

**Pahorok Hissarlik v krajine Chopinovej hudby
(marginália k analýze vybraných prelúdií z op. 28)**

príspevok na konferenciu KTH "Prezentácie - konfrontácie I" 13. a 14. decembra 2002

Vážené kolegyne a kolegovia, milí študenti!

Legendárny nemecký archeológ Heinrich Schliemann - ako si možno prečítať napríklad v knihe Vojtecha Zamarovského "Grécky zázrak" - dostal ako 7-ročný na Vianoce knižku "Dejiny sveta pre deti". V nej našiel obrázok horiacej Tróje. Už vtedy v ňom skrsla myšlienka, že tento starogrécky mýtus z "veku bohov a hrdinov" má reálny základ, že Trója je skutočnosťou, ktorú možno nájsť a odhaliť. "Až budem veľký, Tróju nájdem!" prehlásil vtedy - spomína vo vlastnom životopise...

Hoci toto veľké predsavzatie, "svoj sen" uskutočnil až ako takmer päťdesiatročný, zanechajúc kvôli vpodstate efemérnemu cieľu povolanie obchodníka, keď sa po maniakálnom sústredení na vec stal aj oficiálne graduovaným odborníkom na starogrécke dejiny, hoci sa zo začiatku opieral iba o Homérove eposy, hoci šiel za svojou utkvitou predstavou sám proti mienke celej vtedajšej odbornej komunity profesionálnych historikov a archeológov - bol nakoniec úspešný... Na severovýchodnom pobreží Turecka objavil - vedený homérovskými indíciami - **pahorok Hissarlik**, prekopal ho a našiel niekoľko vrstiev so stopami po ľudskom osídlení až do hĺbky 4. tisícročia pred n.l. Schliemann za 19 rokov často a nadhlo prerušovaných vykopávkach a jeho nástupcovia za ďalších vyše 40 rokov objavili do r. 1932 na Hissarliku 9 vrstiev, "deväť miest". Trójou Homéra mala byť vrstva VIIa. Hoci ďalšia vedecká práca okolo Tróje na Hissarliku celkovo identifikovala až 46 vrstiev, vedci nakoniec skonštatovali, že spresnené fakty vpodstate zodpovedajú gréckej tradícii, Homérovým údajom a ich schliemannovskej interpretácii a materializácii...

Ale dosť! Je najvyšší čas, aby som sa po tomto úvode sám seba - i za vás - werichovsky spýtal, či som práve "neřek, co nechci slyšet"... Prečo práve Schliemann? Prečo pahorok Hissarlik? Čo to má spoločné s analýzou Chopinovej hudby? Sme tu predsa na pôde katedry teórie hudby a ja ako profesor v tejto oblasti, špecializovaný na hudobnú analýzu, sa chystám povedať pár slov o čerstvej skúsenosti z analytického kontaktu s Chopinovou hudbou v jeho Prelúdiách op. 28...

Neraz ste ma už počuli uvažovať o metafore, poznáte moje presvedčenie o jej kognitívnej sile, o jej význame ako mostu medzi poznávaným javom a "stavom lexikálneho deficitu", ako o tom hovorí V. Zuska v práci "Temporalita metafory". Catherin Ébert-Zeminová v štúdiu "Chvála metafory" (Literární noviny, č.9/2001) píše: *Metaforou dopovedujeme, čo nám svet mlčky, bez jazyka, a pritom výrečne, naznačuje. Zároveň mu ovšem vtlačáme jedinečnú štruktúru, ktorá je nezameniteľným a neodcudziteľným subjektívnym výrazom nás samých. Metaforou prekonávame rozdrobenosť bytia, resp. spôsob, ako nám ho (bytie) rozkúskovane sprostredkujú naše zmysly a ako sa samo v priebehu kognitívneho procesu v našej mysli štiepi a rozbieja pod drtivým tlakom klasifikujúceho a kategorizujúceho rozumového poznania...*

"Pahorok Hissarlik" je clustrom metafor, ich synergickým spojením do presvedčivej alegórie... Je predovšetkým metaforou o bazálnom význame prvotnej predstavy, emočného vhl'adu, o tušení celku, ktorý z črepín klasifikáciou a kategorizáciou rozbitých váz a džbánov nie sme schopní vedome pozliepať. Je metaforickou integráciou horizontálneho,

diachrónneho ľudského hľadania a vertikálnej, synchronnej sedimentácie jeho výsledkov; črepiny a pôdorysy starých, časom prekrytých poznatkových "osídlení" svedčia o tom, ako poznanie vecí plynie a súčasne zostáva súčasťou tradície, prierezom cez ktorú objavujeme jednotlivé vrstvy.

