

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft

ročník 1 (1885), číslo 1, str. 5–20

Guido Adler

Obsah, metoda a cíl hudební vědy

Hudební věda vznikla současně s hudebním uměním. Pokud se z lidského hrdla volně a bez reflexe line neškolený zpěv, pokud nejsou tónové projevy utříděny a pouze se neuspořádaně derou napovrch, nelze ani hovořit o hudebním umění [*Tonkunst*]. Teprve ve chvíli, kdy jsou tóny měřeny a porovnávány co do výšky – nejprve se tak děje pomocí sluchu, a teprve později pomocí měřících pomůcek – ve chvíli, kdy si uvědomujeme organický vztah tónů a tónových frází spojených do jednotného celku, a kdy fantazie uspořádává svůj výtvar tak, že se zdá být podroben primitivním estetickým normám, teprve pak je možné hovořit jak o hudebním vědění, tak také o umění zpracování tónů. Všechny národy, u nichž lze hovořit o hudebním umění [*Tonkunst*], mají také hudební vědu [*Tonwissenschaft*], i když nejde vždy o plně rozvinutý hudebněvědný systém. Čím výše stojí hudební umění, tím rozvinutější je i věda o něm. Úkoly hudební vědy se pak mění podle stavu hudebního umění.

Zpočátku se [hudební] věda snaží především fixovat, určit a vysvětlit tónový materiál. Z toho plyne důležitost kánoniky, tj. učení o matematickém určení intervalů u Řeků, a zařazení vědy o hudbě [*scientia musicae*] mezi aritmetiku, geometrii a astronomii u četných středověkých autorů. Brzy poté se nároky stupňují. Hudba je zařazena mezi svobodná umění [*artes liberales*], adeptům hudebního umění a hudební vědy je přednášen komplex hudebních pravidel, jež jsou abstrahována z jednotlivých hudebních výtvarů. Vzniká hudební písmo, výška a trvání příslušných tónových znaků jsou přesněji regulovány a mensurovány, po nějakou dobu je dokonce těmito pravidly a mensurami ovládána a ztročována samotná hudební produkce, než si opět prorazí vlastní cestu, a poté se opět proměňují požadavky na vědu o hudbě. Ta má nyní vysvětlovat vztah hudebního umění k básnickému umění, a má udat hranice, vytyčené hudebnímu umění. Skutečný a opravdový umělec pracuje klidně dále, zatímco uměnovědci nyní přísluší zkoumat výtvary umění. Moderní věda o umění [*Kunstwissenschaft*] si bere za základ především umělecká díla. Avšak o které momenty nebo znaky se má opřít vědecké zkoumání hudebního díla?

Jestliže máme před sebou umělecké dílo, musí být určeno především paleologicky. Pokud není zapsáno v naší notaci, je nutné provést transkripci. Již při této činnosti získáváme závažná kritéria pro určení doby vzniku díla. Dále je umělecké dílo zkoumáno z hlediska své konstrukční povahy. Začínáme rytmickými znaky: ptáme se, zdali [v něm] existuje taktové členění a jaké, jaké časové proporce lze nalézt v jednotlivých člancích, jak jsou tyto články periodizovány a uskupeny. Můžeme ale začít také tonalitou, a to nejprve tónovou povahou jednotlivých hlasů a teprve poté celku, tak jak to bylo po nějakou dobu zvykem ve středověku, ale dnes se již právem nepoužívá. Jednotlivé oddíly jsou zkoumány co do kadencování, přechodů a užití posuvek a složeny do celku. Poté se vysvětlí konstrukce vícehlasu, tj. rozsah a distribuce hlasů, imitace témat a motivů podle nástupů v různých intervalech a různých časových odstupech, zda jsou témata v augmentaci, diminuci, převratu nebo v račím postupu, dále vedení konsonancí a disonancí, jejich příprava a rozvedení či naopak volný nástup. Sleduje se druh pohybu jednotlivých hlasů vůči sobě navzájem, vztah hlavních a vedlejších hlasů, přejímání cantu firmu, jeho užití a rozdělení na části, zvažuje a definuje se provádění témat a motivů. Pokud se jedná o skladbu s textem, je i tento text podroben kritickému zkoumání, nejprve

pouze jako báseň a poté s ohledem na podložení nebo spojení s melodií. Zde je nutno zkoumat rozložení přízvuků a prozodické vlastnosti [textu] ve vztahu k hudebně-rytmickému průběhu. Toto pojednání textu ve vztahu k zhudebnění opět skýtá důležité opěrné body pro posouzení díla. Jestliže je kompozice čistě instrumentální, zmiňuje se způsob zacházení s nástrojem respektive s nástroji. Zvažuje se instrumentace, neboli způsob spojování a vydělování, konfrontace či míšení jednotlivých nástrojových skupin a těles. Zároveň s tím může být uvažováno o realizaci [*Ausführung*] nebo lépe řečeno o proveditelnosti či realizovatelnosti [*Aus- oder Aufführbarkeit*] dané kompozice, tzn. prstoklady jednotlivých nástrojů, přednes, intenzita tónu na různých místech, distribuce zvukových rejstříků atd.

