

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 IV. Některé rysy hudebního díla

... problém, co je vlastně hudební dílo, je velmi palčivý. Následující stručné úvahy o jeho výstavbě a vlastnostech mají přinést spolehlivou přípravu pro vyřešení tohoto problému. Na počátku ještě malá úvaha. Existuje řada teorií hudebního díla, a je dost obtížné rozhodnout, která z nich je pravdivá, jestliže o nich uvažujeme – mám-li se tak vyjádřit – tak, že je navzájem porovnáváme a pojednáváme je do jisté míry dialekticky. Tyto teorie nejsou přitom jenom určitými [čistě] teoretickými pojetími, ale jsou také určitými programovými prohlášeními. Představují výraz tendencí určitých umělců, anebo přinejmenším lidí, kteří se zabývají teorií hudebního díla v pevném svazku se svojí tvůrčí nebo interpretační praxí. Jejich teorie představují jakési postuláty, jaká díla je třeba tvořit, aby to byla hudební díla [díla hudby]. V návaznosti na to se hudebníci snaží tyto postuláty realizovat ve svých dílech, a tím potvrdit svoje teorie. Ovšem na druhé straně vzniká v novodobé evropské hudbě množství rozmanitých typů děl, což velmi ztěžuje vytvoření teorie hudebního díla, jež by zahrнула všechny [umělecké] směry a postihla struktury či soubor vlastností, jež jsou všem těmto dílům společné. Rozpory mezi [jednotlivými] teoriemi mají podle mě menší význam potud, že se v nich vůbec nejedná o esenciální problém, co je vlastně hudební dílo, ale o to, jaké vlastnosti musí mít hudební dílo podle daného uměleckého programu, aby bylo h o d n o t n é jako dílo umění. To je ovšem zcela jiný a pozdější problém. Také špatná díla jsou nepochybně výtvoři umělecké činnosti (byť nepodařené) a jsou hudebními díly, přestože nejen že nemají hodnotu, ale jsou dokonce hodnotově negativní: špatná, ošklivá, nudná atp. Je tedy třeba nejprve vyřešit esenciální problém, zvláště proto, že se přitom vyjevuje určitý problém existenciálně-ontologický.

Nebudeme se tedy plést do sporů mezi teoriemi a přejdeme k analýze hudebního díla na základě bezprostřední zkušenosti, přičemž si vezmeme za příklady díla, jež nepochybně patří do hudby, jako například 5. symfonii L. van Beethovena nebo Chopinovu sonátu h moll. Jsou to zároveň díla, jež mají uměleckou resp. estetickou hodnotu, ale tato stránka jejich struktury zůstane m i m o okruh našich úvah. Stejně tak se nebudeme zabývat díly, jež jsou rovněž hudebními díly, ale zároveň tvoří organický celek s určitým dílem literárním, například hudební dramata Wagnerova či jiné opery, písně všeho druhu atp. Existence literární složky činí celou situaci velmi složitou, neboť vede k vzniku n o v é h o typu uměleckého díla, jež překračuje hranice čisté hudby. Celkově se problém identity a celosti hudebně-literárního díla jeví zcela jinak než tam, kde máme co do činění s čistě hudebním dílem. Z okruhu mých úvah ale nevylučuji tzv. programní hudbu, jež představuje s p e c i á l n í typ čisté hudby. Nastoluje problémy, které při uvažování nad hudebními díly nelze opomíjet.

[Sou]zvuky, tóny, zvukové útvary vyššího řádu i různých druhů, a také různé šумы a hluky – jak nás o tom mj. poučuje tzv. novodobá hudba – představují skutečné součásti stavby každého hudebního díla. Užívám-li slovo „tón“ (a jeho odvozeniny), musím ovšem předem zmínit, že se vyjadřuji nepřesně a že tóny ve smyslu *hic et nunc* znějících i n d i v i d u á l n í c h , v čase probíhajících procesů nebo v čase trvajících předmětů – jež tvoří součásti jednotlivých provedení – n e p a t ř í k samotnému hudebnímu dílu. Ale motivy tohoto rozlišení, jakož i přesný smysl, v němž nyní ve vztahu k hudebnímu dílu užíváme pojmy „zvuk“ nebo „tón“ – bude možné odhalit teprve později. avšak na druhé straně se ale zdaleka ne každý zvuk, tón nebo tónový tvar – v onom n o v é m smyslu, a

zjevně také ve smyslu individuálních faktů v okruhu reálného světa – stává součástí díla nebo lépe řečeno, tvoří takovéto dílo, a to dokonce ani tehdy, když máme co do činění s určitým množstvím takovýchto [zvukových] tvarů. Například různé zvuky, jež jsou součástí zvukové stránky jazykových tvarů, akustické signály, různé přírodní zvuky, např. tzv. „zpěv“ ptáků atp. – nevytvářejí hudební díla. Vzniká tedy otázka, co odlišuje hudební dílo od právě zmíněných akustických útvarů či faktů?

