

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra muzikologie

Mgr. et Mgr. Martina Stratilková

Fenomenologie v hudební estetice a analýze

Phenomenology in music aesthetics and analysis

Disertační práce

Školitel: **Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.**

Olomouc

2010

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literatury.

V Olomouci 22. 12. 2010

Martina Stratilková

Děkuji Prof. PhDr. Ivanu Poledňákovi, DrSc., svému školiteli v doktorském studiu, in memoriam, za ochotnou spolupráci, podporu a povzbuzení k prozkoumávání hudebně estetického terénu. Za cenné podněty a diskuse o fenomenologické filozofii děkuji Prof. PhDr. Ivanu Blechovi, CSc. Můj patří také také PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za pomoc při překonání jazykových nesnází s německými texty a další cenné postřehy.

OBSAH

Úvod	5
1 Stav bádání	10
2 Fenomenologie jako metoda poznání	21
3 Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě	34
3.1 Fenomenologická estetika	35
3.2 Fenomenologie jako program estetického myšlení o hudbě	71
3.3 Komplexnější muzikologické koncepce	85
3.4 Počátky hudební fenomenologie v kontextu dobové hudební estetiky	106
3.5 Fenomenologie v kontextu dobového umění (malířství, literatura, hudba)	124
4 Hudba jako předmětnost a zkušenost	133
4.1 Zvuk jako nositel hudebního dění	133
4.2 Irealita hudebního díla ve fenomenologické estetice	146
4.3 Hudební časovost v pojmech Edmunda Husserla	159
4.4 Hudební význam	174
5 Fenomenologická analýza hudby	181
6 Závěr	191
7 Seznam použité literatury	199
Souhrn, Summary, Résumé	210
Anotace, Annotation, Annotation	215

Úvod

Cílem předkládané práce je představit fenomenologický přístup k hudbě v jeho typickém stanovisku. Téma hudební fenomenologie se v české literatuře vyskytuje jen velmi řídce, ovšem v měřítku světovém představuje badatelské pole čilého ruchu, pravidelně nabízející nové a nové příspěvky. V úhrnu lze v hudebně fenomenologické oblasti konstatovat nízké vzájemné povědomí, přetrhání vazeb s dřívější tradicí bádání (v rámci samotné hudební fenomenologie i v kontextu muzikologické a estetické tradice) a především nízkou úroveň integrace poznání. Aktuální spis chce přispět k překonání tohoto stavu, ovšem nechce podlehnout závratí univerzalizmu, kterou by mohla fenomenologická filozofie navozovat, naopak se snaží ukázat fenomenologický přístup jako integrální součást vývoje umění a jeho teoretické a filozofické reflexe.

V práci se proto soustředíme především na cestu, jíž fenomenologie v hudební estetice a analýze dosáhla koncepční identity. Dalo by se říci, že usilujeme o postižení „geneze smyslu“, kterou lze chápat jako vynoření a vývoj fenomenologických aplikací na hudbu a utváření jejich tematických oblastí. Proto nebude opomenuta vazba na vývoj hudební estetiky devatenáctého a dvacátého století a také souvislosti s uměním, které vznikají v době, kdy se rozvíjela fenomenologie (první dekády dvacátého století). Aby bylo spis možné koncepčně ohraničit, bude věnována pozornost především přístupům, deklarujícím svoji přináležitost k fenomenologickému traktování hudby, třebaže by jistě bylo možné zvažovat také fenomenologickou příbuznost s dalšími přístupy.

Vývoj bude přitom sledován přibližně do poloviny dvacátého století. Jednak proto, že fenomenologický přístup do té doby již stačil obydlet jistý tematický prostor, který chceme ukázat, jednak proto, že do té doby je možné hledat jisté momenty historického procesu, a také na základě formulace fenomenologického východiska, jež hodláme sledovat. Fenomenologii rozpracoval Edmund Husserl a právě jeho pojmání bude v práci zohledněno téměř výhradně. Vezmeme však v úvahu výtky, které byly vůči Husserlovi vzneseny již jeho žáky, a proto tato práce, primárně se zaměřující na fenomenologii vědomé zkušenosti, přijme také postulát o původním významu sídlícím

ve věcech a nikoli ve vědomí. Tato korekce, ostatně samotným Husserlem započatá, se ovšem nepromítne významně do volených témat a stojí také za rozhodnutím nevěnovat se fenomenologii Heideggerově, ovšem zohlednit například fenomenologii Sartrovu. Husserlova fenomenologie byla tou první, stála ve zrodu dalších variant a především je filozofií, která byla v první polovině dvacátého století šířena díky přímému vlivu Husserlovy osobnosti. I tyto okolnosti poskytující vývojovému či tematickému vymezení určitou jednotu.

Fenomenologie se prosazovala také s určitým dědictvím, jehož největší podíl tvořila formalistická estetika. Proto přijímáme omezení platnosti na hudbu tzv. absolutní, které tak budu sdílet s autory, o jejichž názorech pojednávám. Současně se jedná o vymezení, které je v souladu s určením fenomenologické filozofie, která rehabilitovala bezprostřední zkušenost smyslového vnímání, jež, jak věřila, dokáže poskytnout vhled do podstatných vlastností poznávaných předmětů (a jež je překročeno v hudbě programní či vokální). Vzhledem k tomu, že fenomenologie důvěřuje intuitivnímu nahlížení, je potřeba, aby vhled uskutečňující vědomí bylo vzhledem k úkolu kompetentní. Zmíněné ohraničení výpovědního potenciálu odpovídá tedy také orientaci autorčiny hudební zkušenosti.

Samotnému tělu práce je vedle stavu bádání předřazena kapitola uvádějící do (Husserlovy) fenomenologie, jež by měla nejen usnadnit četbu nezasvěcenému čtenáři, nýbrž především sjednotit očekávání. Fenomenologie totiž prošla mnohými modifikacemi u generací fenomenologů po Husserlovi a její jméno pak může získávat dosti nejednoznačnou významovou hodnotu. Je potřeba se nejprve „domluvit“ na tom, jak rozumíme fenomenologii a v jakých momentech předpokládáme její relevanci pro zkoumaný problém.

Z povahy fenomenologie, která upřednostňuje poznávání předmětů v jejich fyzické přítomnosti vůči poznávajícímu vědomí, plyne její nízká citlivost k historickému významu hudebních projevů. V centru zájmu se ocitá předmět sám o sobě, tady a teď, ve způsobu, jakým se ho vědomí zmocňuje v aktualitě žité přítomnosti. Proto se fenomenologické nahlížení ukazuje relevantní k problémům estetiky (prožitkové, významové a hodnotové uchopení hudebního předmětu ve

vnímání) a analýzy (významové uchopení hudebního předmětu s důrazem na jeho strukturu).

Analytické uplatnění fenomenologie je ovšem spornější a obtížněji realizovatelné, jelikož se vztahuje k vysoce individualizovanému předmětu prostředky obecné filozofické terminologie respektive obecně formulovaných myšlenkových procedur. Závěrečná kapitola této práce je ovšem věnována právě uvážení důsledků fenomenologického přístupu pro hudební analýzu. Nehovoříme zde o využití fenomenologie v hudební teorii, jelikož fenomenologie na svém erbu nese do značné míry ateoretičnost. Nedůvěřuje aparátu termínů, kterému jsme přivykli a který, shodou okolností, v hudbě aplikujeme často jen s mizivou přímou hudební zkušeností (pohledem do partitury). Nedůvěra ovšem nemusí znamenat prokázaný nedostatek, teoretické koncepty se rodily v těsném sepětí s komponováním hudby a formovaly recepční zkušenost. Pro fenomenologa je ovšem obezřetnost na místě. Jiný důvod, proč se fenomenologie vzpírá hudebně teoretickému pojmání, je citlivost k individuálnímu ustrojení poznávaného, která nejde na ruku hudebně teoretickým paradigmatům. Konceptuální počiny, které realizuje fenomenologie, jdou spíše těmi (hudebně) teoretickými napříč.

Fenomenologie se v první polovině dvacátého století spolupodílela na formování muzikologického paradigmatu, podobně jako další přístupy nabádala především k zohlednění hudebního díla. Tím také v muzikologii uplatnila svoji funkci obecné metodologie. Pod pojmem hudební fenomenologie tedy rozumíme určitý způsob estetického nahlížení na hudbu, jejího analytického uchopení a faktor ovlivňující celkový způsob taktování hudebních projevů, tedy obecnou metodologickou oporu.

Cílem první stěžejní kapitoly je zmapovat vývoj fenomenologického myšlení o hudbě zhruba do poloviny dvacátého století, představit formování hudebně fenomenologického diskurzu. Autenticitu předkládaných výkladů zvyšuje citační a terminologická opora v textech, která slouží také ke zřetelnému formulování specifik přístupů jednotlivých autorů. Důraz je kladen na představení fenomenologického základu daného autorského pojetí a současně i jeho zvláštních rysů. Z hlediska typů příspěvků je tato kapitola členěna do tří částí, které do značné míry odpovídají výše

uvedené tematické paletě hudební fenomenologie. Zřejmě je tematické zaměření kapitoly o fenomenologické estetice, vycházející od filozofů. Programové statě o fenomenologickém přístupu k hudbě přinášejí spíše obecný apel na metodologickou orientaci, zatímco komplexnější muzikologické koncepce vnášejí fenomenologické pojmání do oblasti hudební teorie a analýzy. Samostatná pozornost je věnována souvislostem fenomenologického přístupu s dobovou (hudební) estetikou, včetně důrazu k českému prostředí, a je také nabídnuta paralela s tehdy vznikající uměleckou tvorbou.

Cílem druhé kapitoly je pojednat témata, plynoucí z Husserlovy fenomenologie a případně rozvíjená dále. V návaznosti na zásadní význam smyslového vnímání a význačnou roli prostorovosti v tématech Husserlovy filozofie se jedná nejprve o zvuk a zvukovost, dále o problematiku ideality hudebního díla. Můžeme podotknout, že idealitu zahrnují všechny smysl udílející akty vědomí, třetí téma, fenomenologie vnitřního časového vědomí, se nabízí v kontextu Husserlovy filozofie běžně jako silné pojítko k problematice hudby. Kapitulu uzavírá nástin fenomenologického pojetí hudebního významu, které představuje syntézu filozofických koncepcí obou velkých kapitol a propojuje je také s některými tradičními hudebně estetickými teoriemi.

Závěrečná kapitola je věnována možnostem analytického využití fenomenologické metody. Analýza hudby může nejspíše těžit z konceptu intencionality, kapitola se zabývá především způsoby, jež by přinesly hudební analýze obohacení, usiluje o formulaci intencionálních hledisek.

Jako základního způsobu odkazování k literatuře je v této práci užito aparátu poznámek pod čarou. Vzhledem k tomu ovšem, že v některých případech text s ohledem na vyšší autenticitu sdělení nabízí více citací z jednoho zdroje, je současně uplatněno odkazů na zdroj a stranu přímo v textu (v závorce), a to vždy v podobě „tamtéž“, jelikož tohoto postupu je použito pouze při opakovaných citacích. Každý první odkaz k určitému zdroji je tedy uveden v poznámce pod čarou v plném znění, při každém dalším odkazu je uveden ve zkrácené podobě a v případě bezprostředně následujících citací z jednoho zdroje je odkaz umístěn v závorce přímo v textu. Členění textu na úrovni jemnější, než odpovídá „obsahu“ práce,

napomáhají tučným písmem psané titulky, které případně tvoří součást souvislého textu. K významovému zdůraznění textu (např. určitého termínu, myšlenky, skutečnosti) uplatňují jeho kurzívní psaní. Vzhledem ke značnému použití cizojazyčné literatury, zhusta též terminologicky původní či zaužívanější, nepřekládám citované pasáže, které tím spíše nebývají rozsáhlé (byť jsou časté) a pocházejí téměř výhradně z muzikologicky nejvýznamnějších jazyků němčiny a angličtiny. Případné překlady (spíše jen termínů) pochází vždy od autorky práce, pokud nenavazují na zaužívanou praxi (např. místa nedourčenosti - Ingarden). Ostatně se může jednat spíše o opisy či jen ilustrativní překlady, jelikož doslovné převedením mnohdy výrazy ztrácí významovou pregnantnost a terminologickou váhu (u Moritze Geigera: Betrachtung, Genuss, pojmy H. Besselera ad.).

1 Stav bádání

Počátky fenomenologie se sice pohybují v blízkosti českého prostředí, přesto česká hudební věda přinesla jen malý počet příspěvků k možnostem uplatnění fenomenologické metody v uvažování o hudbě. Může to pramenit ze specifík historické situace. K těm patří především důsledky situace 19. století, která přinesla výstavbu institucí veřejného hudebního života a především jeho vymaňování z německého kulturního vlivu. Hudební tvorba a na ni navazující hudební kritika a věda byly vedeny myšlenkou národní hudby v době, kdy například německé prostředí řešilo i otázky světové hudební historie či dokonce vůči prostředí svého zpracování odlehlá témata hudby přírodních národů. Po druhé světové válce byl v hudební estetice upřednostňovaný vnucený marxistický rámec. Jiné filozofické směry s možným využitím ve vědě sice nebyly likvidovány, ale chyběla jim podpora pro rozvinutí skutečného dialogu a alternativní platnosti. Je třeba se zastavit také u další historické konsekvence druhé světové války, jež zasáhla do celkového rozložení.

Nejen že se hudebně fenomenologický přístup objevoval sporadicky v českém prostředí, do jisté míry oslábl vůbec v Evropě v porovnání se Spojenými státy, které před druhou světovou válkou přijímaly akademické emigranty. Nové prostředí, v němž svůj otisk zanechala pragmatická filozofie v podobě respektu k empirické realitě, bylo velmi nakloněno aplikacím fenomenologického myšlení.¹

Příspěvků, deklarujících vazbu na fenomenologii, bylo sepsáno vskutku dost. Fenomenologie ovšem možná poměrně nepozorovaně sehrála svoji historickou metodologickou úlohu a stala se poté součástí muzikologického myšlení. Zvýrazníme tedy na tomto místě spíše práce definující se jako fenomenologické přesvědčivým a distinktivním

¹ Z fenomenologů emigrovali do Spojených států Aron Gurwitsch, Alfred Schutz, Fritz Kaufmann, Herbert Spiegelberg, Moritz Geiger, Kurt Goldstein. Dorion Cairns a Marvin Farber studovali ve dvacátých letech na popud Williama E. Hockinga, který se znal s Husserlem od roku 1902, ve Freiburgu u Husserla. Ve dvacátých letech již probíhaly ve Spojených státech přednáškové kurzy fenomenologů. Od padesátých let se zde objevila řada fenomenologických edičních řad, časopisy a instituce, zajišťující další rozrůstání fenomenologie a jejích aplikací především v sociálních resp. humanitních vědách. Je až možné mluvit o americkém období fenomenologie, následujícím po německém a francouzském. Srov.: Embree, L., Edie, J. M., Ihde, D., Kockelmans, J. J., Schrag, C. O.: United States of America. In: Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 718-723. Fázi německou a francouzskou rozlišoval ve fenomenologickém hnutí již Herbert Spiegelberg, jímž se výše citovaní autoři inspirovali. Srov: Spiegelberg, H.: The Phenomenological Movement. Vol. 1, 2. Nijhoff, The Hague 1960.

způsobem a práce, jež by také nastínily rámeček hudebně fenomenologických aplikací.

Zahraniční literatura

Specializace či rozlišení speciální a obecnější roviny výkladu se v hudebně fenomenologické literatuře neprojevuje příliš spolehlivě, což ztěžuje jednoznačné uspořádání příspěvku. Uplatníme však nyní, pokud to půjde, postup od obecného ke speciálnímu.

Na prvním místě se potom nabízí knihy zabývající se „fenomenologií hudby“.² Jejich autoři hledají způsoby, jak vztáhnout fenomenologické koncepty na hudbu. Jedná se ovšem o postup většinou jen málo reflektující předchozí práce a jen obecně se vztahující k fenomenologii. Kratší práce Alfreda Pike je zřejmě nejvíce relevantní pro porozumění vnímání hudby a také pro hudební analýzu. Pike zdůrazňuje, že hudba má význam, který se nevyčerpává čistě hudebně strukturními zákonitostmi a který spočívá ve vzbuzení emocí. Vzpírá se mu ovšem hudba dvacátého století, v níž míněný význam přichází teprve sekundárně a ztrácí svůj mimohudební dosah. Ferrara ve své práci jednak navrhl eklektickou hudební analýzu a jednak vedl argumentaci, v níž dospěl k závěru, že porozumění hudebnímu významu se odvozuje z mimohudební zkušenosti. Thomas Clifton ve své vlivné práci předložil teorii podstatných (esenciálních) vrstev hudební zkušenosti, k nimž zařadil čas, prostor, cítění a hru. Jeho fenomenologické východisko má blíže filozofii Merleau-Pontyho než Husserlově, jak je patrné z významné role kinestetiky. Clifton se pokusil k jednotlivým kategoriím hudební zkušenosti, jak ji vymezil, vztáhnout určitý typ hudební strukturnosti. Zřejmě se jedná se o pojetí důmyslnější než u řady dalších autorů, jelikož sice předpokládá mimohudební význam, ovšem odpovídá našemu očekávání, že mu přisuzuje velmi obecnou povahu. Na druhou stranu jakákoli vůči konkrétní hudební zkušenosti předchůdná významová konkretizace je fenomenologicky problematická. Práce má i část vskutku hudební, v níž již vazba na fenomenologii není příliš zřetelná. Zřetelněji zůstává v blízkosti filozofických zdrojů F. J. Smith, u něhož můžeme

² Pike, A.: *A Phenomenological Analysis of Musical Experience and other related essays*. St. John's University Press, New York 1970; Smith, F. J.: *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*. Gordon and Breach, New York - London - Paris 1979; Clifton, T.: *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. Yale University Press, New Haven - London, 1983; Ferrara, L.: *Philosophy and the Analysis of Music*. Greenwood Press, New York - Westport - London 1991.

vyzdvihnout komentáře k vizualismu evropského myšlení či komentáře k Husserlově fenomenologii vnitřního časového vědomí.