Jsou-li stanoveny hlavní znaky a podle individuální povahy díla zjištěny jednotlivé zvláštnosti, je možné přistoupit k zodpovězení otázky, k jakému uměleckému druhu daná skladba patří, a to jak podle chápání v době vzniku díla, tak také podle současného chápání. Tím se přiblížíme k důležitému definitivnímu rozhodnutí o době vzniku díla. Zde můžeme rozlišovat

a) dobu, v níž bylo dílo vytvořeno, a to buď obecně epochu anebo přesněji školu, anebo konečně může být dílo připsáno přímo nějakému autorovi a poté opět určité tvůrčí periodě daného hudebního umělce. Čím je dílo starší, tím obtížnější bude přesné určení doby vzniku. Avšak dílo může také

b) vzniknout v době, do níž už co do povahy svého utváření nenáleží, neboli může nést znamení minulé umělecké epochy. Časové průběhy uměleckých epoch lze srovnávat s geologickými vrstvami, i když jen ve velmi zmenšeném měřítku. Tak jako je zemská kůra tvořena formacemi náležejícími různým epochám, tak také celkový obraz určité doby vykazuje rozdílný umělecký charakter. V takovém případě je nutno rozlišovat mezi dobou faktického vzniku díla a jeho skutečné příslušnosti. Na díle však přece jen postřehneme jednotlivé rysy, které prozradí, že navzdory vnějším podobnostem přece jen zcela neodpovídá duchu doby, do níž náleží co do své struktury a textury. Říkáme pak, že dílo bylo vytvořeno v manýře té či oné periody nebo školy, toho či onoho mistra.

Za úhelný kámen kritického nazírání je třeba považovat určení náladového a estetického obsahu [*Bestimmung des Stimmungsgehaltes, des ästhetischen Inhaltes*]. Je nasnadě, že toto určení často platí za jediný moment, za alfu a omegu kritické analýzy. Vědecky lze však tento moment uchopit teprve tehdy, když mu předcházejí i jiná určení. I zde se budeme pokoušet [slovně] uchopit nejprve specificky hudební náladový obsah, avšak [lze předem říci, že] snaha o převedení náladového obsahu hudby do slov bude ve většině případů marná. Dokonce i tehdy, když hudebník užije za základ svého díla básnickou předlohu, ať již doslovně anebo pouze její ideu, bude [od nás] zřejmě velmi odvážné vědecky formulovat analogie náladových obsahů, náležejících oběma součástem, tj. slovu a hudbě, náladových obsahů, jež jsou s nimi spojeny, stejně tak jako jejich identitu nebo protikladnost. O něco snazší se to zdá být u děl hudebně dramatických, u nichž [dramatický] děj poskytuje pevnější oporu.

[***]

Toto jsou v obecných rysech předměty hudebněvědného bádání. Z toho je nyní třeba vybudovat systém této vědy. Ta se tudíž dělí na historickou a na systematickou část. Dějiny hudby se člení podle delších či kratších epoch, nebo podle národů, teritorií, krajů, měst a uměleckých škol; jejich souvislost je buď časová nebo místní, anebo časová i místní. V nejvyšší a poslední instanci ale dějiny hudby zkoumají umělecké produkty jako takové v jejich

vzájemném sřetení a ovlivněnı, bez zvláštńho ohledu na ůivot a působenı jednotlivůch umělců, kteřı se podıleli na tomto kontinuálnım vůvoji.

Obory historické částı hudebnı vědy jsou tudıř:

1) Znalost notací. Jak jıř bylo zmıněno, hudebnı pısmo stojı v těsné souvislosti se samotnım uměním; zvláště středověké tónové znaky určujı a podmiňujı hudebnı produkci, takře lze jıř podle rozdílnosti těchto znaků stanovit pravděpodobně nejautoritativněřı historické rozčlenění evropské resp. západoevropské hudby na epochu neum, epochu mensurálnıch znaků a epochu taktového značení, rozdělení, jeř by do značné míry odpovıdalo rozdělení na románskou, gotickou a renesanční epochu na poli architektury.

2) Sestavenı historickůch skupin, nazůvanůch obvykle hudebnımı formami. Hudebnı vůtvory určıté doby majı jednak navzájem společné a jednak rozdílné momenty, které je opravňujı k tomu, aby byly srovnávány jinımı, rozdílnımı hudebnımı skupinami. Moteto, frottola, villanella, madrigal, preambulum, ricercar, sonáta, suite, symfonie (v modernım smyslu) atd. náležejı dle svěho utváření vřdy určıté době, a tak se dajı touto cestou získat vůznamné opěrné body pro přehledné umělecko historické posouzení. Není zde snad třeba zvláště zmiňovat, jak často mohou být tituly a pojmenování skladeb libovolně posouvány a zneuřívány. – Nejvřřší ůroveň zaujımá