Rozdíly mohou být trojího druhu. Mohou spočívat 1. v určitém s p e c i á l n í m u s p o ř á d á n í zvuků resp. tónových tvarů, v jejich současném zaznívání či v následnosti, 2. v přítomnosti nějakých z c e l a n o v ý c h činitelů nebo momentů v hudebním díle, o d l i š n ý c h tónů, tónových útvarů a šumů či hluků, 3. v čemsi zcela specifickém, jež odlišuje každé hudební dílo a dokonce i každou jeho jednotlivou fázi od akustických signálů a přírodních zvukových projevů.

ad 1. Na prvý pohled je zřejmé, že v hudebním díle se objevuje určitý řád v současném i následném zaznívání tónů a tónových tvarů daleko častěji než v přírodních zvukových projevech nebo akustických signálech, ale že tento řád zároveň nezakládá s k u t e č n ý rozdíl mezi hudebními díly a jinými zvukovými útvary. Tento řád může být stejně tak přítomen v nějakém akustickém signálu jako v hudebním díle (nebo jeho části) a přesto se oba tyto útvary od sebe zásadně liší. Například tzv. „polské hvízdnutí“, kterým se kdysi navzájem zdravili polští studenti v zahraničí, a které sestávalo ze tří tónů z árie s hodinami z opery *Straszny dwor* St. Moniuszka, není jako dorozumívací signál částí oné opery ani není sám o sobě hudebním dílem. [...]

ad 2. Řada badatelů má tendenci připouštět, že v hudebním díle se objevují určité nové momenty, jež neexistují v jiných zvukových útvarech a že právě tyto momenty jsou tím, co je pro hudební dílo charakteristické. Když se však zeptáme, jaké to jsou momenty, a zda je jejich přítomnost již dostačující pro vymezení rozdílu mezi hudebními díly a jinými akustickými tvary – zjistíme, že názory se různí.

Někteří říkají, že v hudebních dílech vystupují takové momenty, jako melodie, harmonie, rytmus, určité tempo. Přičemž – jak ukazuje novější bádání – melodie není jednoduše souhrn určitých zvuků [tónů] nastupujících po sobě, nýbrž čímsi zcela novým ve vztahu k těmto [jednotlivým] tónům, totiž určitá speciální tvarová kvalita¹, která má onu množinu tónů různé výšky pouze jako z á k l a d , ale není s nimi identická a dokonce je do jisté míry na nich nezávislá. Zdá se, že tvarovými kvalitami jsou také rytmus a další momenty hudebního díla zmíněné výše.² Těmito tvarovými kvalitami se skutečně většina hudebních děl liší od akustických signálů a přírodních akustických jevů, ale zároveň tyto kvality nejsou charakteristické [pouze] pro hudební dílo. Především je například sporné, zda musí k a ž d é hudební dílo nutně obsahovat nějakou melodii. Ve skutečnosti může být brána veškerá tzv. novodobá hudba jako příklad toho, že přítomnost melodie není v hudebním díle nutná. Totéž se týká např. harmonických jevů, které postrádají veškeré jednohlasé písně (máme zde na mysli současné vícehlasé zaznívání několika tónů). Namísto toho se zdá, že rytmus [určité rytmické a tempové uspořádání] musí být v hudebním díle vždy přítomen – snad kromě [úseků, kde je předepsáno] „tempo rubato“. Ale znovu musíme zdůraznit, že tytéž elementy melodie, rytmu, tempa, harmonických kombinací, které se objevují v některých hudebních dílech, se mohou objevit i v akustických signálech, což z nich ještě nečiní hudební díla. Je například známo, že auto císaře Viléma II. mělo jako signál motiv z Wagnerova *Siegfrieda*.

¹ Srov. např. E. Kurth, *Musikpsychologie* (Berlin 1931). Naopak výklad, který podává St. Ossowski v knize *U podstaw estetyki [Základy estetiky]* (Warszawa 1933) se nezdá být správný. [...]

² K problému různých hudebních tvarů, představujících součásti [složky] hudebních děl, se ještě vrátím.

Řada rozhlasových stanic dnes užívá jako signály fragmenty různých hudebních děl, avšak toto jejich užití znamená, že jsou to pouze rozpoznávající signály, a nikoliv hudební díla. Rovněž existence charakteristických rytmů v čistě obřadně-náboženských souvislostech (bubny u afrických kmenů) svědčí o tom, že ani rytmus není tím momentem, který o d l i š u j e hudbu od jiných akustických jevů. Někteří [autoři] by ostatně v právě zmíněném faktu rádi viděli spříznění mezi hudbou a rituálně-religiózními jevy; toto spříznění však ještě neznamená identičnost druhu. V souvislosti s tím je také možné pochybovat o tom, zda je tzv. „hudba k tanci“, užívaná výhradně jako prostředek k udržení rytmu tančících a k povzbuzení jejich emocionálního naladění v souvislosti s tanečním pohybem, je „hudbou“ v pravém slova smyslu, to jest určitým uměleckým jevem – a to dokonce i tehdy, pokud někdo použije jako „hudbu k tanci“ skutečná umělecká díla (např. Chopinovy valčíky). To je ovšem již další samostatný problém, stejně tak jako problém, zda [a jak] se tzv. „umělecký tanec“ jako dílo umění liší od rituálních tanců anebo od tance jako způsob lidského pohybově-rytmického vyžití, specificky podníceného „taneční hudbou“. Zdá se však, že tak jako umělecký tanec a díla typu Chopinových valčíků patří mezi díla umění, tak je na druhé straně třeba řadit tanec jako obřadní jev nebo tanec jako jeden ze způsobů lidského vyžití do jevů m i m o u m ě l e c k ý c h [„pozauměleckých“], a sem také patří zdá se projevy jako je ptačí zpěv, bez ohledu na to, že se v něm dají rovněž nalézt a rozlišit takové momenty, jako je rytmus, melodie, tempo atp. Toto jsou ovšem již problémy spojené s problematikou hranic uměleckých objektů a jevů a zároveň s problematikou hranic estetických objektů, ale nikoliv s problémem, jak nalézt v nepochybně uměleckých útvarech (a zvláště v hudebních dílech) to, co patří k jejich svébytné podstatě.

