

**Univerzita Komenského v Bratislave**

**Filozofická fakulta**

**Katedra filozofie a dejín filozofie**

**Epistemologické aspekty filozofie hudby**

**ŠVOK**

Lucia Tvrdoňová  
1MoFI

2013/2014

## Úvod

Táto práca bude venovaná fenoménu hudby a najmä filozofickým otázkam, ktoré sa s týmto fenoménom spájajú. Hudba je mojou srdcovou záležitosťou a myslím, že nikdy neprestanem žasnúť nad jej účinkami v duši človeka, ak sa mám vyjadriť v ľudovo-psychologickom slovníku. Fenomén hudby, však, podľa mňa vyvoláva aj otázky, ktoré sú z filozofického hľadiska zaujímavejšie, než jej schopnosť vyvolať v človeku silné emócie. Tie otázky sa týkajú predovšetkým spôsobu vnímania hudobného obsahu a následného narábania s ním, ktoré sa odlišujú od bežnej akustickej skúsenosti. Nebudem sa teda zaoberať metafyzikou, či ontológiou hudby, ale zameriam sa skôr na spôsob uchopovania hudby.

V prvej časti mojej práce predstavím niekoľko koncepcií zaoberajúcich sa otázkou *kedy* sa dá hovoriť o tom, že počúvame hudbu a s touto otázkou sa, prirodzene, objaví aj otázka o tom, čo vlastne považujeme za hudbu. V tejto časti budem hľadať základné formy hudby, ktoré determinujú, čo chápeme ako hudbu.

V druhej časti mojej práce sa budem zaoberať tým, ako „nakladáme“ s hudobným vnemom, ktorý sme získali. Druhá časť bude teda venovaná nášmu racionálnemu spracovávaniu hudby, jej porozumeniu, rozpoznávaniu a ponímaniu.

Cieľom tejto práce je ukázať, že filozofia hudby má určité zaujímavé presahy do oblasti epistemológie v tom zmysle, že môže poukázať na doposiaľ možno opomínané fenomény poznávania a ponímania, odohrávajúce sa v mysli ľudského subjektu.

## Definícia pojmu hudby alebo kedy vnímame zvuk ako hudbu

Pojem hudby môžeme chápať viacerými spôsobmi. Môžeme vychádzať z predpokladu, že hudba je jednoducho druhom umenia a zamerať sa na jej estetické vlastnosti alebo predpokladať, že je to súbor organizovaných zvukov určitých vlastností a zamerať sa na fyzikálne vlastnosti. Tiež môžeme vychádzať z jej psychologických účinkov na poslucháča a predpokladať, že hudba je akýmsi jazykom emócií. Ak však chceme dobrú definíciu, musíme zvoliť nejaký úsporný prístup čo do predpokladov.

Podľa Stanfordskej filozofickej encyklopédie<sup>1</sup>, v súčasnosti definícia pojmu hudby väčšinou vychádza z bodu, že hudba je nejaký organizovaný zvuk. Uznávaný novozélandský filozof hudby Andrew Kania pri budovaní definície pojmu hudby vychádza z tejto základnej definície a bude postupovať tak, že sa pokúsi nájsť vhodný základ v podobe určenia toho, čo je hudobný zvuk, potom sa pokúsi definovať hudobnú organizáciu a nakoniec predstaví definíciu v tvare nevyhnutných a dostatočných podmienok.

Najskôr nám Kania predstaví tri pomerne rozšírené prístupy k definovaniu hudby ako hudobného zvuku. Tieto prístupy sám Kania chápe ako široké definície hudby.

Prvý prístup poukazuje na „*vnútorné vlastnosti*“<sup>2</sup> hudobných zvukov<sup>3</sup> v protiklade k *nehudobným* zvukom. Takou vlastnosťou je napr. stála frekvencia zvuku, čiže pravidelné kmitanie telesa, ktoré je zdrojom zvuku. Zvuky s touto vlastnosťou sa v akustike nazývajú tónmi. Tento prístup, samozrejme, nemá ambíciu byť definitívnym určením toho, čo má byť hudobným zvukom, pretože ak hudbou je taký zvukový celok, ktorý „má“ aspoň jeden tón, tak na jednej strane nevylučuje, že hudobným zvukom je napr. aj trúbenie lode a na druhej strane zas vylučuje hudbu vzdialených kultúr, ktorá môže pozostávať len z rytmiky nevyladených bubnov. Ale pre príklady nemusíme chodiť tak ďaleko – hudobným prvkom by sa v takom prípade nechápalo ani bubenícke sólo.

