

## MEDZI KOMPOZÍCIOU A IMPROVIZÁCIOU - [POZNÁMKY] K PROBLEMATIKE INTERPRETÁCIE TZV. OTVORENÝCH PARTITÚR A KONCEPTOV. <sup>1</sup>

• Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia definuje **koncept (art)**, resp. **konceptualizmus** ako umelecký smer, ktorý povýšil na najdôležitejší aspekt tvorivej umeleckej činnosti myšlienku, alebo koncept (autora), pričom materializácia tejto myšlienky ostáva otvorenou, (konzekventne vzaté, je v podstate druhoradá - v najradikálnejšie poňatom konceptuálnom umení je jej materializovaná podoba dokonca považovaná za nepotrebnú, alebo aspoň nie nevyhnutnú). Konceptualizmus vznikol predovšetkým na pôde Spojených štátov amerických v nadväznosti na umelecké idey výtvarníkov a hudobníkov, predstaviteľov tzv. newyorskej školy a v nadväznosti na idey ich predchodcov v Európe - najmä Marcela Duchampa a (čiastočne) niektorých predstaviteľov dadaizmu. <sup>2</sup>

Keďže materializácia umeleckej idey v oblasti hudby je jej zvukové spodobenie, v tejto súvislosti bude vhodné ešte zacitovať postoj jednej z kľúčových postáv týchto tendencií v hudbe, anglického skladateľa a improvizátora Cornelia Cardewa: „Skladateľ, ktorý počuje zvuky sa bude snažiť nájsť notáciu na ich zachytenie.

Ten, kto má idey sa bude snažiť nájsť spôsob ako ich vyjadriť, ponechajúc ich interpretáciu otvorenú v dôvere, že tieto idey boli akurátne a (dostatočne) znotované...“ <sup>3</sup>

**Otvorená partitúra**, či **koncept** je teda (v nadväznosti na predošlú definíciu) záznamom (nie nevyhnutne, resp. iba hudobnej) idey, ktorej interpretácia (teda materializácia) je otvorená, ponechaná (do značnej miery) na interpretovi (v Európe máme pre tento prípad tendenciu používať - nie však v celkom v rovnakom význame - termín tzv. *veľká aleatorika*...). Tento záznam môže mať - ako ukázala napokon samotná umelecká prax - buď podobu grafickej, alebo verbálnej partitúry, alebo ich rozmanitých kombinácii, nezriedka aj s použitím prvkov 'tradičnej notácie'. Takýto

---

<sup>1</sup> Tento text vznikol pôvodne ako príspevok na kolokvium KTH *Prezentácie a konfrontácie*, kde bol aj dňa 11. 5. 2007 prednesený. S takmer dvojročným odstupom predkladáme čitateľovi jeho rozšírenú, doplnenú a aktualizovanú verziu v písomnej podobe.

<sup>2</sup> in: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, s. 145

<sup>3</sup> “A composer, who hears sounds will try to find a notation for sounds. One who has ideas will find one that expresses his ideas, leaving their interpretation free, in confidence that his ideas have been accurately and consciously notated...“ . in: Michael Nyman: *Experimental Music - Cage and Beyond*, s. 3

postoj autora (idey) nevyhnutne predpokladá zrieknutie sa predstavy jej konečnej, či ultimatívne vymedzenej premeny na (každou ďalšou interpretáciou potvrdzovanú) zvukovú podobu. Grafická a verbálna partitúra môže ale v istých prípadoch napokon viesť aj opačným smerom - a to práve smerom k vymedzeniu presnej (zvukovej) realizácie idey. Takéto prípady nás však v tomto texte nebudú zaujímať...