Podle jiných teorií má být pro hudební díla podstatným a zároveň ne-akustickým momentem to, že hudební dílo „ v y j a d ř u j e “ určité p o c i t y anebo také jiné prožitky či p s y c h i c k é f a k t y , anebo také, že tyto pocity či prožitky „představuje“ [„předvádí“]. Existuje jak známo řada vynikajících hudebních děl tzv. programní hudby, která v tomto „vyjadřování“ [„výrazu“] resp. „představování“ mají mít něco, co má být jednou z hlavních, ne-li podstatných funkcí hudby. Stejně tak má být toto „vyjádření“ [„výraz“] i to, co se „vyjadřuje“, podstatnou součástí hudebního díla, přičemž „vyjádření“ bývá ztotožněno s „představením“ [„předváděním“], bez skutečného povědomí o tom, kam až sahají hranice programní hudby. Toto nejasné pojetí „vyjádření“ [„výrazu“] znamená také, že není zřejmé, zda podle zmíněné teorie jsou (resp. mají být) hudebními díly pouze díla programní hudby, anebo zda mají představovat pouze jednu z možností.

K tomuto problému se budeme muset ještě vrátit

Ale bez ohledu na to, jak by se měl tento problém řešit, je v našem problému [obsaženo] skutečně to, že ani „vyjádření“ [„výraz“] ani „představení“ [„předvedení“] se neobjevuje pouze v oblasti hudebních děl anebo dokonce obecněji v oblasti děl umění, a toto se opět týká toho, co je „vyjadřováno“ nebo „představováno“. Naopak, obojí je ze své podstaty primárně jevem zcela m i m o h u d e b n í m , a dokonce m i m o u m ě l e c k ý m , objevuje se nejčastěji v mezilidských jevech každodenního života, kde ani to, co se vyjadřuje, ani to, co je vyjádřeno, nemá vůbec nic společného s hudbou nebo s uměním. [...]

Někdy se setkáváme s tvrzením, že hudební dílo má v posluchači v y v o l á v a t určité pocity, anebo obecněji určité psychické stavy (prožitky), a že právě v tom spočívá jeho specifická podstata. Avšak, jak je známo, totéž hudební dílo může během doby (v určitém provedení a za okolností, v nichž se toto provedení odehrává), vyvolat jednou takové a podruhé úplně jiné pocity [citové reakce] anebo nevyvolat vůbec žádné pocity [reakce]. Z toho tedy plyne, že toto vyvolání [pocitů] by nemělo být něčím, co je pro dílo charakteristické nebo podstatné. – A neexistuje snad mnoho předmětů a událostí, jež nemají vůbec nic společného s hudebními díly ani s uměleckými díly obecně, a přesto v nás vyvolávají takové či onaké pocity nebo jiné psychické stavy? Konec konců: vyvolávání pocitů

nebo jiných psychických stavů – tam, kde k němu dochází – je [jenom] jednou z podob působení díla na posluchače (pokud k němu vůbec dochází). A cožpak hudební dílo opravdu nemá žádnou vlastnost, podstatnou strukturu, či nedisponuje [žádným] souhrnem charakteristických vlastností, takže je třeba to, co je pro ně charakteristické, hledat teprve v jeho působení na posluchače, a nikoliv v něm samotném?

ad 3. V tomto směru jsou zavádějící různé dosavadní pokusy, které znám, jež se snaží prostřednictvím odkazu na jakési nové a převážně neakustické elementy hudebního díla odlišit takovéto dílo od akustických signálů nebo od přírodních zvukových jevů. Je proto třeba uvážit, zda mezi zmíněnými jevy existuje [nějaký] specifický rozdíl a o jaký rozdíl se jedná. Dříve než k tomu přejdu, musím poukázat na určitý fakt, jenž nám možná dovolí, abychom se v našich úvahách posunuli vpřed.

Názor, že přinejmenším některá hudební díla plní funkci „vyjadřování“ nebo „představování“, vede k domněnce, že v tomto ohledu existuje jakási příbuznost mezi hudebním a literárním dílem. To, že literární dílo může plnit obě tyto funkce vzhledem k tomu, že v jeho rámci vystupují jak zvukové vrstvy jazyka, tak také vrstvy významů, jež jsou s nimi spojeny, vzbuzuje myšlenku, že se možná i v hudebních dílech objevují významy, jejichž nositeli by mohly být například jednotlivé hudební motivy. Mnozí hudební teoretikové mluvili rovněž o „smyslu“, jenž má být obsažen v jednotlivých hudebních dílech. Nicméně význam slova „mysl“ není dostatečně precizován, a tak v souvislosti s tím často užíváme toto slovo ve zcela rozdílných významech. Existuje například kniha významného hudebního historika [Julese] Combarieu s názvem *La pensée musicale*, jež se opírá o tvrzení, že v hudebních dílech vystupuje tzv. „hudební myšlenka“. Autorovy závěry jsou velmi zajímavé a opřené o četné konkrétní ukázky z hudebních děl, ale zásadní chápání „hudební myšlenky“ není objasněno uspokojivým způsobem [...] Kromě toho, pokud Combarieu mluví o „hudební myšlence“, nemyslí tím pravděpodobně smysl [význam], jaký má například věta napsaná v libovolném jazyce. Pokud by měl být „mysl“, jenž se eventuálně vyjevuje v hudebním díle, tímtéž, čím je smysl věty nebo význam libovolného jazykového tvaru, museli bychom takový názor uznat jako falešný. Hudební dílo (tak jak zde o něm uvažujeme) v sobě neobsahuje ani znění slov jakéhokoliv jazyka, ani významy, jež jsou s tímto zněním spojeny, a ani významy jakýchkoliv vět nebo souborů vět. Tento fakt je možná zcela banální, ale nelze jej nezmínit, neboť má velký význam jak pro určení svébytné výstavby hudebního díla, tak také pro problém jeho identity. Dílo (čistě) hudby není literárním dílem a kromě určitých společných rysů, jež se objevují v obou typech děl – např. že oba mají quasi-časovou strukturu – s ním není ve své charakteristické výstavbě spřízněno. Především – jako bezprostřední důsledek nepřítomnosti jazykových útvarů a zejména slovních a větých významů v hudebním díle – se v něm nemohou objevovat jako jeho součásti ani **intencionální stavy věcí**, jež jsou zahrnuty ve smyslu vět, ani objekty (věci, lidé, události, procesy), které v literárních dílech tyto stavy věcí představují resp. označují prostřednictvím pojmů. V hudebním díle není ani místo pro (schematizované nebo konkrétní) **podoby**, jež jsou v literárním díle aktualizovány určitými speciálními jazykovými prostředky plnicími příslušné funkce a představují jednu z jeho podstatných složek. Jestliže si při poslechu určitého hudebního díla nejednou vybavíme různé předmětné situace, věci nebo osoby v určitých situacích, jestliže ve si své představivosti aktualizujeme různé podoby představovaných objektů, pak – samozřejmě pouze tehdy, pokud nemáme co do činění se složenými útvary hudebně-literárními, jako například s písněmi atp. – *eo ipso* vycházíme za obsah samotného hudebního díla. Pod jeho vlivem se zde nanejvýše oddáváme fantaziím, jež mají spíše literární povahu, fantaziím, jež nejenom mohou, ale musí odpadnout, aniž by to znamenalo újmu pro adekvátní vnímání daného hudebního díla [...]