Zaujímavejším prístupom k chápaniu pojmu hudby je *subjektivistický* prístup. Podstatou tohto chápania je myšlienka, že čokoľvek poslucháč chápe, počúva alebo prijíma ako hudbu, je vskutku hudbou. Akýmsi arbitrom toho, čo je hudba je podľa tohto prístupu teda jej poslucháč. To znamená, že aj spev vtákov, ktorý, pozostáva z tónov bez rytmiky vnímateľnej človekom alebo zvuk idúceho vlaku s jeho typickou rytmikou je možné chápať ako hudbu. Okrem toho, hudba, ktorú práve nikto nepočúva, napr. znejúca z rádia zapnutého

<sup>1</sup> <http://plato.stanford.edu/entries/music/> 30.3.2014.

<sup>2</sup> V orig. *Intrinsic properties*.

<sup>3</sup> A. Kania *Definition*, In: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, str. 6 [slide 33].

v prázdnej miestnosti, by sa tým pádom vylúčila. Tento dôsledok považuje Kania za dosť problematický, avšak vážnejším problémom s týmto ponímaním je pre Kaniu to, že by sa tým pádom vylúčili hudby iných kultúr, ktoré by našinec nemusel rozoznať ako niečo, čo *má byť* hudbou alebo čo je myslené ako hudba. Podľa môjho názoru, týmto spôsobom predstavený subjektivistický prístup nie je vyhovujúci, ale Kaniaova námietka nie je oprávnená. Toto subjektivistické ponímanie hudby má práve ten problém, že dovoľuje príliš veľa, v princípe považuje za hudbu všetko, čo je za také považované *aspoň jedným* poslucháčom. Keby sme mali definovať pojem hudby na takomto základe, naša definícia by bola celkom neužitočná.

Tretím a podľa Kaniu najslubnejším prístupom je *intencionálna* definícia. Hudbou je, veľmi jednoducho taký súbor zvukov, ktorý bol vytvorený so zámerom byť hudbou. Takže arbitrom tu je tvorca hudobného celku, či už máme práve na mysli skladateľa alebo interpreta, a či len niekoho, kto si píska cestou do práce. Hudba tak zostáva hudbou aj keď ju nikto nepočúva, avšak slávičia pieseň sa už za hudbu považovať nedá, pokiaľ ju niekto nespracuje so zámerom urobiť z nej hudobný prvok. Určitým problémom s týmto prístupom je fakt, že dnes už existujú počítačové programy navrhnuté tak, aby „vytvárali“ hudbu aj v zmysle kreatívnej tvorby. Keďže počítač nemá intencionalitu, asi ťažko môžeme hovoriť o hudobnom *zámere* tvorby. Kania tento problém odstraňuje tak, že poukazuje na skutočnosť, že tieto programy boli navrhnuté ľuďmi práve s tým zámerom – „tvoriť“ hudbu.

Kania pri stavaní svojej definície pojmu hudby vychádza práve z intencionalistického prístupu, čiže nejaký zvuk je hudobným zvukom vtedy, keď za jeho vznikom stojí hudobný zámer. Aby naplnil aj druhú časť základnej definície a zároveň aby sa vyhol cirkularite definície, ktorá tu hrozí, bude skúmať organizáciu týchto hudobných zvukov. V našej hudobnej tradícii sa všeobecne za základné hudobné zložky považujú melódia a rytmus. Avšak aj tieto zložky predpokladajú ešte základnejšie formy hudby<sup>4</sup>: melódia je spracovaním hudobnej *stupnice*, teda postupnosti tónových výšok ako diskretných bodov opakujúcich sa v oktávach a rytmus predpokladá takt alebo *metrum*, čiže udanie určitého počtu navzájom rovnako dlhých dŕb v takte a podľa Kaniu sa aspoň jedna z týchto základných foriem hudby nachádza v hudbe každej kultúry<sup>5</sup>.

Niektorí by mohli namietat, že stupnica a metrum sú pojmy definované v rámci hudobnej vedy a hudobník, ktorý nemá klasické hudobné vzdelanie a tieto pojmy nepozná, by

---

<sup>4</sup> Výrazom „formy hudby“, ktorý budem ešte v priebehu práce používať, myslím základné hudobné črty, alebo po kantovky povedané: „podmienky možnosti“. Výraz sa bude zdať na niektorých miestach ťažkopádny, no možno príhodnejší výraz „hudobná forma“ je v hudobnej vede terminus technicus a znamená niečo iné.

<sup>5</sup> A. Kania *Definition*, In: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, str. 7,8 [sl. 34,35].

nemusel súhlasiť, keby mu nikto povedal, že ku svojmu hraniu potrebuje tieto dve formy (alebo aspoň jednu z nich). *Stupnica* a *metrum* sú síce umelé zovšeobecnenia, ale napriek tomu alebo skôr práve preto sú princípmi, ktoré hudobník nemusí vedieť pomenovať alebo identifikovať a predsa mu budú napadať také „usporiadania zvuku“, ktoré budú v súlade aspoň s jedným z týchto princípov.