3) zkoumání uměleckůch zákonitostí různůch epoch, jeř je vlastním jádrem veřkeré hudebně historické práce. Nepředněřım ůkolem vědce, jenř se zabůvává uměním, je vyložit a ukázat to, jak stavba uměleckůch děl postupně roste z počáteční jednoduché melodie, jak latentní umělecké normy obsažené v hudebnım vůtvorech vycházejı z nejjednoduřřıch tezı a postupně se stále více komplikujı, jak s mizejıcımı kulturami zanikajı i jejich tónové systémy, jak se na první článek postupně navazuje řetěř buněk a tak organicky roste, i to, jak zanikajı prvky stojıcı stranou pokrokového dění, protože nejsou ůivotaschopné. Mohlo by se řici, ře zákony umění se mění s generacemı. Jakkoliv rozmanité jsou tyto změny, umění dosahuje různůch stádiı, jeř jsou nepřekročitelná ve vztahu ke kráse, jıř má být v jejich hranicıch dosařeno.

Při vůkladu zákonitostí umění určıté epochy je zajıřtě třeba rozlišovat mezi těmi principy, které lze rozpoznat v umělecké praxi, a mezi těmi, které učí teorie. Neboť teoretikové majı větřinou vůči historii zpořdění, následujı ji v určıté distanci, a zatímco ůivot pulsuje dál, reflektujı minulé. Pouze s ohledem na tuto skutečnost lze souhlasit s rozdělenım na teoretickou a praktickou hudbu. Teoretická hudba v pravém a pıřsném slova smyslu neexistuje, ale existuje zajıřtě teorie hudby. Protože vřak tato teorie zpravidla bojuje se soudobou hudebnı praxı, vymyslelo se nepřılıř vhodné označení „teoretická hudba“, na němř dodnes trvajı zvláště mnozı francouzřtı muzikologové. Pıřpady, ře teoretikové předběhnou praxi, jsou velmi vzácné. Pokud se tak stane, jde větřinou o nedopatření, které dobová umělecká praxe přejde bez povřimnutí. Uvedeme zde pouze jeden pıřklad. Hieronymus de Moravia chtěl v 2. polovině 13. stoletı zavést ‚kolorovanou hudbu‘ [*musica colorata*], dlouho předtım, než hudba dozřala k tomu, aby do sebe pıřijala chromatiku. Tento pokus zůstal tudıř osamocen a navzdory geniálnı předvıdavosti byl nemořným počinem. Stává se také, ře teorie a praxe jsou nedılně spojeny v působenı jedině osoby. Pak je třeba jeřtě rozlišit, jestli tato osoba skutečně tvořı v duchu svě doby, anebo v duchu některé z minulůch epoch. První pıřpad ulehčuje ůkol zkoumání uměleckůch zákonů pıřslušné epochy, avřak vřdy je nutné držet se především samotnůch uměleckůch děl.

S tím těsně souvisí výklad různých způsobů umělecké interpretace. Spolu s pokrokem umění se proměňuje také technika, a to jak instrumentální, tak také vokální. Uměleckou tvorbu mnohdy ovlivňuje technické provedení. Týká se to zvláště módních hudebních nástrojů, které dokonce občas tvůrčí činnost buď omezují, anebo naopak rozšiřují. Umělecká díla často kladou na interprety nároky, jež jsou splnitelné teprve po dlouhém studiu. Zpočátku se výkonní umělci při provedení nechávají vést hlavně instinktem. Postupně se názory vyjasňují a upevňují a vytváří se interpretační tradice. Reprodukční umělci se tvořivě podíleli na jednom z momentů umělecké tvorby, a to na ornamentice. Ta vděčí za svůj rozvoj přirozeným, ale i nepřirozeným podnětům. V 17. století a v 1. polovině 18. století hrozilo, že jako popínavá a cizopasná rostlina přeroste původní kmen. Také obsazení vícehlasých kompozic různými nástroji bylo v době rozkvětu instrumentální hudby většinou přenecháváno interpretům a pravidla instrumentace vzešla z tohoto existujícího úzu. S dějinami instrumentace jsou úzce svázány dějiny hudebních nástrojů, jejich stavby a užití – představující vedlejší pole historické části [hudební] vědy.

K této historické části se váže velký počet pomocných věd:

1) Obecné dějiny s pomocnými vědami jako jsou paleografie, chronologie, diplomatika, bibliografie, knihovnictví a archivnictví, přičemž na hudebně vědném poli jsou zvláště důležitými pomocnými disciplínami hudební paleografie a [hudební] bibliografie.

2) Dějiny literatury a jazykověda, jež nedílně souvisejí s hudebně vědným badáním právě tak jako ve vokálních dílech tóny se slovem.