K tomu, aby mělo určité umělecké dílo „vícevrstvou“ stavbu, je zapotřebí a [zároveň] postačuje to, a) aby v něm byly přítomny r ů z n o r o d é složky – tak, jak je tomu například v literárním díle: zvuková stránka jazyka, významy, představované objekty atd., b) aby se s t e j n o r o d é složky, například stejné útvary jazykově-zvukové, spolu spojovaly do útvarů vyššího řádu (jako například významy [jednotlivých] slov do smyslu vět), a ty opět postupně do útvarů ještě vyššího řádu (například věty do souborů vět [odstavců] atd.), až se konečně všechny takto vzniklé útvary spojí v jedinou základní složku celého díla, jež se obvykle rozprostírá přes celý rozměr díla (například vrstva smyslu literárního díla³), c) aby takto vytvořená základní složka díla neztrácela v celku díla svoji rozdílnost a ohraničenost, avšak [přesto] zůstávala výraznou součástí celku, a to bez ohledu na to, jestliže dílo uvažujeme v jeho vlastní [specifické] struktuře, anebo jestliže je bereme v té podobě v níž se jeví v estetickém vnímání, a konečně d) aby mezi r ů z n ý m i základními složkami tohoto typu existovalo organické spojení, vyplývající z podstaty těchto složek a vážící je do celku j e d i n é h o díla. Jak jsem již ukázal, v tomto smyslu existují v literárním díle čtyři takovéto „vrstvy“, v obrazu [v malířském díle] přinejmenším dvě atd. Naopak čistě hudební dílo se nevyznačuje vícevrstvou stavbou, je jednovrstvové. Sice v něm není všechno stejnorodé [homogenní], avšak jeho různorodé složky se přesto mezi sebou nespojují do „vrstev“ v [právě] uvedeném významu.

Hudebnímu dílu je [tedy] celkově cizí v í c e v r s t v o v á struktura, jež je [naopak] vlastní literárnímu dílu. V důsledku toho v něm na rozdíl od literárního díla neexistuje ona „polyfonie“ heterogenních esteticko hodnotových kvalit a kvalit samotných estetických hodnot. V literárním díle vyplývá tato heterogenita z různorodosti materiálu jeho jednotlivých vrstev, které nejsou přítomny v hudebním díle. Z toho však vůbec neplyne to, že by vše, co se objevuje v hudebním díle a co je jeho součástí nebo pouhým nesamostatným momentem, bylo stejnorodé, ani to, že by vše, co se objevuje v hudebním díle, bylo zvukem resp. tónem, anebo že by vůbec mělo akustickou povahu. Naopak, navzdory tomu, co jak se zdá tvrdil Hanslick v pojednání *Vom musikalisch Schönen*⁴, se budu snažit brzy prokázat, že v hudebním díle se objevují různé momenty ne-zvukové [neakustické] povahy, a že právě tyto momenty hrají hlavní roli v hudebním „krásnu“. Ale [tyto momenty] netvoří v díle zvláštní [samostatné] v r s t v y , a nepředstavují vrstvu, jež by byla rozdílná vůči tomu, co je zvukem, tónem, nebo **určitým komplexem tónů**. Tyto momenty jsou v hudebním díle tak těsně svázány se zvuky [tóny] a zvukovými [tónovými] útvary, že hudební dílo tvoří neobyčejně homogenní a sevřený celek a v tomto ohledu převyšuje díla jiných umění, obzvláště díla literární. Jestliže Nicolai Hartmann v knize *Das Problem des geistigen Seins* ode mne přejímá koncepci vícevrstvovosti literárního uměleckého díla a poté ji jakoby automaticky vztahuje i k ostatním typům uměleckých děl, mj. i k hudebnímu dílu, tak za prvé podstatným způsobem mění mnou definované pojetí vrstvy uměleckého díla (včetně případu literárního díla), a za druhé směšuje dva různé problémy: problém m n o u definované vrstvy díla a její přítomnosti pro vnímatele, a přítomnost funkce p ř e d s t a v o v á n í , kterou plní jedna součást díla vůči jiné součásti [tohoto] díla, jejíž existenční základ spočívá díky tou v oné první součásti. Struktury, jež nalézáme v dílech jednoho druhu [umění], nelze nekriticky přenášet na díla jiného druhu. Tento problém vzápětí objasníme.