Ako som už spomínala, Andrew Kania sa snaží definovať pojem hudby prostredníctvom určenia nevyhnutných a dostatočných podmienok. Samozrejme, je to úloha neľahká, pretože na jednej strane je cieľom definície možnosť podľa nej určiť čo hudba *je* a čo *nie je*. Ako sa sám Kania vyjadruje – „Projekt definovania termínu „hudba“ je pokusom explicitne určiť hranice tohto pojmu“. Na druhej strane však táto budovanie tejto definície od určitého bodu postupuje tak, že Kania „zoberie“ všetko, čo považuje za hudbu, vrátane prípadov ako napr. *Toilet piece/Unknown* od Yoko Ono<sup>6</sup> a určuje podmienky tak, aby im aj tieto tituly vyhovel.

Kaniova definícia je nasledovná:

*Hudba je 1) akákoľvek udalosť zámernej produkcie alebo organizácie 2) určená na počúvanie, 3) ktorá buď a) má niektorú zo základných hudobných črt, ako sú melódia alebo rytmus, alebo b) má byť počúvaná kvôli niektorej z týchto črt.*

Podmienku 3b Kania zaviedol kvôli prácam, ktoré Kania považuje za hudobné, hoci ich obsahom sú nehudobné zvuky. Musí tak urobiť preto, že si zvolil intencionálny prístup k určeniu hudobného zvuku a tak, len tá skutočnosť, že sa tieto „skladby“ nachádzajú na hudobnom nosiči, pretože ich tam niekto zámerne umiestnil, aby boli počúvané, robí z tých prác podľa tejto definície hudobné celky. Aj keď Kania subjektivistický prístup k hudobným zvukom zamietol, podľa môjho názoru si pri hájení poslednej podmienky svojej definície vypožičiava subjektivistický pohľad na vec, aj keď skryte, keď tvrdí, že „umelec“ vytvoril „skladbu“ s tým zámerom, že poslucháč bude počúvať zvuk splachovania záchodu (v „skladbe“ Yoko Ono) ako hudbu v tom zmysle, že nejakým spôsobom *očakáva* základné hudobné črty alebo si ich tam predstavuje a to napriek tomu, že tam objektívne nie sú prítomné.<sup>7</sup>

Práve kvôli podmienke 3b si myslím, že Kaniova definícia nie je dobrá. Nespĺňa totiž cieľ, ktorý si stanovila – vymedziť, čo hudba je a čo nie je. Aj keby som pripustila, že

---

<sup>6</sup> Táto „skladba“ je tridsať sekúnd trvajúci zvuk splachujúceho záchoda.

<sup>7</sup> A. Kania *Definition*, In: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, str. 11, [sl. 38].

nahrávka zvuku splachovania je nejakým druhom umenia, vôbec to ešte neznamená, že je to hudba. Nie každá hudba je totiž umením. Ale závažnejšou námietkou je, že odvolávať sa na hudobný zámer autorky nemôžeme. To, že nahrávku umiestnila na svoj album ešte neznamená, že bolo jej *zámerom*, aby poslucháč počúval splachovanie ako hudbu. Kania spomína ešte jednu skladbu, ktorá sa vďaka tejto podmienke zaradí medzi hudobné diela. Je to skladba *Williams Mix* od Johna Cagea. Táto skladba je nahrávkou zvukov okolia a taktiež nemá žiadnu z hudobných črt. V tejto práci je však badať aspoň určitý náznak kompozície – zozbierané zvuky usporiadal, takže môžeme povedať, že tu je prítomný aspoň moment tvorby. Stále to však neznamená, že ide o hudobné dielo. Ak má niekto dojem, že to je umenie – nehádam sa, aj keď tomuto umeniu nerozumiem. Ale opäť, že niečo prešlo tvorivým procesom a je určené na počúvanie, stále neznamená, že ide o hudbu. Navrhujem nestotožňovať „sonickú“ tvorbu s tou hudobnou.

Na Kaniovom prístupe k filozofii hudby oceňujem, že jeho definícia má ambíciu byť úsporná a čo najobjektívnejšia. Vo viacerých bodoch s ním však nesúhlasím a preto, v nasledujúcich riadkoch si od Kaniu požičiam jeho metódu, aby som sa pokúsila o vlastnú definíciu toho, čo vnímame ako hudbu. Prijímam základnú definíciu, že hudba je organizovaným zvukom. Pokúsim sa najskôr definovať, čo je hudobný zvuk, aby sme získali určitý hudobný obsah a potom preskúmam organizáciu, čiže formu hudby a odrazím sa od fyzikalistického vysvetlenia hudobného zvuku.

