

Roman Ingarden: Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości [Hudební dílo a problém jeho identity], Paris 1928 – Lwów 1933 – Kraków 1957; in: Studia z estetyki, Tom drugi, Warszawa 1958, s. 161–295

Oddíl I. Hudební dílo a jeho provedení

Na čem se tedy shodneme: na tom, že je třeba rozlišovat mezi Chopinovou Sonátou h moll a mezi jejími mnoha jednotlivými provedeními, anebo také na tom, že toto rozlišení není zásadní?

Podrobnější uvažování nad tímto problémem nás vede k přesvědčení, že toto rozlišení je třeba považovat za správné [...] neboli je třeba přijmout *e x i s t e n c i* hudebního díla (např. Sonáty h moll) i jeho jednotlivých provedení. Jde hlavně o to, že *t o n e n í j e d n o a t o t é ž*, a to i kdyby by mělo obojí být pouhou fikcí.

O tom, že hudební dílo a jeho jednotlivá provedení nejsou jedno a totéž, svědčí fakt, že soudy, které jsou pravdivé o jednotlivých provedeních, nejsou pravdivé ve vztahu k samotnému hudebnímu dílu – a naopak [...]

Jinými slovy: Můžeme poukázat na takové rysy jednotlivých provedení Chopinovy Sonáty h moll, které nenáleží oné sonátě a naopak – na takové rysy sonáty, které neplatí pro její provedení. [...]

1. Každé provedení určitého hudebního díla je určitým *i n d i v i d u á l n í m* p r ů b ě h e m (procesem¹), rozvíjejícím se v čase a jednoznačně v něm situovaném. Začíná v určitém časovém okamžiku, odehrává se v určitém časovém intervalu, který je možno změřit, a rovněž v určitém časovém okamžiku končí. Stejně jako každý jiný proces, také každé jednotlivé provedení díla se může odehrát pouze *j e d n o u*. Jakmile skončilo, nemůže ani dále trvat, ani se opakovat. Může po něm následovat nějaké jiné, nové provedení, jež se odehrává v jiném čase – jiné i v tom případě, že se velice podobá provedení předešlému (například když si opakovaně přehráváme „tu samou“ desku na tomtéž gramofonu). Takovéto „opakování“ „jednoho a téhož“ provedení určitého díla prostřednictvím gramofonu již přináší určité teoretické obtíže. Můžeme je však prozatím ponechat stranou a omezit se na „živá“ provedení. Tato provedení se navzájem liší nejen v tom, že probíhají pokaždé v jiném čase, ale i v množství čistě hudebních detailů, a to i v případě, že se umělec velmi snaží o to, aby určité dílo interpretoval „pokaždé stejně“. Vědomí, že „pokaždé stejná“ interpretace jednoho a téhož díla je prakticky nemožná, vede umělce k tomu, že nikdy [NB: nebo téměř nikdy] neopakují totéž dílo na stejném koncertě, a to i tehdy, když bylo jejich provedení téměř dokonalé.

2. Každé provedení hudebního díla je především akustickým procesem. Představuje určitý soubor zvukových útvarů následujících po sobě a vyvolávaný *p ř í č i n ě* díky současně probíhajícímu procesu, realizovanému interpretem. Na tomto procesu se podílejí složité činnosti fyzické (například údery prstů do klaviatury, rozechvívání strun smyčcem, rozechvívání vzduchového sloupce atp.) a činnosti psychické (například uvědomování si

¹ Existují tři typy časově určených předmětů: předměty trvající v čase (věci, lidé), procesy (běh, válka, vývoj organismu atp.) a události (něčí smrt, začátek konkrétního provedení Sonáty h moll atp.) Tyto tři typy předmětů se od sebe liší co do způsobu existence, co do formy a co do výběru jejich možných vlastností. Viz podrobně autorovo stěžejní filozofické dílo *Spór o istnienie świata* [= *Spor o bytí světa*, 1947-48], díl I, oddíl VI a díl II, oddíl XV, § 59.

vykonaných fyzických činností, dozor nad nimi, naslouchání vlastnímu provedení, kontrola, jestli je provedení takové, jaké má být, emocionální vzrušení atp.)