V období formování fenomenologického paradigmatu vykazuje zájem ze strany „hudební“ výsledky více roztroušené a stručnější, zatímco příspěvky ze strany „fenomenologické“ jsou koncentrované a obsáhlejší, ovšem pro náš účel zase zacházející s hudbou často toliko jako s příkladem obecnějších tezí. Nicméně fenomenologická estetika jako taková se stále těší poměrně slušné pozornosti, čehož je důkazem Handbook of Phenomenological Aesthetics,³ encyklopedické kompendium z roku 2010, které věnuje hesla osobnostem fenomenologické estetiky (včetně filozofů, u nichž je nutná spíše rekonstrukce, jako např. u Husserla), esteticky relevantním oblastem (uměleckým druhům) a také určitým jevům, významným pro fenomenologický přístup (hesla Play, Enjoyment ad.). Úvod také skrývá solidní historickou kapitolu, která ve stručnosti uvádí a představuje jednotlivé představitele fenomenologické estetiky (zejména tematické zaměření a přístup), a to jak velké filozofy, jejichž význam rámec fenomenologické estetiky překračuje, tak i osobnosti významné právě v těchto souvislostech. Na poměrně malé ploše je zde dosaženo značné šíře záběru, nevyjímaje pohled na významné autority ve vybraných státech s fenomenologickou tradicí, kde se dostává uznání také Zdeňku Mathauserovi, českému fenomenologicky orientovanému literárnímu estetikovi. Samostatné pozornosti se potom dostává jednotlivým představitelům, občas je v těchto souvislostech zmíněna i hudba.

Stručný přehled poskytlo již dříve opět fenomenologické kompendium - Encyclopedia of Phenomenology, obsahující heslo Aesthetics,⁴ jehož koncepce je více výběrová, byť nepostupuje tak výčtově. Knižní zpracování fenomenologické estetiky u Georga Bensch⁵ sleduje linii velkých osobností (Geiger, poměrně netradičně Lukács, Ingarden, Sartre, Dufrenne), cenná je zde bibliografie, uvádějící i menší zajímavé práce. Bensch upozorňuje, že jeho práci, s podtitulem Zur Geschichte der Phänomenologischen Ästhetik, nelze chápat jako představení vývojového procesu v rámci fenomenologické estetiky,

³ Handbook of Phenomenological Aesthetics. Sepp, H. R., Embree, L. (eds.) Springer Science + Business Media B. V., New York 2010.

⁴ Evans, J. Claude, Behnke, Elisabeth A., Casey, Edward S.: Aesthetics. In: Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 16-20.

⁵ Bensch, G.: Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik. Wilhelm Fink Verlag, München 1994.

mnohem spíše jakožto představení jejích jednotlivých stádií ve smyslu základních paradigmat, rozvíjejících filozofii Husserlovu.

Bylo by možné dále jmenovat obsáhlé studie k přínosu velkých osobností (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty) či zaměřené na navazující existencialistickou estetiku.⁶ Také velcí představitelé fenomenologické estetiky nabídli vlastní pohledy do historie uplatňovaného přístupu – Roman Ingarden se ve snaze o osvětlení vlastního přístupu v rámci estetiky vymezoval vůči předchůdcům, poskytující pohled na jejich práce a charakteristiku pojetí; Mikel Dufrenne se rovněž vymezoval vůči svým předchůdcům, ovšem v kontextu ontologie uměleckého díla a typologicky, ne historicky.⁷ Publikací se změřením užším a specializovaným je celá řada, syntetických pohledů či historických přehledů málo. Kromě zmíněných příspěvků to jsou také učebnicové texty, dosahující přes své určení značné kvality, například samostatná kapitola *Současné estetiky*⁸ Morpurgo-Tagliaubeho. Zajímavé pasáže, postihující zvláštnosti v koncepcích, ale též citlivé ke společným momentům, nabízí také Mario Perniola v *Estetice 20. století*.⁹ Velmi hodnotnou je rovněž práce Gabriely Scaramuzza,¹⁰ věnující se prvním představitelům fenomenologické estetiky, která nabízí hloubkové analýzy a nejvíce zpracovává estetiku Moritze Geigera.

Výčet relevantních titulů není úplný, ostatně tematicky přesahuje rámec aktuálního spisu. Tato filozofická estetika (či lépe estetika filozofů) představuje ovšem důležité východisko, nevyhnutelné také pro hudební specifikace, k nimž přispěla například Ellen Jacobsová ve své disertační práci o ontologii hudebního díla,¹¹ ve které sumarizovala také názory fenomenologů Ingardena, Sartra a Dufrenna a snažila se bojovat proti odlučování znějící a ideální stránky hudby v jejich pojetích. Aktuálnější je potom spis Jürgena

⁶ Kaelin, E.: *An Existentialist Aesthetic*. University of Wisconsin Press, Madison 1962.

⁷ Ingarden, R.: *Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání*. In: Zuska, V. (ed.): *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Karolinum, Praha 2003, s. 225-245; Dufrenne, M.: *Phenomenology of esthetic experience*. Northwestern University Press, Evanston 1973.

⁸ Morpurgo-Tagliaube, G.: *Současná estetika*. Odeon, Praha 1985, „Fenomenologická estetika“, s. 353-384. Samostatné pojednání je zde věnováno také existencialistické estetice.

⁹ Mario Perniola: *Estetika 20. století*. Karolinum, Praha 2000.

¹⁰ *Le origini dell'estetica fenomenologica*. Editrice Antenore, Padova 1976.

¹¹ Jacobs, E.: *Toward an Ontology of Musical Works of Art*. Washington University of St. Louis, Saint Louis 1977.

Vogta,¹² nesledující obecné cíle hudebně fenomenologické, nýbrž Husserlův pozdní koncept světa života rozpracovává pro pojetí hudební zkušenosti jako základního předpokladu hudební pedagogiky. Práce ovšem obsahuje cennou, byť do značné míry negativně pojatou kapitolu o hudebním uměleckém předmětu v pojetí Sartra, Ingardena, Schütze a Dufrenna, která má sloužit jako poukázání na vnitřně roztržité vymezení hudební fenomenologie, podávající paradoxní popisy hudebního díla, jaké nemůžou založit věrohodnost pojmání hudební zkušenosti. Proto Vogt postupoval zasvěceně, ovšem také kriticky a jednotlivé představitele pojímá též na ose noetického (jehož extrémní hodnotu vyjadřuje Sartre) – noematického, na jehož krajním pólu se pohybuje Ingarden.

Výtku nejednotnosti fenomenologického rámce lze ovšem stěží akceptovat. Ne snad, že by Vogt v konstatování značných rozdílů neměl pravdu, spíše jsou tyto rozdíly natolik značné, že jednotliví autoři zkrátka akcentují určitou „část“ problému, jejich individualizovanému místu ve filozofických stanoviscích odpovídá i jejich orientace v estetice hudby. A přesto si tyto práce nezaslouží pozornost jen jako názory velkých filozofů, nýbrž pro svou povahu samotnou. Vogtova práce ovšem ukazuje, že problematika hudebního díla již v dnešní době a z hlediska „každodennosti“ ztrácí na aktualitě, jak poznamenal například také Jan Frei.¹³ Umělecká tvorba směřovala ve dvacátém století spíše k negování polarit díla a estetického předmětu.¹⁴ Ostatně i přispěním Romana Ingardena se v uměnovědách zvýšila citlivost pro proměnlivý kontext recepce uměleckého díla a hodnotu individualizovaného estetického předmětu. Na recepci přestala následně být uplatňována idealizující hlediska umělecké tvorby. Vogtova práce působí jistým ahistorickým absolutismem a apriorním podezřením vůči uměleckému kontextu, v němž shodou okolností právě fenomenologická orientace zvýšila citlivost pro „před-uměleckou“ hodnotu zvuku a zvukovosti. Vogt nemůže fenomenologům odpustit zaměření na dílo.

Ještě o něco aktuálnější je práce Augusta Mazzoniho, resumující filozofické koncepce hudby a hudebního díla,¹⁵ která spočívá v poměrně

¹² Vogt, J.: *Der Schwankende Boden der Lebenswelt*. Königsmark & Neumann, Würzburg 2001.

¹³ Frei, J.: *Hudba jako zkušenost, hudba jako útvar*. In: *Hudební věda*, 41, č. 1-2, 2004, s. 107-118.

¹⁴ Naznačuje to již názvem své práce G. Bensch.

¹⁵ Mazzoni, A.: *La musica nell'estetica fenomenologica*. Mimesis Edizioni, Milano 2004.

autonomních představeních jednotlivých koncepcí, zejména z hlediska problematiky hudebního díla. Představuje tak do jisté míry informativní příručku,¹⁶ pojednávající i o Husserlovi, v malé míře o Geigerovi, dále o Conradovi, Ingardenovi, Schützovi a ve stručnosti též o Sartrovi a Dufrennovi.

První pohledy do vývoje muzikologického fenomenologického myšlení přinesly statě, které tuto myšlenkovou tradici teprve zakládaly - jejich autoři se ve zmínkách obraceli zpět ke zdrojům fenomenologického nazírání, k jeho prvním náznakům. Takové odkazy nabízí například příspěvky A. W. Cohna, H. Mersmanna, H. Besselera, G. Beckinga či H. Eimerta, tedy především práce, které prosazovaly program fenomenologické hudební estetiky a teorie. Tyto práce tedy přinášejí materiál pro konstrukci vývojového procesu, z něhož reflektují jen malé útržky. Navíc je třeba podotknout, že fenomenologické myšlení o hudbě vycházelo z různých motivací, z různých tradic a z různé proporce muzikologického či filozofického zázemí, což znamená, že snaha rekonstruovat vývojový proces se mnohdy projevuje spíše jako sestavení chronologické řady.

Méně pozornosti bylo věnováno fenomenologickým inspiracím vrostlým do muzikologické tradice. Jedná se především o reflexi té kategorie prací, které označujeme v druhé kapitole jako komplexnější muzikologické koncepce. Nejsoustavnější pojednání nabízí poměrně obsáhlá práce Stephana Hollwerta,¹⁷ usilující o postižení útvárných aspektů jednotlivých hudebních prostředků a stručně charakterizující v historické kapitole přístupy směřující k fenomenologickému, respektive útvárně psychologickému typu. Hollwert také zmínil například předchůdce v postavě Hanslicka či Riemanna, který se vymezoval vůči Helmholtzovi a Stumpfovi. Ostatně právě zmínění autoři bývají zahrnováni také do hudebně psychologických pojednání.¹⁸

Poměrně časté jsou příspěvky, které se snaží definovat fenomenologický přístup k hudbě, přičemž se zabývají koncepcemi různých autorů. Osvětlují tak některé důležité momenty ve vývoji hudební fenomenologie, kterou představují také tematicky. Tento typ pojednání reprezentují kapitoly v publikacích o dějinách hudební

¹⁶ Mazzoniho spis ovšem až na výjimky nereflktujeme kvůli jeho italštině, pro kterou je autorce spis nedostupný.

¹⁷ Höllwerth, S.: *Musikalisches Gestalten: Ein Beitrag zur Phänomenologie der Interpretation tonaler Musik*. Peter Lang, Bern 2007.

¹⁸ *Handbuch der Musikpsychologie*. De la Motte-Haber, H., Kopiez, R., Rötter, G. (eds.) Laaber-Verlag, Laaber 1996.

estetiky, které jako jeden ze směrů estetiky dvacátého století uvádějí hudební fenomenologii. Jedná se proto o značně výběrové texty, mající také své tematické akcenty.

U Carla Dahlhause je to především filozoficky traktované téma hudebního času v prodloužení Husserlových analýz a také komentář k polemice R. Ingardena a N. Hartmanna o jednovrstevnatosti či vícevrstevnatosti významové struktury hudebního díla. U Edwarda Lippmana spatřujeme snahu o zpřístupnění pojetí vycházejících z muzikologie, byť třeba překračujících fenomenologické nahlížení (Jeanne Vial například metafyzickým akcentem). Lippman proto nevěnoval pozornost filozofické fenomenologické estetice či menším a historicky významným studiím, nýbrž do kontextu hudby zakotveným a spíše rozsáhlejším pojednáním. Přístup A. Halma či E. Kurtha zařadil ke koncepcím hudební objektivit, které tedy vyčlenil z okruhu fenomenologie, v jejímž rámci pojednal autory zvýrazňující prožitý a svébytně traktovaný hudební význam. David Bowman se soustředil na esteticky relevantní filozofii Merleau-Pontyho a Dufrenna, od nichž potom odvinul výklad koncepcí filozoficky pojímajících význam zvukovosti (u Davida Burrowse) a tělesného prožívání. Ve svém pojednání o hudbě jako zkušenosti se ubíral spíše cestou merleau-pontyovskou – hudbou v žitém světě, rodící se v těsné blízkosti s pohybem po světě. Z toho také vyplývá větší pozornost spisům jinak méně exponovaným, věnujícím se zážitkové hodnotě provozování hudby.¹⁹ Četné zmínky k fenomenologickému pojmání, a to nejen dědictví Husserlova, nýbrž i Heideggerova (například v souvislosti s H. Besselerem) obsahuje také německá Musikästhetik redigovaná Helgou de la Motte-Haber,²⁰ ostatně také Musikpsychologie²¹ přináší některé fenomenologické prvky, zejména k fenomenologii vztažené zpracování tématu hudebního slyšení.

Některé studie ovšem přinášejí ucelenější a souvislejší výklad. Především je to heslo Music Lawrence Ferrary,²² které je stručným i

¹⁹ Dahlhaus, C.: *Esthetics of music*. Cambridge University Press, Cambridge - New York - Melbourne 1982: „Phenomenology of music“, s. 74-83; Lippman, E.: *A History of Western Musical Aesthetics*. University of Nebraska Press, Lincoln - London 1994: „Phenomenology of Music“, s. 437-469; Bowman, W. D.: *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford University Press, Oxford - New York 1998: „Music as Experienced“, s. 254-303.

²⁰ Musikästhetik. de la Motte-Haber, H. (ed.) Laaber 2004.

²¹ Handbuch der Musikpsychologie. De la Motte-Haber, H., Kopiez, R., Rötter, G. (eds.), c. d.

²² Ferrara, Lawrence, Behnke, Elisabeth A.: Music. In: Embree, L. et al.: *Encyclopedia of Phenomenology*. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 467-473.

informačně poměrně solidním historickým přehledem různých, ať již více filozofických či muzikologických, hudebně fenomenologických přístupů. Větší sepětí s vlastní muzikologickou tradicí prozrazuje jinak obdobně koncipované heslo Music ze zmiňovaného kompendia fenomenologické estetiky.²³

Samostatné pozornosti se dostalo některým dílčím problémům a osobnostem. Především se tu jedná o velmi sofistikované, do hloubky i do kontextové šíře jdoucí práce Lee A. Rothfarba, který monograficky zpracoval hudebně teoretické a analytické dílo Augusta Halma i Ernsta Kurtha. Je téměř výhradním autorem o jejich přínosu a z jeho postřehů budeme čerpat v aktuální práci. Rothfarb si je vědom též spojitosti Halma i Kurtha s fenomenologií a tomuto problému věnoval pozornost jakožto dobovému názorovému kontextu, ve kterém se Halm a Kurth profilovali, lépe řečeno, jehož formování podnítily. Pojetí A. W. Cohna a H. Mersmanna zpřístupnil ve formě studie Felix Wörner,²⁴ který nastínil dobovou aktuálnost hudebně fenomenologické problematiky a soustředil se na Mersmannovo pojetí hudební formy, okomentování Cohnových názorů má v jeho příspěvku funkci také spíše dokreslující. Komentářů se dostalo také Alfredu Schützovi,²⁵ Nicolai Hartmannovi²⁶ či J.-P. Sartrovi, ale i dalším. Především o osobnostech ostatně poskytují informace velké encyklopedie, Die Musik in Geschichte und Gegenwart má před anglickou encyklopedií značný náskok.²⁷

Několik studií bylo věnováno v hrubším či detailnějším přiblížení Husserlově koncepci vnitřního časového vědomí.²⁸

²³ Mazzoni, A.: Music. In: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Sepp, H. R., Embree, L. (eds.) Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. 222-230.

²⁴ Wörner, F.: Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zum phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Mersmann. In: Musik Theorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 22, 2007, č. 3, s. 261-273.

²⁵ Skarda, C.: Alfred Schütz's phenomenology of music. In: Journal of Musicological Research, 3, 1979, s. 75-132. Skarda sledovala Schützovu studii Fragmenty k fenomenologii hudby, doplnila odkazy k Husserlovým konceptům v jeho spisech a přidala stručný komentář k hudebně relevantním Schützovým sociologickým názorům. Schütz je poměrně často reflektovaným autorem, jako hudební fenomenolog je dobře známý.