Ak vychádzam z predpokladu, že základnou hudobnou jednotkou je tón, v protiklade k nehudobnému zvuku, ktorý sa nazýva hlučnosť, potom z čisto akustického hľadiska je tónom každý zvuk, vyvolaný pravidelnou frekvenciou kmitania telesa (a následne vzduchu), ktorý sa nachádza v rozsahu počuteľnosti. Tón má štyri základné vlastnosti: výšku, dĺžku, farbu a intenzitu. (Pri porovnávaní hudobného a nehudobného zvuku, teda tónu a hlučnosti, budem tieto štyri vlastnosti tónov pripisovať zvukom všeobecne.) To znamená, že hudobným zvukom sa môže stať napr. aj pískanie čajníka. Možno sa niekomu bude zdať takáto redukcia trochu drsná, ale už na tejto úrovni sa dejú zázraky: je fascinujúce, že človek je schopný, do určitej miery, rozoznať pravidelnosť frekvencie. Aj pravidelná frekvencia totiž pozostáva z nepravidelných „vzorov“, odbornejšie povedané – dejov alebo cyklov. Trik je v tom, že sa tieto vzory relatívne pravidelne opakujú. Ak náš čajník píska vo výške *komorného a*, tak odovzdáva vzduchom 440 takýchto vzorov za sekundu. V porovnaní s našim časovým vnímaním je zaujímavé, že človek rozoznáva *organizáciu* tak krátkych dejov. Podľa môjho názoru, však, neexistuje ostrá hranica medzi zvukmi, ktorým priradíme výšku

a tými ostatnými. Aj zvuku zbíjačky by sme vedeli priradiť nejakú výšku, ktorá vo zvuku dominuje. Mimochodom, niektoré hudobné prvky mi veľmi pripomínajú zvuk zbíjačky. Mám na vedomí námietku, že takáto definícia vylučuje bubenické sólo a usudzujem, že požiadavka na hudobný zvuk byť tónom je na jednej strane prisilná a na druhej strane zas prislábá, pretože jeden tón nerobí hudbu, napr. pravidelné testovanie sirény, čiže dve minúty trvajúci tón nepovažujeme za hudbu. Na tomto príklade vidíme, že pre hudbu je rovnako dôležitá ešte jedna vlastnosť zvuku – určitá dĺžka. Môže sa to zdať triviálne, tvrdiť dôležitosť dĺžky zvuku, pretože bez nej v zásade nemôžeme hovoriť o zvuku vôbec. Ale myslím si, že dôraz na dĺžku zvuku odstraňuje jeden problém, ktorý tu zatiaľ nebol spomenutý a tým je *ticho*, resp. pomlka, ktorá zohráva v rytmickej hudbe zásadnú úlohu.

Človek okrem výšky zvuku (pravidelnosti a frekvencie vzorov), rozoznáva aj farbu – to sú tie vzory. Vďaka schopnosti rozoznať nejaký vzor a spojiť ho so spomienkou na podobný vzor, viem určiť, ktorý hudobný nástroj zahral tón. Ak to, čo pri tóne nazývame farbou prenesiem na hluky, potom rozlišovanie „farieb“ zvukov je v podstate rozoznávanie zdrojov zvukov. Keď kráčame po ulici, sústredíme sa práve na „farby“ zvukov, ktoré nám napovedia, či sa k nám blíži auto alebo partia rozhnevaných mladých mužov. Výška zvuku nám môže pomôcť bližšie určiť zdroj zvuku, ale oveľa podstatnejšie sú pre nás informácie o „farbe“ a intenzite blížiacich sa zvukov.

Naproti tomu, ak máme určiť, či je nejaký akustický vnem hudbou, farba tónov nám napovie veľmi málo. Keď identifikujeme skladbu, sústredíme sa na hlavne na výšky zvukov, konkrétne na ich jednoznačné vzťahy a dĺžky zvukov, prípadne ticha a ich jednoznačné vzťahy. Farba tónov je takmer irelevantná, pretože identitu hudobnej skladby alebo jej časti vieme určiť bez ohľadu na to, či je skladba zahraná na klavíri alebo orchestrom. Pritom pre definíciu toho, čo je hudba nám úplne stačí, že bez ohľadu na farbu tónu vieme určiť, či je zvuk hudobným úsekom alebo nie.