3) Dějiny mimických umění (pantomima a tanec), jež jsou právě tak organicky spojeny s hudbou, a konečně

4) biografistika hudebních umělců a statistika hudebních spolků a institucí. Biografistika se v poslední době dostala až příliš do popředí a tváří se jako hudební věda *κατ'έξοχήν* [katexochén], zatímco je sice důležitou, ale přece jen pouze pomocnou disciplínou. Zde by se mělo, tak jak je tomu v nemnohých zdařilých biografích, zkoumat vedle uměleckých produktů dané osobnosti také to, co přímo nebo nepřímo souvisí s povahou umělecké práce: například tělesné dispozice umělce, jeho vzdělání, vzory, které studoval a přijal za své, vliv okolí na jeho umělecké názory, umělecký postoj, který zastává, momenty, které silně zasáhly do jeho citového života, způsob jeho tvůrčí činnosti, jeho vztah k ostatním uměním, a konečně i jeho etické a kulturní názory.

Druhou hlavní částí hudební vědy je část *systematická*, která se opírá o historickou část a dělí se na tři dílčí části:

- A) na čistě spekulativní část hudebně teoretickou,
- B) na část hudebně estetickou a
- C) na část hudebně pedagogickou.

Zde jsou systematicky pořádné nejvyšší umělecké zákonitosti, jež povstávají z historického vývoje – říkám nejvyšší a nikoliv nejposlednější, neboť oba pojmy se vždy nekryjí – a jsou vykládány a zdůvodňovány buď jako takové (A), nebo s ohledem na umělecké krásno, jehož kritéria jsou určena (B), anebo konečně ve vztahu k pedagogicko-didaktickým cílům (C). Objekty kritického zkoumání zde určují [následující] členění:

1) Rytmika, tj. shrnutí a vysvětlení všech pravidel, norem a zákonů, jež se týkají časových vlastností hudebních děl: absolutně hudební rytmika ve vztahu k dynamice všech těles a k metrice a prozódii jednotlivých jazyků.

2) Harmonika, tzn. shrnutí a výklad tonálních vlastností sukcesivních tónových sledů a vertikálních tónových kombinací a tónových postupů: stanovení a zdůvodnění tónového systému, tj. jednotného přehledu o tónovém materiálu té které kulturní epochy.

3) Shrnutím obou předchozích dílčích částí se jeví zkoumání vnitřní souvislosti, reciprocit rytmičtých a harmonických vlastností uměleckých děl. Melika, jak by se mohla nazývat tato dílčí část – a také někdy byla nazývána, i když (pokud je mi známo) ne v tomto přesném významu – vykládá specifické vlastnosti jednohlasé, homofonní a polyfonní hudby a dospívá tak prostřednictvím tematiky (tj. vědeckého zkoumání významu a postavení hudebních myšlenek v uměleckém díle) k pochopení takzvaných hudebních forem, tj. abstrakcí z mnoha různých jednohlasých a vícehlasých hudebních útvarů. Melika je buď absolutně hudební anebo je – pokud rozšiřuje svůj předmět zkoumání na [hudební] deklamaci – spojena s prozodií a metrikou,.

Stanovení a zdůvodnění nejvyšších zákonů umění nutně vede k porovnávání jednotlivých norem. Hodnotové posouzení a porovnání tak vede na půdu estetiky.¹ Pozvednutí určitých principů a pravidel na výše zmíněnou úroveň předpokládá, že se badatel zabývá na jedné straně uměleckými díly a na druhé straně jejich vnímateli. Bádání má tedy před sebou dva různé předměty. Posledním cílem estetiky musí tedy být zdůvodnění jejich recipročního vztahu. Především však jde o to, rozpoznat kritéria uměleckého díla, neboli ty momenty, které činí z díla umělecký výtvar. Je každý hudební výtvar uměleckým dílem? Obecně je za umělecké dílo označován pouze takový výtvar, jež v sobě nese kritéria uměleckého krásna. Proto je nutně odpovědět na předběžnou otázku, co je hudební krásno a v jakém poměru je k všeobecně uměleckému krásnu. Tímto určením jsou zároveň všechny hudební produkty, u nichž nelze prokázat tato kritéria, označeny jako neumělecké.

Otázka by však mohla být položena také jinak: Musí být každé umělecké dílo krásné, nejsou snad hudební výtvary, jež neodpovídají těmto kritériím krásna, také uměleckými díly? Například litanie za mrtvé, postupující v sekundách a kvartách, obvyklé v Itálii zvláště v ambroziánské bohoslužbě v Miláně – jsou to pouhé patologické výlevy bolesti a sklíčenosti, anebo jsou to již umělecké projevy? Uměleckými projevy jsou přinejmenším v tom smyslu, že k jejich provedení patří určitá technická příprava, ale odpovídají proto také požadavkům uměleckého krásna? Tyto otázky mají mimořádný význam nejenom pro určení uměleckého krásna, nýbrž i pro jiné teze, které s tím přímo nebo nepřímo souvisejí a jež v souhrnu vytvářejí komplex, nazývaný obvykle estetikou hudebního umění. Některé z nejdůležitějších tezí je zde třeba zvlášť vyzvednout:

a) Vznik a účín hudby. Je účín nutně větší, když jsou výrazové prostředky bohatší a mnohotvárnější?