• Ďalším krokom by malo byť zodpovedanie otázky, ktorá sa pýta na **pôvod** a **dôvod** vzniku takéhoto myslenia, ktoré je predstavám, vyrastajúcim z postrenesančného a neskôr postosvieteneckého európskeho názorového podhubia - s jeho koncepciou autora a umeleckého diela ako (autorom) vymedzeného a (aspoň do značnej miery) uzavretého tvaru - cudzia (o čom svedčia napokon aj početné polemiky predstaviteľov európskej avantgardy s predstaviteľmi americkej experimentálnej hudby v období 50-tych a 60-tych rokov):

Predstava konceptu hudby 'bez konečnej, autorom fixovanej podoby' vychádza predovšetkým z nazerania na podstatu **hudobného materiálu** (v zhruba polovici 20. storočia) a berie zodpovedne dôsledky z toho vyplývajúce:

V texte *The Future of Music: Credo*<sup>4</sup> z roku 1937 John Cage vyslovil presvedčenie, že v blízkej budúcnosti sa materiálom hudby stane akýkoľvek technicky dostupný zvuk, to znamená, že materiálové pole hudby sa principiálne rozšíri z priestoru 12 rôznych výškovo merateľných zvukov (12 poltónov v rámci oktávy a ich transpozícií) na potenciálne nekonečnú množinu výškovo merateľných (t.j. s periodickým priebehom), ako aj výškovo nemerateľných (t.j. s neperiodickým priebehom) zvukov.

V texte *Credo* Cage k tomu ďalej uvádza: „Súčasná metóda písania hudby, predovšetkým tie, ktoré pracujú s harmóniou a jej špecifickými postupmi v oblasti (čiastkového - pozn. prekl.) zvukového poľa, sa stanú pre skladateľa neadekvátnymi, keďže bude mať k dispozícii (neobmedzené - pozn. prekl.) zvukové pole ako celok. A ďalej: „...políčko“, alebo zlomok sekundy - nadväzujúc na oblasť filmovej technológie - sa pravdepodobne stane tiež základom časomieru (v hudbe - pozn. prekl.). Pre skladateľa nebudú existovať nedosiahnuteľné rytmické štruktúry a reťazce...“<sup>5</sup>

Dnes by sme teda mohli povedať, že v dôsledku zmien v oblasti materiálového poľa hudby došlo ku zmenám aj v oblasti hudobnej syntaxe: rozpadá sa syntax, založená na hierarchii komponentov aj celkov a nastupuje syntax nová, založená na nebývanej

---

4 In: John Cage: Silence, s. 3 - 6

5 tamže, s. 3

intenzifikácii významu komponentov voči významu celku (v dôsledku absencie princípu, ktorý by vytvoril ich ultimatívnu hierarchiu a súvťažnosť). Namiesto vzťahov podriadenia (gravitačných síl kadencie ako hlavného štrukturálneho parametra hudby minulých storočí) teda nastupujú vzťahy priradenia, reťazenia, adície (diachrónej aj synchronnej). Ako píše Peter Faltin, „...hľadanie novej tektonickej koncepcie bolo vynútené umelcovým pohľadom na svet, ktorý sa neodráža ako celok, ale ako súhrn detailov.... tieto elementy sa nechajú voľne za sebou plynúť... celok je výsledkom súhrnu častí, ktoré samy osebe nie sú koncipované ako časti celku...“<sup>6</sup> (pozn. aj keď to Faltin uvádza v kontexte s Debussym, je to stále aktuálna definícia mnohých prejavov hudby dneška). Dôsledne vzaté - existenciu grafických partitúr a konceptov umožnil práve takto pochopený dôsledok straty hierarchie a vedomie, že v hudobnej kontinuite je naozaj možné spájať akýkoľvek zvuk s akýmkoľvek v akejkoľvek následnosti..., nekonečné pole možností je tak neuchopiteľné, že ani nie je potrebné usilovať o jeho ultimatívnu uchopiteľnosť a fixáciu v konečnej podobe autorom vymedzeného hudobného tvaru.... Nastáva tak vlastne situácia, ktorú John Cage popisuje nasledujúcimi slovami: „Predpokladám, že tak ako medzi ľuďmi, aj medzi zvukmi existujú vzťahy, a že tieto vzťahy sú zložitejšie, než by som to dokázal vymyslieť. Ak sa teda jednoducho vzdám zodpovednosti za vytváranie vzťahov, neznamená to, že ich stratím. Udržujem situáciu v akejsi prirodzenej zložitosti, ktorú môžeme pozorovať rôznymi spôsobmi.“<sup>7</sup>