Fyzikalistická definícia hudobného zvuku nám ponúka podľa môjho názoru objektívnejšie určenie hudobného zvuku, pretože sa nemusíme odvolávať na zámer autora, ale nebude nám postačovať. Dostali sme síce jednu elementárnu zložku hudby, ktorou je tón. Ale videli sme, že tón sám osebe nie je ani nevyhnutnou, ani dostatočnou podmienkou. Myslím, že to, či je niečo hudobným zvukom sa vyznačuje predovšetkým tak, že človek je pri počúvaní týchto zvukov primárne zameraný na iné fyzikálne vlastnosti zvukov, než keď počúva nehudobné zvuky. Totiž na *výšky* a *dĺžky* zvukov. Ten plurál nie je náhoda. Keby som použila singulár, čiže ...človek sa sústreďuje na výšku a dĺžku zvuku... , išlo by to proti

mojej intuícii. Už som to naznačila vyššie, ale aby som sa vyjadrila výslovnejšie – pre hudobný vnem je podľa mňa minimálnou podmienkou možnosť vyjadriť aspoň jeden jednoznačný vzťah medzi výškami zvukov alebo dĺžkami zvukov. Takže podľa môjho názoru, človek vníma hudbu tak, že sa zameriava na *jednoznačné vzťahy* medzi výškami zvukov alebo medzi dĺžkami zvukov. Teda základnými hudobnými jednotkami alebo obsahmi sú špecifické vzťahy jednotlivých zvukov – interval a rytmus. Naproti tomu, pri počúvaní zvukov okolia sa človek zameriava primárne na *farbu* zvukov, aby určil *čo* a *intenzitu*, ktorá mu napovie *kde*. Na základe tohto môjho skúmania nateraz uzatváram, že hudobným zvukom je taký zvuk, ktorý môže byť ľudskou bytosťou vyjadrený na základe svojej výšky alebo dĺžky ako člen jednoznačného vzťahu s iným zvukom, pričom zvukom chápeme aj relatívne ticho. Základnou hudobnou jednotkou, čiže základnou jednotkou hudobnej organizácie je potom takýto jednoznačne vyjadriteľný vzťah. Tieto základné organizačné jednotky tvoria udalosť, ktorú človek vníma ako hudbu.

Možno je táto myšlienka zatiaľ kostrbatá, ale myslím si, že jej sila spočíva v tom, že pri zachovaní možnosti objektívneho posúdenia nejakej zvukovej entity nezabúda na subjektívny rozmer, ktorý sa s hudbou nevyhnutne spája. Hudbu z filozofického hľadiska skrátka nemôžeme skúmať bez akéhokoľvek ohľadu na subjekt hudobného vnemu. Jedným z triviálnych predpokladov totiž je, že popisujeme ľudskú hudbu. Kaniova definícia má tú výhodu, že vylučuje melodické prejavy zvierat. Moja kvázi definícia má zase podľa mňa výhodu v tom, že ich principiálne nevylučuje a zároveň si môžeme všimnúť, že možnosť vyjadriť intervaly vtácej piesne priamo úmerne klesá s našou ochotou pripustiť, že spev vtákov je hudbou v pravom zmysle slova. V konečnom dôsledku, podľa môjho chápania hudby je hudbou to, čo sa principiálne dá vyjadriť notovým zápisom a myslím, že to má svoje hlbšie dôvody, ku ktorým sa dostanem v nasledujúcej časti. Ďalšou výhodou – hoci uznávam, že môže byť vecou názoru, či je to výhoda alebo nevýhoda – takéhoto poňatia hudby podľa mňa je, že vylučuje nahrávky zvuku splachovača, ktoré sú z môjho hľadiska absolútne neakceptovateľné ako inštancie hudby.



## Ako ponímame hudbu?

Keď už máme ako-tak určený spôsob vnímania hudby, môžeme sa presunúť na celkom inú úroveň nazerania hudby. V tejto časti predstavím zaujímavé názory na to, ako to vyzerá a čo sa v mysli človeka „deje“ keď poníma hudbu. Už samotný pojem „ponímania“ predpokladá, že chápanie hudby je možné len na abstraktnej úrovni. Preto som celkom spokojná s určením hudby ako niečoho, čo je principiálne možné zapísať symbolickým zápisom.

Podľa Rogera Scrutona, fenomén hudby je možný preto, že ľudia, keď počúvajú hudbu, počúvajú iným spôsobom, ako keď počúvajú nehudobné zvuky. Rozdiel podľa Scrutona spočíva v tom, že pri počúvaní hudby abstrahujeme od fyzických príčin a vlastností zvukov, na ktoré sa bežne zameriavame keď počúvame nehudobné zvuky. Abstrakciou dostaneme myšlienkovú entitu, s ktorou môžeme narábať spôsobom, ktorý je možný a typický len pre abstraktnú úroveň myslenia<sup>8</sup>. To znamená, že výsledkom abstrakcie je pojmu podobná „vec“, ktorú je možné symbolicky zapísať, čo implikuje akúsi hudobnú racionalitu. Na ilustráciu prirovnám počúvanie hudby k počúvaniu viet jazyka. Keď chceme porozumieť tomu, čo niekto hovorí, tiež sa nezameriavame na fyzické príčiny vzniku našej akustickej skúsenosti, ale zameriavame sa na obsah hovoreného, teda na vzťahy medzi slovami, na významy, kontext, na dôvody, ktoré má hovoriaci pre to, aby hovoril práve to, čo hovorí a pod.