²⁶ Srov.: Beinroth, F.: Hartmann, Nicolai. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil sv. 8: Gri-Hil, ed. L. Finscher, Bärenreiter-Verlag, Kassel, s. 755-758. Heslo věnuje dost prostoru Hartmannově hudební estetice. Carroll, R.: Nicolai Hartmann and his philosophy of music. In: Svensk tidskrift för musikforskning, 60, 1978, č. 1, s. 33-46.

²⁷ Samostatná hesla tu mají nejen muzikologové, ale také Husserl či Hartmann.

²⁸ Chatterjee, M.: Towards a Phenomenology of Time-Consciousness in Music. In: Diogenes, 19 (74), 1971, s. 49-56; Smith, F. J.: Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness. In: Journal of Phenomenological Psychology, 4, 1973, č. 1, s. 271-296; Lochhead, J.: Temporal Structure in Recent Music. In: Journal of Musicological Research, 6, 1986, č. 1-2, s. 49-93; Orlik, F.:

Problematika časového vědomí je ovšem jinak velmi často komentována. Uvedení autoři zůstávají na úrovni poměrně jemných filozofických aspektů, i když postupují také do jisté míry výběrově. Někteří autoři se pokoušeli formulovat fenomenologický přístup k hudební analýze. Příspěvků, které nějakým způsobem deklarují své zaštitění fenomenologií, je celá řada, zmíníme tedy práce více hodnotné koncepčně. Kromě zmíněného Ferrary, který představil svůj analytický přístup, kombinující hledisko Husserlovy fenomenologie s Heideggerovou,²⁹ jsou to příspěvky nabízející dílčí postřehy.³⁰ Vazba na fenomenologické koncepty bývá v dané problematice volnější, čemuž ovšem lze porozumět.

Česká literatura

Téma hudební fenomenologie proklamuje studie Jiřího Fulky,³¹ která ovšem nabízí spíše ochutnávku hudebně fenomenologického přístupu v jeho obecnější podobě. Věren názvu svého příspěvku zůstává autor spíše v menší pozornosti hudebně estetickým pojednáním, ovšem i v tomto ohledu komentuje například W. Conrada či R. Ingardena. Třebaže se jedná o dobře zorientovaný příspěvek, mohl snad být s ohledem na nedávnou dobu svého vzniku v kontextu hudebně fenomenologické literatury více individualizován.

Středoevropské práce, jak je dobře patrné i z Fulkova článku, se přidržují spíše středoevropské tradice, což také znamená, že jsou orientovány více do minula. Ostatně právě zdroje fenomenologického myšlení tvoří méně reflektovanou oblast, jíž se proto zabývá také aktuální spis. Rovněž česká hudební estetika, obecně bez fenomenologické orientace, příznačně reflektovala evropské autory, což ukazují tři nejaktuálnější učebnice hudební estetiky a také starší pojednání ve spisu *Hudební věda*, kde Jaroslav Jiránek v souvislosti s fenomenologií (jakožto obecným metodologickým

„Innere Zeitbewußtsein“ und „attentionale Modifikation“. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 51, 1994, č. 4, s. 253-273.

²⁹ Ferrara, L.: *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*. In: *Musical Quarterly*, 70, 1984, č. 3, s. 355-373. Je příznačné, že v analyzované ukázce se uplatňuje

³⁰ Batstone, P.: *Musical Analysis as Phenomenology*. In: *Perspectives of New Music*, 7, 1969, č. 2, s. 94-110; Fisher, G., Lochhead, J.: *Analysis, Hearing, and Performance*. In: *Indiana Theory Review*, 14, 1993, č. 1, s. 1-36; Lewin, D.: *Music Theory, Phenomenology and Modes of Perception*. In: *Music Perception*, 3, 1986, č. 4, s. 327-392.

³¹ Fulka, V.: *Hudobná analýza a fenomenológia*. In: *O interpretácii umeleckého textu*, 24. Kapsová, E., Režná, M. (eds.) Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2009, s. 387-398.

uplatňovaným v historii hudební vědy) okomentoval především Hanse Mersmanna a Heinricha Besselera.³²

Jan Vičar a Roman Dykast³³ zmínili fenomenologii z hlediska jí proklamované specifické metody, v souvislosti s jejím podílem na formování hudební estetiky dvacátého století, speciálně vliv na českou estetiku, a v souvislosti s Ingardenovou ontologií umění problematiku existenčních forem hudby. Jiří Fukač³⁴ mohl fenomenologii věnovat o něco více prostoru a pojednal o ní také pod samostatnou hlavičkou jako o směru hudební estetiky dvacátého století. Vedle letmého nastínění filozofických východisek a osobností s nimi spjatými (Husserl, zdůrazněn Merleau-Ponty) zmínil Fukač také o fenomenologii píšící muzikology. Poukázal sice k Helfertovi, ovšem vyložil zde především filozofickou hudební estetiku.

Ivan Poledňák³⁵ také pojednal o fenomenologické estetice v různých souvislostech, především v historické dynamice. Zvažoval například fenomenologické momenty u Riemanna či Helferta a konstatoval dobovou aktuálnost fenomenologie, zejména s ohledem na její vazby ke strukturalismu. Fenomenologii také představil jako směr v estetice dvacátého století. Jak vidno, s fenomenologií se v české hudební vědě počítá. Na rozdíl od některých zahraničních příspěvků je zde představena „jen“ v kontextu dalších směrů historicky či v dobové současnosti, což jí na druhou stranu dává rozpoznatelnou identitu a možnost kritického uchopení.

Nejvýraznějším zástupcem české muzikologie, píšícím o fenomenologii, ovšem zůstává Jiří Vysloužil.³⁶ V jeho statích se prolíná historický přístup se systematickým. Vysloužil pojednal o klíčení fenomenologického pojetí u Riemanna, sledoval i vazby mezi

³² Jiránek, J., Pilková, Z.: Fenomenologové. In: Lébl, V., Poledňák, I. (red.): Hudební věda I. Supraphon, Praha 1988, s. 108-110.

³³ Vičar, J., Dykast, R.: Hudební estetika. Akademie múzických umění, Praha 1998.

³⁴ Fukač, J.: Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína. Masarykova univerzita, Brno 1998.

³⁵ Poledňák, I.: Hudba jako problém estetiky. Karolinum, Praha 2006.

³⁶ Vysloužil, J.: Diskurs o „krásnu“ a hudbě podle Husserlových Logische Untersuchungen (1913). In: Estetika, 24, 1987, č. 1, s. 52-56; Vysloužil, J.: Fenomenologie. In: Slovník české hudební kultury. Fukač, J., Vysloužil, J. (eds.) Editio Supraphon, Praha 1997, s. 215-216; Vysloužil, J.: Fenomenologie a muzikologie. In: Filozofie v dějinách a v současnosti. Bretfeldová, H. (ed.) Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1986, s. 161-169; Vysloužil, J.: „Hudba“ v Husserlově „fenomenologii“. In: O Edmundu Husserlovi. Muzeum Prostějovska v Prostějově, 1991, s. 98-105; Vysloužil, J.: „Hudba“ v Husserlově „fenomenologii“. In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Řada hudebněvědná, 25-26, Brno, 1992, s. 83-89; Vysloužil, J.: O smyslu (a nesmyslu) Husserlových zkoumání hudby. In: Opus Musicum, 32, 2000, č. 3, s. 39-42.

představiteli (Husserl - Ingarden, Riemann - Bessler) a určil cesty, kterými se fenomenologie v hudební vědě prosazovala, jako teoreticko estetické (Riemann, Mersmann, Bessler) a filozofické koncepce (Geiger, Conrad). Vyhledal v Husserlových Logických zkoumáních momenty estetického uvažování a okomentoval také fenomenologii vnitřního časového vědomí, nad jejíž hudební aplikovatelností se zamyslel. Z fenomenologické teorie potom vyzdvihl koncept intencionality, jenž je klíčem k překročení smyslového materiálu v hudebním slyšení. Pozornost věnoval rovněž Ingardenovu pojetí hudebního díla. V kontextu české hudební vědy potom vyzdvihl zaměření Vladimíra Helferta, který využil podnětů fenomenologicky zaměřeného Hanse Mersmanna. Vysloužil sice také podnikl spíše jen sondy do fenomenologických aplikací v hudební vědě, o nichž pojednal spíše informativně, nicméně stručnost jeho statí kompenzuje dostatek (historické a filozofické) opory v koncepčním pojetí, které poskytují.

Fenomenologický náhled uplatnil také Roman Dykast v historické a metodologické sondě, v níž upřesňoval spojitost mezi přístupem Romana Ingardena a Vladimíra Helferta, kterou též vztáhl k příbuznému strukturalismu. V českém prostředí poskytují cenné informace o fenomenologicky nahlíženém umění také knihy Zdeňka Mathausera, například právě o vazbě mezi fenomenologií a strukturalismem,³⁷ ovšem Mathauser je autoritou v oboru literární fenomenologické estetiky. Ryze hudebně fenomenologickou studii potom publikoval Jan Frei, který se zamýšlel nad povahou hudební zkušenosti a nad její svázaností s předmětem. Součástí polemiky je zde fenomenologie zvuku v podání Helmutha Plessnera, zdůrazňující niternost hudební zkušenosti, z níž případně plyne značná předmětná nezávislost hudební zkušenosti.

³⁷ Mathauser, Z.: Báseň na dosah eidosu. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2005; Mathauser, Z.: Básňivé nápovědi Husserlovy fenomenologie. Filosofia, Praha 2006.

2 Fenomenologie jako metoda poznání

Fenomenologie je významný filozofický směr, zformulovaný na počátku dvacátého století v díle Edmunda Husserla (1859–1938). Ten ji chápal jako vědu o *univerzálních možnostech poznávacích aktů vědomí*, která by určovala meze a formy každého možného poznání, tedy i jednotlivých věd. Usiloval totiž o *překonání kritického stavu, do něhož vědy dospěly* tím, že ztratily význam pro lidský život: touha po objektivitě zatemnila význam věcí pro člověka. Fenomenologie měla navrátit důležitost bezprostřední zkušenosti, ve které se odehrává naše obcování se světem.

Právě ve sféře hudby, vymykající se diskurzivitě a obracející se dominantně k vnímání, nás nabádá k *respektování bezprostřední zkušenosti*, kterou fenomenologie jako vážný zdroj poznatků, dosahující k podstatným určením, rehabilitovala. Zkušenostně bohatá je ovšem *umělecká tvorba vůbec*, proto se též stala *oblíbenou oblastí zájmu fenomenologů* a zůstává fenomenologickému přístupu otevřená. Mohutná vlna opory ve fenomenologické metodě proběhla také (a nejen) ve vědách o člověku, které jejím prostřednictvím zkoumají osobní významy různých událostí, situací či jevů a sledují též jejich případnou intersubjektivní platnost. Tento *kvalitativní výzkum* pátrá po „jakosti“ poznávaných jevů a je také proto bytostně pozitivní.

Husserlova fenomenologie

Fenomenologie se díky svému přesvědčivému hlasateli rychle etablovala jako vyhraněný filozofický směr, ovšem její myšlenky se objevily již dříve (viz jen například Husserlovy známé Karteziánské meditace). S tím také souvisí, že pojem fenomenologie nebyl „objeven“ Husserlem. Herbert Spiegelberg, který se snažil vymezit fenomenologické hnutí i v jeho prapočátcích, ukázal, že historie pojmu sahá přinejmenším do osmnáctého století k Johannu Heinrichovi Lambertovi či Immanuelu Kantovi, ostatně i Hegelova Fenomenologie ducha bývá nahlížena, především francouzskými fenomenology, jako předjímka fenomenologie. Pojem fenomenologie použil dále například Ernst Mach (1894), Eduard von Hartmann ve své Filozofii nevědomí

(1875), Charles Sanders Pierce či John Dewey (napsal slovníkové heslo o fenomenologii).³⁸

Filozofií se Edmund Husserl během vysokoškolských studií zabýval zpočátku spíše okrajově, teprve postupně jeho filozofický záběr rostl, ostatně svůj podíl na tom měl Tomáš G. Masaryk, s nímž se Husserl seznámil ve Filosofické společnosti v Lipsku. Nejprve se zabýval formální matematikou a formální logikou, když si kladl otázku po korelaci předmětů ideální logiky a psychických aktů, kterou rozpracoval v Logických zkoumáních (1900, 1901 - 1. a 2. svazek), díle, které mělo velký ohlas a kterým se započal *Husserlův pedagogický vliv*, díky němuž zasáhl do filozofického vývoje svých žáků a přímými kontakty či prostřednictvím svých spisů ovlivnil řadu dalších osobností, zejména členy tzv. mnichovské školy (mezi nimi Theodora Conrada, Moritze Geigera) a její samostatné větve v Göttingenu (v níž byl zapojen např. Roman Ingarden). Husserl zdůraznil, že matematické a logické pojmy se konstituují v psychických aktech poznávajícího subjektu a snažil se popsat bezprostřední zkušenost např. pojmů mnohosti a počtu. Mimo jiné na základě kritiky Gottloba Fregeho Husserl připustil, že matematické či logické zákony neodvozují svoji platnost z psychiky, jak ji ve faktických souvislostech pojímá psychologie - svou (obecnější) platností přesahují hranice jejího explanačního potenciálu. Tato *výtka psychologismu* se zásadně promítla do charakteru dalších úvah. Husserl i nadále prosazoval založení logických či matematických operací ve zkušenosti subjektu, ovšem *konstituující potenciál vědomí*, postupně sledovaný v širokém spektru poznávacích aktů a v jejich detailní analýze, *se snažil doložit spolehlivěji*.

Zde se začal rýsovat velkolepý program Husserlovy filozofie - vytvořit vědu o univerzálních možnostech poznávacích aktů vědomí, určující podmínky každého možného poznání. Husserl se proto soustředil na výkony vědomí, které nesou v intencionálním zaměření zkušenost o světě, stojící v základu našeho poznání.

³⁸ Srov.: Spiegelberg, H.: The Phenomenological Movement. Vol. 1, 2. Nijhoff, The Hague 1960, s. 8-18.

Svět jako fenomén

Fenomenologii se nejedná o popis světa, takového, s jakým se shledáváme vždy v nějaké určité a pro nás aktuální podobě, v níž je pro nás závazný, v níž pro nás existuje. Má odlišné ambice: „Ptá se, jak něco ‚může‘ být předmětem. Nikoli jak ‚je‘ předmětem právě to, co momentálně považujeme za objekt, věc, fakt, datum.“³⁹ Věci totiž existují v mnoha faktických souvislostech, které fenomenologie nechce popřít, ale pokud by nerozpletla složitou vazbu významů, ve kterých s věcmi zacházíme, včetně našeho motivovaného vztahu k nim, nedospěla by k poznání věcí samých a k poznání způsobů, jakými věcem udělujeme smysl: „Fenomenologii nezajímají věci a fakta, neptá se na reálnou strukturu světa, ale na strukturu aktů, v nichž se věci jeví.“ (tamtéž, s. 105). Proto se fenomenologie opírá o nezbytnou proceduru *epoché*, která *převádí věci na fenomény*: „Jedině tak si můžeme nechat rozevřít horizont každého možného podání. Fenomén je věc jako možnost [...]“ (tamtéž, s. 93), „[...] ve fenomenologickém postoji svět vůbec není v platnosti jako skutečnost, nýbrž pouze jako fenomén skutečnosti.“⁴⁰ *V přirozeném postoji*, ve kterém přijímáme existenci světa tak a tak jsoucím, bychom totiž nedokázali rozlišit původní zkušenost světa od nánosu různě motivovaných výkladů. Proto Husserl zavedl metodickou proceduru, která nás má uvést do *fenomenologického postoje*, v němž *nejrůznější teze o světě dočasně vyřadíme z platnosti*, což nám umožní v reflexi nahlédnout strukturu aktů vědomí a zkoumat podmínky konstituce předmětů: „V přirozeném postoji *vykonáváme* prostým způsobem všechny akty, jejichž pomocí pro nás existuje svět.“⁴¹ „Ve fenomenologickém postoji v principiální obecnosti *zastavujeme výkon* všech takových kognitivních tezí, tj. provedené teze ‚uzávorkujeme‘, [...] místo toho, abychom v nich žili a je vykonávali, *vykonáváme* na ně zaměřené akty *reflexe* a uchopujeme je samé jako *absolutní bytí*, jímž jsou.“ (tamtéž, s. 104).

³⁹ Blecha, I.: Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlové fenomenologie. Triton, Praha 2007, s. 93.

⁴⁰ Husserl, E.: Karteziánské meditace. Nakladatelství Svoboda-Libertas, Praha 1993, s. 35.

⁴¹ Husserl, E.: Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii. Oikúmené, Praha 2004, s. 103-104.