Skutečnost, že v hudebním díle neexistují žádné vrstvy, byla pro mě kdysi jistým – poněkud nemilým – překvapením, když jsem po zpracování [problému] literárního díla přistoupil v lednu 1928 ke zkoumání jiných druhů umění. Dokud jsem totiž nepochopil, že na hudební

³ Ohledně této vrstvy literárního díla mohou existovat různé výjimky.

⁴ I já mám dojem, že Hanslickovi se často připisují názory, které by on sám považoval za příliš radikální. Bylo by zapotřebí provést novou analýzu jeho názorů.

dílo nelze uplatnit pojetí vícevrstevové výstavby, tak jsem doufal, že s pomocí této [vícevrstevové] struktury bude možné charakterizovat veškerá umělecká díla, a tímto způsobem je poměrně snadno ohraničit vůči všem jiným [neuměleckým] objektům. Mezitím se ovšem ukázalo, že hudební díla se vymykají z tohoto jak se zdálo obecného pravidla. Bylo proto třeba hledat ještě jinou cestu, jak ohraničit umělecká díla od jiných objektů, a zvláště od jiných objektů představujících výtvořivé aktů našeho vědomí, což velmi ztížilo celý úkol. Jestliže se přes tuto určitou teoretickou nevýhodu rozhodnuji pro odmítnutí vícevrstevnosti hudebního díla, děje se tak jak vidno pod vlivem silných argumentů. Jak jsem naznačil, Hartmann [ve svém pojednání] mísí s mnou podaným pojetím „vrstvy“ uměleckého díla úplně jiné chápání „vrstvy“, aniž by to přesněji vyjádřil. A toto [jeho] nové chápání pro něho představuje jakousi směrnici při výkladu uměleckých děl a jiných kulturních výtvořiv. Zdá se mi, že by se to dalo popsat následujícím způsobem: objekty určitého typu stanoví ve vztahu k objektům jiného typu „vrstvu“ (v tomto novém významu) tehdy, jestliže vůči nim plní za první funkci základu [jejich] existence, a tvoří pro ně tento základ, protože vůči nim plní za druhé funkci jejich intencionálního označování. Tato druhá funkce může mít různou povahu. Tak například znění slova – v ustáleném jazykovém systému – označuje jeho význam (dovoluje vybrat z množství významů ten význam, jenž je s ním „spojený“, jak se obvykle říká). Význam názvu nebo význam věty je intencionální a označuje příslušný představovaný objekt (věc nebo stav věci), **podoba odkrývá určitou věc** atd.

Jestliže takto definujeme chápání „vrstvy“, pak se toto nové chápání stává s mnou výše naznačeným chápáním „vrstvy“, které jsem podal v knize *Das literarische Kunstwerk*. Neboť něco, co plní funkci základu existence a intencionálního označování něčeho jiného, nemusí být „vrstvou“ uměleckého díla v prvním významu, a dokonce vůbec nemusí být jeho složkou. A tak například „provedení“ hudebního díla, které není jeho součástí, splňuje vůči tomuto dílu obě zmíněné funkce, přestože není j ed i n ý m základem jeho existence.

[...]

Vzhledem k tomuto překročení vzájemných hranic obou těchto pojetí bude nejlepší ne užívat jeden a týž pojem a vyhradit slovo „vrstva“ pouze pro ten význam, který zde byl uveden na prvním místě. Vede mne k tomu také ta okolnost, že „vrstva“ uměleckého díla v mém (prvním) významu může sice vůči určitým momentům díla plnit funkce, charakteristické pro „vrstvu“ v druhém významu, ale celkově vzato není ve vztahu k nim „vrstvou“ v mém pojetí. Tak například vrstva objektů předvedených v literárním díle plní v průběhu doby v některých svých částech funkci odkrytí tzv. (v mém pojetí) „metafyzických kvalit“ a představuje pro ně základ [jejich] existence, ale přesto se ve vztahu k těmto kvalitám nevymezuje jako zvláštní vrstva (v mém chápání), nýbrž naopak – tyto kvality jsou pevně svázané s představovanými objekty.

Fakt, že N. Hartmann nerozlišil dva významy pojmu „vrstva“ (*Schicht*), ho vedl mimo jiné k tomu, že literárnímu dílu připisoval větší množství vrstev, než je tomu ve skutečnosti, i k tomu, že považoval hudební dílo za vícevrstevový útvar, a konečně k tomu, že do hudebního díla zahrnul také složku jeho provedení, což už je přísně vzato nonsens.

[...]

Jestliže však je hudební dílo jednovrstevové a jestliže zároveň s tím ani nějaké specifické uspořádání zvuků [tónů] a zvukových [tónových] útvarů vyššího řádu, zaznívajících buď současně anebo v postupném sledu, ani přítomnost různých **„nezvukových“** [„nehudebních“]