Na tomto základe stavia svoju teóriu o tom, že sme určitým spôsobom *nútení* opisovať hudbu pomocou pojmov priestoru a pohybu, hoci dobre víme, že v hudbe sa nič doslova nehýbe, ani nenachádza v priestore v tom zmysle, aký sa tu predpokladá. Totiž priestor a pohyb sú tu iba myslené, každopádne naše ponímanie hudby je naviazané na určitú priestorovú predstavu. Keď Scruton skúma ponímanie hudby, všíma si tiež inú zvláštnosť, ktorú nazýva dvojitou intencionalitou. Človek vnímajúci hudbu počúva v dvojakom zmysle. Na jednej strane je započúvaný do zvukov, ktoré sú objektívne reálne a zároveň počúva aj to, čo nie je objektívne existujúcim faktom, ale len akousi predstavou, zvláštnym druhom javu.

V práci Rogera Scrutona *Understanding Music* nájdeme aj jeho interpretáciu Wittgensteinových skúmaní ohľadom ponímania hudby<sup>9</sup>. Vzhľadom na to, že Wittgensteinove postrehy o hudbe sú roztrúsené po celom jeho diele a rozhodne tak netvorí

---

<sup>8</sup> R. Scruton *Understanding Music*, str. 7, 25, [sl. 7, 25].

<sup>9</sup> R. Scruton *Understanding Music*, str. 33 – 42, [sl. 33 – 42].

nejakú jednoznačnú ucelenú myšlienku, či argument, môžeme prinajlepšom vybadat' určité východiská a inšpirovať sa jeho postrehmi.

Scruton píše, že Wittgenstein po tom, čo si vďaka Fregemu uvedomil, že porozumenie vety jazyka je vskutku porozumením jej významu, pokúsil sa aplikovať toto východisko aj na ponímanie hudby. To znamená, že ak chápanie významu vety je časťou komplexného sociálneho procesu, niečo podobné bude platiť aj pre chápanie významu v hudbe. Prístup k tomu, ako skúmať porozumenie v hudbe získame porovnaním toho, ako sa prejavuje ten, kto rozumie a ten kto nerozumie.

Wittgenstein ďalej pri skúmaní poňatia hudby vychádza z toho, že ak chceme skúmať poňatie významu v jazyku a vo všeobecnosti akýchkoľvek mentálnych stavov, potom nám ani zďaleka nestačí perspektíva prvej osoby. Dôvodom je, že to, čo je možné sprostredkovať ako druh informácie iným ľuďom je záležitosťou konvencie a učíme sa to od detstva najprv tak, že napodobňujeme ľudí z nášho okolia.

Podľa Scrutona, iným významným leitmotívom Wittgensteinovho skúmania významu v hudbe je poukázanie na podobnosť medzi tým, ako spracovávame vnem tváre iného človeka a spracovávaním hudobného vjemu.

Vo svojich prednáškach k estetike, ktoré spísali jeho študenti, poukazuje na zaujímavý fenomén – pamäť pre výrazy. Majme dve podobné kresby dvoch tvári. Človek je okamžite schopný povedať, či sú to kresby jednej tváre alebo dvoch rôznych. Keby sme sa však spýtali ako to vie, nevedel by odpovedať, či je to tým, že na jednej kresbe sú oči ďalej od seba a pod. povie len „vyzerá to nejako inak.“ Keby sme rovnaký test urobili s dvoma čarbanicami, človek by medzi nimi nepostrehol rozdiel.<sup>10</sup> Ľudskú tvár vnímame zvláštnym spôsobom. Keď o niekom povieme, že jeho úsmev nie je prirodzený, nie je to preto, že by sme si všimli, že jeho pery sa otvorili o milimeter viac, než je obvyklé. Na druhej strane hovoríme, že „ten istý“ výraz tváre vidáme a identifikujeme na rôznych tvárach a rôzne tváre majú rôzne proporcie.

Wittgensteinov postreh, že ponímanie hudby sa „deje“ na podobnom princípe, ako ponímanie ľudskej tváre poukazuje na zaujímavé vlastnosti spôsobu spracovania hudobného obsahu. Čo je tu spoločné je, že „ten istý“ výraz pripisujeme rôznym skladbám (tváram) a zároveň naopak, že tá istá skladba sa dá interpretovať s rôznymi výrazmi a napriek tomu sme schopní určiť, že ide stále o tú istú skladbu (tvár). Podobný princíp ponímania by vysvetľoval fakt, že tak ako rozoznáme priateľovu tvár aj po rokoch, keď už má dlhšie vlasy,

---

<sup>10</sup> L. Wittgenstein – *Lectures on Aesthetics* – str. 31 [sl.38].

chudšiu tvár, hlbšie vrásky a pod. tak vieme rozoznať skladbu aj keď je interpretovaná radikálne odlišnými spôsobmi, čiže rôzne verzie, či spracovania skladby nemajú zásadný vplyv na identitu skladby v našej myslí. Skladbu, ktorú dobre poznáme si vieme zapamätať celé roky, bez toho, aby sme ju medzi tým počuli.