Túto potenciálnu nekonečnosť zvukového poľa si však uvedomovali aj mnohí európski avantgardní skladatelia a napriek tomu sa usilovali o ďaleko striktnejšie umelecky aj koncepcne vymedzené tvary a vzťahy ako ich americkí súpútníci. Za všetkých uveďme výrok Karlheinz Stockhausena: „Mnoho skladateľov si myslí, že akýkoľvek zvuk sa dá použiť. Je to pravda iba potiaľ, pokiaľ sa zvuk dá integrovať a dosiahnuť tak akúsi harmóniu a vyváženosť. V opačnom prípade nastáva atomizácia... V skladbe sa dajú použiť mnohé prostriedky, ale ak sa začnú navzájom ničiť a nenastane medzi nimi harmónia, znamená to zlyhanie. Prvky sa musia skutočne integrovať a nie iba exponovať, nech sa stane, čo sa stane.“<sup>8</sup>

---

6 In. Peter Faltin: Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre, s.181

7 In: Michael Nyman: Experimentálna hudba:Cage a iní, s. 48

8 tamže, s. 48

• Ďalším krokom je teda hľadanie **zmyslu** takejto umeleckej aktivity, keďže vzniknutá situácia v oblasti materiálového poľa hudby môže mať, ako bolo práve povedané, dve zásadné aplikácie: buď 'cageovskú', alebo 'stockhausenovskú'. Hudobné myslenie, ktoré vedie k takýmto 'cageovským' artefaktom, sa do značnej miery opiera o mimoeurópsky koncept sveta, predovšetkým z oblasti Ďalekého východu. Cage, ako hlavná postava formulujúca začiatkom 50-tych rokov východiská pre koncept umenia ako otvoreného systému, sa v tom období intenzívne zaoberal štúdiom zen-budhizmu. Podľa tejto filozofie svet nie je poznateľný a pochopiteľný prostredníctvom jeho modelov, separovaných častí (a - modelovými - vzťahmi medzi nimi), svet je pochopiteľný iba prostredníctvom 'osvietenia' - ktoré neraz prichádza ako výsledok meditácie - a jeho nazeraní ako celku s neseparovateľnými časťami, ktorý je v neprestajnej premene (a hudba môže byť jedným z prostriedkov takejto meditácie, je teda aktivitou, ktorá nie je prostriedkom na potvrdzovanie vzťahu medzi komponujúcim, interpretujúcim a vnímajúcim subjektom, ale prostriedkom na odpútanie týchto subjektov od seba samých smerom k 'všehomíru' - tu je napokon treba zdôrazniť príbuznosť medzi mimoeurópskou hudbou a hudbou predrenesančnou v Európe, či medzi nazeraním skutočnosti zenového a stredovekého kresťanského mystika). Cage veľmi striktne odmietal naratívny a takpovediac 'modelový' prístup komponujúceho subjektu. Model, podľa zenu, nie je obrazom ničoho, lebo je mŕtvy, zatiaľ čo svet, ktorý má model spodobiť je živý - a mŕtve nikdy nemôže spodobiť živé...

Cage (teda) hlásal ideu oslobodenia zvukov od ich funkcionality (v rámci umeleckého diela) a spod kontroly komponujúceho subjektu, ideu odmietnutia kompozície ako projekcie autorského ega a jeho psychologických pochodov... Umenie nemá zobrazovať svet a prírodu cez prizmu autora ale 'napodobňovať svet a prírodu v spôsobe akým sa chová a prejavuje', musí teda odrážať ideu neprestajnej a nepredvídateľnej premeny, ideu neuchopiteľnosti a neukončenosti ...

Skladateľ nekomponuje hudbu (hudba sa musí zrodiť sama), skladateľ dáva iba impulz k tomu, vytvára situáciu v ktorej by hudba mohla nastať. Skladateľ si nepodmaňuje zvuky za účelom vyjadrenia subjektívnej idey, či emócie, systému, v ktorom tieto zvuky majú byť znakmi jazyka vyjadrujúceho autora... Skladateľ teda už - v tradičnom slova zmysle - prestáva byť skladateľom, stáva sa tvorcom, vytvárajúcim situáciu, v ktorej sa zvuky môžu navzájom stretnúť v nepredvídateľných a neočakávaných situáciách.