¹ Výraz "filozofie hudby", který užil Fétis jako označení pro "zkoumání uměleckých výtvarů a jejich přeměn" je nedostatečný jak pro historickou, tak také pro estetickou hudební vědu. Tímto způsobem se jenom navzájem mísí termíny z různých oblastí vědění.

b) Poměr hudebního umění k přírodě. Existují také tónové systémy "proti přírodě", jak tvrdí Goethe?

c) Poměr hudby ke kultuře, klimatu, národně ekonomickým poměrům určitého národa; neboť do rozvoje umění zasahují vedle čistě hudebních faktorů ještě jiné motory, jež stojí mimo specificky konstruktivní elementy a mají přitom často nepřehlédnutelný vliv na vývoj umění.

d) Rozdělení hudebního umění podle způsobu vzniku nebo místa provozování nebo účelu, jemuž slouží: chrám, soukromé prostory, koncert, divadlo a opera atd.

e) Hranice hudebního umění s ohledem na jeho výrazové možnosti, vymezení jeho využitelného zvukového materiálu oproti hlukům a šumům; vzájemné vazby a ohraničení vůči ostatním uměním. Zde bude třeba také hovořit o přechodu do bezformovosti a nahodilosti (jak to označoval Goethe).

f) Etické účiny hudebního umění, neboť etika se podle pojetí starších i novějších filozofů nachází v bezprostředním vztahu k hudbě, zatímco někteří jiní hovoří o etickém základu hudebního cítění. Moderní filozofové položili také otázku o postavení hudby vůči metafyzice, jež by mohla být považována za úhelný kámen všech těchto úvah.

Vedle těchto vědeckých otázek jsou zde některé aktuální hudební otázky, jež zneklidňují mysl umělecky nadšených příznivců hudby i umění nepřátelských zelotů a rozdělují množství lidí do nepřátelských táborů, jako například hudební tasemnice "kdy bylo dosaženo vrcholu náboženského hudebního umění neboli co je pravá církevní hudba"? Dále je to spor o přednostní postavení vokální versus instrumentální hudby, který začíná již u Platóna a Aristotela. Anebo hudebně-politická otázka: Je v hudebním dramatu vůdcem slovo, nebo hudba, anebo v něm vládne [scénický] děj? Vyřešení těchto a podobných věcí vzbuzuje zájem mnohých, kteří by jinak zůstali lhostejní; odpověď na ně spočívá latentně jak v umění, tak také ve vědě.

Jako třetí hlavní oddíl systematické části je třeba jmenovat hudební pedagogiku a didaktiku. Jakmile jsou zjištěny a přírodovědně zdůvodněny zákonitosti *in abstracto*, jsou shromážděny a utříděny s ohledem na pedagogické účely. Existuje zde tedy všeobecná hudební nauka, obsahující základy hudebního vědění, např. stavbu stupnic, druhy intervalů, různých rytmů atd., dále nauka o harmonii, tj. nauka o spojování harmonií [= souzvuků], nauka o kontrapunktu, tj. o současném nebo následném spojování dvou nebo více samostatných hlasů, nauka o kompozici, a dále pak metody výuky zpěvu a hry na hudební nástroje. Tímto výčtem zmíněných disciplín nemá být řečeno, že se jedná o jediné možné nebo snad dokonce nejlepší uspořádání didaktického oddílu. Toto vzestupné uspořádání platí v posledních dvou staletích, a teprve v poslední době začíná být nauka o harmonii považována za nadbytečnou, ne-li dokonce za škodlivou. I v případě, že by snad od ní bylo upuštěno, nebyl by postup studia nijak podstatně změněn, neboť by potom musely být základy této nauky převzaty do všeobecné hudební nauky. Nicméně se zdá být naléhavé podat přesnější členění v rámci jednotlivých disciplín.²

Vztah tohoto pedagogického oddílu k abstraktně vědeckému oddílu lze obecně upřesnit v tom smyslu, že nauka se spokojuje s tím, že vybírá normy a pravidla, jež jsou nutné k [řemeslnému] zvládnutí umění, a přináší poučky, jež jsou formulovány a zdůvodněny

² Bližší informace budou následovat ve speciálním pojednání.

vědeckým bádáním, aniž by poukazovala na jejich hlubší výzkum a (převážně přírodovědné) zdůvodnění. Učí například o zákazu paralelních kvint v přísné sazbě, jenomže harmonické myšlení se snaží zjistit také důvody tohoto zákazu, ptá se historie, kdy byl zaveden, zmiňuje v souvislosti s tím jeho někdejší nerespektování, ba dokonce původně preferovaný způsob spojování souzvuků v kvintových sledech, a sleduje jeho postupné omezování. Po předběžném vyřešení této historické otázky se obrací k výzkumu souvislosti s fyziologickými vlastnostmi lidského ucha, zvažuje důvody jako jsou závislost [ucha] na střídání alikvotních tónů, a dochází tak k detailnějšímu určení toho, kdy je zákaz kvintových paralel oprávněný a kdy je naopak nadbytečný a tudíž také nerespektovaný volnější hudební praxí. Vědecké zkoumání tak vytváří oporu, na jejímž základě lze vyučovat příslušnou disciplínu.