prvků⁵ v hudebním díle nestačí k tomu, abychom hudební dílo odlišili například od akustických signálů nebo [různých] přírodních zvukových jevů – pak se zdá být očividné, že tím ztrácíme veškerý základ pro uskutečnění uvedeného rozlišení. A přitom se nám například rozdílnost Beethovenovy sonáty op. 13 nebo jakéhokoliv jiného hudebního díla od všech možných signálů nebo přírodních zvuků vnucuje s takovou silou, že je téměř nemožné o ní pochybovat. Tato rozdílnost vystupuje ovšem výrazně do popředí teprve tehdy, když zaujmeme estetický postoj a uchopíme hudební dílo v podobě určitého estetického objektu. Přitom nehraje roli, zda a jakou estetickou hodnotu má to, co je nám takto dáno. Neboť s estetickým objektem máme co do činění nejen tehdy, když rozpoznáme jeho velkou nebo malou [estetickou] hodnotu, ale i tehdy, když si uvědomíme, že dané dílo je ošklivé, nudné nebo banální. Postoj, v němž se rozvíjejí estetické prožitky, nezaujímáme dobrovolně, když se nám to líbí [hodí], nýbrž tehdy, když umělecká díla, a mezi nimi také hudební díla, kterým nasloucháme v nějaké provedení, mají tu schopnost, že nás vtáhnou do tohoto postoje (nebo chceme-li – do této nálady), byť se jim to zjevně pokaždé nepodaří. Je tedy třeba kromě jiného hledat v hudebním díle to, co způsobuje tento účín a co je proto může odlišit od jiných zvukových [akustických] projevů. Zvukové projevy v přírodě stejně tak jako například varovné akustické signály jsou r e á l n ý m i u d á l o s t m i nebo p r o c e s y , jež se odehrávají ve sféře reálného světa. Pokud jde o přírodním zvukové projevy, k jakým patří například zpěv ptáků, není o tom pochyb. Ale také akustický signál, který dává řidič automobilu chodcům, je r e á l n ý m faktem, a pokud má splnit svoji funkci výstrahy před nebezpečím, musí být takto chápán i chodci. Jinak by si jej chodci vůbec nevšimli, ani by se jím neřídili. Tím, že se uskutečňuje, poukazuje ale zároveň tento signál na reálnou skutečnost jiné reálné skutečnosti.⁶

Naproti tomu hudební dílo, dané jako estetický objekt v estetickém prožitku na podkladě konkrétního provedení, není reálnou událostí, jež se děje v průběhu tohoto provedení, a již z tohoto důvodu nemůže odkazovat k jiným objektům či procesům z r e á l n é h o světa.⁷ Dokonce se to nedá říci ani o samotném provedení hudebního díla. Jestliže například při svém psaní uslyším ze sousedního bytu ještě jednou totéž Chopinovo preludium, uvědomím si jenom mimochodem – aniž by mě to rušilo v práci – že sousedka zase „cvičí“ [totéž preludium] nebo že se vrátila domů atp. To, že příslušné hudební dílo zazní, mne obrací k jiným reálným faktům: k „cvičení“, k návratu sousedky atp. Ale toto vůbec nemusí nastat. Mohu se soustředit na samotné provedení, uvažovat například o jeho nedostatcích a přednostech, a tím vyplnit moji pozornost. Právě vyslechnuté provedení hudebního díla tedy v tomto případě neplní funkci znaku nebo signálu. Pokud však, zaujat dobrým provedením tohoto preludia, mu začnu pozorně naslouchat, [pak] „ponořen“ do tohoto poslouchání brzy zapomínám na sousedku, na její návrat domů atp., a vnímám jakoby přímo a bezprostředně s a m o t n é preludium, pozorně vnímám jeho detaily a poddávám se jeho půvabu. Samotné provedení zároveň se jakoby ztrácí z pole naší zkušenosti a samotné preludium jako předmět estetického prožitku nemá vlastně charakter míjející události nebo nějakého jiného předmětu reálného světa. Dokonce i tam, kde díla nebo jejich části plní funkci „výrazu“ anebo „předvedení“ (Němci by řekli *Darstellung*, nikoliv *Vorstellung*) určitých psychických stavů – srov. Debussyho *Les Nuages* – není to, co je vyjádřeno nebo předvedeno, nějakým reálným předmětem nebo prožitkem [...], nýbrž je jakýmsi „fiktivním“ útvarem.

⁵ K tomuto problému se ještě vrátím.

⁶ Již Husserl ve svých *Logische Untersuchungen* (sv. II, část I, § I *Der Doppelsinn des Terminus Zeichen*) obrátil pozornost k tomu, že tzv. „znaky“ a „označení“ (*Zeichen u. Anzeichen*) jsou na rozdíl od jazykových výrazů reálnými útvary, poukazujícími opět na reálné útvary a fakty.

⁷ Mnozí muzikologové tvrdí, že hudební dílo odkazuje nějakým způsobem k prožitkům autora a k jeho psychickým vlastnostem, a dokonce i k různým událostem z jeho života. K tomu se ještě vrátím.

Čtenář se [možná] zeptá: Jak to, což snad hudební dílo není jedním z kulturních výtvorů, vpletených do celé tkáně života určité jednotky a do společenských, ekonomických, politických, kulturních atd. poměrů určité historické epochy? Nenese snad na sobě znamení oné epochy, tzv. „ducha doby“? A nenáleží snad *ipso facto* do našeho skutečného světa přesto, že vzniklo v určité [minulé] době?

