

Hugo Riemann:
Grundriss der Musikwissenschaft
Vierte Auflage, durchgesehen von Dr. Johannes Wolf, Professor an der Universität Berlin
Leipzig 1928, Verlag von Quelle & Meyer

Úvod

Pojmové určení, cíle, oblasti práce
s. 7–20

Podobně jako veškerá umělecká tvorba, je i hudební tvorba v první řadě subjektivním výrazem duševního prožívání, neboli sdělením, sebevyjádřením, emanací vůle; v druhé řadě je pak formováním, utvářením, které vystupuje vůči samotnému umělci jako něco objektivního a nezávislého na jeho nitru, podléhá jeho vlastnímu estetickému uvažování, a jehož zdařilé uspořádání přináší jemu samotnému estetický požitek. Teprve v třetí řadě to může být také vědomé napodobení objektivní skutečnosti, jež však jako nová objektivita nabývá uměleckou hodnotu teprve v dodatečné projekci, skrze proměnu v to, co je nazíráno hudební fantazií či představivostí, neboli skrze subjektivizaci a prostoupení individuálním cítěním [prožitkem]. Přímá nápodoba objektivní skutečnosti bez onoho průchodu [zprostředkování] skrze subjekt je umělecky nemyslitelná. Dokonce ani fotograf nenechává svůj aparát pracovat slepě, nýbrž pořizuje svoje snímky na základě umělecké volby, tzn. dívá se nejprve na obraz, který má potom jeho aparát mechanicky zachytit a reprodukovat.

V žádném jiném umění není však (aspoň zdánlivě) obraz toho, co má být představováno – spoutaný do pevných forem –, od tohoto představovaného tolik odlišný, tolik vzdálený, natolik zcela jiný jako v hudbě. Zatímco malířský nebo sochařský portrét dokáže prostřednictvím nápodoby viditelných forem lidské tváře dospět až [téměř] k dokonalé iluzi identity originálu a obrazu, je hudba odkázána výlučně na předvedení toho, co je pro zobrazující umění v principu nezobrazitelné, totiž duševního života, a to prostřednictvím materiálu, jenž se sice díky své neomezené tvárnosti a poddajnosti zdá být spřízněn s oněmi nekonečně proměnlivými vzruchy a záchvěvy duševního cítění [prožívání], avšak přesto nemůže být bezprostředně bez další motivace chápán jako jejich přirozený nositel. K poznání důvodu, proč se tóny mohou stát specifickým nositelem sdělení duševního cítění, vede teprve úvaha, že cit sevřený v hrudi a zápasící o sdělení musí nabýt forem, které jsou vnímatelné [srozumitelné] i pro ostatní, a že se tedy musí vyjádřit buď ve viditelných gestech (v nejširším slova smyslu) anebo v slyšitelných zvucích.

Umělec, který je odkázán výhradně na zpodobení viditelného, však v žádném případě nereprodukuje pouhé strnulé obrysy těla, nýbrž zachycuje na plátno nebo do linií kamene spíše určitý okamžik projevu duševního života v jeho výrazových formách. Hudebník, u něhož se předvádění života odehrává v časovém průběhu, dokáže naproti tomu podat duševní cítění [prožívání] – pokud se vyjevuje prostřednictvím zvukových projevů – jako skutečný děj, ale naopak přitom zcela pomíjí apel na oko [na vizuální složku]. Bez povšimnutí ponecháváme zatím to, že spojení dvou umění za účelem společného předvedení v sobě může sloučit obě zmíněné formy [uměleckého] sdělení.

Vysvětlení pro to, že právě onen pomíjivý element tónu je nejenom schopen, ale přímo povolán k předvedení [a ztvárnění] duševních hnutí, je tedy dáno tím, že lidský hlas dokáže právě tak jako hra gest (ba dokonce ještě dokonaleji) podat zprávu o tom, co se odehrává v nitru člověka. Zároveň však z toho povstává ještě další poznatek, že lidský hlas je prototypem všech ostatních prostředků, produkujících tóny, a že všechny hudební nástroje je nutno považovat za nápodobu nebo náhradu lidského hlasu, a v tomto smyslu je také esteticky hodnotit. Pokud se podržíme tohoto stanoviska, pak zmizí onen zdánlivě tak velký odstup nejnovějších uměleckých zpracování tónového materiálu – například v symfoniích a sonátách – od procesů v nitru člověka, na jejichž zobrazení prakticky výhradně spočívá i jejich umělecký nárok. Veškerá hudební estetika se konec konců zakládá na tomto bezprostředním propojení mezi duševním cítěním [prožíváním] a jeho spontánním vyjádřením prostřednictvím akustických projevů [tónů].