Intencionální vztahení ke světu

Nyní se můžeme plně vložit do prozkoumávání naší zkušenosti se světem. Setkáváme se v něm s věcmi, k nimž jsme vztaheni intencionalitou. *Výkony vědomí mají totiž svůj předmětný pól*, jsou „o něčem“, ať již je to vnímání, vzpomínání, přání atd. Patří k samotné povaze našich prožitků, že jsou vědomím něčeho. Toto „napřažení“ je již součástí způsobů našeho poznání, stejně jako onen předmětný pól, „adresát“ tohoto zaměření. Proto také „Fenomenologie poznání je věda o fenoménech poznání ve dvojitým smyslu: jednak o poznacích jako jevech, v nichž se něco podává, o aktech vědomí, v nichž se podávají ony předmětnosti, [...], a na druhé straně o těchto předmětnostech samých, jak se zde podávají.“⁴² Funkci podávat a zpřístupňovat vědomí předmětu nesou tzv. *noetické akty* a to, co je v nich podávané, je *noema*. Zakoušení určitého objektu je neseno rozličnými akty našeho vědomí, ovšem *intencionalita*, díky opisování předmětného smyslu, je dokáže sepnout a podržet tak celistvost objektu. Ostatně právě zde fenomenologie *překračuje empirismus*, jelikož ten sice pečlivě prozkoumával bezprostředně zakoušené senzuační kvality vnímaného, ovšem nedokázal pochopit, jen konstatovat (na jakých předpokladech ?) jejich význam jakožto aspektů celistvého předmětu. Pro analýzu zkušenosti, zdá se, je výhodné samostatně pojímat aktivitu vědomí a jím uchopovaný předmět, například v oblasti sluchového vnímání: slyšení je vždy slyšením něčeho - tónů, zvuků - akt slyšení nelze odtrhovat od slyšení tónu, ale v analýze je třeba od sebe obojí odlišit: „the tone heard, the object of perception, and the hearing of the tone, the perceptual act“.⁴³

Noetické akty přitom tvoří *prožitkovou vrstvu vnímání*, která ve své intenci míní předmět. Jejich základem je smyslová látka, která je oduševněna intencionálním udílením smyslu, tedy podávající funkcí či také jednotou pojetí. Počítky i jejich oduševňující pojetí tvoří reelní složku vjemu, jsou v něm skutečně obsaženy. *Funkcí* těchto *aktů* je ovšem *zjevovat předmět*. Intencionální předmět „[...] se může zjevovat, může mít v jevu jistou danost, třebaže přitom reelně ve

⁴² Husserl, E.: *Idea fenomenologie*. Oikúmené, Praha 2001, s. 24.

⁴³ Husserl, E.: *Logical Investigations*. Vol. 1, 2. Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1982, s. 564.

fenoménu poznání není [...]“,⁴⁴ neboť: „Tak jako vnímaná věc vůbec, tak i úplně všechny části, strany, momenty, které jí náležejí, jsou vůči vnímání ze zcela stejných důvodů nutně transcendentní.“⁴⁵ Jistě totiž uznáme, že kupříkladu prožitek prostorového vjemu není sám prostorový, vjem modré barvy není modrý apod. *Druhá složka zkušenosti je předmětná.* To, co se nám v aktech vědomí dává, je noema, ten aspekt zkušenosti, který reprezentuje předmět. Ovšem podobně jako noetická vrstva představuje složený a uspořádaný komplex, je třeba takového rozlišení i na straně noematické. Předmět je totiž „[...] vědomý jako identický, a přesto vědomý noematicky různým způsobem: a sice tak, že charakterizované jádro je proměnlivé a ‚předmět‘, čistý subjekt predikátů, je právě identický.“ (tamtéž, s. 271). Tak tedy musíme podle Husserla rozeznávat „[...] dvojí pojem předmětu: tento čistý bod jednoty, tento noematický ‚předmět bez dalšího‘ a ‚předmět v ‚jak‘ svých určení‘ [...]. Toto ‚jak‘ je přitom třeba brát přesně jako to, co předepisuje ten který akt, tedy tak, jak skutečně patří ke svému noématu.“ (tamtéž, s. 272). Představíme-li si například akordický souzvuk, můžeme ho zakoušet různými způsoby. Můžeme ho právě slyšet, můžeme si jej zpřítomnit ve vzpomínce, můžeme ho hodnotit. Již v rámci samotného vnímání dojde k rozdílu v jeho pojetí, když budeme daný útvar slyšet za různých podmínek, z různého místa, zahrany na různých nástrojích apod. To vše znamená změnu ve způsobu pojetí, jaký si předmět žádá. Předmět tedy zůstává týž, mění se ale druh názoru, resp. způsob danosti, neboť „Takto se všeobecně zrcadlí v noematických ‚charakterizacích‘, ‚charakterizace‘ noetické.“ (tamtéž, s. 210). To má své důsledky jak pro podávající akty vědomí, tak pro zjevování předmětu, pro noematický charakter – noetická složka (pojetí) tedy odpovídá složce noematické (tak a tak pojatý předmět). Ještě je třeba podotknout, že Husserl často používal místo výrazu intencionální akt výraz (intencionální) prožitek. Tím se také stává zřetelnější skutečnost, že předmět se jeví, zjevuje, je vnímán, ovšem není prožíván. *Při*

⁴⁴ Husserl, E., *Idea fenomenologie*, c. d., s. 50.

⁴⁵ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 85. Reelní znamená „beze zbytku obsažený“ – reelně jsou ve vědomí „[...] jeho zážitky (noese) a jejich psychofyzický materiál (hýlé).“ Noema sice „[...] je fakticky obsaženo ve vědomí, ale svým významem přesahuje každou noesi.“ Blecha, I.: *Reelní – ireelní*. In: *Kolektiv autorů: Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 1998, s. 34.

*vědomí určitého předmětu je prožíván pouze intencionální akt.*⁴⁶ Husserl samozřejmě rozpracoval bohatou systematiku vztažení ke světu, ovšem vyzdvihoval právě úlohu vnímání, neboť představuje „[...] mezi zakoušejícími akty v jistém dobrém smyslu úlohu původní zkušenosti, z níž všechny ostatní zakoušející akty čerpají hlavní část své odůvodňující síly.“ Je totiž „vědomím tělesné samopřítomnosti nějakého individuálního objektu.“⁴⁷

Vnímání a v něm fundované akty

Vjem poskytuje smysluplnou totalitu látkových momentů, kterou se určitý předmět prezentuje ve vědomí jako intencionální korelát. *Nazírání ovšem může být zaměřeno na momenty vztahu, které se na smyslových předmětech uplatňují, jako například když vidím, že jeden předmět je uvnitř jiného, že je vedle něho apod. Tento příklad se týká aktuality určité situace, její konkrétní přítomné konfigurace. Kategoriální názor ovšem také zajišťuje identitu vnímaného předmětu napříč různými aktuálními situacemi, jelikož jeho prostřednictvím vyjímáme identitu určitého předmětu „z jejího původního smyslového podloží, objektivujeme ji a činíme ji, přísně vzato, zvláštním předmětem“*⁴⁸. Tyto nazírané momenty mají tudíž také svoji vlastní intencionalitu, neboť představují „intuitions of the new types of objects“, které lze chápat jako „percepts of states of affairs“.⁴⁹ Předmět tedy mohu prostým způsobem smyslově vnímat, třebaže již v tom okamžiku jsou *ony abstraktní momenty přítomné, byť pouze implicitně. Tyto momenty ale mohu učinit samotným středem svého zájmu* a tehdy Husserl mluví o kategoriálním nazírání. Nazírání v jeho filozofii zastává vůbec zásadní místo, jelikož základním předpokladem je možnost pomocí bezprostředního zaměření na předmět dospět k pochopení jeho podstatných momentů. Pojem nazírání se potom kryje s intuicí, jejíž role je také vymezena v „[...] principu všech principů, že každý originárně dávající názor je zdrojem oprávnění pro poznání a že vše, co se nám v ‚intuici‘ originárně nabízí (takřikajíc ve své tělesné skutečnosti), je třeba brát jednoduše tak, jak se to dává, ale rovněž jen v mezích, v nichž se to zde

⁴⁶ Blecha, I., *Proměny fenomenologie*, c. d., s. 101.

⁴⁷ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 82.

⁴⁸ Blecha, I., *Proměny fenomenologie*, c. d., s. 134.

⁴⁹ Husserl, E., *Logical Investigations*, c. d., s. 803, 783.

dává.“⁵⁰ Ovšem jelikož *vjem představuje původní zkušenost, z níž ostatní akty čerpají svoji odůvodňující sílu, představuje základ pro tyto ostatní akty, které jsou pak ve vjemu „fundovány“*. Fundované akty opět mohou fundovat ještě vyšší předmětnosti – stav věcí, který nazírám v kategoriálním aktu, mohu například dále hodnotit a vztahovat k dalším skutečnostem a mohu dospět až k velmi abstraktním formulacím vztahů (například matematickým), kde vazba ke smyslovému podloží přestává být patrná, ovšem „[...] v konečných důsledcích jsou všechny kategoriální koreláty *fundované* v původní smyslovosti.“⁵¹ To ostatně plyne z povahy fenomenologie jako „vědy ‚počátků‘“,⁵² revidující povahu zdrojů, které smí poznání užívat.

Vnímání předmětů

Vzhledem k tomu, že hudba se nám nabízí jako kultivovaně opracovaný zvukový objekt ve vnímání, zastavím se blíže u Husserlova pojetí vnímání. Když si Husserl vzal za příklad vizuální věc, ukázal, že abychom ji ve vnímání uchopili v její totalitě, jako (jednu celistvou) věc, musíme neustále měnit přivrácení našeho pohledu, protože všechny aspekty, ve kterých se věc může ukazovat, nejsme schopni vidět najednou a v jednotě. Ovšem každý aktuálně vnímaný aspekt věci poukazuje „s podstatnou nutností“ na „mnohotvárný systém kontinuálních rozmanitostí jevů a odstínění, v nichž se odstiňují v určitých kontinuitách všechny předmětné momenty“ (tamtéž, s. 85). Jelikož ale věc chápeme jako jednotu, je zřejmé, že ony rozmanitosti „tvoří jednotu *souhlasně dávajícího* vědomí, a sice vědomí vztahujícího se k *jedné* vjemové věci zjevující se stále dokonaleji, vždy z nových stran, ve stále bohatších určeních“ (tamtéž, s. 88). *Jednotu vjemových momentů*, v níž se konstituuje smysl věci, *spíná* tedy *intencionalita*. Toto Husserlovo určení je pro oblast vnímání zásadní, neboť „lze to vyvodit z podstaty prostorové věčnosti [...], že bytí tohoto druhu může být

⁵⁰ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 56. Připojíme ještě poznámku k výrazu *originarita*, který vyjadřuje fenomenologické hledání původních, prvotních zdrojů smyslu: „[...] *originárně dávající zkušenosti je vnímání*, [...]. Mít něco reálného *originárně dáno*, prostým názorem to ‚postřehovat‘ a ‚vnímat‘ je totéž. *Originární zkušenost* máme o fyzických věcech ve ‚vnějším vnímání‘, ale již ne ve vzpomínce [...], *originární zkušenost* o sobě samých a svých stavech vědomí máme v tzv. vnitřním vnímání [...].“ Tamtéž, s. 22. O vnějším a vnitřním vnímání pojednáme v textu v zápětí.

⁵¹ Blecha, I., *Proměny fenomenologie*, c. d., s. 137.

⁵² Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 116.

principiálně dáno ve vjemech jen odstiňováním" (tamtéž, s. 88). Tedy všechny věci, s nimiž se setkávám ve světě, který mne obklopuje, se dávají pouze v tomto systému kontinuálních poukazů, v odstiňování. Pro nás bude později zajímavé, zda a jak Husserl případně tuto teorii odstiňování uplatňoval také pro sluchový smysl, neboť příklady, o které se nejčastěji opírá, pocházejí ze smyslového světa vizuálního.

Husserl někdy také volil pro označení rozsahu, ve kterém se věc ve zmíněných sítích odkazů ukazuje, pojem *vnitřní horizont*: věc jako jednotu „zevnitř“ konstituují dílčí momenty, které jsou součástí vjemového pohybu ohledávajícího celek věci. „Horizont“ pak určuje meze, plynoucí z podstaty této věci, které ohraničují zmíněný ohledávající pohyb. Každá věc ovšem vstupuje do souvislostí s dalšími věcmi a opět tak činí v souladu se svým určením, což se podílí na výsledném uspořádání (jak ukazují například optické klamy založené na proměnlivosti figury a pozadí, která ústí ve vnímání odlišných předmětů; vnímání velikosti předmětů v závislosti na „sousedství“ různě rozměrných předmětů; v hudbě například vliv tonálního kontextu na vnímání určitého souzvuku atd.). Zkrátka: „A jako má jednotlivá věc při vnímání smysl jen prostřednictvím otevřeného horizontu ‚možných vjemů‘, jelikož právě vnímané ‚odkazuje‘ na systematickou rozmanitost jeho souhlasných možných vjemových podob, tak má věc ještě jeden svůj horizont: proti ‚vnitřnímu horizontu‘ má ‚vnější horizont‘, právě jako věc věcného pole, což nakonec odkazuje na celý ‚svět jako svět vjemů‘.“⁵³

Ne vše ale, co je předmětem vědomí, se dává prostřednictvím postupného zjevování. Husserl totiž poukazuje na „protiklad věci a prožitku“.⁵⁴ V Logických zkoumáních rozlišoval mezi vnějším a vnitřním vnímáním a v Idejích obdobně mezi transcendentním a imanentním vnímáním, přičemž „Inner perception is also the only case of perception where the object truly corresponds to the act of perception, is, in fact, immanent in it.“⁵⁵ „Ve vzkazích vzpomínky, vcítění atd. můžeme reflektovat a učinit z aktů, které si ‚v nich

⁵³ Husserl, E.: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Academia, Praha 1996, s. 185.

⁵⁴ Husserl, E., Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii, c. d., s. 91.

⁵⁵ Husserl, E.: Logical Investigations. Vol. 1, 2. Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1982, s. 853.

uvědomujeme, objekty uchopení a na uchopení založených, stanovisko zaujímajících aktů [...].“⁵⁶ Akt uvědomovaný ve vnímání, ale také ve fantazii, vzpomínce či ve vcítění se tedy může stát předmětem intencionálního přivrácení, potom hovoříme o imanentním aktu. *Imanentní danosti* přitom podle Husserla *dávají absolutno*, na rozdíl od odstiňujících aktů, v nichž se zjevuje věc.

Nazírání podstatných vlastností

Soustředění na zakoušení objektu musí prohloubit eidetická analýza, která bude moci určit podstatné rysy předmětností, které svými vlastnostmi vymezují určitou předmětnou oblast (region, kategorii předmětů) a kterým také odpovídají vědní disciplíny – v první řadě vědy eidetické a až v návaznosti na tyto pak vědy faktické. Intencionální předmět proto pochopíme jako jednu z mnoha variant, které mohou konkretizovat podstatu určité obecniny (aplikovat ji jako příklad): „Podstatové poznání není zcela nezávislé na jakékoliv zkušenosti, rozhodně však nesouvisí s kvantem zkušenosti a s tzv. ‚indukcí‘. [...] Může se uskutečnit vždy na jednom jediném příkladě. Pokud však k takovému podstatovému poznání jednou dospějeme, [...] potom [...] toto poznání platí ‚a priori‘, tzn. ‚již předem‘ pro všechna nahodile pozorovatelná fakta dotyčné podstaty v neomezené obecnosti a nutnosti.“⁵⁷ Pro fenomenologické poznávání je tedy zásadní předpoklad, že podstatné vlastnosti předmětností dokážeme určit bezprostředním vzhledem, intuicí. V nazírání *abstrahujeme jistou druhovou univerzálii, jistou obecnou vlastnost*.⁵⁸ Nemělo by smysl shromažďovat co nejvíce příkladů, tedy předmětů stejného druhu, abychom dokázali věrohodně formulovat jejich podstatné určení. Je ovšem třeba podotknout, že věc je složitější v tom, že chápeme-li určitý předmět jako příklad nějaké obecně se vyskytující vlastnosti, jako příklad určitého typu, můžeme mít na mysli různé úrovně obecnosti a mohli bychom tedy intuicí uchopené vlastnosti předmětů připsat jiné podstatné vlastnosti, než té, které náleží (nesprávně vymezit „region“, kterému náleží). Pomoc induktivního přístupu zde tedy zajišťuje minimální penzum

⁵⁶ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 79.

⁵⁷ Scheler, M.: *Můj filosofický pohled na svět*. Vyšehrad, Praha 2003, s. 113

⁵⁸ Srov.: Husserl, E.: *Experience and Judgement*. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 262.

srovnávání, které ohraničuje regiony (slabiny fenomenologického názoru podstat mohou vyvstat právě v hraničních územích).

Samotnou podstatu ovšem uchopuji v každém jednotlivém případě intuitivně – tuto vlastnost neskládám z postupně poznaných indicií, ostatně, abych byla správně vedena při jejich „sběru“, musím onu vlastnost „již předem“ znát (na základě jediného příkladu). Musím mít *zážitek bezprostředního vhledu* dané vlastnosti, jak říká Husserl na příkladě z oblasti hudby, na příkladě pojmu hudby vůbec: „Od narození hluchý člověk ví, že existují tóny, že tóny tvoří harmonie a na tom že je založeno jisté skvělé umění; nedokáže však pochopit, jak je toto umění zvuky tvořeno, jak jsou možná hudební díla. Neboť něco takového si není s to *představit*, tj. nemůže to nazírat a v nazírání ono ‚jak‘ uchopit. Jeho vědění o tom, co existuje, mu nikterak nepomáhá, a bylo by absurdní, kdyby chtěl na jeho základě dedukovat, jak je umění tónů možné, kdyby chtěl jeho možnost ujasnit usuzováním z toho, co zná. Nelze dedukovat z existencí, o nichž sice víme, ale které nenazíráme. Nazírání se nedá demonstrovat nebo dedukovat.“⁵⁹

Vědomí a svět

Husserlova fenomenologie ponechává otevřenou otázku, *odkud vědomí čerpá pochopení smyslu věcí*. Proto byl pro Husserlovy žáky a pokračovatele často nepřijatelný rostoucí důraz na subjektivitu, která má zakládat smysl světa. Oproti tomu některé Husserlovy pozdní úvahy, zejména o světě našeho života (*Lebenswelt*), poukazují na *předpoklad vždy již uskutečněné situovanosti člověka*, kterou ve svých dílech rozvinuli M. Heidegger, M. Merleau-Ponty, J.-P. Sartre, J. Patočka, L. Landgrebe. Fenomenologie se stala významným myšlenkovým hnutím, které ve svých proměnách přijalo zaměření existencialistické (viz předchozí výčet), etické (Sartre, E. Levinas) či (spíše kriticky motivované) přiblížení postmodernímu myšlení (J. Derrida).