3. Každé provedení je zároveň jednoznačně situováno v prostoru, a to jak „objektivně“, tak také jevově. „Objektivně“ v tom smyslu, že zvukové vlny, které při něm vznikají, se „šíří“ v prostoru z určitého místa a zaplňují určitou ohraničenou část prostoru; „jevově“ naopak v tom, že zvukové útvary, z nichž sestává určité provedení – jež se v jeho průběhu „rozvíjejí“ – jsou vnímány posluchači jako odehrávající se „tam na pódiu“ a přicházející k nim „tam odtud“. Můžeme se k nim přiblížit nebo se naopak od nich vzdálit tím, že se například přemísťujeme v koncertním sále a v důsledku toho lépe nebo hůře slyšíme samotné provedení, tj. výrazněji anebo méně výrazně, v plnějším zvuku anebo tlumeněji atp. Toto vše je možné pouze proto, že provedení díla se odehrává v určitém ohraničeném místě v podobě zvukových útvarů, jež se rozvíjejí v čase.

Lze se přít o tom, zda při této jevově dané lokalizaci provedení díla hrají roli výlučně sluchové vjemy, anebo také vjemy zrakové (vidíme interprety na pódiu a jejich pohyby). Není to však pro nás podstatné. Neboť v každém případě platí, že v prostoru jsou lokalizovány samotné zvukové útvary, tvořící součást provedení daného hudebního díla.

4. Každé provedení hudebního díla je nám dáno v aktu naslouchání, a to v množství jednotlivých sluchových vjemů, jež do sebe navzájem plynule přecházejí. Tyto vjemy jsou hlavním (byť ne jediným) základem vnímání provedení hudebního díla. Hudebně zvukové útvary a průběhy (akordy, melodie atp.), jež náležejí k celku daného provedení, se nám jeví jako jakési zvukové p ř e d m ě t y díky tomu, že vnímáme příslušné sluchové „jevy“. Tento fakt bývá zcela přehlížen ze strany psychologů, kteří obvykle pojednávají sluchové vnímání jako pouhý soubor tzv. „sluchových vjemů“, a tyto vjemy opět ztotožňují se „zvuky“. V psychologii se běžně nerozlišuje s l u c h o v ý (resp. slyšený) p ř e d m ě t a sluchový j e v , jehož základem jsou určité sluchové v j e m y [v j e m o v á d a t a] . Bližší analýza však ukazuje, že toto rozlišení je nutné. Ke každému tónu či zvukovému útvaru, který zaznívá po nějakou, byť krátkou dobu, a tím spíše ke každému provedení určitého hudebního díla patří množství sluchových vjemů, jejichž apercepce umožňuje posluchači naslouchání danému zvukovému útvaru resp. provedení tohoto útvaru [díla]. Tyto vjemy jsou u každého posluchače odlišné, ale liší se také v různých fázích poslouchání téhož tónu, melodie či akordu. Pokud by posluchač mohl sedět zároveň na dvou různých místech sálu, lišily by se jeho vjemy i v jedné a téže chvíli. Toto samozřejmě není fyzicky možné [...], avšak je možné v průběhu poslouchání měnit místo v koncertním sále [srov. výše] a je možné si přitom uvědomit, jakým způsobem se přitom mění sluchové vjemy. Za pomoci umělých prostředků – například mikrofonů rozestavených na různých místech sálu – by bylo možné vnímat s o u č a s n ě dvojí množinu zvukových vjemů, z nichž sestává dané provedení, například tak, že bychom jedním uchem poslouchali provedení bezprostředně z našeho místa v sále a druhým uchem, na němž bychom měli sluchátko připojené k mikrofonu, totéž provedení z jiného místa sálu. Tím bychom se přesvědčili [...] o rozdílech mezi jedním a tímž provedením vnímaným skrze různé soubory sluchových vjemů, v nichž se nám toto provedení prezentuje.

