

Hudba jako text a dílo (C. Dahlhaus, Musikästhetik, 1967, kap. 2, s. 19-27)

Malerei wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raums. Musik, und alle energischen Künste wirken nicht bloß in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen solchen Hauptbegriff bringen, da sie durch willkürliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen; und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe sind, wie die mathematischen Wissenschaften sich alle auf einen dieser Begriffe zurückführen lassen; so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen: die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft.

(J. G. HERDER, *Erstes Kritisches Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet*, 1769)

Herder zde bezprostředně navazuje na Lessinga a jeho spis *Laokóon* (1766) – snaží se spolu s ním o ohraničení působnosti jednotlivých druhů umění

Herder i Lessing navazují na aristotelskou tradici, tj. chtějí rozvinout *teorii umění*, nikoliv *metafyziku krásna*

aristotelské je také rozlišení *poiésis* a *praxis*, *ergon* a *energeia*, tzn. vytváření (zhotovování) a jednání

ergon = dílo, čin

energeia (energia) = síla, činnost

energos = činný, jednající

jestliže Herder nazývá hudbu „energickým“ uměním, říká, že je především činností (*energeia*) a nikoliv dílem (*ergon*)

srv. též, co říká Wilhelm von Humboldt o řeči v pojednání *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*:

Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenlick Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienhafte Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst is kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein.

představa, že hudba se manifestuje v dílech (= že pojem hudba je souhrnným pojmem pro hudební díla), je rovněž nesamozřejmá
pevně se zakořenila někdy na počátku 19. století; její počátky sahají do 16. století

Nicolaus LISTENIUS (1. pol. 16. stol.): *Rudimenta Musicae* (1533), v dalších vydáních (1537-1573) jako *Musica ... ab authore denuo recognita*
rozlišuje mezi *Musica practica* a *Musica poetica*; komponování podle něj = *poiésis*

neboli práce, z níž povstává něco, co ještě i po smrti autora představuje dokonalé a v sobě uzavřené dílo: *Poetica ... consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artificem mortuo opus perfectum et absolutum relinquat*

akcent padá tudíž na hudební text (zápis), nikoliv na provedení; notový zápis není pouhou instrukcí pro provedení, nýbrž je sám dílem

Listeniova myšlenka / formulace, že hudba = *opus absolutum*, neboli dílo, které existuje o sobě a pro sebe, odloučené od své znějící realizace, se prosadila u „znalců a milovníků“ hudby teprve kolem roku 1800; pro posluchače / hudebníky, vychované „nonartificiální“ hudbou a také mimoevropskými hudebními kulturami, zůstává něčím cizím

popravdě řečeno, hudbu nelze odloučit od *energeia*, tj. reálného znění, provádění v čase; její *Werkcharakter* je proto problematický

hudba je tranzitorní, zaznívá a pomíjí, nezůstává „nehybná“, aby se mohla stát předmětem reflexe; právě proto byla někdy chápána jako *mediatio mortis* (Adam von FULDA, ca 1490)

jestliže BONAVENTURA (Giovanni FIDANZA, 1221-1274, františkán na pařížské univerzitě) říká, že ke znakům uměleckého díla patří to, že je krásné, užitečné a pevné, pak hudba může být sice skrze svou formu a skrze své afektivní působení *opus pulchrum et utile*, ale nikoliv *opus stabile*

ještě G. F. W. HEGEL formuluje o více než 500 let později podobnou myšlenku, totiž tu, že časová struktura hudby je jejím nedostatkem

Hegel sice přiznává hudebnímu dílu *den Beginn einer Unterscheidung zwischen genießendem Subjekt und objektivem Werke*, nicméně tento protiklad se nestupňuje *wie in der bildenden Kunst, zu einem dauernden äußerlichen Bestehen im Raume und zur Anschaulichkeit einer für sich seienden Objektivität*, nýbrž naopak nechává rozplynout *seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben*

znějící hudbu, to, co slyšíme, nevnímáme jako pevný protějšek, objekt před námi (*Gegenüber*), ale jako dění, které nás obklopuje a které na nás naléhá, namísto aby si drželo vůči nám distanci

právě toto „naléhání“ a nedostatek (možnosti) distance vadilo na hudbě již Kantovi ...

nicméně: bylo by chybné, upírat hudbě jakoukoliv „pro sebe jsoucí / existující objektivitu“ hudba je / může být estetickým předmětem podobně jako dílo výtvarného umění její předmětnost se ostatně vyjevuje poté, co dozněla, kdy si posluchač retrospektivně zpřítomní větu / část věty jako celek; hudba / její forma přitom nybývá quasi prostorovou povahu [...]

jestliže je hudba *energeia*, má i její zápis jinou funkci než zápis řeči (Thr. G. GEORGIADIS) fixování hudby = kompozice v notovém zápisu je opět historicky pozdní zjev

i v básnictví znamená sice přechod od ústní tradice k zápisu kvalitativní předěl / skok; nicméně – zapsaná řeč reprezentuje (mluvenou) řeč v mnohem větší míře, než notový zápis (znějící) hudbu

zapsané básnické dílo je do značné míry tímto dílem; abychom pochopili jeho smysl, nemusíme znát zvukovou podobu jazyka

hudbu si naopak nemůžeme představit bez její znějící podoby [...]

na druhé straně – notový zápis není jenom návod pro praktické provozování smysl hudby se manifestuje v tónových relacích a funkcích – což je třetí moment vedle notového zápisu a znějící podoby

hudební smysl (= např. to, že jeden akord znamená toniku a jeden dominantu) je „intencionální“, tzn. existuje pouze tehdy, pokud jej pochopí posluchač

to, zdali uchopíme hudební smysl lépe analýzou notového textu anebo znějící podoby, je předmětem diskuse; obojí se navzájem doplňuje [...]