Společné prvky různých fenomenologických přístupů

S fenomenologií, poměrně zřetelně historicky (počátkem) ohraničenou, se pojí tradičně její slavní představitelé, zejména ti

⁵⁹ Husserl, E., *Idea fenomenologie*, c. d., s. 41.

výše jmenování. Do rámce fenomenologie bývá ovšem zahrnováno mnoho osobností s individualizovaným přístupem k filozofování, mnohdy i bez větších vazeb k původní Husserlově terminologii. Potom se tedy vynořuje otázka, zda pojitko mezi značně odlišnými přístupy je natolik silné, aby bylo možné smysluplně hovořit o jejich příslušnosti k jednomu, a to fenomenologickému stylu myšlení. V této pasáži zmíním proto názory význačných reprezentantů fenomenologie, vyslovené s historickým odstupem a myšlenkovým nadhledem, jež nabízí formulaci hlavních rysů fenomenologie.

Autoři fenomenologické encyklopedie se snaží odpovědět na otázku, co je fenomenologie,⁶⁰ jednak negativně, v pojmech toho, co fenomenologie odsuzuje, což ostatně vyjadřuje povahu jejích počátků, které u Husserla charakterizoval dosti konfrontační duch, jednak pozitivně. Jako součást *negativního vymezení* uvádějí odmítání nepozorovatelných jevů a systémů vázaných na spekulaci, dále opozici k naturalismu, tedy zobecnění přístupu, běžně uplatňovaného přírodními vědami. Dále uvádějí *pět pozitivních rysů fenomenologie*: ospravedlnění poznání s jeho odkazem k evidenci - maximálně adekvátnímu vědomí poznávaného, přičemž této evidenci mohou dojít i tzv. ideální předměty; důležitost setkání (poznávajícího a poznávaného) - provázanost intencionálního přivracení k předmětu a zkoumání danosti předmětu; prvotní úloha popisu věcí tak, jak jsou, předcházející dalším výkladům a vysvětlením; úvahy a pochybnosti nad životností konceptů transcendentální epoché a redukce.

O podobný přehled, ovšem v mnohem komplexnější podobě, se pokusil Herbert Spiegelberg, významný historik fenomenologie. Ve své syntetické práci o fenomenologickém hnutí nabídl vymezení hlavních kroků fenomenologické metody a jejích podstatných vlastností, které také v pojmech přínosu samostatně zhodnotil. Patří k nim zkoumání orientované na jednotlivé fenomény, které ale nepovažuje za příliš specifický a nový moment, ovšem jako značný přínos zdůrazňuje odmítnutí redukcionismu, což znamená *individualizované pojmání věcí v jejich celistvém smyslu*. Zkoumání podstatných vlastností různých předmětností opět nepovažuje za specifické, ovšem hodnotné je zvědomění a systematickosti procedury. Také *teze o odložení víry*

⁶⁰ Embree, L. et al.: Introduction. In: Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 1-2.

v existenci světa má své předchůdce (u skeptiků). Za nejoriginálnější příspěvek fenomenologické metody považuje Spiegelberg zkoumání způsobů danosti a zjevování věcí, dále pak zaměření na konstituci smyslu předmětnosti ve vědomí. Zmiňuje také hermeneutickou interpretaci, jako intuici méně zjevných vrstev fenoménů, které jsou vlastně v přímém kontaktu nepřítomné. Nicméně si připouští pochybnost nad „fenomenologičností“ tohoto zkoumání a konstatuje, že je mnohem méně specifické a originální, než předchozí kroky.

Také Alfred Schütz⁶¹ se v jednom ze svých příspěvků zabývá identitou fenomenologie, i když se snaží hlavní koncepty spíše vysvětlit, než vyjmenovat. Za základ považuje radikalizaci karteziánského pochybování, které mělo zajistit spolehlivé poznání – proud vědomí, o kterém nemusím pochybovat na rozdíl od vědomí, které mám o vnějších věcech. Podobnou polaritu představuje Husserlovo pojetí vnitřního a v odstíněních a horizontech realizovaného vnějšího vnímání. Intencionalita a uzávorkování světa, stejně jako redukce subjektivity v její psychické jedinečnosti zajišťují převedení světa na spolehlivě dostupný život vědomí. Schütz zdůrazňuje, že fenomenologie chce končit tam, kde ostatní vědy začínají, a tedy předchází rozlišení filozofického realismu a idealismu. K obecninám proto dospívá nazíráním podstat. Vyzdvihuje také skutečnost, že fenomenologie se nezajímá o samotné předměty, nýbrž o jejich významy a všímá si blízkosti s tvarovou psychologíí, ostatně Aron Gurwitsch, který také emigroval do Spojených států a který se s Schützem dobře znal, rozvíjel svoji teorii pole vědomí právě tvarově psychologickou inspirací fenomenologie.

Husserliánská fenomenologie se soustřeďuje na bezprostřední zkušenost věcí, a proto musí zůstat v jejich přítomnosti – je pak označována jako filozofie přítomnosti – Husserl hovoří o tom, že fenomenologie chce věci v bezprostřední intuici „klást před oči“.⁶² Další rozvíjení fenomenologie pojalo za svůj úkol vysvětlit zdroje významů, které zakoušíme, a dospělo k lidské existenci a její vsazenosti do světa. Fenomenologie, která u Husserla byla zaměřená

⁶¹ Srov.: Schutz, A.: Some leading concepts of phenomenology. In: Schutz, A.: Collected Papers. Sv. 1. The Problem of Social Reality (ed. M. Natanson). Martinus Nijhoff, The Hague 1962, s. 99-117.

⁶² Husserl, E., Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii, c. d., s. 131.

na přítomnost věcí a jejich podstatné struktury, se u Heideggera otevřela historii a výkladu opřenému o kontext. *Hermeneutické inovace přinesly zájem o vzdálenější horizonty věcí, ne přímo zjevné a přítomné.*⁶³ Pokud ovšem vycházíme z původně fenomenologického stanoviska, hledíme na věci v jejich maximální přítomnosti. Z hlediska pojednávání o hudbě to znamená zkoumat maximální přítomnost a tou je *vnímání hudby*. Jako ten, kdo zkoumá, si mohu snadno vyvolat zkušenost poslechu hudby, zatímco sledovat tvůrčí proces by takto mohl téměř výhradně sám tvůrce, což nám nepomůže pro hudbu minulosti, jež je hlavní součástí běžného repertoáru. Třebaže kompoziční zkušenost není jediným zdrojem poznání, fenomenologie se vskutku odrazila spíše v estetice vnímání.

⁶³ Srov.: Ihde, D.: *Listening and Voice: a Phenomenology of Sound*. Ohio University Press, Athens 1976, s. 18, 20.

3 Vývoj fenomenologického myšlení o hudbě

Dvacáté století se zrodilo společně s fenomenologií - roku 1900 vyšel první svazek Husserlových Logických zkoumání a hned rok poté druhý díl. Z jejich bohatého programu vystupují dva základní imperativy - chceme-li poznávat, musíme „*k věcem samým*“ a musíme si být vědomi toho, že k významu poznávaného se dobíráme jedině *prostřednictvím aktů našeho vědomí*, které podržují předměty před naším zrakem či o něm vynášejí soudy. Již od prvních fenomenologických odnoží relevantních pro oblast hudby se uplatnila obě tato hlediska, ačkoli zkoumání předmětné stránky zkušenosti mělo přece jen mohutnější záběr. Na počátku dvacátého století se mohutně rozvíjely vědecké obory a upevňovaly svoji identitu. Zejména humanitní obory potřebovaly obstát ve světle vývoje techniky a přírodních věd. Fenomenologie, kterou zaštiťovala osobnost Edmunda Husserla, jehož první práce se rekrutovaly z oblasti matematiky, nabízela filozofické zázemí pro metodologii všech věd a dokonce mohla v přírodních vědách spatřovat zdroje nezdravého vývoje evropského myšlení. Estetika, teorie umění i jednotlivé umnovědy promptně začaly prozkoumávat možnosti fenomenologických aplikací. Ovšem také samotná fenomenologie, jak se přesvědčíme, měla k problematice umění blízko.

Následující výklad představí pronikání fenomenologického nahlížení do myšlení o hudbě. Hlavní linie výkladu budou tvořeny přístupy spíše filozofickými, diferencovanými zejména ve formulaci filozofického východiska, a spíše muzikologickými, určené především způsobem implementace filozofických konceptů, podle záměru a podle míry odvozenosti od fenomenologie. Některé příspěvky měly fenomenologii aplikovanou na hudbu za centrální téma a některé spíše přednášely koncepce, jež uváděly více či méně explicitně v soulad s fenomenologií. Uvedené kategorie se sice překrývají, ovšem mohly se v oborové diskusi uplatnit odlišně. Kapitulu uzavírají dvě pojednání, která nástup a vliv fenomenologie zasazují do stavu tehdejší hudební estetiky a tehdy vznikajícího umění.

3.1 Fenomenologická estetika

Zájem o hudbu či umění z hlediska fenomenologické filozofie se prosazoval již záhy po Husserlových přelomových Logických zkoumáních. Samotní představitelé fenomenologického hnutí, použijeme-li označení Herberta Spiegelberga, začali brzy věnovat oblasti umění zvláštní pozornost. Ostatně umění se svými kvalitativně neredukovatelnými projevy k takovému přístupu, který je citlivý na smyslem sjednocené jevící se předmětnosti, přímo vybízí. Proto se věnuji příspěvkům fenomenologů, kteří psali o umění a speciálně o hudbě. Jedná se o okruh příspěvků, jejichž ráz zůstává především filozofický a z jeho rámce je specifikována povaha umění a přístupu k němu spíše v obecné rovině. Snad jen u Alfreda Schütze se setkáme s vyšším zájmem o hudbu, u dalších autorů je zájem o jednotlivá umění spíše systematicky vyrovnaný či je pozornost hudbě věnována spíše pro doplnění obecné platnosti názorů. Právě k hudbě orientované a pro hudbu významně relevantní postřehy jsou ve výkladu vyzdviženy. Některé aspekty v této kapitole nejsou zohledněny, jelikož se jim dostane zvláštní pozornosti v samostatné kapitole (o hudebním díle). Také přináležitost „fenomenologické estetiky“ nekoresponduje vždy se zažitými zvyklostmi. K výkladu řadím totiž rovněž osobnost Nicolae Hartmanna, jehož filozofie značný vliv fenomenologie nezapře, ovšem současně se od ní již odchyluje (k novokantovství). Hartmannova Ästhetik je ovšem v souvislosti s fenomenologií zmiňována běžně.⁶⁴

Již roku 1908 publikoval Husserlův žák **Waldemar Conrad** (1878–1915) studii o estetickém předmětu, ve které proklamoval zásady jeho fenomenologického pojmání.⁶⁵ Ty spatřoval zejména v bezpředsudečnosti („Voraussetzungslosigkeit“; tamtéž, s. 75, obdoba uzávorkování), omezení zkoumajícího subjektu na jeho vlastní evidenci (důraz na noematicko-noetickou strukturu) a ideální povahu uměleckého díla. Do rámce ideality spadá také otázka po identitě hudebního díla. Konkrétní znějící hudba totiž podle Conrada

⁶⁴ K Hartmannovi takto odkazuje například Fukač, J.: Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína. Masarykova univerzita, Brno 1998, s. 62.

⁶⁵ Conrad, W.: Der ästhetische Gegenstand. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3, 1908, č. 1, s. 71–118.

neprezentuje umělecké dílo, to v ní teprve intendujeme, jelikož dílo nespočívá ve znějících tónech samotných, nýbrž ve významu, který zvuky představují. Pouze uznáme-li zaměření vnímání na zjevení uměleckého díla, můžeme hovořit o vnímání estetického předmětu. Ostatně vnímání, aby vyústilo v konstituování smyslu uměleckého díla, musí být adekvátní. Vedle samotného tematického zaměření studie můžeme i v tomto akcentu spatřovat větší Conradův (podobně jako třeba Mersmannův) důraz na předmětnou stranu estetické situace, který je vyústěním dobového antipsychologismu a také reakcí na estetiku vcítění.⁶⁶

Hudební dílo, aby se zjevilo v estetickém předmětu, vyžaduje od posluchače určitý způsob vnímání a pochopení, čímž na něho klade vysoké nároky, Conrad přímo uvedl, že umělecké dílo je „eine (wohlbestimmte) Aufgabe“ (tamtéž, s. 97), přičemž podobné nároky neklade reálný objekt, žádá si je ideální povaha uměleckého díla.

Ostatně Conrad rozlišoval různé stupně v uchopení předmětnosti, nesoucí charakter uměleckého díla. Je to *ideální estetický objekt*, *částečně (aspektově) vyplněný estetický objekt* (uchopený intencí, která to, co vnímatel zakouší, vyplnila významem uměleckého díla, i když ne zcela) a *působící („wirkende“) umělecké dílo*. Každá z těchto možností je nesena posluchačovým vnímáním, jehož úkolem, někdy lépe a někdy hůře splněným, je „neustálý přibližný odhad ideální intuice o objektu,“⁶⁷ neboť „perception is always an approximation.“⁶⁸ Ke Conradovi v této souvislosti směřovala kritika Mikela Dufrenna (z citované práce) kvůli tomu, že smyslová povaha umění, jež je uchopitelné právě jen ve vnímání, zde zůstává zneuznaná. Zastření smyslové povahy je u Conrada patrné rovněž v tom, že vyčleňoval „působící umělecké dílo“ z rámce estetického vnímání.

Hanslick či Moritz Geiger působivost z estetického rámce rovněž vyčlenili. Oba věnovali značné úsilí vymezení autentického přístupu k uměleckému dílu, přístupu založenému na tom, co je pro umění specifické a co překračuje jeho vlastnost smyslově výrazného

⁶⁶ Ingarden proto Conrada kritizoval, vadila mu nevyrovnaná pozornost objektové a subjektové stránce. V sepětí obou hledisek, jak plyne i z programu fenomenologie, spatřoval budoucnost estetiky. Je však třeba připustit, že Conrad si kladl otázku po specifičnosti vnímání estetického uměleckého předmětu. Také Morpurgo - Tagliaube uvedl, že Conrad se zajímal o estetický předmět i o jeho vnímání. Srov.: Morpurgo - Tagliaube, G.: *Současná estetika*. Odeon, Praha 1985, s. 356.

⁶⁷ Morpurgo - Tagliaube, G., *Současná estetika*, c. d., s. 356.

⁶⁸ Dufrenne, M.: *Phenomenology of esthetic experience*. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 215.

podnětu. Pro pochopení Conradova stanoviska je ovšem třeba rozlišovat mezi působivostí ve smyslu dodání stimulu, který v podstatě indiferentně rozjitří prožívání posluchače, a mezi působivostí, jež zasahuje tělesnou kinestetiku. Doménu kinestetiky je totiž docela dobře možné zahrnovat do rámce autentického prožívání hudebního díla, což plyne například z názorů Helmutha Plessnera či Merleau-Pontyho, které budou stručně představeny níže.

Rozložení hudební struktury v čase vyzdvihl Conrad jako jednu z podstatných vlastností hudby a v té souvislosti uvedl, že problém možného uchopení časového objektu spadá do *fenomenologie*, a ne do *estetiky*, což zřejmě také odpovídá Conradovu nízkému zájmu o sféru konstituce předmětností ve zkušenosti. Conradovo další uchopení časové povahy hudebního díla spočívá v zaměření na stavbu estetického předmětu, v členění, kterému věnoval poměrně mnoho pozornosti. Ve *vnitřní skladbě hudebního díla rozeznával stránky* („Seiten“), tvořené vlastnostmi hudebních zvuků, a *části* („Stücke“), jež jsou v základu formálního uspořádání. Conrad zde zřejmě skutečně mohl vycházet z Husserlových *Logických zkoumání*,⁶⁹ jež v souvislosti s dělením celku rozlišují „*Momente*“ a „*Stücke*“. Není nadto náhoda, že Mazzoni hovořil o významu Conradovy studie pro hudební teorii, když podobný typ analytického uchopení hudebního díla postuloval jako prvotní princip pro pochopení formálního členění Karel Janeček (viz stránky a složky). Vrátime-li se ke Conradovu členění na části, je důležité podotknout, že pracoval s pojmem jednoty („*Einheit*“), což, vztaženo k fenomenologickému aparátu, je pojetí objektu sjednoceného intencionalitou. V hudbě identifikoval jednoty dvojího druhu - „*rhythmische Einheiten*“ a „*sinngemäße Einheiten*“, přičemž v prvním případě se jedná o metroritmickou strukturu jednoho taktu (dále členěnou na doby či případně na jejich části) a v druhém případě tvoří nejnižší jednotku jednotlivý tón, nejvyšší úroveň jednoty například symfonická věta. Jedná se vskutku o „hierarchii hudebních celků“, jíž Conrad poukazoval na jistou polyfonii hudebního významu, zatímco tuto rozdvojenost příliš neodůvodňoval. A jakkoli můžeme připustit, že vyslovit podstatný rys platný o všech podobách hudby je nemyslitelné, je v tomto případě zřejmé, že

⁶⁹ Jak uvedl Augusto Mazzoni in: *La musica nell'estetica fenomenologica*, c. d., s. 40. Srov. též Husserl, E.: *Logical Investigations*. Vol. 1, 2. Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1982, s. 463-489.