Ale tuto roli nehraje jenom změna místa v prostoru. Také každá změna v napětí a koncentraci sluchové pozornosti, změna v emocionálním rozpoložení atd. má vliv na naše sluchové vjemy, aniž by to přímo souviselo s vlastnostmi provedení. Naopak změny, které se odehrávají v o b s a z í c h příslušných sluchových vjemů, [...] odrážejí konkrétní podobu příslušného provedení díla. Tuto podobu nazveme k o n k r e t i z a c í provedení díla. Konkretizaci provedení zpravidla ztotožňujeme s daným provedením. Teprve opakovaný poslech téhož provedení (například na nahrávce) nám umožňuje uvědomit si rozdíl mezi

konkretizací provedení a samotným provedením. [...] Provedení se nám může například zdát „rozmazané“ nebo naopak příliš „ostré“, a teprve opakovaným poslechem se můžeme přesvědčit, zda tomu tak doopravdy je, anebo zda se jednalo pouze o dojem, daný naší momentální dispozicí a momentálním způsobem slyšení. [...]

5. Jednotlivá provedení téhož díla různými interprety nebo dokonce i tímtež interpretem se od sebe obvykle liší nejenom svojí individuálností, různým rozprostřením v čase a v prostoru, ale zpravidla také různými kvalitativními vlastnostmi, např. tónovou barvou, tempy, detaily dynamiky, vyzvednutím jednotlivých motivů atp. Tyto rozdíly se nedají odstranit, je-li interpretem živý člověk. Ale i při čistě mechanické reprodukci určitého provedení zůstávají ještě rozdíly v percepci posluchače pokud jde o konkrétní časové zabarvení, ale patrně i jiné momenty. [...]

6. Každé jednotlivé provedení je tedy ve všech směrech individuálním předmětem [...]

Jestliže se nyní obrátíme k samotnému hudebnímu dílu, jež se nám konkrétně vyjevuje v jednotlivých provedeních, [...] dospíváme rychle k přesvědčení, že výše uvedená tvrzení pro ně neplatí, a že je třeba hledat jiné definice, které zase neplatí pro jednotlivá provedení. Je třeba mít pouze na paměti, že mluvíme o h o t o v é m hudebním díle, a že všechny problémy související s jeho v z n i k e m v tvůrčím aktu jsou za hranicemi našeho uvažování. Níže uvedené znaky jsou v dalším výkladu potvrzeny podrobnějšími analýzami:

1. Každé hudební dílo je předmětem t r v a j í c í m v č a s e .² Vzniklo sice v určitém časovém rozmezí, ale od té doby existuje jako tvar [výtvar], neboť procesy, díky nimž povstalo, již minuly. Jak jsme již uvedli jinde, hudební dílo není proto možné považovat za „ideální předmět“. Vylučuje to fakt jeho vzniku v čase. Na druhé straně by bylo třeba uzнат tvůrčí procesy během vzniku díla za zásadně podobné těm, jež se odehrávají v mysli posluchače při p o z n á v á n í hotového díla. To se však nezdá být správné. Z tvrzení, že hudební dílo není „ideálním předmětem“, nijak nevyplývá, že je předmětem „reálným“. Vymezení obou těchto pojmů v sobě nezahrnuje všechny předměty. Ani tvrzení, že hudební dílo je předmětem trvajícím v čase, ještě neznamená, že je reálným předmětem. U problému existence a zvláště způsobu existence hudebního díla se musíme zastavit a věnovat se mu až poté, co získáme důkladnější poznatky z analytického zkoumání díla. Jako předmět trvajícím v čase však hudební dílo není „časovým“ předmětem v tom smyslu, jako jeho jednotlivá provedení. Zatímco provedení jsou – jak jsme již řekli – procesy, hudební dílo n e n í procesem. Zatímco jednotlivé části provedení hudebního díla nastupují p o s o b ě ve víceméně pevně daných časových fázích, v š e c h n y č á s t i s a m o t n ě h o h u d e b n í h o d í l a e x i s t u j í s o u č a s n ě (jakmile je dílo dokončeno – ale právě o takovémto díle zde hovoříme). Je sice pravda, že sled částí vykazuje určité pevné pořadí, a že každému hudebnímu dílu je dokonce imanentní určitá quasi časová struktura (jak ještě podrobně ukážeme dále), ale z toho ještě neplyne, že by hudební dílo neobsahovalo všechny části z á r o v e ň , anebo že by některé jeho části byly časově dřívější na rozdíl od jiných. Podobně jako z matematické nebo geometrické definice, jejíž jednotlivé věty následují v určitém závazném pořadí, nevyplývá, že by se tato definice r o z p r o s t í r a l a v č a s e nebo že by byla právě se dějícím p r o c e s e m . [...]