Hudební věda má tedy zprvu zcela obecně za úkol, prozkoumat hodnoty duševního výrazu jednoduchých elementů veškerého hudebního utváření, poukázat na mechanické podmínky vzniku a průběhu tónů a na jejich fyzikální vlastnosti, zjistit na základě jednoduchých určujících skutečností jejich účinky na sluchový orgán a jeho prostřednictvím na lidské cítění a představivost, neboli na

duševní život, a sledovat je až k jejich maximálně komplikovanému použití tónového materiálu, podivuhodně rozvinutého do nejrozmanitějších směrů a vytvářejícího bohatě členěný svět pro sebe. Hudební věda stojí tedy na jedné straně na půdě exaktních věd, tzn. matematiky a mechaniky, a na druhé straně ale také na půdě ryzích duchovních věd, tzn. filozofie, logiky a estetiky; spojujícím můstkem mezi oběma těmito extrémními póly jsou fyziologie a psychologie. K hudební vědě však musí být nepochybně počítány také teorie hudby (nauka o kompozici), sloužící přípravě hudebních skladatelů, stejně tak jako nauka o hudebních znacích (hudební paleografie) a nauka o [hudebním] přednesu, ba dokonce i metodika výuky zpěvu a hry na jednotlivé hudební nástroje, nauka o instrumentaci a úvod do dirigování, neboť jejich předmětem je opětovně užití výrazových prostředků ve službě uměleckých idejí. Nejlepší součástí hudební vědy jsou pak dějiny hudby, neboli zkoumání historického vývoje praktického provozování hudby i veškerých teoretických poznatků o hudbě, jež zároveň hudební vědu úzce spojují s archeologií a paleografií, a vzhledem k nerozlučitelnosti hudby a poezie v dlouhých historických epochách také s literární historií.

Je zcela pochopitelné, že hudební věda, zahrnující takto rozsáhlé a obširné oblasti, zaměstnávala a bude nadále zaměstnávat stovky, ba tisícovky vážných pracovníků. Jednotlivé speciální oblasti stojí zčásti vedle sebe jako zcela cizí, a předpokládají [u badatelů, kteří se jim chtějí věnovat] zásadně odlišné sklony a nadání. Avšak všechny tyto oblasti přece jen spojuje společný [finální] cíl, totiž vysvětlení kouzla hudby a poukaz na její přirozené kořeny.

Jestliže se nyní nejprve pokusíme navzájem vymezit hlavní oblasti práce hudební vědy, shledáváme jich pět, z nichž každá má svoji vlastní bohatou literaturu.

A. Akustika (Mechanika tvoření tónů)

Jako součást obecné fyziky a speciálně mechaniky zkoumá akustika – bez jakéhokoliv vztahu ke konečnému účelu (tj. odhalení souvislosti mezi hudbou a duševním životem) – především materiál, který je sám o sobě neživý, a k němuž sahá umělec, aby vyjádřil své citění. Úkolem této části hudební vědy je pouhé zjištění mechanických podmínek, za nichž vznikají tóny a šířením od tónového zdroje v prostoru – lhostejno, zda jde o zpěvní hlas nebo nějaký nástroj – dospívají až k sluchovému orgánu [posluchače]. Mechanika tvoření tónů [nám] ukazuje, že nejkomplicovanějším nástrojem ze všech je lidský hlas, jehož záhady nejsou dodnes zdaleka vyřešeny, a zabývá se proto zpočátku mnohem jednoduššími aparáty produkujícími tóny, od nichž pak nakonec přechází i k zkoumání hlasového aparátu. Předmětem akustiky v tomto úzce ohraničeném smyslu slova jsou zprvu pouze:

a) Zjištění a zkoumání různých zdrojů hudebních zvuků (napnuté struny, kmitající vzduchové sloupce v trubcích, nárazné a průrazné kovové a rákosové jazýčky, napjaté membrány, kovové, skleněné nebo dřevěné desky a tyče, zvony a kovové disky), včetně dokladů o tom, jakým způsobem tóny a zvuky vznikají (dotekem, úderem, třením [smyčce], vhnáním vzduchu [buď za pomoci různých aparátů jako tvrdé, měkké nebo membránové jazýčky anebo bez této pomoci]), jakož i výklad o takto určených zvukových barvách.