Conrada inspirovala metricky pravidelně pulzující hudba, ostatně proč by jinak nedokázal připustit skládání taktů ve vyšší úrovně „rytmických celků“.

Větší míru uznání bezprostředních významů zjevujících se ve vnímání lze spatřovat v Conradově předpokladu dělení zájmu („Interessverteilung“) na „Vordergrund“ a „Hintergrund“, neboli v předpokladu, že určité prvky hudební struktury tvoří centrum poslechové pozornosti, popředí (figuru), a ostatní, jakožto pozadí, kontextovým zasazením hudební význam dotvářejí. Tomuto rozlišení pak odpovídá na straně posluchače sféra míněného a spoluminěného („Sphäre des »Gemeinten«, „Sphäre des »Mitgemeinten«“ – tamtéž, s. 91). Souvislost s tvarovou psychologií je tedy u Conrada patrná (ostatně můžeme opět připomenout Husserlova Logická zkoumání, která k ní odkazují).

Moritz Geiger, Roman Ingarden a do značné míry také Nicolai Hartmann své filozofické zaměření vyprofilovali do podoby označované často jako **realistická fenomenologie**. Do tohoto okruhu se řadili především filozofové mnichovsko-göttingenské školy, kteří se opírali o Husserlovo rané dílo, na základě něhož se zaujali pro „[...] uchopení věcí tak, jak se samy ukazují, navzdory tomu, že se tak děje analýzou způsobů, jimiž je držíme v rozličných aktech vědomí.“⁷⁰ Předměty, jakožto koreláty intencionálních vztažení, tak bylo možné poznávat „v jejich bytostné alteritě vůči subjektivně prožívanému proudu zkušenosti“ (tamtéž). V souladu s Husserlovým programem z Logických zkoumání tedy v popředí zájmu zůstalo *jevení předmětů a studium základních ontologických principů*, jež vykazují určité předmětné oblasti. Přijímanou tezí se tudíž stala maxima „k věcem samým“, studium předmětností, zatímco studium čistého vědomí, pole vykazování daností, budilo spíše podezření.⁷¹ Realistickou fenomenologii totiž provázela značná *nedůvěra v poznávání aparátu vědomí, jenž smysl předmětů konstituuje*, která se objevila u řady fenomenologů jako nesouhlasná reakce na Husserlovy Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii (1913), přinášející důraz na předpoklad transcendentální subjektivity, odvislé od světa a tím

⁷⁰ Blecha, I., Proměny fenomenologie, c. d., s. 158.

⁷¹ Srov.: Smith, B.: Realistic phenomenology. In: Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 586-590.

stojící v základu jeho možného objektivního poznání. Jedná se tedy o větev spíše popisnou, jež vykazuje z centra pozornosti subjektivitu, její výkony a status, které vedly u Husserla ke kritizovanému pojetí transcendentální subjektivity.

Soustavně se zabýval problémy estetiky **Moritz Geiger** (1880-1937), jeden z významných představitelů mnichovsko-göttingenské školy. Otázce vědomí sice věnoval značnou pozornost, ne však vědomí jako takovému, nýbrž vědomí vázanému k určité předmětné sféře. Ostatně právě zaměření vědomí shledal Geiger v oblasti estetických předmětů konstitutivní.⁷²

Ovšem věnujme pozornost nejprve Geigerově pozdější studii, jelikož v ní Geiger poskytl svůj úvod do fenomenologické estetiky. V příspěvku, předneseném na druhém kongresu pro estetiku a obecnou teorii umění (konaném v roce 1924), již Geiger reagoval na rozkvetlou a chaotickou fenomenologickou produkci, jako fenomenolog pohybující se v centru dění takto situaci jistě mohl hodnotit. Snažil se vnést pořádek do hlavních východisek fenomenologické metody a možností její aplikace v estetice. Samotné pojetí estetiky ovšem problematizoval: fenomenologický přístup je podle něho vhodné užít v *estetice jako samostatné speciální vědě*, která se odvíjí od zájmu o estetickou (uměleckou) hodnotu. Jejím cílem by mělo být vyhledání a identifikování „the value characteristics and their essential forms“.⁷³ Pojem estetické hodnoty je zde předpokládán a hlavní zájem spočívá v prozkoumání povahy několika málo principů, které se podle Geigera navracejí v různých uměleckých druzích a jejich formách pouze v odlišné podobě inkorporování. *Filozofická estetika* podle Geigera rovněž míří k estetickým hodnotám a jejich principům, ovšem usiluje o určení jejich filozofického statusu. Nedovoluje si je předpokládat, neboť jejich bytí teprve zkoumá. K poznávání této oblasti fenomenologie podle Geigera není příliš

⁷² Jaroslav Volek definoval estetiku jako disciplínu zabývající se jednou (estetickou) stránkou všech jevů (oproti vědě o umění, zabývající se všemi aspekty jedné předmětné oblasti - uměním). Třebaže tedy míra estetického potenciálu může být různá, je zřejmé, že pro estetické situace má subjekt význam vskutku rozhodný.

⁷³ Geiger, M.: *Phenomenological Aesthetics*, jako kapitola in: týž: *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*. Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Washington, D. C. 1986, s. 3-16, zde s. 14. Kniha, z níž zde budu vycházet, je překladem posthumně vydaných Geigerových spisů *Die Bedeutung der Kunst* (1976). Stať byla původně publikována ve sborníku z konference (1925).

disponována a může se uplatnit jen v pomocné funkci předběžných zkoumání.

Estetický svět je tvořen tím, co se zjevuje v aktech vědomí, které teprve udělují význam. Geiger se domníval, že toto nutné a esenciálně určené vztahování k předmětu, udělující mu význam (konstituce), patří do pravomoci fenomenologie (jejího zkoumání podstat), že se jedná o problémy, které může fenomenologie rozhodnout.

Primární oblastí pro užití fenomenologie v estetice má zůstat pojednání v rámci estetiky jako speciální vědy, kde se má soustředit na charakteristiku estetické hodnoty, již chápe jako fenomenální aspekt předmětu: nenáleží „[...] to objects as *real* objects, but only in so far as they are given as *phenomena*“, na předmětu nás zajímá „the appearance, not the reality“ (tamtéž, s. 5). Geiger zdůraznil nejen to, jak oblast estetiky fenomenologicky adekvátně uchopit, ale také to, že pro estetiku, jako jednu z mála vědeckých disciplín, je rozhodující jevová stránka zkoumaných skutečností, že tedy právě *estetika figuruje jako jedna z nejpříhodnějších oblastí pro využití fenomenologie*.⁷⁴ Její předmět je ovšem třeba vymezit vůči roli psychologických činitelů, například tvůrčí proces či individuální odchylky v uchopení uměleckého díla spadají do aplikační oblasti psychologie. Naopak stejný výchozí bod, umělecké dílo, spojuje estetika a historika umění. Historik ovšem zkoumá každé (významné) dílo jednotlivě jako součást umělecké tradice, zatímco estetik usiluje o hledání podstat – *zajímá se o společné struktury, a nikoli o jednotlivé předměty*. Jako příklady těchto společných struktur Geiger uvádí sonet, tanec, symfonii.

Jako metodologický princip umístil fenomenologii mezi deduktivní přístup (shora) a induktivní přístup (zdola), který k vymezení sesbíraných dat vyžaduje přece jisté předporozumění. Fenomenologický přístup předpokládá možnost odhalit „in the individual work of art the universal, the common essence“ (tamtéž, s. 8). Můžeme tedy nahlédnout podstatu věci na základě jejího jediného příkladu, jak říká jedna ze základních fenomenologických zásad. Na Geigerově statí je ovšem přínosnější řešení otázky,

⁷⁴ S podobným tvrzením se setkáme také u dalších autorů, kteří spatřovali podobnost mezi estetickým a fenomenologickým postojem (Husserl v níže komentovaném dopise von Hoffmanstahlovi, Ingarden, Kaufmann).

plynoucí z časté výtky vůči fenomenologickému přístupu: můžeme předpokládat věčné, z historického procesu vyjmutelné podstaty? Geiger opáčil, že bychom pojem podstaty neměli chápat staticky, nýbrž dynamicky a flexibilně. Těžko ovšem říci, jaké to má metodické důsledky.

Cennější je proto poukázání na nutnost zahrnout do zkoumání nikoli jediný předmět, byť stále mimo dosah induktivního zobecnění, tedy nutnost přihlédnout k historickým datům. Geiger ovšem označil toto hledisko za „purely negative in nature“ (tamtéž, s. 10). *Principiálně zkoumáme podstatu na jejích jednotlivých příkladech, ovšem, abychom nenahlíželi jako podstatu to, co je v určitém díle vůči této nahodilé, omezujeme dosah platnosti (region, řekli bychom husserliánsky), postupujeme negativně. Zde se Geiger de facto dovolával srovnávací metody a i to nám dovoluje konstatovat, že fenomenologický přístup se pohybuje v blízkosti strukturalistickému. Za zmínku ještě stojí Geigerova strízlivost vůči výlučnosti fenomenologické metody, když říká, že všechny trvale hodnotné výsledky estetiky a teorie umění byly dosaženy fenomenologickou procedurou „immersion in the essence of the data“ (tamtéž, s. 13), jelikož fenomenologie se ve skutečnosti pohybuje v blízkosti ostatních metod. Bezprostřední náhled podstaty věci jako vědecká poznávací metoda zřejmě skutečně byl fenomenologií spíše rehabilitován, také díky tomu, že byl metodicky upřesněn a zvědomněn. To také umožňuje přezkoumávat dřívější zjištění a zahrnout je do rámce fenomenologických úvah.*

Z Geigerova příspěvku, resp. i z Husserlových tvrzení samotných, je patrné, že (fenomenologická) estetika má z jednotlivých estetických předmětů (uměleckých děl, ponechme stranou otázku neidentity těchto pojmů) snímat jejich podstatné vlastnosti, jelikož každý individuální předmět (například umělecké dílo) „[...] by mohl ,v souladu se svou vlastní podstatou' být jinak [...],“⁷⁵ některé jeho vlastnosti jsou totiž nahodilé a pouze některé jsou podstatné. Ovšem předměty nesou *podstatné vlastnosti různé obecnosti*⁷⁶ a Geiger ponechal k dalšímu určení hierarchii obecnosti

⁷⁵ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 23.

⁷⁶ Husserl uváděl i příklady podstat z oblasti hudby či sféry sluchové: melodie, jednotlivý tón, obecně tón či akustično (srov. například tamtéž, s. 23-24).

esteticky hodnotových podstat, které by měla příslušná oblast estetiky zkoumat. Jak smysluplná je otázka, jedna z mála, které Geiger míří k hudbě, po podstatě symfonie jako takové? V tomto případě se zdá, že estetickou validitu nesou až jednotlivé způsoby formálního a stylového řešení, třebaže jisté předznačení (například komplexnosti struktury a instrumentálního ztvárnění) je zde patrné. Jedná se ovšem o málo specifickou kategorii.

Snad i v důsledku svého prvotně psychologického zaměření se Geiger jako fenomenolog představil v pojednání o estetickém prožívání, přesněji ve studii o estetických počtcích. Podílel se tehdy na vydání fenomenologické ročenky, v jejímž prvním čísle (1913)⁷⁷ tento příspěvek uveřejnil. Estetická problematika se tak zařadila k prvním speciálnějším problémům, řešeným fenomenologickou metodou, což souviselo zejména s tím, že mnichovská škola se původně utvořila kolem Theodora Lipse, představitele psychologické estetiky a Geigerova učitele. K hudbě se Geiger obracel spíše pro dokumentaci a konkretizaci svých obecnějších vývodů, které nicméně rozvíjel s předpokládanou platností pro oblast hudby.

Charakteristiku estetického počtiku ovšem podal na pozadí výkladu o počtcích vůbec. *Estetický počitek* je přitom určený spíše než předmětem, k němuž se vztahuje, *postojem*, jakým k němu vědomí zaujímá: „[...] er gar nicht am Gegenstand liegt, sondern an der Art der Stellung zu ihm, ob ich ästhetischen Genuß habe oder nicht“ (tamtéž, s. 634). Estetický počitek je přitom určitý druh počtiku: „[...] der Genuß ein Erlebnis ist, an dem das Ich beteiligt ist.“ (tamtéž, s. 613). Počitek je totiž počitek, který vystupuje do značné míry jako sebezpožívání, je to „eigentlich ‚Selbst‘-Genuß“ (tamtéž, s. 617), „[...] ichzentriert, er geht stets vom Ich aus.“ (tamtéž, s. 612). Geiger si byl vědom účasti a soustředění počtiku v subjektu, ovšem připustil pouze zážitek podmětné („autorské“) stránky „já“, tedy ne já se všemi jeho atributy (osobnost subjektu). Ostatně *v zahrnutí sebe do počtiku se počitek v estetické situaci vymyká počtiku vůbec*, a sice v tom, že „das »Selbst« im Sinne desjenigen, das gerade mir zugehört, ausgeschaltet ist.“ (tamtéž, s. 652).

⁷⁷ Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 1, 1913, s. 567-684.

Nejedná se zde o blízkost transcendentální subjektivitě, Geiger mluvil o „sebezapomenutí“ („Selbstvergessenheit“; tamtéž), které spíše připomíná vtažení do zážitku, často připisované herní situaci, ovšem upomíná také na kontemlování věci, jedná se tudíž i o Kantem obdobně míněnou estetickou bezzájmovost. Na jedné straně tedy „Gewiß ist aller Genuß ichbeteiligt, ichzentriert [...]“ (tamtéž, s. 652), na straně druhé „[...] das Selbst vom ästhetischen Genuß ausgeschlossen ist.“ (tamtéž, s. 653). Geiger zde předjímal psychologické rozlišení na „já“ (podmětné já) a „sebe“ (předmětné já), tvořící součást „jáství“. Estetické prožívání tedy směřuje k předmětu, který je prožíván, „já“ („Ich“) chápe ostatně Geiger jako „das erlebende Ich“ (tamtéž, s. 652), nesměruje k reflexi estetického prožívání předmětu. Ovšem prožívající já, vědomí vykonávající uchopení předmětu, se vskutku týká samotného estetického prožívání, specifikuje-li Geiger estetický požitek v rámci prožitku vůbec jako „Akterlebnis“ (tamtéž, s. 643), „Erlebnis der Hingabe“, „Aufnahmeerlebnis“, „ein Erleben des Ich“ (tamtéž, s. 613).

Požitek je vůči předmětu nemotivovaný osobním zájmem, ovšem je určený také přijetím předmětu, otevřeností vůči němu, odevzdáním se, a nikoli zaujímáním nějakého postoje.

Estetický požitek může být vyvolán také pouze určitým způsobem dávání předmětu, totiž takovým, který ho dává v plnosti („Fülle“) – v intuici, jíž je vnímání či představivost. V běžném postoji se díváme na věc především v jednotě jejího smyslu: „unmittelbar durch die anschaulichen Daten auf den Gegenstand hindurch“, „durch die Fülle“ (tamtéž, s. 645), zatímco v estetickém postoji se vědomí zaměřuje také na jevové bohatství, jímž se předmět dává „[...] der Bewusstseinsstrahl halt an den sinnlichen Daten und interessiert sich für die Fülle, nicht mehr für das Was, das in diese Fülle erscheint.“ (tamtéž). Jemnost analýz ovšem může vést k zmatení pojmů, čemuž se Geiger neubráníl, když hned vzápětí dodal: „[...] Objekt des Genusses doch nicht die Fülle, sondern der Gegenstand selbst ist.“ (tamtéž). Snad by zde bylo vhodné připomenout, že Geiger aktu prožitku přiznával dvojí směr – intencionální zaměření na předmět a otevřenost pro působení předmětu na nás. Pak je zřejmé, že v intencionálním zaměření jsme samozřejmě vedeni předmětem, který nám vnucuje svůj styl ukazování, a nikoli plností, která je teprve

výsledkem či *průvodním znakem konstituování předmětu* v aktech vědomí: „Dasjenige, woran ich Genuß habe, was der Gegenstand meines Genusses ist, muß sich irgendwie in der Fülle konstituieren.“ (tamtéž, s. 647). Nelze tedy přijmout ani takové vysvětlení, že estetický postoj zaměření na objekt zachovává a přidává k němu požitek z plnosti. Specifická role plnosti v estetické situaci tedy není vysvětlená, upomíná totiž na *vyplňující charakter vnímání vůbec*, o kterém mluvil Husserl i Geiger obdobně: „Wenn ich einen Baum sehe, so ist auch der Gegenstand selbst in Fülle vor mir, steht anschaulich vor mir [...] Wenn ich dagegen bloß an den Gegenstand denke, fehlt ihm diese Fülle.“ (tamtéž, s. 646). Zůstává tedy otázkou, zda Geigerem míněná plnost sehrává v estetickém postoji skutečně nějakou zvláštní roli, je-li již zahrnuta ve vnímání. Přítomnost „národné plnosti“ („anschauliche Fülle“; tamtéž, s. 644) zde tvoří spíše jen určitý aspekt estetického požitku.