² K problému, zda a v jakém smyslu můžeme dílu přiznat také strukturu procesu, se ještě vrátíme.

Naproti tomu každé provedení hudebního díla se r o z p r o s t í r á v č a s e potud, že se jeho jednotlivé části odehrávají pokaždé v jiném časovém úseku a že tento čas v y p l ň u j í , a opět dílčí části těchto částí se p o s t u p n ě uskutečňují v pokaždé nových časových fázích a spolu s nimi nevyhnutelně p o m í j e j í . A ty, které pominuly, přestávají aktuálně existovat, propadají se do minulosti, z níž se – lze-li tak říci – nikdy nedostanou zpět, ale naopak se do ní ponořují stále více, stále dále od naší momentální přítomnosti. Jednotlivá provedení se navíc liší délkou času, v němž se uskutečňují. Některá jsou „rychlejší“ a jiná „pomalejší“ a v rámci tohoto celkového průběhu se nevyhnutelně mění tempo jejich rozvíjení (pokud nemáme co do činění s důkladně regulovanou mechanickou reprodukcí, která ovšem kvůli monotonii svého rozvíjení v čase vyvolává záporný estetický dojem).

Ve vztahu k samotnému hudebnímu dílu nemá toto vše smysl. Dílo má j e d e n j e d i n ý sled jednotlivých částí a jednu jedinou quasi časovou strukturu, určenou autorem (mj. p ř e d e p s a n ý m i t e m p y), jež je nezávislá na fázích konkrétně prožívaného kvalitativního času, jakož i od časových fází, v nichž se uskutečňuje to či ono konkrétní provedení.³ Jednotlivá provedení představují menší či větší odchylky od výchozí jakoby „předem nastavené“ quasi časové struktury díla, [...] jež je pro tato provedení spíše jakýmsi orientačním měřítkem a vzorem.

2. Žádné hudební dílo není ve svém vzniku a trvání podmíněno oněmi reálnými procesy, jež zakládají jeho jednotlivá provedení, tzn. např. úder prstů do klaviatury atp. Příčinou jeho vzniku jsou zcela j i n ě psychofyzické procesy, tj. tvůrčí procesy umělce, které se vůbec nemusí realizovat při nějaké efektní hře na nějakém hudebním nástroji. Naopak procesy, z nichž povstávají jednotlivá provedení daného díla, toto dílo nevytvářejí. Slouží pouze tomu, aby umožnily poslech tohoto díla in concreto prostřednictvím daného provedení. Při odpovídající zkušenosti a hudební představivosti je možné poznat hudební dílo b e z pomoci provedení, p o u h ý m ě t e n í m partitury, jakkoliv není možné touto cestou získat takové plnosti a konkrétnosti poznání daného díla, jakou umožňuje p o s l e c h provedení. Jakmile ovšem skončily procesy související s provedením díla, přestane existovat i samo toto provedení. Pokud se tyto procesy přeruší, dochází k přerušení provedení, v němž je pak sice možné po nějaké pauze pokračovat, v němž ale ona prázdná pauza zůstane a znemožní esteticky adekvátní vnímání díla. Proto také interpretační umělci, pokud musí z nějakého důvodu přerušit provedení, zpravidla nepokračují tam, kde přestali, ale začnou hrát znovu od začátku. – Žádné z těchto tvrzení se však nedá uplatnit na samotné hudební dílo [...]

3. Na rozdíl od jednotlivých provedení není hudební dílo n i j a k k o n k r é t n ě lokalizováno v prostoru. Tato lokalizace není totiž definována a vyznačena ani v tvůrčím aktu autora, ani v notovém textu partitury. A pouze proto je možné interpretovat dílo v l i b o v o l n ě m prostoru, a prostorové situování provedení, které je s provedením nevyhnutelně svázáno a jež je pokaždé jiné, nemá význam pro estetické vnímání díla a musíme od něj při poslechu provedení abstrahovat, tj. chápat je tak, jako kdyby neexistovalo.