Schliemann síce našiel Hissarlik, ale v identifikácii Homérovej Tróje sa dlho mýlil; aj tak však otvoril cestu ďalšiemu poznaniu.. Alegorický výklad "Hissarliku" nás v prípade pokusu o analytickú interpretáciu umeleckého diela zbavuje rizika omylu: nehľadáme predsa "jedinú, pravú Tróju", ale iba využívame nasedimentovanú energiu tých, čo to robili pred nami - a pridávame "svoju vrstvu", vršíme "pahorok Hissarlik" ďalej, "Tróju" poznania vlastne ďalej budujeme. Aj nás prekryjú ďalšie vrstvy, ocitneme sa v pozícii jedného malého ohnivka dlhej tradície, ktorá zložito, v nekonečnom a nekončiacom krúžení okolo jadra aproximuje pravdu - onú "bájnu Tróju", ktorú vystaval skladateľ nepreniknuteľným aktom tvorivého činu...

Na Chopinove klavírne Prelúdiá, op.28 sa nalepila jedna húževnato tradovaná zdanlivá banalita, nie nepodobná onomu "obrázku horiacej Tróje" z lacnej knižky Schliemannovho detstva: Chopin na Mallorke s George Sandovou, vytrvalo daždivé počasie, jeho postupujúca choroba, depresie, melanchólia "kvapkového" Prelúdia č.15 Des dur, prípadne ešte aj "čelového" č.5 h mol; sám som kedysi deťom približoval Prelúdium Des dur rozprávkou o "smutnom Fryderykovi", ktorému do klavíra padajú smutné dažďové kvapky... Je faktom, že prevažnú väčšinu čísiel op.28 vytvoril Chopin v rokoch 1838-39 na Mallorke. Podľa dochovanej korešpondencie G. Sandovej i jeho samotného z tej doby takmer polovicu tohto pobytu nemal vlastne k dispozícii klavír - ten G. Sandová s obrovským nasadením energie obstarala až so značným oneskorením. Chopin bol vtedy už naozaj vážne chorý (hoci podľa Berliozu Chopin "umieral celý život"...). Jeho listy - na rozdiel od listov Sandovej, ktorá už vtedy citlivo vníma koncentráciu a silu výrazu v týchto miniatúrach - neobsahujú takmer nič o hodnote či inšpirácii vznikajúcich skladieb cyklu. Vracia sa v nich iba obava, aby toto jeho dielo nezneužili vypočítaví vydavatelia, aby sa do ich rúk nedostalo za príliš nízky honorár: bol ochotný riskovať, že túto hudbu píše "do zásuvky"... Vedel, že sa mu darí čosi, čo je viac ako polonézy, valčíky či mazurky pre slečny, ktorým v Paríži dával súkromné hodiny klavíra... Rodila sa skutočne - ako to formuluje Alfred Einstein - "čistá poézia" - v špecifických podmienkach (naozaj väčšinu času pršalo, pár slávnych milencov žil v izolácii, obklopený nevraživosťou primitívneho puritánskeho vidieckeho okolia...), možno aj "vd'aka" akútnej neprítomnosti nástroja, bez "taktilnej invencie", ktorou sa tento geniálny, na klavír osudne upätý inštrumentalista často dával unášať, vznikali extrémne kondenzované, podľa Schumanna "morbídne excentrické" "choré" skladby... Predstava "choroby", zápasu s deštrukciou o stabilitu sa - ako uvidíme - stala sémantickým "spúšťacím signálom" pri hľadaní hlbinného portrétu troch intuitívne vybraných častí cyklu, pri ich štrukturálnej analýze na mojich hodinách teórie hudby a analýzy skladieb pre 2. ročník klaviristov a organistov v tomto školskom roku na našej fakulte.

Vždy som cítil, že tento Chopinov opus je viacvrstevným tajomstvom. Nechajme bokom tú vrstvu v "pahorku" jeho analyticko-interpretáčnych "osídlení", ktorá obsahuje elementárne postrehy o kvintovom usporiadaní paralelných durových a molových tónin, o štylistických a fakturálnych súvislostiach a príbuznostiach, ktoré 24 častí cyklu grupujú do podskupín (dvojíc, trojíc, štvoríc...), sofistikovane usporiadaných do určitého algoritmu, ap. Toto

všetko sa mi vidí lacné... Vždy som veril - ako malý Schliemann - že sa musí nájsť aj vrstva, zodpovedajúca Lisztovej vízii Chopinovej hudby, s ktorou sa hlboko stotožňujem dodnes: *Jeho najlepšie diela sú malých rozmerov a nemohlo to byť inak, lebo každé jedno bolo plodom kratučkej chvíle reflexie, ktorá postačila na zobrazenie slz a snov jedného dňa...*

Časti op.28, keby nám vypadli z rúk a vysypali sa "na hromadu", by mohli pôsobiť, že nemajú nič spoločné - sú naozaj často čudácke, neprístupné, plné najmä harmonicko-tonálnych, ale aj tvarových anomálií, na ktorých sa zvyčajne s gustom demonštruje Chopinova "avantgardnosť" v ponímaní princípu tonality, jeho relativizácia a oslabovanie... Vybral som 3 čísla, v ktorých som moment "oslabovania" tonálneho centra a tektonických i významových konzekvencií z toho plynúcich, vždy cítil - č.2 a mol, č.4. 4 e mol a č.9 E dur.