Otvorená partitúra je otvorený priestor bez fixovanej zvukovej predstavy. Priestor, ktorý sa podobá hre (síce) s určitými pravidlami, ale (potenciálne) s nekonečným množstvom riešení... Cage (a ostatní experimentálni umelci spolu s ním) teda radikálne mení kultúrne a funkčne vyprofilovaný reťazec skladateľ-interpret-poslucháč, keď hovorí, že „experimentálna hudba je hudba ktorá nie je determinovaná jej predvedením“<sup>9</sup>. Experimentálna hudba je hudba, kde zvuky sú zbavené významu (podriadeného zámeru autora), sú 'samy sebou'... (Cage viackrát túto situáciu vtipne glosoval výrokom 'mojím zámerom je nemať zámer'...).

• Bez poznania týchto súvislostí a ich akceptácie ako východiska nemá význam interpretovať takúto hudbu. Nevyhnutným predpokladom jej interpretácie je uvedomenie si novej kvality **zodpovednosti interpreta**. Michael Nyman píše, že experimentálna, teda otvorená partitúra, či koncept vo svojich najlepších interpretoch, skladateľoch a poslucháčoch „...pestuje také zaujatie a zodpovednosť, s akými sa v inej hudbe stretne iba zriedkavo“<sup>10</sup> a ďalej poznamenáva, že „...každá experimentálna skladba stavia pred interpreta zadanie, alebo sériu zadaní, ktoré rozširujú a nanovo definujú tradičnú interpretačnú sekvenciu štúdium-pochopenie-príprava-predvedenie“.<sup>11</sup>

Partitúra v takomto pohľade totiž nie je záznamom nejakého konkrétneho hudobného tvaru (ktorý je priemetom komponujúceho subjektu), ale situácie, v rámci ktorej môže nastať prakticky nekonečné množstvo zvukových riešení (v rámci súradníc, ktoré sú touto partitúrou načrtnuté). Otvorenosť, 'neukončenosť' hudobného diela je výzvou k novej kvalite interpretácie, ku ktorej je potrebná osobná zaangažovanosť interpreta v úplne inom rozsahu ako v prípade realizácie konvenčných partitúr.

V prípade klasickej partitúry je cieľom zabezpečiť každou ďalšou interpretáciou novú aproximáciu autorskej intencie. V prípade otvorenej partitúry je cieľom vytvoriť situáciu, v ktorej by každá interpretácia bola svojbytným (a do značnej miery nepredvídateľným) riešením v rámci 'pravidiel hry' stanovených východiskovou ideou, či konceptom...

---

<sup>9</sup> „Experimental music is a music which is indeterminate with respect to its performance“ . . . in: Michael Nyman: *Experimental Music - Cage and Beyond*, s. 44

<sup>10</sup> tamže, s. 34

<sup>11</sup> tamže, s. 35

• V neposlednom rade je však potrebné mať pri interpretácii grafických partitúr a konceptov (tak ako napokon pri interpretácii každej hudby) na zreteli **zvukový ideál**, o ktorý sa táto hudba opiera. Napriek horeuvedenému hudobno-teoretickému aj filozoficko-estetickému pohľadu je potrebné si ešte ozrejmiť, že aj naša predstava pojmov, ktoré používame v jazyku je historicky podmienená. To znamená, že aj tvorcovia tzv. otvorených partitúr a konceptov tieto tvorili (aj keď pravdepodobne úplne podvedome) predsa len s istou historicky podmienenou predstavou obsahu pojmov, ktoré boli indikátorom hudobného procesu... Napr. pojem 'akýkoľvek zvuk v akejkolvek následnosti' pre Debussyho (ktorého Cage v takejto súvislosti cituje) znamenal nepochybne úplne inú predstavu ako pre Cagea (ktorý naň nadviazal v 50-tych rokoch 20. storočia). V praxi to znamená, že keď autor otvoreného konceptu napr. povie „hraj akékoľvek zvuky v akejkolvek následnosti“ (a potvrdzuje nám to - prinajmenšom štatisticky - dobová prax prostredníctvom zvukových záznamov), myslí tým (v súlade so zvukovým ideálom 50-tych a 60-tych rokov) kombinácie a reťazce zvukov, ktoré sú *symbolickým* spodobením idey všezvukového priestoru a teda *implicitne* zvuky a ich kombinácie, ktoré nepripomínajú zvukový obraz 'starého hierarchického sveta' tradičnej európskej hudby minulých storočí, opierajúci sa o striktné selektívny zvukový priestor...