4. O určitém hudebním díle, např. o 5. symfonii L. van Beethovena, rovněž neplatí to, že by se jakoby bezprostředně vyjevovalo v proměnlivých sluchových vjemech, které si uvědomují

³ Na tento „závazný sled“ částí díla a jeho quasi časovou strukturu jsem poprvé narazil při analýze literárního díla v publikaci *Das literarische Kunstwerk* (1931) [...] To, o čem jsem tam psal, a také pozdější analýzy v knize *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937, česky *O poznávání literárního díla*, přel. Hana Jechová, Praha 1967), lze přenést rovněž na hudební dílo, a také [...] na dílo filmové. Prvým autorem, který o této struktuře uvažoval, nebyl Lessing, jak bychom se možná mohli domnívat, nýbrž Herder. A po něm se už tím nikdo další blíže nezabýval, a to, co nalézáme u Herdera, je pouze jakási první předtucha.

posluchači [při jednom a tomtéž anebo také při různých provedeních], a že by v důsledku toho dílo samotné přijímalo případ od případu takové nebo jiné vlastnosti a charaktery, tak jako tomu je u jednotlivých provedení. Dílo není citlivé vůči obsahům a sluchovým vjemům získaným z jednotlivých provedení, tzn. nestane se jiným kvůli různosti či různé kvalitě provedení. Jisté je, že pokud dané provedení vnímáme jako „neuspokojivé“ či vyloženě „špatné“, může nám to ztížit, ne-li v krajním případě znemožnit estetickou percepci daného díla. Nikdo však pravděpodobně nebude tvrdit, že kvůli tomu je také samotné dílo „neuspokojivé“ či „špatné“. Kvůli tomu se dílo samo nemůže změnit. [...] Pokud nejsme úplně naivní posluchači, snažíme se při poslechu určitého provedení např. Beethovenovy 5. symfonie nějakým způsobem přejít do denního pořádku, jenž je nad všemi jednotlivostmi aktuálního provedení [...] Provádíme proto jakousi selekci konkrétních vlastností daného provedení a některé z těchto vlastností připisujeme jakoby samotnému dílu, které se snažíme uslyšet a takřkajíc „vyposlouchat“ z konkrétního celku provedení, a jiné vlastnosti zase jakoby „přehlízíme“, nebereme v úvahu, a přičítáme je na vrub náhodnostem provedení nebo také náhodnostem našeho slyšení [...] Proces poslechu hudebního díla je jak se ukazuje mnohem složitějším dějem, než se zdá být na první pohled, a může probíhat velmi rozmanitými způsoby.⁴ Na druhé straně jsou to právě tato složitost procesu poslechu hudebního díla – a různé konkrétní detaily, jež jej charakterizují a které zde nemůžeme blíže zmínit – jež představují jeden z argumentů pro správnost rozlišení mezi hudebním dílem, jeho provedením a konkretizací.

Pokud vůbec existuje nějaká vazba mezi hudebním dílem a množstvím sluchových vjemů, jež zakouší posluchač při poslechu provedení díla a prostřednictvím tohoto provedení vnímá samotné dílo, spočívá tato vazba pouze v tom, že každé hudební dílo v sobě obsahuje určitý ideální systém sluchových vjemů, které potencionální posluchač musí absorbovat, má-li být jeho estetický prožitek díla věrný a úplný. [...] Tento fakt ovšem v žádném případě neznamená, že by se hudební dílo vyjevovalo jednoduše a bezprostředně v těchto sluchových vjemech.

5. Každé konkrétní hudební dílo – například 9. symfonie L. van Beethovena – je na rozdíl od mnohosti svých eventálních provedení jediné. Již toto vylučuje, že by s nimi mohlo být identické. V důsledku toho jsou mu také cizí všechny rozdíly, jež se nutně objevují mezi jednotlivými provedeními. Anebo řečeno opačně: právě proto, že takovéto rozdíly nemohou vystupovat v samotném hudebním díle (že je absurdní samotné pomyšlení, že by tomu tak mohlo být), je naprosto zřejmé, že dílo není identické se svými provedeními a že je jediné, zatímco jeho provedení může být víceméně libovolné množství. Mělo by snad smysl tvrdit, že např. některá z vět Beethovenovy Patetické sonáty (např. *Andante*) má současně různá tempa nebo různou dynamiku, nebo že barva tónů, z nichž sestává, je zároveň taková i jiná atp.? Pokud nějaké konkrétní provedení přináší tempa, dynamiku, či [zvýrazněné] melodické linie, jež se liší od těch, které náležejí samotnému dílu, je to jednoduše řečeno falešné provedení, a my jako posluchači takového provedení buďto nemáme vůbec možnost realizovat estetickou percepci daného díla, anebo jednoduše „přehlédneme“ ony chybné stránky provedení a rysy, jež jsou dílu vlastní, doplníme ve fantazii. Takové provedení pak nekritizujeme jako „falešné“, ale například jako „příliš rychlé“, „bezbarvé“, „příliš hlasité“, „bez ducha“ atp. Provedení má být jiné – pokud má samozřejmě věrně reprodukovat dílo a ukázat nám je v plné kráse. Jestliže však časem říkáme o samotném díle, že je například bezbarvé, monotónní, příliš hlučné atp., pak se to netýká vztahu mezi daným provedením a