Analyzovať komplikované a veľmi minuciózne chromatické postupy v **Prelúdiu č. 4 e mol** sa pokúšali a pokúšajú mnohí; skúma sa najmä ambivalencia mimotonálnych a alterovaných akordov, ich vzťah k nevysloveným asociatívnym centrá, úloha asymetricky klesajúcej chromatiky v sprievodnom trojhlasé accompagnata, ap. My sme so študentami metodikou percepčnej analýzy objavili ako prvý, zdanlivo odťažité moment v agogickej koncepcii na nahrávke Ivana Moravca. Prekážalo nám čudácke narábanie s rubatom - práve vo fázach chromatických odklonov, oslabovania tonálnej koherencie (čo študenti, pravda, vopred nevedeli) klavirista zrýchľoval, aby sa v závere 1. fázy, po opätovnej stabilizácii centra na dominante vrátil do pôvodného Larga, ba čo viac: melodicky vypätý jednohlas v 12. takte sprostredkúva ako výrazne z času skladby vyňatý recitív, čo opakuje aj v 2. fáze, keď sa toto "rozkvitnutie" melosu (po predchádzajúcom, aj Chopinom predpísanom "stretto" pri významnej rétorickej figúre zdvihu, exklamácie) integruje do stabilizačného procesu v harmónii (najplnšia, najnaliehavejšia faktúra v 17. a 18. takte). Postupne sa tento impulz k semióze ďalej rozrastal: zistili sme, že s fázami tonálnych "odklonov" koreluje statickosť, neplodná pasivita, monotónnosť melosu - tonálne stabilizačné momenty zasa s jeho rozmachom, individualizáciou, so zreteľnou intenzifikáciou "spevnosti", rétorickej naliehavosti melodického hlasu... Skladba vlastne končí "odklonom", zablúdením, námesačným pozastavením mimo základnú tonalitu, hoci melos je už na centrálnom tóne "e" uložený a "umŕtvený". Po generálnej pauze príde akoby "prebudenie zo sna" - anonymne schematický, neosobne "povinný" návrat do regulérneho stavu. Posledné dva takty by ani nemuseli byť, nie sú vyústením v časti prezentovaného gesta - príbeh "jedného dňa" vyznieva do harmonickej "mdloby" a následného ticha... Syntetická intuícia tu vedie k obrazu únavy, úsilia o spev, ktorého algoritmus je v kontradikcii s algoritmom tonálno-harmonickým: buď vládne jedno alebo druhé...

Prelúdium č. 9 E dur obsahuje základnú, ľahko rozpoznateľnú znakovosť smútočného pochodu, pochmúrno-heroického "kráčania", kliesnenia si cesty priestorom masívnej, v temnom, "mužskom" registri sa odvíjajúcej faktúry. Východiskové 4-taktie je tonálno-harmonicky stabilné: nič nenaznačuje "trhlinu" v jeho elementárnej kadenčnosti. A predsa: percepčný zážitok počas brainstormingu jednoznačne sedimentoval do pocitu, že v druhom 4-taktí dochádza k obrovskému tlaku na tvarovosť i tonalitu - harmónia sa prebije do prekvapujúceho priestoru v As dur, za súčasného vybudovania melodicko-motivického reťazca gradácie a umiestnenia tvarovej pointy na As- durovom vrchole. Ten označili študenti za jedno z dvoch miest, na ktorých cítili najväčšiu energiu, ťažisko, zlom... Návrat

k centru E dur je náhly, príkry, nepripravený, realizovaný "v poslednej chvíli": akoby človek, čo sa prebil do inej dimenzie náhle "precitol" do reality. Lenže E dur sa rúca aj po druhýkrát - v treťom 4-taktí; navyše sa sekvenčnou tektonikou znehodnocuje aj tvarosť, plynulosť a plasticita myšlienky. V treťom článku sekvenčného reťazca, keď po E - durovom a F- durovom článku sa tretí, G-durový nerealizuje v schéme predchádzajúcich so subdominantou na konci a namiesto nej dôjde k uplatneniu mimotonálnej terciovej príbuznosti voči G-durovému centru a tým k násilnému inštalovaniu dominanty k E dur (akord H dur), sa skladba "zavesí" na svoju toniku akoby z posledných síl. Táto tonálno-harmonická pointa bola druhým miestom, ktoré študentov pri percepcii prekvapilo - "vyklábená" tonalita absurdne, čudácky skočí naspäť, naozaj sa "ovesí" na E-durový "breh" ako človek, čo sa práve skoro utopil, zablúdil, prepadol do neznáma...