Jeho další specifičnost spočívá v určitém postoji, který vnímatel zaujímá k estetickému předmětu: „das Betrachten“ (pozorování), které je prosto aktivního a činného přístupu k objektu a které dále určuje *distance vůči objektu*, pomyslné *držení předmětu v pozici naproti sobě*: „Fernstellung von Ich und Gegenstand“, „Gegenüberhaltung“ (tamtéž, s. 632).⁷⁸ Negativně vzato nedovoluje tento postoj přiblížení předmětu k vnímateli, zajišťuje tedy, „[...] daß nicht der Gegenstand selbst in mich eingehe.“ (tamtéž, s. 632). Možnost *distance* Geiger přiznal všem smyslovým modalitám, ovšem zrak a sluch privilegoval. Zatímco u zraku je *distance* zásadní, což si lze dobře uvědomit z jazykového sepětí výrazu „Betrachtung“ a vizuální sféry, *sluch je již o něco blíže smyslům kontaktním*: „[...] damit ist die Betrachtung nicht so selbstverständlich und rein gegeben wie bei den Farben.“ (tamtéž, s. 635). Je totiž více svázaný s tělem, zvuky totiž „erfüllen mein Ohr“ (tamtéž). Sluchový estetický předmět nestojí proti recipientovi, nýbrž putuje z místa svého rozeznání až k tělu posluchače. Tato pozice sluchové modality má své důsledky rovněž pro hudbu.

Geiger totiž rozlišoval dvojí možné zaměření požívání – *vnitřní a vnější koncentraci*. Vnější koncentrace směřuje k estetickému

⁷⁸ Geiger volil termíny charakterizující vědomí v jeho postoji k předmětu, což výraz *distance*, popisující toliko vzdálenost předmětu a objektu (spíše projev tohoto postoje), ovšem jinak zaužívaný, spíše zahaluje.

předmětu, jako posluchač se při ní nacházím „innerlich gerichtet auf den Gegenstand des Genusses, die Melodie“ (tamtéž, s. 636). Pakliže se nacházím ve vnitřní koncentraci: „Ich genieße nicht eigentlich die Gegenstand, die Musik erregt meine Stimmung, und ich bin konzentriert auf meine Stimmung, nicht auf den Gegenstand.“ (tamtéž, s. 637). Tento postoj směřuje tedy dovnitř, k vlastním emocím, *vnější zaměření se přirozeně pojí s distancí*. Vnitřní zaměření nikdy neúští v autentický umělecký požitek a distance je v něm zachována pouze v těch případech, kdy zůstává zaměřený na vlastní prožitkový stav („Innenkonzentration auf ein Gefühl“; tamtéž, s. 639), pak je ostatně možné uvažovat o estetickém *požitku* také z *různých citových stavů*. Prožitkový stav *může ale recipienta také zcela pohltit* („Innenkonzentration in einem Gefühl“; tamtéž, s. 639), pak „Dieses Genießen in einer Stimmung steht allem Betrachten und damit allem ästhetischen Genießen fern.“ (tamtéž, s. 640). *Vnímání, ve kterém se recipient poddá vlastním emocím, které dílo jen zažehlo, a vystupuje tak z estetického postoje, nabízí podle Geigera právě hudba*. Přirovnával její použití v moderní době rituálům přírodních národů, v hypnotizujících tanečních obřadech. Mluvil zde přímo o *pseudoestetickém postoji* a v tomto dílčím odsouzení našel podporu ve slovech Eduarda Hanslicka. Geiger ovšem právě pro sféru hudby sestoupil z příkrého stanoviska: v případě poslechu Bachovy hudby se bude povaha koncentrace lišit od Debussyho hudby, která si navíc žádá vnitřní zaměření.

Z pozdějšího spisu (Die Bedeutung der Kunst) lze odečítat vyhocení Geigerova stanoviska. Nebezpečí neautentického zážitku z umění postihoval již podvojností pojmů estetického požitku. K estetické hodnotě díla totiž přistupujeme jako „Gefallen“ a „Genußen“. „Gefallen“ (zalíbení) probíhá skutečně jako hodnocení díla, které má také *protilehlé póly, subjekt je v něm aktivní*. Oproti tomu „Genußen“ (požívání) nemá hodnotové póly, jelikož je pouhou emocionální reakcí na dílo, *jemuž se subjekt pasivně vystavuje*. Geiger ji také nazýval *estetikou efektu*. V běžném setkání recipienta s dílem se uplatňují v různém poměru oba způsoby. Pouze zalíbení se však zaměřuje na hodnotu jako kvalitu díla, zatímco soustředění na požitek spíše dílo používá jako způsob k dosažení příjemného prožitkového stavu, v němž se vytrácí specifičnost

uměleckého kontextu. Estetiku efektu tak nelze považovat za zcela neautentickou, ovšem sama o sobě je neúplná. Pouze „vnější koncentrace“ může vést k adekvátnímu zážitku díla, ostatně teprve v jejím rámci dílo pro recipienta ožívá v detailech, které sentimentální recipient nepotřebuje.

Vedle tohoto systematického zkoumání je totiž důležitá skutečnost, jak se reálně oba postoje k umění vyskytují. A Geiger byl v tomto ohledu zneklidněn zjištěním, že již v osmnáctém století začal obrat k citu a sentimentalismu, který v devatenáctém století a ve své současnosti spatřoval velmi výrazný. Stal se hrozbou estetickému prožívání, jelikož smývá specifičnost estetického. Tento *diletantismus je nesený sentimentálním postojem k umění, vnitřním zaměřením*, jak o něm psal Geiger dříve, tedy nikoli zaměřením na dílo, nýbrž na emoce, jím vzbuzené. I v této pozdější studii Geiger hovořil o vnitřní a vnější koncentraci, o intoxikaci, jíž je vedena vnitřní koncentrace a stejně tak i zde je to právě hudba, ve které diletantismus vnitřní koncentrace „celebrate such orgies“.⁷⁹ Geiger se opět odvolával na Hanslicka a jeho útok na citovou estetiku, jemuž v kontextu doby rozuměl, a zaujímal nekompromisní názor, že vnitřní koncentrace vůči hudbě je vždy diletantismus. Oproti Bachově či Palestrinově hudbě může sice Wagnerova opera svojí povahou usnadnit přechod k vnitřnímu postoji, ten je ale „zneužitím“ hudby k podnícení emoční intoxikace. *Hudbu devatenáctého století a počátku dvacátého století považoval za náchylnou k tomuto přístupu*, teprve ve dvacátých letech mohl konstatovat protikladný trend. Je velmi zajímavé, s jakou nepochybností Geiger tvrdil, že hudba je mnohem více než ostatní umění otevřená (neautentickému) pozitivkářskému vnímání. Ostatně fakt, že některá hudba k němu stabilně vybízí více a jiná méně, také znamená, že i pozitivkářství postihuje pravou povahu věci - je v jistém smyslu objektivní. Geigerova příkrst je zarážející, snad o to více ve fenomenologickém kontextu, který usiluje o postižení povahy bezprostředního uchopení věci ve vnímání a je akceptující. *Sentimentální postoj je podle Geigera favorizovaný společenskými změnami - příklonem umění k citu a demokratizací umění - je ale charakteristický také pro určité typy osob:*

⁷⁹ Geiger, M., *The Significance of Art*, c. d., s. 82.

k sentimentálnímu postoji jsou náchylné osoby introvertované, femininní a adolescentní - poměrně značná část populace.⁸⁰

Roman Ingarden (1893–1970)⁸¹ se zajímal o intencionální předměty a o způsoby, jakými mohou existovat, přičemž se usilovně zabýval především otázkou reálných a ideálních předmětů. Zaměřoval se proto na *jednotlivé oblasti jsoucna, které mu poskytly údaje a argumenty pro určení jejich způsobu bytí* a ty pak mohly vést k řešení pro něho palčivé otázky po bytí vůbec, jíž si kladl například ve své významné práci *Spor o bytí světa* (1947–1948) či ve své dřívější habilitaci *Otázky bytnosti* (1923). *Zpočátku byl tedy Ingardenův zájem o umění, jež poskytlo ukázkou zajímavé oblasti jsoucna, až jaksi odvozený: „[...] problémy estetiky pro mě tehdy hrály druhořadou roli.“*⁸² Několik jeho prací ovšem pro oblast umění nabylo jedinečného významu, především *Zkoumání k ontologii umění*, jejichž součástí je také vlivné pojetí ontologie hudebního díla, které navrhl v návaznosti na své literární dílo umělecké (vznikalo 1927–1928).

První podobu své ontologie hudebního díla, kterou zpracovával od roku 1928, publikoval 1933, definitivní verzi roku 1958.⁸³ Ingarden se o otázky a další směřování estetiky zajímal stále více a také jeho počínů v oblasti teorie umění a estetiky přibývalo. *Metodologii vypracovával od počátku po vzoru fenomenologie, jelikož si uvědomoval, že „[...] v estetice není možné provádět zkoumání empiricko-zobecňujícím způsobem, ale že je třeba provést eidetickou analýzu obecné ideje literárního díla (resp. uměleckého díla vůbec).“*⁸⁴ Estetika se podle něho měla soustředit na estetickou

⁸⁰ Geiger studoval a později jako docent působil v Mnichově, kde byl žákem Theodora Lipse. Projevoval značné zaujetí pro psychologii, krátký čas byl také Husserlovým žákem.

⁸¹ Ingarden byl Husserlovým žákem (s přestávkami) v letech 1912–1918, na počátku Husserlova působení ve Freiburgu (1916) byl také jeho častým společníkem. Pod Husserlovým vedením napsal disertační práci o intuici a intelektu u Bergsona, kterou obhájil na počátku 1918, ještě v témže roce vyjádřil Husserlovi svůj nesouhlas s přílišným idealismem jeho filozofie. Od 1918 působil v Polsku, s Husserlem udržoval kontakty i nadále. Srov. životopisnou kapitolau in: Mitscherling, J. A.: *Roman Ingarden's ontology and aesthetics*. University of Ottawa Press, Ottawa 1997.

⁸² Ingarden, R.: *Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání*. In: Zuska, V. (ed.): *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. Karolinum, Praha 2003, s. 225–245, zde s. 229.

⁸³ *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (1958 in: Ingarden, R.: *Studia z estetyki*, sv. 2. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.), v aktuálním textu vycházím z anglického překladu *The Work of Music and the Problem of its Identity*. University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1986.

⁸⁴ Ingarden, *Fenomenologická estetika*, s. 229.

situaci, z níž povstává esteticky zaměřený umělec či recipient na jedné straně a umělecké dílo na druhé straně. *Usiloval totiž o opuštění dichotomie subjektu a objektu*, jak si fenomenologické stanovisko také žádá.⁸⁵ Tím spíše považoval za nevyrovnaný zájem o předmětné anebo subjektivní podmínky, který spatřoval u fenomenologických estetiků Conrada (studie o estetickém předmětu) či Geigera (rozsáhlá a dále upravovaná pojednání o estetickém požitku, postupně rostoucí zřetel k předmětné sféře – problematika estetické hodnoty, možnosti zkoumání podstatných vlastností uměleckých děl). Zdá se ovšem, že Ingardenův takříkajíc vyvážený zájem o předmětný a subjektivní pól přeci jen více opisuje strukturu předmětností.⁸⁶ Což na druhou stranu zřejmě stojí také za vyšší úrovní systematického a terminologicky koncizního opracování problematiky. V něm Ingarden usiloval především o postižení vztahu mezi uměleckým dílem a estetickým předmětem, v němž se dílo konkretizuje ve vnímání recipienta.

Podle Maxe Riesera charakterizují Ingardenovu filozofii umění tři zásadní teze: umělecké dílo je *čistě intencionální předmět*, umělecké dílo je *stratifikované*, v přímé estetické zkušenosti je recipientem *konkretizováno*.⁸⁷ Ingarden tedy zkoumal bytí uměleckého díla, jeho strukturu a jeho vztah k estetické zkušenosti. Zásadní specifikum Ingardenova pojetí hudebního díla spočívá v rozlišení čistě intencionální povahy díla samého a provedení jakožto reálného předmětu, neboli v rozlišení předmětu nezávislého na faktickém výskytu – rozeznění a předmětu časoprostorově jasně lokalizovaného (ta a ta nahrávka znějící v konkrétní čas, rozeznění díla na určitém koncertním vystoupení). Hudební dílo jako takové tedy existuje spíše potencionálně, mimo aktuální estetickou zkušenost je totiž uchováno pouze ve formě schématu.

⁸⁵ Ingarden ve zmiňovaném článku o fenomenologické estetice popsal své vystoupení v diskusi na mezinárodním estetickém kongresu z roku 1956, které nezískalo příznivý ohlas. K názorům, které tam proslovil, se vrátil v amsterodamské přednášce z roku 1969.

⁸⁶ Jedná se například o skutečnost, že komplexnímu zájmu o identitu a bytí díla, které se stává v estetické situaci estetickým předmětem, neodpovídá podobně komplexní zájem o estetický subjekt, který se setkává s estetickým předmětem. Tedy zatímco o subjektivitu se zajímá Ingarden potud, pokud se vztahuje k dílu, o dílo se zajímá v totalitě otázek, které klade.

⁸⁷ Srov.: Rieser, M.: Roman Ingarden and His Time. In: Ingarden, R.: The Work of Music and the Problem of its Identity. University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1986, s. 159-173.

Primárnost předmětné sféry v Ingardenově estetice napovídá také jeho studie o hudebním vnímání,⁸⁸ jež je vedena úsilím zodpovědět otázku *po možnosti adekvátního vnímání hudebního díla*. Pokud bychom totiž prožívání v estetické situaci nevázáli na dílo, jednalo by se o prožitky fakticky individualizované, které bychom mohli zkoumat jedině v jejich vlastní logice a ve vztahu k psychice recipienta. Potom by se ovšem nejednalo o prožívání estetické. *Subjektivitu, recipientovy akty vědomí, proto chápeme jako nesoucí, odkrývající intencionální předmět, který je transcendentní vůči výkonům vědomí*. Hudební vnímání je tedy vždy vnímání nějakého hudebního objektu (díla konkretizovaného v estetickém předmětu). Mělo by splňovat především kritérium adekvátnosti, tj. spolehlivé reprezentace díla. Hudební dílo je ovšem estetická potencialita, která se, je-li recipována, přeměňuje v estetický předmět, což je „esteticky aktivní podoba“⁸⁹ díla. Ingarden v této studii o vnímání hudebního díla důsledně a od počátku poněkud marně řešil problém adekvátního vnímání, jelikož identita hudebního díla je pouze schematická, což znamená, že pro dosažení esteticky aktivní podoby je třeba dílo při interpretaci dotvářet. Nabízí se možnost pojímat *adekvátní vnímání jako takovou konstituci estetického předmětu, která je podmíněná úspěšností interpreta ve vysoce esteticky hodnotné konkretizaci díla a také ve schopnosti posluchače estetický význam prezentovaného objektu uchopit a dále dotvářet v souladu s intencemi díla a především ideálního estetického předmětu, který je implikován dílem v historicky proměnlivém kontextu*. Možná úspěšnost v tomto dvojím dotváření je pak daná nejen schopnostmi jeho recipientů, ale také historicky proměnlivým dílem (typem míst jeho nedourčenosti – například tím, jak vyjadřují stylové normy, kompoziční postupy apod., platné v době vzniku díla, jak se vztahují k příslušným normám platným v době jeho recepce: mírou podobnosti recepčních strategií). V zásadní studii o hudebním díle Ingarden studoval především vazby dílo – konkretizace díla v provedení, v pozdější studii problematiku konkretizace posluchačem (konstituce estetického předmětu v estetické zkušenosti s dílem). Na této Ingardenově studii (o vnímání) je zajímavé spíše *rozvedení úvah o faktorech, které*

⁸⁸ Ingarden, R.: *Zagadnienie percepcji dzieła muzycznego*. In: *Studia Estetyczne*, sv. 3, Warszawa 1966, s. 129-146.

⁸⁹ Ingarden, I., *Fenomenologická estetika, c. d.*, s. 236.

vstupují do estetické konkretizace díla, již spoluurčují. Obtížnost produktivních úvah o adekvátním vnímání si Ingarden uvědomil, ovšem v jeho argumentaci se především ukazuje, že vnímání hudebního díla vymezujeme vůči požadavkům, které dílo klade (i když to tak Ingarden neřekl, přesto: jakoby zde ožil Conradův pojem „Aufgabe“).

Logika estetických prožitků zde byla chápána ryze ve vztahu ke struktuře díla. V knize O poznávání literárního díla⁹⁰ však Ingarden *formuloval obecnější parametry estetického prožívání i v jejich vnitřní svébytné logice* - v jejich povaze a průběhových charakteristikách. Prvním momentem estetické situace je *přijetí estetického postoje*, který je, v tradici Kantově, traktovaný v jisté podobě jako neangažovaný: věci nás přestávají zajímat jako ve světě skutečně existující a leccos umožňující, nýbrž nahlížíme je jako ryzí kvality. Naše vyladění se mění: zájem o fakt existence určitých kvalit přechází k okouzlení samotnými kvalitami. Estetickou situací proto provází také zvýšené prožívání přítomného stavu. Přejod z přirozeného postoje do kontemplančního postoje estetického ostatně svou povahou *připomíná uvedení do postoje fenomenologického*.⁹¹ Estetický prožitek ústí v *pozitivní, anebo negativní emocionální odpověď* a jako jeho základní funkci postuluje Ingarden konstituování estetických předmětů a zakoušení jejich kvalit jako hodnotných. Estetický prožitek je potom kontemplancí kvalit díla, již provází libost. *Prožitek libosti se ovšem může osamostatnit a stává se spíše opájením vlastními příjemnými pocitovými stavy než okouzlením určitými kvalitami díla*. Požitky jsou potom naprosto esteticky nespecifické, protože podobné stavy mohou být vyvolány i naprosto odlišnými okolnostmi (třeba i požitím drogy). Ingarden zde navázal na Geigera a odsuzoval podobně (ne)estetický postoj, přičemž na tento názor navázal také ve výše zmíněné studii o vnímání hudebního díla. Ostatně dospěl k závěru, že „[...] prožitek estetický má určité základní rysy společné s prožitkem poznávacím.“ (tamtéž, s. 166).