Novým a velmi vděčným vedlejším oddílem této systematické části je *musicologie*, tj. srovnávací hudební věda, která si klade za cíl porovnávat hudební a zvláště zpěvní produkty různých národů, zemí a teritorií kvůli etnografickým účelům a seskupovat a třídít je podle jejich rozmanitých vlastností.

K pomocným vědám hudebně vědné systematiky patří:

- akustika s její nadstavbou, jíž je matematika
- fyziologie, zvláště v části pojednávající o sluchových vjemech
- psychologie, zvláště v té její části, jež se týká tónových představ a intervalových relací, a její praktický protějšek, totiž nauka o hudebním myšlení, kterou je třeba chápat jako součást obecné logiky;
- gramatika, metrika a poetika, a jako pomocný oddíl hudebně pedagogické části obecná pedagogika. Okrajově sem patří a dílčí vliv mají ještě další oblasti vědění, které zde není třeba konkrétně jmenovat. (Viz tabulku v příloze.)

Metoda hudebně vědného bádání se řídí povahou toho, co je předmětem bádání: u paleografických témat sahá badatel k prostředkům, jež jsou obvykle označovány jako metoda bádání v pomocných vědách historických. Sleduje všechny cesty, které mu předem připravili diplomatikové a paleografové, avšak v oblasti notace se musí vydávat na některé postranní stezky, jež leží poněkud stranou široké hlavní cesty. Jeho učitelkou je zde zkušenost. Také u filologických a literárně historických témat bude hudební historik následovat ty cesty, které nastoupila příslušná věda; ale zřejmě zde bude muset postupovat obezřetněji, protože zatímco mnozí filologové dospěli hodně daleko a odvrátili se od životadárných cest, musí každý historik umění raději naslouchat životnímu pulsu uměleckých výtvorů, než aby je chtěl zabíjet svým sondováním. K tomu, aby historik umění dosáhl svého hlavního úkolu, to jest prozkoumání uměleckých zákonitostí různých epoch a jejich organického propojení a rozvoje, musí použít stejnou metodu jako přírodovědec, tzn. především *induktivní* metodu. Z mnoha příkladů vyzvedne to, co je společné, oddělí to, co je rozdílné, a využije i abstrakce tím, že v konkrétně daných pojmech či představách ponechá stranou vybrané části a jiné vyzvedne do popředí. Vyloučena není ani formulace hypotéz. Bližší zdůvodnění toho, co bylo právě řečeno, je vyhrazeno speciálnímu pojednání; těžiště úvah spočívá v analogii umělecko historické metody s přírodovědeckou metodou.

Ustanovení nejvyšších uměleckých zákonitostí a jejich praktické využití v hudební pedagogice nám ukázalo vědu v bezprostředním sepětí se současným uměleckým životem. Věda naplno dosáhne svého úkolu jedině tehdy, když zůstane v živém kontaktu s uměním. Umění a

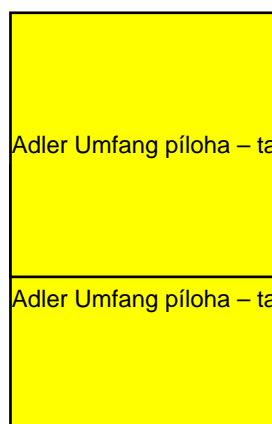
věda o umění nesídlí v oddělených územích, mezi nimiž by existovala ostrá dělící linie, ale jedná se spíše o totéž území, a odlišný je pouze způsob pojednání. Umělec staví svůj svatostánek uprostřed háje, jehož vůně jsou stále znovu ožívány volně rostoucími květy. Teoretik umění činí cestu přístupnou a schůdnou, vychovává učedníky k jejich životnímu poslání a doprovází tvůrčí umělce jako životní druh. Jestliže vidí, že to s uměním nedopadá dobře, snaží se dovést umělce na správnou cestu. Jestliže stavba stojí, chrání ji a obhájí, opravuje poškozené části, a pokud hrozí zřícením, podpírá je, aby zůstaly uchovány pro další generace. Avšak tím se věrný přítel nespokojí. Namísto toho vše pořádá a organizuje a činí tak přístupným široké veřejnosti. Má-li to však být dobyté nebo rozbořeno, staví kolem dokola plot, anebo je odsune do patřičné vzdálenosti a zachová tak pro dobu, která bude pro ně mít opět patřičné porozumění. Jedním z jeho nejkrásnějších úkolů je však ten, aby udržel čerstvou půdu pro žijící zahradu plnou květů, a probudil a pozvedl nutný zájem; bohužel se většina autorů píšících o umění snažila této vznešené povinnosti vyhnout. Konečně jsou zde strážci pořádku, kteří – jak bylo ukázáno – kodifikují řád, jenž se stal zákonem; zároveň jej ale musí – nebo spíše mají – ponechat pružným vůči požadavkům života. Jestliže umělec opustí sféru známého proto, aby pro sebe získal nové území, pak historik umění nenechá ono známé zplanět a zpustnout, a vezme na sebe zároveň dvojí úkol, totiž být se svou záložní armádou nápomocen umělci při jeho snažení, přiložit ruku k dílu při zúrodnování nově získané půdy a postavit lešení pro stavbu nového díla. Jeho zkušenosti slouží jako rada mladému staviteli. Jestliže mladý stavitel odmítne z domýšlivosti tuto nezištnou pomoc, pak buď vůbec nedokáže dokončit a zastřešit svou stavbu, anebo se jeho stavba brzy zřítí, neboť bude postavena na nepevné půdě a nebude schopna vzdorovat rozmarům počasí.