Není nejmenší pochyby o tom, že hudební dílo bylo vytvořeno někým reálným, kdo nevytvářel systém izolovaný od reálného lidského i **mimolidského** světa. Tento reálný tvůrce byl nepochybně různým způsobem propojen s minulým i současným světem, jenž ho obklopoval, a především se světem svých [lidských] současníků. Tato skutečnost samozřejmě ovlivnila to, jakým způsobem bylo jeho dílo vytvořeno. Je tedy přinejmenším pravděpodobné, že vlastností díla můžeme s jistou mírou pravděpodobnosti usoudit, jaký byl jeho tvůrce a jaký byl svět, který ho obklopoval. To, co je nepřípustné, je pouze jednostranný výběr z těchto pravděpodobných předpokladů, tzn. například zabývat se výhradně erotickými problémy nebo sexuálním životem autora a tím, jak tyto záležitosti ovlivňovaly jeho tvůrčí práci, anebo naopak sledovat výhradně společenské a ekonomické podmínky, v nichž dané dílo vznikalo. Pokud někoho záležitosti tohoto druhu a jejich vztah k vlastnostem uměleckého a především hudebního díla zajímají, nechť o nich bádá, ale nechť tak činí všestranně a bez deformování „obrazu“ tehdejšího světa, zkonstruovaného na tomto základě. Ale všechny tyto záležitosti neříkají ještě nic o tom, že by to, co vznikne jako výsledek reálného působení autora [...], muselo být samo nutně čímsi reálným a že by se veškerý jeho smysl vyčerpával právě v nich. To, že hudební dílo je jedním z kulturních výtvorů, neřeší problém jeho existenciálního charakteru, neboť se zjevně jedná o obecnější problém, který se týká nejenom samotných hudebních děl, nýbrž také veškerých kulturních výtvorů, a to nejenom výtvorů [vysoké] umělecké kultury. Náleží sem také výtvary společenského života, výtvary ekonomického života (např. peníze), politického života (státní instituce atp.), rozumového života (např. veškeré výsledky vědeckého bádání), a o každém z nich je třeba zvážit to, jakým způsobem existuje a zda vůbec existuje.

Naopak to, že by umělecká díla měla existovat stejným [podobným] způsobem, jako například hory, řeky, zvířata nebo lidé, je velmi málo pravděpodobné [...], také z toho důvodu, že pro to, aby [vůbec] vznikly [nějaké] kulturní výtvary, jsou zapotřebí speciální podmínky, jež překračují pouhé fakty fyzikálně-chemické nebo biologické povahy. Dokonce i v oblasti psychofyzického života člověka je třeba, aby se [tento člověk] choval určitým způsobem [?] a umožnil tak procesy, díky nimž mohou vzniknout umělecká díla nebo jiné kulturní výtvary. Navíc: Abychom mohli rozhodnout, jaké souvislosti (příčinné anebo „obsahové“ – lze-li to takto nedokonale, ale patrně naprosto instruktivně vyjádřit) nastávají mezi uměleckými díly a reálnými „světskými“ fakty obklopujícími život umělce (přičemž je třeba připomenout to, že se nejedná pouze o svět čistě fyzických, chemických, biologických nebo psychologických procesů a událostí, ale také o onen zvláštní a specifický svět člověka, svět jeho kultury) – je třeba vykonat dva různé poznávací kroky: Za prvé je třeba poznat daný kulturní výtvar – v našem případě hudební dílo – v jeho vlastní podobě, a to tak, že se do něj nevnese nic, co je mu cizí a co se nedá nalézt v něm samém, a za druhé je třeba poznat nezávisle na výsledcích poznání daného díla ony reálné a kulturní podmínky jeho vzniku.

[...]

Problém není jednoduchý epistemologicky ani metodologicky. Epocha, v níž vzniklo určité dílo (například epocha života Fr. Chopina), patří již do minulosti, a v nám známém

s o u č a s n é m světě se [již] nesetkáváme se se skutečnostmi, které – jak předpokládáme – měly vliv například na vznik a na podobu Chopinovy sonáty h moll. Pokud se o této epoše a o tehdy žijícím Chopinovi můžeme něco dozvědět, tak pouze z p r o s t ř e d k o v a n ě . Pokud bychom my sami byli svědky určitých skutečností, mohli bychom se [případně] odvolat na naše v z p o m í n k y nebo také na vzpomínky jiných lidí. Ale jestliže již všichni Chopinovi současníci a svědci vzniku jeho děl zemřeli, stejně tak jako všichni lidé jeho epochy, můžeme se o tom, za jakých okolností vznikla sonáta h moll, dozvědět jedině na základě toho, co tito lidé po sobě z a n e c h a l i resp. co po nich z ů s t a l o . Zajisté, zůstaly po nich různé fyzické věci, které buď vytvořili anebo je přinejmenším používali (Napoleonova dýmka, Mickiewiczovo pero, Chopinovy „manuskripty“ atp.), domy, v nichž bydleli, hudební nástroje, na něž hráli (Chopinův klavír – pokud stále ještě existuje). Pokud se však omezíme pouze na prozkoumání f y z i c k ý c h vlastností těchto věcí, například Chopinových autografů atp., a pokud nesouhlasíme s tím, že C h o p i n p o s o b ě z a n e c h a l d í l a (sonáty, koncerty, mazurky atd.), z nichž bychom mohli jakoby zprostředkovaně dešifrovat dávno minulý svět, v němž Chopin tvořil – pak kromě jiných jednotlivých rysů⁸ nedokážeme [znovu]navodit k u l t u r n í situaci oné doby. Jinými slovy musíme v y j í t o d o b c o v á n í s e s a m o t n ý m – do této chvíle nějakým způsobem existujícím – k u l t u r n í m v ý t v o r e m , například s Chopinovou sonátou h-moll, k níž se nějakým způsobem dostáváme v estetickém poznání, přičemž nám to ztěžují různé momenty provedení i okolnosti, v nichž toto provedení posloucháme. Teprve na základě poznání tohoto díla můžeme uvažovat o podmínkách jeho vzniku a o jeho závislosti či nezávislosti na těchto podmínkách. Pochopitelně bychom mohli a také museli používat také jiné, z p r o s t ř e d k o v a n é informační zdroje o minulé epoše, museli bychom však přitom postupovat tak, aby tyto „informační zdroje“ (jiné kulturní výtvořky resp. věci dochované z minulé epochy) byly přístupné našemu poznání nezávisle na základech poznání toho kulturního výtvořku, u něhož uvažujeme o podmínkách jeho vzniku.[?] Jinak nám neodvratně hrozí *circulus in probando*.