b) Prokázání závislosti tónové výšky na periodě kmitů (kmitočtu) a tónové intenzity na amplitudě kmitů (velikosti odchylek od rovnovážné polohy), stejně tak jako zjištění základních jednoduchých číselných poměrů pro relativní délky strun a trubic nebo naopak pro relativní kmitočty intervalů používaných v hudbě (rozdíly tónových výšek). S tím souvisejí výklad flažoletů u strunných nástrojů a přefukování u dechových nástrojů, jakož i vysvětlení povahy rejstříků zpěvního hlasu.

c) Akustické jevy: alikvotní tóny, kombinační tóny, zázněje, tlumené kmity (spodní alikvotní tóny), spoluznění, interferenční jevy, šumy provázející tvoření tónu.

d) Zesílení zvuku prostřednictvím rezonance. Rychlost šíření zvuku. Principy stavby hudebních nástrojů. Prostorová akustika. Echo (dozvuk). Zkoumání lidského hlasového aparátu a aparátu vnějšího ucha.

e) Aparáty sloužící k počítání kmitů (siréna). Absolutní tónová výška (komorní tón [diapason, pitch]).

f) Určení intervalů. Čisté ladění a teplota. Stavba nástrojů s více než 12 tónovými hodnotami uvnitř oktávy.

g) Chladniho zvukové vzorce. Automaticky notované kmitočtové křivky. Foto-mikroskopické snímání kmitů (oscilogramy).

h) Fonografy. Hudební automaty všeho druhu.

Zkoumání mechaniky tvoření tónů by samozřejmě mělo jen malý smysl a zájem, pokud by se dělo bez výhledu na zhodnocení tónů jako výrazového materiálu hudby. To však nebrání tomu, aby se odvětví hudební vědy označené jako akustika v užším smyslu od tohoto výhledu prakticky zcela odpoutalo a omezilo se skutečně jen na zkoumání jednotlivých tónových daností, aniž by se zabývalo soudy ucha o jejich kombinacích. Řešení těchto otázek je spíše úkolem tónové fyziologie.

B. Tónová fyziologie (tónová psychologie)

Tónová fyziologie neboli tónová psychologie, jak byla nedávno přejmenována, pojímá tóny hudebních nástrojů jako daný materiál a zjišťuje, jak se vůči tónům různé výšky, síly a barvy chová lidské ucho. Předmětem tónové fyziologie jsou tedy především soudy o tónech. Tato disciplína se ptá nejprve na hranice tónového vnímání (nejvyšší a nejnižší vnímatelné tóny), zjišťuje hranice schopnosti rozlišovat tónové výšky, konstatuje závislost kvalitativních vjemů, označovaných jako různé tónové výšky – jež však nemají vlastně nic společného s pojmy vysoký a hluboký – na frekvenci kmitů a vjemů označovaných jako síla tónu na jejich amplitudě. Tato zkoumání tedy sdílí s akustikou, ale pojednává je z nové stránky. Rovněž rozmanitost zvukové barvy osvětluje ze stanoviska tónového vnímání namísto ze stanoviska mechaniky tvoření tónu. Zjištění [hranic] schopnosti rozlišovat tónové výšky vede k otázce přípustnosti nebo nutnosti teploty normálních hodnot intervalů, zjištěných akustikou.

Tónová fyziologie se dále táže, zda jsou změny tónových výšek a tónové síly vnímány jako spojité (kontinuální) anebo jako odstupňované. Od zkoumání tónů jako jednotlivin vnímání pokračuje ke zkoumání tónových kombinací – jak tónových sledů, tak také souzvuků – a konstatuje působení podobnosti na tónových sledech, jejichž mechanicky určené podmínky průběhu odpovídají jednoduchým číselným poměrům, zjišťuje, zda a za jakých podmínek splývají současně zaznívající tóny různých výšek a barev v novou kvalitativní jednotku nebo jsou naopak vnímány samostatně a zůstávají rozlišitelné. Tím se tónová fyziologie dotýká otázek kónsonance a disonance a problémů durové a mollové harmonie, aniž by je však mohla uspokojivě vyřešit, neboť k tomu je již zapotřebí aktivní účasti vnímajícího lidského ducha spolu s uplatněním logických funkcí, které vedou z oblasti tónové fyziologie do oblasti hudební estetiky. Z výzkumů tónové fyziologie [NB recte: akustiky?] sice již vyplývají určité záchytné body pro vznik stupnic, neboť tyto stupnice beze zbytku upřednostňují ony nejjednodušší tónové poměry, jež zjišťuje již mechanika tvoření tónů. Avšak teprve tónová fyziologie prokazuje jejich rozpoznání lidským uchem. Praktické užití těchto stupnic již naopak nepatří do oblasti jejího zájmu.