Iným zaujímavým Wittgensteinovým postrehom podľa mňa je jeho dôraz na to, že keď chceme hovoriť o porozumení, či ponímaní, tak akýmsi predpokladaným kritériom je ohľad na *správnosť*. Na viacerých miestach odmieta v súvislosti s poňatím hudobného významu používať predikát „krásny“<sup>11</sup>. Výraz „krásny“ podľa neho požívame najmä ako vyjadrenie toho, čo sa dá vyjadriť aj citoslovcom. Vyjadrujeme tým, že sa nám niečo páči, ale to podľa neho nemá nič spoločné s ponímaním hudby. Myslím, že takýto druh ohodnotenia hudby Wittgenstein chápe ako triviálny v tom zmysle, že hudba je z estetického hľadiska umením a preto sa *má* páčiť. Na druhej strane, vieme oceniť hudbu, ktorá *nechce byť* krásna a nepotrebuje to na to, aby bola *dobrá*. Krása, škaredosť, smútok a podobné výrazy hudbe vtláčajú určitý charakter a nemajú veľa spoločného s ponímaním hudby, ktoré predpokladá prísne abstraktné operácie mysle. Preto si Wittgenstein predstavuje poslucháča, ktorý *rozumie* ako niekoho, kto vyzerá tak, že posudzuje nejakú „správnosť“, napr. ako keď učiteľ matematiky opravuje písomky<sup>12</sup>.

Treťou osobnosťou, ktorá podľa mňa má čo k téme ponímania hudby povedať, je mimoriadny jazzový hudobník Victor Wooten. Na prednáške TEDx prirovnáva hudbu k jazyku. Vychádza z toho, že ľudia sa už rodia s istými predpokladmi, tak pre ovládanie jazyka, ako aj hudby alebo inak povedané, ľudia sú najprv jazykovými a muzikálnymi bytosťami a ovládať tieto schopnosti sa učia až neskôr. Podľa mňa jeho skvelým postrehom je, že najprv máme myšlienku, či už jazykovú alebo hudobnú, v „v hlave“ a aby sme ju dostali „von“, aby sme ju mohli sprostredkovať iným, musíme sa naučiť ovládať schopnosť vyjadrovania sa. Učenie sa vyžaduje veľa úsilia a tréningu. Ako celkom malé deti sa učíme výslovnosti napodobovaním tých, ktorým to ide lepšie. Učíme sa ovládať naše hovoriidlá podobne, ako sa na začiatku učíme vytvoriť ten „správny“ požadovaný zvuk na hudobnom nástroji. Vyššou úrovňou je postupné osvojovanie si gramatiky. Táto fáza sa dá prirovnať k osvojovaniu si stupníc, harmónií, rytmicko-metrických pravidiel a pod. A keď už dokonale zvládame výslovnosť aj gramatiku, zistíme, že často stojíme pred problémom nájsť tie

---

<sup>11</sup> L. Wittgenstein *Culture and Value* [sl. 76, 80]; *Lectures on Aesthetics* [sl. 10].

<sup>12</sup> Náznač takéhoto smeru myslenia je naznačený napr. tu: *Culture and Value* [sl. 75].

správne slová, ktorými by sme vyjadrili našu myšlienku. Myslím, že toto by sa dalo prirovnať ku komponovaniu.

Tieto tri prístupy vychádzajú každý z úplne iného filozofického prístupu. Scruton sa na vec pozerá z hľadiska ľudského subjektu, Wittgenstein naproti tomu odporúča hľadisko tretej osoby a Victor Wooten má veľmi jednoduché vysvetlenie, bez nejakých veľkých ambícií a predsa akoby zahŕňalo a presahovalo oba prístupy filozofov. Myslím, že jeho prístup by sme mohli zaradiť medzi platonostické riešenia.

Scruton predpokladá vo svojom vysvetlení akoby „formy načúvania“ na kantovský spôsob. Preto musí dôrazne odmietnuť Wittgensteinove hľadisko tretej osoby spojené s myšlienkou sociálne konštruovaného spôsobu ponímania hudby závislého ešte na určitej konvencii. Victor naproti tomu predpokladá v mysli ideálnu alebo čistú hudbu, zatiaľ čo jej fyzické prevedenie, aj so všetkou nedokonalosťou s tým spojenou, je len napodobeninou „čistej“ hudby, o čom svedčí fakt, že sa pri hraní stále opravujeme, že cítime a snažíme sa vyhladiť rozdiel medzi tým dokonalým, čo máme v hlavách a tým, ako to napokon znie v realite.

