva—Leningrad 1951.
- ³ Shrnutí výsledků je v práci Carl E. Seashore, *Psychology of Music*, New York and London 1938.
- ⁴ O této metodice píšeme v knize *Hudba a slovo z experimentálního hlediska I*, Praha 1962.
- ⁵ Viz pozn. 4.
- ⁶ Tuto okolnost — mimochodem — správně zdůrazňují i pracovníci v experimentální fonetice srv. např. Přemysl Janota — Milan Romportl, *Ein Beitrag zur phonetischen Methodik, Die Gehöranalyse als Bestandteil der experimentalphonetischen Forschung*. Acta Universitatis Carolinae — Philologica, No. 1, 1959, pag. 17—28.

Antonín Sychra

OBJEKTIVE UND SUBJEKTIVE MOMENTE IN DER MUSIKALISCHEN ANALYSE

Den äusseren Anstoss zur Abfassung der Studie gab Sychras Teilnahme an einer Konferenz über die Musik des Westens und Ostens in Delhi (7.—13. Februar 1964). Der Verfasser stellt die Frage, inwieweit die indischen Tonsysteme „Ragas“ und „Tala“ mit ihren kanonisierten Intervall- bzw. rhythmisch-metrischen Strukturen auch Träger eines vorgestellten Inhalts und emotionellen Ausdrucks sind, oder inwieweit sie im Gegenteil nur den Charakter einer blossen theoretischen Abstraktion aufweisen, wie in der Mehrheit der Arbeiten geurteilt wird. Dieses Problem gehört nur scheinbar in die Kompetenz der Ethnomusikologie; es löst vielmehr eine der Grundfragen der Ästhetik, nämlich die Frage nach der Beziehung der Musik zur Wirklichkeit. Auf Grund seines Studiums und Hörens der indischen Musik kommt Sychra zu dem Schluss, dass die Intervallkonstruktion der „Ragas“ und „Tala“ nur das Klangmaterial der eigentlichen musikalischen Mitteilung darstellt, während ihr Sinn und Inhalt von etwas anderem getragen wird: a) vom Stil einer melodisch-rhythmischen Entwicklung von Gedanken, die für jede „Ragas“ unterschiedlich ist und sich nach ihrem Ethos richtet und b) von interpretatorischer Technik, d. h. von der Tonartikulation, von Akzenten, Glissandis, dynamischen Nuancen, die oft nur einen einzigen Ton reichhaltig differenzieren usw. Von diesem Exkurs geht Sychra zum Hauptkern seiner Studie über, d. h. zur Frage der objektiven und subjektiven Momente in der musikalischen Analyse. Er stellt die These auf, dass man mit alten musikologischen Methoden von den Tonsystemen der indischen Musik nicht mehr aussagen konnte als die frühere Musikwissenschaft gesagt hat. Zu einer tieferen Klärung der Problematik ist es heute nötig, statistische und komparative Methoden anzuwenden, die allein das entdecken helfen, was durch den Musikstil, durch Improvisation und Interpretation der musikalischen Erscheinung usw. gegeben ist. Die derart neu formulierte Problematik erfordert allerdings auch eine neue heuristische Konzeption. Sychra versucht, sie auf Grund des Studiums von bulgarischem Folklore-Material aufzustellen. Er geht von der Ansicht der bulgarischen musikalischen Folkloristik aus, dass die Verlängerung in Liedern mit unregelmässigem Takt nicht agogischer Natur ist, sondern auf einem mathematisch genau messbaren Wert (chronos-protos) beruht, gelangt aber auf Grund elektroakustischer Messungen (Sonogramm Visible Speech) und Level Recorder der ersten Strophe eines bulgarischen Volksliedes zu der durch die beiliegende grafische Darstellung verdeutlichten Ansicht. Neben statistisch

genau feststellbaren Werten, die durch den regelmässigen $5/8$ -bzw. $10/8$ -Takt gegeben sind, entdeckt er feine Abweichungen, von denen er meint, dass sie „im Interesse des Ausdrucks und der ästhetischen Wirkung“ verwendet werden. Einen eventuellen Einwand, dass der musikalische Rhythmus also subjektiven Charakter trägt, beantwortet Sychra folgendermassen: Dem ist nicht so, denn „die Begriffe subjektiv und objektiv sind in einem gewissen Sinn relativ. So sind z. B. physiologische Parameter in bezug auf akustische Gegebenheiten subjektiv: sie bedingen nämlich eben die Umgestaltung des Klangs in unserem Bewusstsein. In bezug auf die eigene aktive — obgleich ästhetisch gerichtete — psychische Tätigkeit sind sie jedoch objektiv, sind gegeben durch die Kapazität des Gehörorgans, die Gehörschwellen, die Schwellen der Höhen- und Zeitdiskriminierung. Subjektive musikalische Abweichungen von exakten physikalischen Werten sind also keineswegs willkürlich. Sie werden einerseits durch die akustische Struktur des Geräusches und durch physiologische Gesetzmässigkeiten bestimmt, andererseits ergeben sie sich aus der Ausdrucksabsicht, die das Ziel der gegebenen Komposition darstellt, aus psychologischen und ästhetischen Bedingungen, die ebenfalls den Charakter von Gesetzen aufweisen“.

Übersetzt von Pavel Petr