Zjištění jako jsou ta, že tón, který dlouho zní v nezměněné síle, je vnímán jako klid a zastavení, přestože spočívá na neustávajících pohybových dějích, a že naproti tomu změny tónové výšky i síly tónu působí jako pohybové formy, přesahují sice rovněž do oblasti estetiky, avšak jsou přesto – jako výsledky tónového vnímání a jako soudy o tónech – především předmětem tónové fyziologie. Bezvýhradním předmětem fyziologie je také to, že necvičené ucho napoprvé nerozpozná to, že hudební zvuky [tóny] jsou složeny z parciálních [aliquotních] tónů, že si také většinou nepovšimne kombinačních tónů, avšak že se je po příslušném navedení naučí rozpoznávat. Záležitostí hudební estetiky je naproti tomu to, aby vyložila, proč jsou tyto samy o sobě rozlišitelné tóny při hudebním slyšení přesto téměř vždy ignorovány.

Tónová fyziologie nemůže dojít dále než k zjištění, že schopnost lidského ucha rozlišovat tónové výšky je velmi jemná, takže pro ni zůstává záhadou, proč naladění určitého intervalu podle přísných požadavků akustiky nedokáže vynutit vnímání onoho intervalu právě v tomto smyslu. Na druhé straně je pro tónovou fyziologii tajemstvím to, že ucho dokáže vnímat velice rychlé tónové sledy v rozsáhlých kompozicích tak, jak je zamýšlel skladatel, a že tomu nebrání ani nemalé nedostatky v intonaci [při provedení]. Pro tónovou fyziologii zůstává záhadou také praktická použitelnost rovnoměrné teploty, ačkoliv její náhradní hodnoty vykazují často diference v ladění, jež dosti významně překračují práh rozlišitelnosti rozdílů tónových výšek. Jinými slovy, tam, kde nastupuje uplatnění logických funkcí a hudební slyšení přestává být pouhým [nereflektovaným] fyzickým dějem,

ale stává se spíše výběrovým slyšením, pravidelně ignorujícím mnohé z toho, co je přítomno v tónových jevech, nastává přechod z fyziologické oblasti do oblasti estetiky.

C. Hudební estetika neboli spekulativní teorie hudby

Hudební estetika již tedy nemá co do činění s pasivním, nýbrž s aktivním slyšením; jednotlivé tóny pro ni nejsou jednotlivými fakty tónových vjemů, nýbrž elementy tónové představy. Tónové sledy a akordické spoje tónů jsou pro zase tím, čím byly v představě tvořícího hudebního umělce: formy výrazu duševních hnutí; stádium přenesení duševna na neživý materiál, jenž sloužil pouze sdělení, dosáhlo svého konce, a následuje jeho zpětná proměna v duševno. Předmětem hudebního slyšení, jímž se zabývá hudební estetika, tedy nejsou jednotlivé tóny, nýbrž logicky uspořádané tónové sledy. Jejimi základními pojmy jsou tónová příbuznost (harmonie) a rytmus (takt). Již [výše zmíněné] zákony mechaniky tvoření tónů a tónové soudy v experimentech tónové fyziologie poukazují sice na upřednostňování a preferování takových tónových vztahů, které odpovídají nejjednodušším kmitočtovým poměrům, takže pojem konsonance je s oblibou zahrnován již i do její sféry. Nicméně tento pojem získává svůj pravý význam teprve jako prostředek, který vnáší jednotu [soudržnost] do tónových sledů a který z množiny jednotlivých [izolovaných] jevů vytváří rozumný [smysluplný] průběh.