Myslím, že táto Victorova myšlienka má potenciál rozvinúť sa do celkom zaujímavej a dovoľm si povedať, že aj presvedčivej hypotézy o fungovaní ľudského ponímania: myšlienka vhodná na formuláciu v jazyku, ale zatiaľ „čistá“ alebo prostá pojmov je „zažívaná“ inak. Stáva sa, že v procese jej formulácie stratí niečo podstatné zo svojho obsahu, niečo, čo k nej patrilo, kým bola ešte *moja*, ale nevyhnutne sa stráca, keď chcem myšlienku sprostredkovať inému. A presne tento „zážitok“ straty cítime aj vtedy, keď vyjadrujeme hudobnú myšlienku prostredníctvom hudobného nástroja. Tiež sa tak pokúšame poňať myšlienku do hudobnej formy. Ale aj tak to *nikdy* nie je podľa našich predstáv. Možno práve snaha odstrániť túto nevyhnutnú netotožnosť je dôvodom vzniku orchestra. Prvé orchestre boli zložené len zo sláčikových nástrojov a zvuk sláčikového orchestra sa mi veru najviac podobá na zvuk mojich hudobných myšlienok.

V súvislosti s týmto sa predomnou vynárajú otázky: je ten proces transformácie hudobnej myšlienky aj opačný? Prijíma poslucháč, tak ako to naznačoval Scruton, na jednej strane skutočnú kompozíciu, presne vyjadrenú v notách a k tomu ešte počuje niečo takého druhu, ako mal skladateľ, keď komponoval? Keď Wittgenstein hľadal čo znamená rozumieť významu hudby a naznačoval, že skúškou správnosti je výraz tváre poslucháča, mohol mať na mysli to, čo sa stráca v procese skonkrétňovania abstraktného, čo nazýva významom?

## Záver

Filozofia hudby je otvorená všetkým filozofickým oblastiam od metafyziky, cez ontológiu, logiku, analytickú filozofiu dokonca až k politickej filozofii. Mojm počiatocným plánom bolo predstaviť filozofiu hudby stručne v každej z týchto oblastí, ale rýchlo som pochopila, že filozofia hudby je veľmi bohatá téma a napokon som ani zďaleka nevyčerpala všetky témy súvisiace s epistemoloickými aspektmi hudby, skôr teda naopak.

V tejto práci som sa pokúsila poukázať na dve rôzne úrovne náhľadu na fenomén hudby. V prvej časti práce som sa snažila držať čo najviac pri zemi a hľadať minimálne podmienky formy hudby a podľa nich určiť, čo je hudobným vnemom, aby som s týmto materiálom mohla pracovať v druhej, vzletnejšej časti práce, kde som chcela skúmať, ako človek racionálne pracuje s tým, čo mu bolo dané prostredníctvom hudobného vnemu.

Pri písaní tejto práce som sa dozvedela o mnohých zaujímavých prístupoch k otázkam o racionalite hudby, ale, žiaľ, väčšinu z nich som musela v práci nechať bez povšimnutia, pretože sú tak zaujímavé, že si nezaslúžia len povrchný pohľad. Obávam sa, že ani Wittgensteinove a Scrutonove skutočne brilantné postrehy a koncepcie som nedokázala predstaviť tak, ako by som si želala. Dúfam, však, aspoň v to, že som v čitateľovi prebudila záujem o túto oblasť filozofie, pretože si ho určite zaslúži. Ako sme videli na konci práce, otvárajú sa zaujímavé filozofické otázky a keby bolo viac priestoru a času, určite by cesta k ich preskúmaniu bola vzrušujúca.

## **Bibliografia**

Kania, Andrew – *Definition*, In: The Routledge Companion to Philosophy and Music, Routledge 2011.

Scruton, Roger – *Composition*, In: The Routledge Companion to Philosophy and Music, Routledge 2011.

Scruton, Roger – *Understanding Music*, Continuum 2009.

Wittgenstein, Ludvig – *Culture and Value*, Blackwell Publishers, 1998. (referujem podľa stránkovania elektronického dokumentu)

Wittgenstein, Ludvig – *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, University of California Press 1967.

Wittgenstein, Ludvig – *Filosofická zkoumání*, Basil Blackwell, Oxford 1992, Filosofický ústav AV ČR 1993.

## **Internetové zdroje:**

Stanford Encyclopedia of Philosophy – *The Philosophy of Music* -

<http://plato.stanford.edu/entries/music/> 30.3.2014

Victor Wooten, konferencia TEDx - <https://www.youtube.com/watch?v=2zvjW9arAZ0>

30.3.2014

Pozn.: na literatúru, ktorú posielam v PDF referujem aj, v prípade *Culture and Value* len, podľa čísel slidov v hranatej zátvorke, napr. [sl. 1].