Na zvukovom ideáli je zaujímavé, čarovné, ale aj zložité to, že je v danom historickom úseku viac-menej samozrejmosťou, ktorú každý realizuje, aj keď o nej nemusí hovoriť (práve preto, lebo je samozrejma)...

• V súvislosti s témou otvorených partitúr a konceptov sa napokon ešte vynára otázka **identity hudobného diela** (touto otázkou sa intenzívne zaoberá napr. Zofia Lissa v štúdiu *O podstatě hudebního díla*,<sup>12</sup> na ktorú som pred časom - čiastočne kriticky - aj ja reagoval v texte *Podľa čoho rozpoznáme hudobné dielo...*<sup>13</sup>).

V európskej kultúre sa ako jedinej vyprofiloval pojem *autora*, a to práve v súvislosti s ideou 'ukončenosti', či 'uzavretosti' (Lissa by povedala, 'ohraničenosti') *umeleckého diela* ako autorom do ča najviac zafixovanej podoby dovedeného objektu...

V interpretačných umeniach, kde je materializácia autorskej idey do značnej miery potvrdzovaná jej opakovanou interpretáciou táto otázka vyvstáva ešte zreteľnejšie. Teda, k čomu vedie v prípade otvorených partitúr, či konceptov ich interpretácia? Čo

---

<sup>12</sup> Zofia Lissa: *Nové studie z hudební estetiky*, Supraphon, Praha 1982, s. 42 - 83

<sup>13</sup> Daniel Matej: *Podľa čoho rozpoznáme hudobné dielo*, rukopis, Bratislava 1997

je jej cieľom, k čomu smeruje, čo ona 'materializuje'? Ak to nie je konečná (v zmysle maximálnej aproximácie notového, či iného zápisu) zvuková podoba, čo je to? „Pre Bouleza, Stockhausena a pre všetkých skladateľov postrenesančnej tradície je identita skladby prvoradá. V otvorenejšom experimentálnom diele však identita získava veľmi odlišný význam, keď vďaka neurčitosti prevedenia dve verzie tej istej skladby nemajú prakticky žiadne počuteľné spoločné hudobné 'fakty'“<sup>14</sup>, píše Michael Nyman a pokračuje konštatovaním, že „v situácii, keď neexistujú pravidlá ... (na konkrétnu zvukovú realizáciu - pozn. aut.), môže každý interpret vytvoriť vlastné korelácie (...) zvukového vnemu. Tie sa, samozrejme, menia pri každom predvedení spolu s celkom odlišnou časovou mierkou. Akú cenu má ... (tradične chápaná - pozn. aut.) identita, keď ide o partitúru, ktorá v nijakom prípade nie je kompendiom, či redukciou všetkých možných realizácií?“<sup>15</sup>

Na to, aby sme pri interpretácii (ale aj percepcii) otvorených partitúr, či konceptov pochopili ich naozajstnú výzvu sa skutočne musíme vnútorne zbaviť tradičného poňatia úlohy interpreta vo vzťahu k hudobnému dielu. **Identitou otvorenej partitúry je** teda jej (konceptuálna) **idea**, ktorú spodobuje a autentická interpretácia je zodpovedná a tvorivá **interpretácia** tejto (konceptuálnej) **idey**, zachytenej súradnicami konceptu (otvorenej partitúry), ktorá má skôr charakter hry, ako opusu (hotového diela). Je nevyhnutné uvedomiť si, že výzva takejto situácie je výzva pre interpreta hrať zodpovedne a konzekventne túto hru podľa súradníc a pravidiel vytvorených jej autorom. Otázka zodpovednej interpretácie sa tak stáva (neporovnateľne viac ako v prípade tradičnej partitúry) otázkou takpovediac vnútornej etiky a rozhodnutia interpreta.

V najvšeobecnejšom slova zmysle však napokon možno konštatovať, že tak v prípade tradičnej (fixovanej), ako aj experimentálnej (otvorenej) partitúry ide z hľadiska jej adekvátnej interpretácie o to isté: 'porozumieť zadaniu' a čo najdôslednejšie a najkreatívnejšie toto zadanie 'zrealizovať'.

**Daniel Matej**

---

<sup>14</sup> in: Michael Nyman: Experimentálna hudba: Cage a iní, s. 29

<sup>15</sup> tamže, s. 30