Také [výše zmíněné] konstatování rozdílného působení rychlého pohybu od jedné tónové výšky k další a naopak delšího prodlévání na jednom tónu patří k objektům zkoumání tónové fyziologie, avšak nikoliv už rytmus. Rozlišování tónů různé váhy spočívá na zavedení pojmu taktu, tj. míry pro časový průběh tónových sledů, která je pevně dána a tudíž spojuje skupiny jednotlivých tónů do jednoho celku. Rytmus ovšem není pouze hudební princip, ale je to mnohem obecnější princip, jenž člení veškeré dění pro naše vnímání a chápání. Určení melodie anebo jakéhokoliv delšího tónového sledu jako jednolitěho [soudržného] útvaru, tedy spočívá ve splnění obecných logických požadavků, jež se neomezují pouze na hudbu. Zavedením obou měrných určení harmonie (tonality) a rytmu (taktu) se hudba podřizuje obecným zákonům formového utváření a přestává tím také být pouhým spontánním výrazem citu a naivní emanací vůle, ale stává se uměleckým tvarem, utvářením, jež i tomu, kdo [skrze ni] vyjadřuje svoje city, poskytuje estetické potěšení, a činí z jeho sdělení i pro druhé nejenom předmět soucítění [sympatie], ale také právě pramen estetického požitku. Tímto rozšířením sdělení obráceného k lidskému uchu nad pouhou potřebu nalézt porozumění pro sebe sama směrem k uměleckému formování se však neztrácí nic z elementárního významu prostředků výrazu, nýbrž naopak spíše ještě narůstá ona téměř nekonečná plnost nových výrazových modalit. K pohybu od jedné tónové výšky k druhé přistupují postupy harmonie (akordické sledy), střídání tónin (modulace), jakož i disonantní útvary a rozvádění disonancí, jež je třeba zprvu hodnotit zcela podobně jako stoupání a klesání tónových výšek (napětí a uvolnění napětí), jež však vzhledem k rozdílnosti jejich jevové formy znamenají neohrazené množství zvláštních a diferencovaných účínů.

Nejdůležitějším výsledkem hudební estetiky je však zřejmý důkaz zásadních rozdílností ve výrazu podle toho, jak jsou ohraničena jednotlivá výrazová gesta, tj. motivy. Vlastním základem veškeré nauky o hudebních formách je proto určení motivů (frázování). Teprve hudební estetika tudíž vytváří onu poslední souvislost mezi hudebními útvary a jejich výrazovými hodnotami. Tato úvaha znamená to, že hudební estetika je vposledku identická s hudební teorií, a že je v každém případě vyšší vědeckou formou nauky o hudební skladbě, sloužící k uvedení tvůrčího hudebního umělce do jeho umělecké praxe – [neboli] spekulativní teorii hudby.

D. Odborná hudební nauka (hudební teorie v užším slova smyslu)

Úvod do techniky kompozice, neboli hudební teorie zaměřená k praktické výuce jsou stále nuceny k tomu, aby operovaly s estetickými pojmy, takže musí být definovány jako aplikovaná hudební estetika. Jejich praktické určení však na jedné straně může postrádat dalekosáhlá zdůvodnění pouček, jímž se hudební estetika nemůže vyhnout, pokud chce být přesvědčivá a chce se vyhnout výtkám svévolných konstrukcí. Na druhé straně má toto určení za následek specializaci do takových jednotlivostí, jimiž se vědecké pojednání hudební estetiky nemusí zabývat. Z tohoto důvodu

má ale nauka o hudební větě [kompozici] vlastní literaturu, zřetelně odlišnou od literatury hudební estetiky, jež jí vymezuje její samostatné pole působnosti a zapovídá její prosté přiřazení pod hudební estetiku. Součástí (kurzy) výuky jsou: všeobecná hudební nauka, nauka o harmonii, kontrapunkt (včetně kánonu a fugy) a volná kompozice (nauka o hudebních formách, instrumentace). Analýzu hudebních děl je možné se stejným oprávněním nárokovat pro hudební estetiku i pro nauku o hudební větě. Její přiřazení do jedné nebo druhé oblasti má ovšem za následek rozdíly v pojetí.

Daleko nejrozsáhlejší a nejbohatěji členěnou oblastí hudebně vědné práce je ale pátá a poslední oblast:

E. Dějiny hudby

Historické bádání v oblasti hudby se vztahuje na vše, co se týká hudby minulosti, a sice až téměř do současnosti. Neboť zkušenost nás učí, že čas začíná své dílo zkázy velmi rychle, že umělecké hodnoty se ztrácejí a tradice se stávají nespolehlivými, takže nikdy není příliš brzy na přijetí opatření k tomu, aby se hodnoty, jež stojí za to uchovat pro budoucnost, zachránily před zánikem. Vskutku také se historické práce, jež se zabývají věcmi vzdálenými byť jen několik desetiletí, často potýkají s netušenými obtížemi.