Walter BENJAMIN (1892-1940), *Ursprung des deutschen Trauerspiels: Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, geschlossenes Werk*

pojem „dílo“ = centrální pojem, kolem něhož krouží klasická estetika, neboli „umělecká perioda“ (*Kunstperiode*, Heinrich Heine)

její reprezentant je např. Karl Philipp MORITZ (1756-1793): *Von der bildenden Nachahmung des Schönen* (1788)

umělecká teorie této doby míří k pojmu „dokonalost“

dílo, které si klade nárok na „umělecký charakter“ (= na to, být náročným dílem, dílem „velkého“ umění), zde není kvůli svému působení, ale kvůli své vlastní vnitřní dokonalosti; jako umělecké dílo v emfatickém slova smyslu je individualitou, spočívající / dlící v sobě samé

a takovéto individualitě se potom připisuje metafyzická důstojnost (viz zvláště Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, 1775-1854: *Philosophie der Kunst*)

rozhodující není činnost, z níž dílo povstává, ani účín, jakým působí, nýbrž jeho bytí o sobě a v sobě; od posluchače / diváka požaduje kontemplaci, neboli sebezapomínající nazírání pojem *opus perfectum et absolutum* tak nabývá význam, o jakém wittenbergský kantor Listenius neměl tušení

tato myšlenka ostře kontrastuje a polemizuje se „samozřejmou“ starší představou, že *opus pulchrum* je a má být zároveň *opus utile*, neboli slouží nějakému praktickému nebo morálnímu účelu

Kunstreligion znamenala emancipaci umění od náboženství

umělecké dílo nemá žádnou funkci (je *funktionslos*); neboť je-li samo o sobě celek, nemůže být součástí nějakého jiného, obsáhlejšího celku, jemuž se služebně podřizuje

v tradičním (středověkém) pojetí, které v Německu platilo až do počátku / poloviny 18. století, byla hudební praxe (včetně kompozice) *ars mechanica*, neboli pouhá *technika* (řemeslo)

musica jako *ars liberalis* znamenala (především, výhradně) teoretickou spekulaci aspekt technologický a spekulativní (metafyzický) ovšem od sebe nebyly ostře odděleny, teoretická spekulace zasahovala regulujícím způsobem do praxe a naopak si za své

východiska brala znějící hudbu, skrze niž se pozvedala k meditaci o číselných proporcích a jejich významech

(zkomponovat moteto znamenalo ve 13. století řemeslo, číselné proporce, které regulovaly rytmus, však byly zároveň vykládány alegoricky: dokonalé, perfektní metrum bylo třídobé – symbol sv. Trojice; polemika proti imperfektnímu dvoudobému dělení byla v nemalé míře motivována teologicky, viz Jacobus de Liège, *Speculum musicae*, 14. století)

od (konce) 18. století je naopak hudba jako umění (= s velkým „U“) ostře oddělena od „pouhého“ řemesla, což můžeme sice považovat za neštěstí, ale nemůžeme přehlížet či popírat

estetika je z tohoto pohledu teorií uměleckého díla v tomto moderním, emfatickém smyslu, teorií, která se odděluje jak od technologického, tak také od spekulativního nebo morálního nazírání hudby

alegorično je nyní podezřelé; morální postuláty jsou odmítány jako „neumělecký“ (umění nepřátelský, *kunstfremd*) nárok zvnějšku; „technologická“ / učebnicová pojednání se od dob Fuxova *Gradus ad Parnassum* (1725) mění v prázdná cvičení v mrtvém jazyce, která sice zprostředkují základy hudební gramatiky, ale nemají co činit s vlastní kompozicí

hudební „řemeslník“ (*artifex*) se mění v „básníka tónů“ (*Tondichter*)

„bezfunkčnost“ (*Funktionslosigkeit*) či autonomie hudebního uměleckého díla, emancipace od vnějších cílů, neznamená ostatně tak radikální rozchod s tradicí funkcionální hudby, jak by naznačovaly dobové polemiky, které se snažily etablovat moderní pojem umění někdejší účely byly „zrušeny“ a zároveň vtaženy do „nitra“ děl; znaky, které byly určitému hudebnímu druhu zprvu vtisknuty „zvenčí“, se nyní staly jeho imanentními vlastnostmi původní funkce polonézy meno mazurky (= aristokratického nebo rustikálního tance), je provázela i ve stylizované podobě (Fr. Chopin...)

Kantovo určení krásna jako *zweckmäßig ohne Zweck* obsahuje nezamýšlený smysl, že totiž účely hudby jsou zrušeny jako něco, co je dáno zvnějšku, ale jsou uchovány jako (vnitřní) charakterové rysy

přechod k autonomii a emancipace od účelů uložených „zvnějšku“ jsou spojeny s obrácením poměru mezi druhem a individuálním dílem; toto obrácení se pozvolna připravovalo od 16. století (?), ale prosadilo se kolem roku 1800

ve starší funkcionální hudbě bylo jednotlivé dílo primárně exemplářem druhu [...] neboli: netvořilo ani tolik izolovaný, uzavřený celek, individualitu, spočívající v sobě samé, nýbrž přispívalo spíše k vytvoření typu, z jehož tradiční substance, vytvářené staletími, čerpalo a k němuž se musel vztahovat i posluchač, pokud měl takové dílo adekvátně vnímat

avšak od konce 18. století ztrácí (pojem) druh velmi rychle svou váhu (substancialitu); pojem druhu již není předřazen jednotlivým dílům, ale stává se spíše vybledlým abstraktním pojmem, odvozeným dodatečně z jednotlivých útvarů, které se posléze ve 20. století jenom stěží dají subsumovat pod určitý (hudební) druh