⁴ Ani Z. Lissa, ani St. Szuman ve svých úvahách tyto problémy neřeší, ačkoliv byli jedni z prvních, kdo se jimi zabývali; srov. pojednání *Jak sluchač muzyki* [*Jak poslouchat hudbu*], Warszawa 1948. [...]

něčím, co se od něj liší a má být znovu vytvořeno a ukázáno ve své vlastní tvářnosti, ale týká se to vztahu mezi určitými rysy nebo částmi samotného díla a mezi estetickou hodnotou, jež si toto dílo – jako umělecké dílo – nárokuje. [...]

6. Je možné mít zásadní pochyby o tom, zda je hudební dílo v každém ohledu dostatečně a jednoznačně určené těmi „nejnižšími“ kvalitami, jež se nedají dále diferencovat. Řešení tohoto problému závisí na tom, zda máme za hudební dílo považovat takový tvar, který je vymezen v ý h r a d n ě partiturou („notami“), anebo také takový tvar, který určuje (adekvátní) estetická percepce. Budeme se tím ještě zabývat později. Zatím vezměme v úvahu to, že v prvním případě v sobě hudební dílo obsahuje také takové „stránky“, které n e j s o u jednoznačně vymezeny kvalitami, jež se nedají dále diferencovat. Týká se to například b a r v y tónů, jež se podílejí na celku díla. Partitura předepisuje pouze druh nástroje, na němž má být dané dílo „provedeno“, a tím nepřímou vymezuje t y p tónové barvy, ale nikoliv onu n e j n i ž š í o b m ě n u tohoto typu, onu zcela individuální barvu, jež se realizuje teprve v konkrétním provedení. Totéž se týká plnosti tónů či souzvuků, jež je pevně svázána s tónovou barvou. Do jisté míry to platí také o a b s o l u t n í v ý š c e tónů [...]

Kdybychom namísto toho brali hudební dílo přesně jako to, jež se [nám] vyjevuje v konkrétní, avšak adekvátní estetické percepci⁵, mohli bychom opět důvodně pochybovat o tom, zda tedy rovněž není v různých ohledech „nedourčené“. I k tomu se budeme muset ještě vrátit. Jestliže se o tom zmiňujeme již nyní, pak pouze proto, abychom zdůraznili, že problémy tohoto druhu nevznikají ve vztahu k jednotlivému provedení hudebního díla, a za druhé proto, abychom upozornili na to, že pojem „hudební dílo“ je víceznačný a že je třeba i zde dále rozlišovat. Všechna uvedená fakta nás nutí k tomu, abychom uznali, že hudební dílo je rozhodně něčím zcela odlišným od svých možných provedení, jakkoliv samozřejmě mezi obojím existují mnohé podobnosti. Právě díky těmto podobnostem jsou jednotlivá provedení provedeními určitého pevně daného díla. Později ukážeme, jaký význam má toto tvrzení pro problém existence, způsobu existence a identity hudebního díla. Na tomto místě je třeba ještě zvážit dva problémy: 1. zda je hudební dílo identické s určitými vědomými prožitky (autora či posluchače), a 2. zda jsou hudební díla identická s partiturou. Teprve poté, co se vypořádáme s oběma těmito možnostmi, se nám problém podstaty hudebního díla odkryje ve své pravé podobě.

22. 2. 2012

překlad jg

⁵ Potíž by nastala pouze se správným vymezením této „adekvátnosti“.