Badatel o umění doprovází umělce od kolébky ke hrobu. Plody umělcova ducha, opravdovost jeho pozemského putování jsou pak hájeny a opatrovány historiky umění i po jeho smrti. Jestliže nezávislost soudu vůči umělci, který již není naživu, není obtížná, pak je povinností, udržet si tuto nezávislost i vůči žijícím umělcům. Voltairův výrok, že "je třeba mít respekt vůči živým, a o mrtvých [neříkat] nic než pravdu" v sobě skrývá přes zdánlivou zdvořilost velké nebezpečí, totiž to, že ten, kdo bude mít zvláštní ohledy vůči nějaké osobě, bude právě tak bezohledně vystupovat vůči jiné osobě a nechá se tak vést předpojatými sympatiemi a antipatiemi, jejichž obrazy z pera autorů píšících o umění pošpinily v minulosti mnoho stran papíru. Jako nejvyšší zákon by proto mělo platit: "Vůči mrtvým i živým nic než pravdu." Věda potom dospěje vedle sledování svých absolutních snah, v jejichž důsledku se považuje za samoučel a nestará se o své další praktické využití, k správnému náhledu a zhodnocení různých uměleckých epoch a na základě tohoto náhledu k nejdůležitějšímu výsledku svého zkoumání, totiž k stanovení nejvyšších zákonů, platných pro jednotlivé druhy umění, a přispěje tak při rozháranosti moderních uměleckých poměrů a zjevném kolísání umělecké tvůrčí činnosti rovněž k pozvednutí současného stavu umění. Tvrdilo se, že jistým znamením úpadku umění je to, když se začne šířit věda o umění. Proti tomu se ale namítalo, že umělecké tvoření není možné bez vědění o umění; pokud by nyní vskutku nabyly převahu bádání a reflexe, dokázalo by se tím prozatím jenom to, že se posiluje historické porozumění. Přitom se ale dávno uznává, že toto porozumění je při vnímání uměleckých děl nanejvýš žádoucí.

Pokud věda o umění zůstane ve svých přirozených hranicích a pokud se spojí s umělci kvůli určitým úkolům, jako např. při restaurování, úpravách a provozování historických děl, nemůže nikterak ohrozit uměleckou produkci, nehledě na to, že skutečná tvůrčí síla se nechá vést a vychovávat, ale nenechá se potlačovat. Především ale musí zesílit samotná věda, musí se sama omezit při správném hodnocení jejích nejbližších úkolů a tímto způsobem dospět k mistrovství. "Nikdy se nemáme vzdát přesvědčení, že to, co bylo postupně vytvořeno duchem a v přirozeném

vývoji, se na cestě poznání opět v tomto duchu spojí v jednotu", říká Chrysander v úvodu k *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (Leipzig, B&H 1863), a speciálně pro tuto oblast vědění: "obvykle uváděný hlavní důvod pochyb, totiž ten, že hudební věda sotva dosáhne co do výše a vnitřní náplně vědu o výtvarných uměních, protože hudba je duchovně příliš neurčitá na to, než aby mohla na její půdě vzniknout příslušná věda odpovídající nejvyšším nárokům, je klamný." A pasáž ze slavnostní řeči Philippa Spitty o "umění a vědě o umění" pronesené v Královské akademii umění v Berlíně dne 21. března 1883 zní jako bližší rozvedení předchozích slov: "Věda o umění až na několik málo výjimek stále zápasí s veškerými začátečnickými potížemi. Bez opory v pevné tradici, kolísající ve své metodě a opakovaně sporná ve svých výsledcích, platí dokonce i mezi učenici spíše za přivažek jiných vědních disciplín, jimž chybí síla postavit se na vlastní nohy. Protože má jak filozofickou, tak také fyzikálně-matematickou, jakož i posléze historickou a filologickou stránku, přesahuje ve skutečnosti do různých jiných a samostatných oblastí vědy, a své vlastní místo si může nárokovat jedině kvůli předmětu zkoumání. Také se doposud nikde nikdo nepokusil provést sjednocení oněch rozdílných směrů vědy o umění v jeden samostatný celek a dovést jej k veřejnému uznání ve vědeckém světě i ve společnosti. Přesto k tomu musí dříve či později dojít. Látka, jež se rozprostírá před bádáním, je příliš bohatá a důležitá, předpoklady k jejímu šťastnému ovládnutí badateli jsou příliš specifické, než aby se nedalo předpokládat to, že si věda o umění vydobude uznávané místo vedle svých sester. Ale ať už tomu bude jakkoliv, je jisté, že zde před námi leží velké vědecké úkoly, které musí nalézt řešení a také je naleznou." Kéž by tento pokus o jednotné pojetí hudební vědy mohl přispět k naplnění této potřeby!