Hudebně historické práce se dělí primárně na dvě hlavní kategorie, totiž na samotné zkoumání dochovaných památek a na pojednání o vývoji hudby. Jelikož však druhá z obou kategorií předpokládá jako předběžnou podmínku kategorii první, takže ani nejdůkladnější teoretické závěry nemohou podat živý obraz pro doby, z nichž se nedochovaly památky praktického umění, a jelikož dále práce s prameny předpokládá mimořádně rozdílné speciální znalosti pro různá časová období, jeví se jako přirozenější chronologické uspořádání, jež je také pro onu obsáhlou literaturu nejpréhlednější. Drobné práce všeho druhu, z nichž mnohé mají zásadní význam, jsou žádoucí, aby bylo vůbec možné uvažovat o všeobecných dějinách hudby. Na druhé straně však nelze přehlédnout, že speciální zkoumání nenesou plody, pokud nejsou podnikána z obecných hledisek a nejsou nesena historickým věděním. Například studie o určitém historickém hudebním nástroji předpokládá všeobecné znalosti o stavbě nástrojů, a studii o nějakém starém hudebně teoretickém traktátu může úspěšně zpracovat pouze ten, kdo je schopen zařadit příslušné dílo do historického vývoje hudební teorie. Toto je pravděpodobně důvod, proč se již v dobách, kdy všude chyběly spolehlivé dílčí přípravné práce a prostředky byly nedostatečné, objevily pokusy o sepsání všeobecných dějin hudby. Každý pokus o napsání dějin hudby, ať už se jedná o všeobecné dějiny hudby anebo dějiny jejich jednotlivých odvětví, dějiny hudebních nástrojů, dějiny hudební teorie, nebo dějiny notového písma, odkrývá mezery našeho historického vědění a dává podnět k dílčím studiím, jež pak opět vhodně slouží všeobecným pojednáním. Je zřejmé, že takovéto dílčí studie podniknuté po zjištění mezer v bádání jsou prováděny podle zcela jiného plánu než ty, které vznikají náhodně – když například filolog, který nerozumí hudbě, narazí na pojednání o hudbě. Ani tomuto prozatím pouze filologickému emendování a komentování takového pojednání nelze samozřejmě upřít význam pro hudební historiografii. Ovšem úkolem odborného hudebního vědění je pak vyvodit další důsledky, které nemohl vyvodit jazykovědec. V řadě případů umožnilo žádoucí objasnění pramenného nálezu z různých možných stanovisek teprve spojení více badatelů [z různých oborů].

Zkoumání a případný přepis hudebních památek minulosti vyžaduje především znalost významu příslušných notových znaků. Během doby se objevila celá řada principiálně odlišných metod notace, předtím než se začala vyvíjet dnešní notace, jež zatlačila všechny ostatní do pozadí. Znalost vývoje notace je nepostradatelná pro to, abychom mohli určit stáří mnohých hudebních památek. Jinak je ale docela dobře možné, zabývat se podrobně a s úspěchem památkami jednotlivých epoch bez toho, že by badatel musel současné znát notační metody jiných epoch. Jestliže však přesto existuje speciální literatura věnovaná dějinám notace, je nutno posoudit v souvislosti s hodnotou takovýchto souhrnných výkladů také poznámky zmíněné výše. Tyto poznámky poukazují na existující mezery v našem poznání a dávají podnět k jejich zaplnění.

Také bádání o hudební teorii minulých epoch slouží především k tomu, aby se otevřela cesta k poznání hudebních památek minulosti. Poněvadž však vývoj teoretického poznání podstaty hudby vykazuje až mnohem větší pokrok až k současnému stanovisku než například vývoj notace a jejich

proměnlivých principů, mají také dějiny hudební teorie silný aktuální zájem potud, že ukazují pozvolné nalézání veškerých dnes právem vládnoucích zákonů.

Až do určitého stupně musí být pro charakter hudby příslušného období významné také druhy a povaha dobových hudebních nástrojů, takže se obecný vývoj zrcadlí také v dějinách hudebních nástrojů. Ale také tyto dějiny mají s ohledem na hudební dějepisectví pouze druhořadé místo v rámci pomocných disciplín.