Ale nikdy nemůžeme získat více než vzájemné konfrontování, doplňování nebo kontrolování informací o minulosti prostřednictvím závěrů vyvozených z děl, která p o z ů s t a l a z minulosti, a nemůžeme již bezprostředně nahlédnout do jednou minulé epochy. *De facto* komentujeme pouze díla prostřednictvím [jiných] děl, a nikoliv díla prostřednictvím příslušné [minulé] skutečnosti. Odtud možnost poznání obsahu samotných děl, jež jsou nám dnes bezprostředně dostupná, představuje podmínku poznání příslušné epochy, a n e naopak – jak se to mnohdy zdá historikům umění. Jestliže přitom chceme vyvodit touto z p r o s t ř e d k o v a n o u cestou něco o m i n u l ý c h tvůrčích procesech, například o tvůrčím procesu Chopina při kompozici některého z jeho děl, např. „Revoluční etudy“, musíme provést ještě jeden velmi podstatný – a vůbec ne tak zřejmý důkaz, že ona etuda, kterou Chopin vytvořil, je přesně t a t á ž jako etuda, kterou se zabýváme my d n e s .⁹ Nemohu zde jít do podrobností tohoto komplikovaného epistemologicko-metodologického problému. Ale pokud určíme, že se musíme na vlastnosti hudebního díla pokaždé ptát především díla samotného, obraťme se k němu s otázkou, zda na základě toho, co v něm samotném najdeme, je [o něm] možné říci, že je jedním z reálných předmětů (že je reálnou věcí, procesem nebo událostí).

Každý reálný předmět (věc, proces nebo událost) je především něčím, co existuje nebo se děje v nějakém vymezeném čase a prostoru. Pokud p ř i c h á z í m d o s t y k u s nějakým reálným předmětem, nachází se tento předmět zde a nyní, kde se nacházím já. Neboli to, co se děje zde a nyní, je nějaké p r o v e d e n í [Chopinovy] Sonáty h moll – jestliže „já“ sám

⁸ Některé z nich mají ovšem značný význam, například ten fakt, že klavír, na němž hrál Chopin, se značně lišil od dnešních klavírů.

⁹ Toto je jeden z problémů, kterým se budu zabývat v dalším výkladu.

hraji anebo naslouchám, ale nelze to vztáhnout na samotnou sonátu. A to bez ohledu na to, že ono „zde“ je proměnlivé a že se může vztahovat stejně tak k prvnímu koncertnímu provedení sonáty samotným Chopinem. A byla snad tehdy samotná sonáta? A byla v sále, v němž ji Chopin „hrál“? Mělo by to snad znamenat, že Sonáta h moll je „zde“? Kde? V pokoji či v klavíru, nebo nad ním, pod ním, vedle něj? A jestliže je hrána současně, což se občas může stát, na deseti různých místech – je snad jedna a tatáž sonáta současně na deseti místech? To je zjevně nesmysl. V samotném obsahu této sonáty, v jejich jednotlivých akordech, melodiích, harmonických spojích atp. neexistují žádné vlastnosti nebo složky, které by nějakým způsobem určovaly její umístění v reálném prostoru anebo by samy byly tímto umístěním. Neexistují, a z celé výstavby sonáty vyplývá, že v ní ani nemohou existovat. Právě proto se nám zdá absurdní již samotná otázka, kde se Sonáta h moll nalézá.

K analogickému problému případného „umístění“ Chopinovy Sonáty h moll v čase se brzy vrátím. Ale nejprve ještě [zmíním] jiný problém, jenž je spojen s eventuální reálností hudebního díla. Celek hudebního díla ani jeho jednotlivé části totiž nejsou ničím „individuálním“ („jednotlivým“) ve stejném smyslu, jako jiný reálný předmět (například papír, na němž je vytištěna partitura určitého vydání Beethovenovy 5. symfonie). V čistě estetickém postoji při poslechu konkrétního provedení [nějakého díla] vyposloucháváme nějakým způsobem z jednotlivých zvuků nebo zvukových útvarů vyššího řádu čisté hudební kvality či soubory [těchto] kvalit, jež se neváží na způsob reálné existence. Posloucháme-li nějaké provedení, ale jsme-li přitom zaměřeni [„nastavení“] na samotné dílo, pak jakoby mimovolně pomíjíme individuální způsob existence konkrétních zvuků, kterým právě nasloucháme, a z tohoto pro nás právě přítomného *concretum* [jakoby] vylamujeme samotné dílo, vybudované z „nadindividuálních“ kvalit [kvalit, jež nejsou individualizovány]: tutéž a jedinou Sonátu h moll v její „vlastní podstatě“. Jak se to děje, jakým způsobem se nám to děje, proč to děláme – a to víceméně nezaměřeným a ani zcela neuvědomělým (byť ne nevědomým) způsobem – jsou další otázky, jimiž se zde nemůžeme zabývat.¹⁰ Pokud se nemýlím, jisté je zde vskutku pouze, že to, s čím máme co do činění při vnímání samotného hudebního díla, není ničím individuálním v tom smyslu, jako materiální věci nebo jejich vnímání.

Také toto tvrzení určitě zarazí řadu čtenářů. Budou se ptát: Jak to, že dokonce i něco takového, jako je Chopinova Sonáta h moll, není individuálním předmětem? Není naopak něčím tak svébytným, že – možno-li to takto říci – není možný žádný její dvojník, a že [tudíž] není něčím zcela individuálním?

¹⁰ Toto vše si ovšem měli vyjasnit St. Szuman a Z. Lissa ještě předtím, než nastolili normativní otázku „jak poslouchat hudbu“ – ale neučinili tak.