Každý krok, jenž vede k cíli, každý čin, který nám tento cíl přiblíží, znamená pokrok v lidském poznání. Čím upřímnější je vůle, tím účinnější je důsledek, čím obsáhlejší je umění, tím významnější je jeho produkt, čím kolektivnější je úsilí, tím závažnější je jeho působení, jež v sobě skrývá nejvyšší hodnoty, [jimiž jsou] hledání pravdy a rozvoj krásna.



V tabulkovém přehledu se tedy jeví celková stavba* takto:

Hudební věda

I. Historická [hudební věda]				II. Systematická [hudební věda]			
Dějiny hudby podle epoch, národů, říší, zemí, krajů, měst, uměleckých škol, umělců.				Stanovení nejvyšších zákonů jednotlivých odvětví hudebního umění.			
A. Hudební paleografie (notace).	B. Základní historické třídy (uskupení hudebních forem).	C. Historický sled zákonitostí. 1. jak se projevují v uměleckých dílech různých epoch, 2. jak jsou vyučovány dobovými teoretiky – 3. Způsoby provozovací praxe.	D. Dějiny hudebních nástrojů.	A. Zkoumání a zdůvodnění těchto zákonitostí 1. v (tonální) <i>harmonii</i> 2. v (časové) <i>rytmice</i> 3. v (tonální a časové) <i>melice</i>	B. Estetika hudebního umění. 1. Porovnání a vyhodnocení zákonitostí a jejich vztahu vůči vnímajícím subjektům za účelem zjištění <i>kritérií hudebního krásna</i> . 2. Komplex bezprostředně a zprostředkovaně souvisejících otázek.	C. Hudební pedagogika a didaktika (přehled zákonitostí s ohledem na pedagogické účely) 1. [všeobecná] hudební nauka, 2. nauka o harmonii, 3. kontrapunkt, 4. nauka o kompozici, 5. nauka o instrumentaci, 6. metody výuky zpěvu a hry na [různé] nástroje	D. Musikologie (zkoumání a porovnávání k etnografickým účelům).

Pomocné vědy: Obecné dějiny spolu s paleografií, chronologie, diplomatika, bibliografie, knihovnictví a archivnictví. Literární historie a jazykověda. Dějiny liturgií. Dějiny mimických umění a tance. Biografistika hudebních umělců, statistika hudebních spolků, ústavů a provedení.

Pomocné vědy: Akustika a matematika. Fyziologie (tónové počítky). Psychologie (tónové představy, úsudky a pocity). Logika (hudební myšlení). Gramatika, metrika a poetika. Pedagogika. Estetika etc.

* Pro srovnání slouží synoptická tabulka podle Aristida Quintiliana, která obsahuje nejúplnější přehled o hudebním a hudebně pedagogickém systému [starých] Řeků; překlad uvádí pokud možno věrně [původní] řecké termíny, někdy však pomocí opisu, protože chybí přesný výraz.

System hudby

I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (teoretická neboli spekulativní část)					II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ – ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ (výuka neboli praktická část)					
A. φυσικόν (fyzikálně vědná [část])		B. τεχνικόν (speciálně technická [část])			C. χρηστικόν (nauka o kompozici)			D. έξαγγελτικόν (provozovací praxe)		
a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.	h.	i.	k.	l.
ἀριθμητική (aritmetika)	φυσική (fyzika)	ἁρμονική (harmonie)	ρυθμική (rytmika)	μετρική (metrika)	μελοποιΐα (melodická kompozice)	ρυθμοποια (rytmická kompozice nebo užitá rytmika)	ποίησις (poetika)	ὀργανική (instrumentální hra)	φοδική (zpěv)	ὑποκριτική (dramatická akce)

Guido Adler, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft

Poznámka k českému překladu

Překlad Adlerovy studie z roku 1885 je pořízen z německého originálu, přihlíží však také částečně k anglickému překladu Eriky Mugglestone, publikovaného v *Yearbook for Traditional Music* sv. 13 (1981).

Zdůraznění termínů nebo formulací pomocí proloženého písma je provedeno podle německého originálu. V hranatých závorkách jsou uvedeny a) [v *kurzívě*] původní německé termíny a b) [bez kurzívy] drobné doplňky či upřesnění překladatelky.

Rozdělení textu do odstavců je ve většině případů obdobné jako ve zmíněném anglickém překladu.

březen 2010

jg