Pro přehledné členění hudebně historické literatury se tedy v každém případě jeví jako nejučelnější uspořádání podle epoch v chronologickém pořadí, a to proto, že pro každou jednotlivou epochu je třeba seřadit speciální práce o notaci, hudební teorii a hudebních nástrojích, stejně tak jako dochované hudební památky a jejich současné úpravy, jakož i bibliografii prací o hudbě. Díla, která sledují určitý speciální předmět po více než jednu epochu, jsou pak opakovaně jmenována ve výkladech o více epochách, anebo jsou jmenována na špici ve všeobecných dějinách hudby, encyklopedických dílech a slovnících skladatelů. Monografické hudebně historické výklady jednotlivých zemí nebo měst se většinou omezují na dílčí epochy. Rovněž monografie o hudebních formách zpravidla nepřekračují rámec jednotlivých epoch, takže se pojednání o nich nejlépe hodí do té epochy, v níž příslušná forma nalézá svůj vlastní význam. Rozumí se samo sebou, že monografie o významných hudebních umělcích spadají do literatury o epoše, v níž tito mistři žili a působili. Nicméně nelze skrývat, že snadno přehledná bibliografie hudebně historické literatury není v žádném případě ničím samozřejmým, nýbrž naráží na zcela mimořádné obtíže.

Jestliže se před několika desetiletími započalo se snahami, zahájit pod názvem srovnávací hudební věda exaktní zkoumání hudební praxe přírodních národů, pak tomuto zkoumání nelze připsat stejný význam jako například srovnávací jazykovědě, protože se v něm nejedná o historické památky ze vzdálených epoch, ale spíše a hlavně o soudobé poměry. Avšak to, že takzvané přírodní národy setrvaly na primitivním kulturním stanovisku, opravňuje do určité míry to, že z jejich hudby činíme závěry o prapůvodním stavu hudby také u těch národů, které později tento primitivní stav překonaly a postupně dospěly k dnešní hudební praxi. Závažným výsledkem těchto srovnání je pentatonika jako melodický základ jednoduchých zpěvů přírodních národů Afriky a Ameriky (Indiánů) – což podporuje náhled, že pentatonika národů Dálného východu (Číňanů, Japonců) a Keltů, podobně jako starých Řeků představuje primitivní stádium hudebního slyšení. Tyto výsledky poskytují proto podnět k tomu, začlenit tuto „hudební etnografii“ do dějin hudby – neboť také odlišné výsledky zkoumání hudby národů, které se nenacházejí ve stádiu primitivní kultury, nýbrž mají svoji kulturní minulost (v Asii a severní Africe), poukazují k dějinám hudby (navršení malých intervalů [NB: menších než půltón] jakožto pozůstatků řecké hudební kultury). Naproti tomu je zcela chybné, vnuccovat na základě zkoumání hudební praxe evropské hudební kultury obecnou platnost našeho hudebního systému vzdáleným a izolovaným lidským kmenům. To, že zkoumání tohoto druhu patří obvykle do oblasti tónové fyziologie, není samozřejmě korektní – s ohledem na výše uvedené odkazy. Pro vysvětlení může sloužit exaktnost metody: fonografické záznamy zpěvů, matematická měření hudebních nástrojů apod. Každá hudební praxe, i ona primitivní, nastoluje problémy, jež nemůže a nedokáže řešit samotná tónová fyziologie. Jakkoliv má součinnost logických funkcí při uspořádání tónů do melodie u těchto chudých melodií přírodních národů svoje úzké hranice, nelze ji přesto přehlédnout, tzn. tato součinnost překračuje hranice vymezené tónovou fyziologií.

Již toto předběžné vymezení různých oblastí hudební vědy, které nadále potřebuje mnohé doplňky, např. ve vztahu k vymezení hudby vůči jiným uměním, s nimiž se může spojovat k společnému účínu (poezie, mimika) nám dává poznat, kolik pracovních sil tato věda potřebuje k tomu, aby mohla vyřešit úkoly, jež před ní stojí. Tento nárys základů hudební vědy, odkázaný na úzce ohraničený prostor, nemůže samozřejmě poskytnout úplný soupis literatury pro tak početné a navzájem odlišné dílčí oblasti (...). Může nanejvýš podat základní orientaci o stavu prací v jednotlivých dílčích oblastech a ukázat cesty směrem k speciální literatuře (...)