Parádnym číslom pre zberateľov kuriozít býva **Prelúdium č. 2 a mol.** U Ferenczyho a Hrušovského sme ho brali ako príklad na gigantickú harmonickú inverziu, ktorá pokrýva plochu celej skladby - tonika a mol zaznie až na samom konci. Prípadne sa ešte zvykne hovoriť o Chopinovi ako "skladateľovi ľavej ruky", "majstrovi accompagnát", ap. Bizarnosť a trpkosť tejto hudby je daná nielen trojvrstevnosťou a vnútornou dôslednou linearitou accompagnata, ale aj "klamlivým" vývojom základného algoritmu e mol - G dur, čiže v podstate banálneho prechodu z molovej do paralelnej durovej tóniny v druhej fáze skladby, ktorá sa po uplatnení terciovej príbuznosti voči G dur začína v h mol.. V momente, keď sa očakáva inštalácia paralelnej tóniny D dur (10. takt) sa v 11. takte a ďalej objaví komplikovaná kadenčná formula do centra "e" (E dur - e mol). Tón "e" sa od 15. taktu čudácky stabilizuje v ambivalentnej funkcii centra a súčasne dominanty k zamýšľanému tonálnemu vyústeniu... V podstate cez impulz v melodickom vývoji (16. takt) prijme táto báza "bisonantný" charakter, keď sa na nej presadí "neapolský sextakord in "e": a-c-f. Práve v tomto momente "zahmlenia" sa accompagnato náhle odmlčí, aby po krátkom návrate fragmentu zamĺklo úplne... Harmonická evolúcia, plná trpkých, nekompromisných stretov, disonancií jednoducho "netrafi" - končí vo vzduchoprázdne...

To je však iba časť štrukturálnej bázy pre "hlbinný portrét" tejto hudby. Čo ešte viac ako harmónia a linearizované, "falošné" accompagnato mátie, je melódia, jej rigidnosť (prvé dva výskyty tvaru...). Potom, pôsobením enormnej tvarovej augmentácie motívu (3. tvar) a následného "monologizovania" sa accompagnato ocitne akoby úplne inde, jeho súvislosť so "spevom", ale aj súvislosť "spevu" s ním zanikajú tvarovo i tonálne... Záverečná akordická kadencia utvrdzuje "falošnú" stopu do E dur, až v poslednom akorde, akoby "strhnutím masky", prezradí toniku a mol... Skladba "zablúdila" - koľajnice melosu a harmónie sa rozpojili vo vzájomnom odcudzení... Accompagnátový prvok pohybu, úsilia zlyhá dokonca predčasne: nedočká sa - na rozdiel od melodiky - a-molovej centralizujúcej pointy, zaniká v stave "in e". Myslím, že túto rozbiehavosť, "minutie sa" prečítal v znakovosti tejto hudby aj filmový režisér Ingmar Bergmann, keď ju vybral do filmu "Jesenná sonáta" pre scénu, v ktorej slávna matka-klaviristka (v stvárnení Ingrid Bergmannovej) s kamennou tvárou počúva, ako jej v podstate citovo na nej závislá, po materskom dotyku túžiaca, v manželstve frustrovaná dcéra (Liv Ullmannová) cez túto hudbu zveruje svoje city a emočnými akcentami stupňuje "rozklad", už samotným Chopinom do štruktúry zabudovaný, do absurdna. Potom si ku klavíru sadne ona a dcéra, ktorá opäť zostala bez nej, sama a prehľta slzy sklamania, skladbu dokonale zahrá...

Záverom tejto rekapitulácie oporných bodov semiózy 3 čísiel z Chpinovho op. 28, ktorá v skutočnosti prebiehala oveľa pomalšie a v hustejšej sieti pokusov a omylov, musím konštatovať, že "obrázok horiacej Tróje", či vlastne "zadaždenej Mallorky" neluhal - doviedol nás so študentami, ktorých analytická pripravenosť je veľmi priemerná, k tomu, aby sme v "pahorku Hísarlik" objavili temnú vrstvu autorovho posolstva: správu o jeho extrémnej osamelosti a zápase s chorobou, znakovo vyjadrenou cez dokonale homomorfnú štrukturálnosť. Je, samozrejme, možné pátrať v tejto vrstve ďalej, ale náš náhodný, možno trochu amatérsky nález tu zostáva a kladie veľa ďalších otázok tým, čo budú chcieť byť presnejší a komplexnejší...