⁹⁰ Ingarden, R.: O poznávání literárního díla. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 132-168.

⁹¹ Niže se setkáme s touto myšlenkou také u Fritze Kaufmanna, ovšem podobnost mezi estetickým a fenomenologickým postojem konstatoval sám Husserl v dopise Hugo von Hoffmanstahlovi (12. 1. 1907): „Das phänomenologische Schauen ist also nahe verwandt dem ästhetischen Schauen in ‚reiner‘ Kunst“, „Der Künstler, der die Welt ‚beobachtet‘, [...] verhält sich zu ihr ähnlich wie der Phänomenologe“, „Ihm wird die Welt, indem er sie betrachtet, zum Phänomen.“ Srov.: Husserl, E.: Briefwechsel, sv. VII. Karl Schuhmann (ed.). Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1994, s. 133-136, zde s. 135.

Ingarden se postupně na oblast umění a jeho estetických hodnot specializoval a vytvořil dílo poměrně objemné a koncepčně sjednocené. Hlavní doménou jeho myšlení byla literatura, okouzující svou významovou - intencionální různorodostí (Ingarden se nechal tak unést, že vysokou stratifikovanost, charakterizující právě literaturu, označil za bohatost možná i na úkor dalších umění). Na jejím podkladě také Ingarden formuloval své názory na problematiku umění v obecné platnosti - například ve zmíněné kapitole o estetickém předmětu a estetickém prožitku, což mohlo někdy přinést jisté nepřesnosti. Vyhýbal se ovšem prosté aplikaci a přenášení z jedné oblasti do druhé, a proto důsledné promýšlení situace hudebního umění na druhé straně přinášelo cenná obohacení, zpřesnění, doplňující mapování způsobů bytí (hudebního) uměleckého díla, jeho identity a skladby. Tuto ontologii hudebního díla i s jejími dalšími konsekvencemi, zejména se známou reakcí Zofie Lissé, představíme blíže ve čtvrté kapitole.

Řadu společných momentů lze nalézt mezi Ingardenem a **Nicolaiem Hartmannem** (1882-1950), který se rovněž primárně zabýval ontologií světa a v rozsáhlé práci pojednal o specifikách jednotlivých uměleckých druhů. Svoji koncepci umění ovšem načrtl již v roce 1933, v knize *Das Problem des geistigen Seins*.⁹² Jelikož ve zpětném pohledu se toto první uvedení jeho estetiky jeví pouze jako skica hlavních tezí, opřeme náš výklad o plně rozvinuté znění hlavního, posmrtně vydaného spisu *Ästhetik* (1954). Podobně jako Ingarden ve svých zkoumáních k ontologii umění Hartmann úzce *navázal na své ontologické názory, především na nauku o vrstvách bytí*. Lze též podotknout, že Ingarden se považoval za původce Hartmannových analýz, s nimiž se konfrontoval ve své studii o hudebním díle, jemuž vrstevnatost, jinak charakterizující každé umění, upřel. Ingarden si ovšem především kladl otázku po povaze uměleckého předmětu jako typu předmětu vůbec, zatímco Hartmann usiloval spíše o vylíčení způsobu, jakým se projevuje vrstevnatost jednotlivých uměleckých druhů a o postižení vazeb mezi vrstvami v jednotlivých druzích.

⁹² Hartmann, N.: *Das Problem des geistigen Seins*. Walter de Gruyter, Berlin - Leipzig 1933.

Ostatně samotné zahrnutí Hartmanna do fenomenologického hnutí je možné pouze s výhradami, jelikož ve svém myšlenkovém zázemí bývá počítán k představitelům novokantovství. Sám ovšem uznal vliv fenomenologie na svoji filozofii jako rozhodující, byl v kontaktu s čelními představiteli fenomenologie - znal se s Heideggerem a Sartrem i s některými členy mnichovského kroužku. Souhlasně s Husserlem uznával eidetickou metodu a intuitivní přístup k podstatám, jež jsou transcendentní jednotlivostem s jejich nahodilým, individuálním výskytem. Ovšem předpokládal, že jakékoliv bytí je nezávislé na své poznatelnosti, způsoby danosti předmětů pak náleží pouze jim samým, a ne vztahu, ve kterém je subjekt vůči sobě podporuje. Hartmanna je proto můžeme považovat za představitele *realistické fenomenologie*.⁹³

Hartmann vycházel primárně z absolutní hudby, samostatnou zmínku ovšem věnoval i hudbě programní. *Vrstva reálného představuje popředí („Vordergrund“)* a tvoří ji „Spiel der Töne und Harmonien“,⁹⁴ respektive „die Folge und der Zusammenhang der Töne“ (tamtéž, s. 116). Spočívá na úrovni akustického signálu, který se stává předmětem smyslového vnímání („das rein akustische Hören“, „sinnlich Hörbare“) a představuje to, co je v hudbě „sinnlich real“ (tamtéž, s. 117). Smyslově reálné je tedy aktuální zpracování akustického signálu, ovšem uplatňuje se u něho akustická retence, která podporuje doznívání právě slyšeného, i když má ve své moci zahrnout pouze několik vteřin.

Slyšení samo je však vrstveno: od toho, totiž, co je „sinnlich Hörbare“, odlišoval Hartmann „musikalisch Hörbare“ (tamtéž), které plyne z uplatnění syntézy, tedy utváření časových jednot: „Ein ‚Satz‘ ist zeitlich ausgedehnt, er besteht gerade in der Aufeinanderfolge - und zwar in einer viel weiter ausgedehnten als die Reichweite der Retention.“ (tamtéž). Hartmann tedy zdůraznil, že časová jednota je zážitkem následnosti, nemá znamenat časovou simultánnost: „Diese Einheit ist zwar immer noch eine zeitliche, aber kein Zugleichsein“. (tamtéž). Retence působí na fyzikálně-fyziologické úrovni, je jakýmsi automatismem, zatímco vyšší časové

⁹³ Srov.: Jordan, R. W.: Nicolai Hartmann. In: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press 1997, s. 288-292; Beinroth, F.: Hartmann, Nicolai. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil sv. 8: Gri-Hil, ed. L. Finscher, Bärenreiter-Verlag, Kassel, s. 755-758.

⁹⁴ Hartmann, N.: Ästhetik. De Gruyter, Berlin 1983, s. 199.

jednoty (útvary sjednocené hudebním smyslem) jsou utvářeny jiným principem - nastávají v syntéze, kterou provádí teprve hudební slyšení. Veškeré „provádění“ jakékoli takové syntézy, tedy na kterékoli úrovni jednoty, ústí v útvarnost vyššího řádu - „ein Tongebilde anderer Größenordnung“, jelikož „Das musikalische Hören transzendiert das Sinnliche Hören.“ (tamtéž, s. 120). Utváří přitom „den musikalischen Hintergrund“, první vrstvu pozadí, která představuje „ein akustisch Irreales“ (tamtéž), „ein durch das sinnliche Hören hindurch Erscheinendes.“ (tamtéž, s. 118).

Smyslově přístupné znění je tedy transparentní a skrze sebe nechává vystoupit vrstvu hudebního pozadí, která je přesahuje. Vnější vrstvu hudebního pozadí pak tvoří *stupně hudební jednoty*, Hartmann uváděl jako příklad čtyři takové vrstvy: uzavřené hudební fráze, obsáhlejší témata a variace, skladebné věty, celé skladby, přičemž toto pozadí nese také pravý hudební význam: „echter und eigentlicher musikalischer Gehalt“ (tamtéž, s. 116). Zásadního významu však nabývá „ein irrealer Hintergrund im strengen Sinne des Wortes“ (tamtéž, s. 120), přičemž rozhodující je logika členění a nikoli samotný počet vrstev. Hartmann ovšem zdůrazňoval, že vrstva popředí a prvního pozadí se v hudbě podobají a stojí u sebe blízko, také proto bylo jejich rozlišení dlouho podceňováno. Popředí je totiž určené pozadím - jednota vnitřního Gestaltu určuje vytvarování úrovně smyslově vnímatelného. V některých případech ovšem vazba mezi těmito vrstvami přestává fungovat a vnitřní útvarnosti nelze dosáhnout: „Es ist dann keine innere Verbundenheit spürbar, es fehlt die Einheit der inneren Gestalt.“ Kompozice se pro nás stává „uneinheitlich, falsch, nichtssagend“ (tamtéž, s. 121). Přitom ztráta průhledu k vnitřním jednotám se nepojí přednostně s hudbou každodenního života - lehkou, tedy nonartificiální. Patrně se zde uplatňuje kritérium, které bychom mohli označit jako žánrovou srozumitelnost a současně s ním zřetelné individuální zabarvení, které, pokud je pozitivně naplněno, znamená, že smyslová vrstva vyjevuje jednotu v pozadí, která je třeba pouze odlišného druhu v hudbě artificieální či nonartificiální, kde popředí je určené pozadím jinak.

Vnitřní vrstva pozadí náleží do sféry nejvyšší subjektivity, niterného duševního života, a pojí se s náladami a cítěním. Ono

niterné, skrze smyslové se vyjevující, nelze nikdy plně uchopit a objektivizovat, natož pojmenovat, což vždy vyústí v obecná a mdlá označení. Zážitkově se však tato vrstva dává velmi bezprostředně, zkušenost, která jí odpovídá, není podle Hartmanna nikde tak hmatatelná jako v hudbě, při jejímž poslechu má každý hned pocit, že uchopil její smysl - duševní obsah. Také proto charakterizoval Hartmann vnější vrstvy jako transparentní a kritizoval „přísnou hudební teorii“ za to, že hudbě upírá vnitřní obsah a redukuje ji na sebeobsažnou architektonickou konstrukci s vlastními ryze strukturálními zákony a bez angažmá citění. Čistě architektonickou strukturu v hudbě tvoří pouze vnější vrstvy, které jsou tedy objektivní a analyzovatelné, zatímco vnitřní, duševní vrstva má nepojmenovatelnou, subjektivní povahu.

Co platí o vrstevnaté výstavbě hudebního díla, je závazné také pro jeho reprodukci, v jejímž rámci Hartmann také identifikoval typy odchylek od normálního pořádku: interpreta technického, který nedokáže uchopit hlubší vrstvu, a interpreta diletanta, který rozumí hlubším významům, ale nedokáže je učinit zjevnými v reprodukci díla. Oba pak porušují pravidlo o vzájemné závislosti vrstev, ovšem Hartmann ještě dodal, že hudba, která má vysokou hustotu a přísnou výstavbu vnější vrstvy, je odolnější k nedokonalostem a déle si zachovává přístup k duchovnímu významu. Zajímavé je, že k hudbě citlivé na nedokonalosti řadil Hartmann například i autory stylově dosti odlehlé, jako Beethovena či Debussyho. Interpretace hudebního díla má ovšem ještě další funkci - teprve ona vyplňuje nedourčenost („Unbestimmtheit“; tamtéž, s. 211), jež plyne z notačního zápisu skladatelových představ: „[...] die geschriebene Musik bleibt ein relativ Allgemeines, und erst der ausübende Musiker komponiert sie zu Ende“ (tamtéž, s. 211). Nedourčenost přitom spočívá ve všech vrstvách, ovšem vzhledem k tomu, že vnitřní vrstvy jsou samy obecnější povahy, jejich upřesnění je limitované oproti vnějším vrstvám, nejvíce otevřeným pro dotvoření. Ač to Hartmann přímo neřekl, je zřejmé, že interpret „konkretizuje“, jak by řekl Ingarden, hudební dílo na základě jeho ontického obecného schématu. Tato relace samozřejmě není specifická pro hudbu a charakterizuje také například herectví či básnictví.

Hudba se niterně zmocňuje posluchače jakožto „mächtige, wahrhaft die Seelen ergreifende Gewalt der Musik“ (tamtéž, s. 200–201), síla, která „[...] mitreißt und die Seele des Hörenden erfüllt [...]“. (tamtéž, s. 201). A přestože naplňuje duši a směřuje její ubírání, je vůči nám objektem a sdělením, jehož původ nehledáme v sobě, ale v ní. Hartmann zde nešetřil zabarvenými výrazy, aby zachytil podstatu vnitřní vrstvy, spočívající v duchovním povznesení, mystériu a metafyzické náplni, v autentickém odhalení toho, co jiným jazykem je nevyjádřitelné. Hudba nás uvádí v účast se svým hlubokým obsahem, v „sympatickou vibraci“, do jakéhosi rozehrání jejích významů uvnitř nás. Tím však utváří „das Wunder der Gemeinschaft der Hörenden im fühlenden Erleben der Musik; gleichsam ihr Einswerden“ (tamtéž, s. 201). Hudba tedy tak mocně pohlcuje člověka a řídí jeho prožitkový tok, že sjednocuje posluchačstvo ve sdílející komunitu. Sice se tu uplatňuje vlastnost společná všem uměním, ovšem právě a jedině hudba jí disponuje měrou vrchovatou. Této své výjimečné pozice nepozbývá ani v kontextu všedního života, v němž se podobné vcitující sjednocení vyskytuje vzácně, ovšem právě hudba ho umožňuje.

Tím se dostáváme také k jednomu ze zdrojů tradičního *pojetí hudby jako vysoce subjektivního umění*: hudba svou vysokou diferencovaností s jejím rozložením v čase velmi určitě a především intenzivně (ve vysokém množství) vyžaduje intencionální aktivitu posluchače. Vynucuje si velké množství aktů, které k ní upínáme, a každý akt s sebou nese také vztažení postojové, emoční, zkrátka zabarvené. Hartmann pak toto vše mohl považovat za výraz výlučné povahy hudby, totiž „[...] wie eng auch hier Akt- und Gegenstandsanalyse ineinandergreifen.“ (tamtéž, s. 201). Ostatně provázání subjektu a objektu je právě charakteristické pro fenomenologický přístup. Hudba zcela ovládne *totalitu vnitřního života člověka, až je překročen vztah k hudbě jako k předmětu* – hudba proniká do posluchače, *jako by vycházela z něho*. Zde je potřeba vyslovit souhlas s paralelou vedenou k Hegelovi,⁹⁵ který spatřoval v umění do smyslového hávu oděný duchovní význam, spjatý

⁹⁵ Srov.: Beinroth, Fritz: Hartmann, Nicolai. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil sv. 8: Gri-Hil, Bärenreiter-Verlag, Kassel, s. 755–758.

se subjektivitou, který se v hudbě prosazuje v míře převyšující všechna umění kromě poezie.

Přesto adekvátní poslech neznamena rozpuštění v hudbě. Hartmann totiž vyčleňoval takový požitek z díla, při kterém se posluchač vskutku nechá unést. Tento poslech ve svém usnadňování *nedokáže dospět až k vnitřní vrstvě díla*, vystavuje se (spíše zvukovým) účinkům, dokonce často skončí pouze v *silnějším přilnutí ke svým vlastním pocitům*. Také proto ho Hartmann nazval „*musikalische Pseudohaltung*“ (tamtéž, s. 202). Pravý estetický požitek z hudby, plynoucí z vysokého přimknutí ke konstrukci díla, zachycuje *detaily*, a tedy prostupuje *do hloubky*, dospívá k nuancovanému pochopení duchovního významu díla. Hartmann nabídl také určení prožitkových kvalit spojených s různými vrstvami díla – *vnitřní vrstva angažuje celého člověka*, zatímco *vnější vrstvy udržují hudbu od člověka v distanci*, jako předmět mentální pozornosti.

Ani zde ovšem Hartmann neopomněl zdůraznit propojenost vnější a vnitřní vrstvy – smyslovost je nositelkou hloubky, vyjevuje duchovní význam, cítění. Jak ovšem mohou zvuky vyjádřit něco tak odlišného od sebe samých? *Duševní život* jako takový totiž *vykazuje určité paralely se sférou zvuků*. Jsou *neprostorové a imateriální*, spočívají v *aktivním plynutí* a rozvíjejí se v opozici *napětí a uvolnění*. Právě dynamická kvalita hudebního toku je cestou k tajemství duše, kterou umění zrakového smyslu nedokáže navodit. Hudba také mnohem intenzivněji (než předměty zrakového vnímání) umožňuje vyjádření pocitů, především díky řečovým výrazovým kvalitám, jež umíme bezděčně odečítat. Emoční hodnoty nabývá veškeré vnímání, ovšem právě v estetickém kontextu se rozvíjí naplno.

První vnitřní vrstva představuje *sympatetické vibrace posluchače s hudbou* a jejím osobitým projevem je taneční hudba, zakládá se tedy ve vtělesnění. Druhá vrstva, charakteristická vysokou mírou diferencovanosti a individualizace, přináší hluboké proniknutí do skladby, které odhaluje *hlubiny posluchačovy duše*. Její přítomnost není samozřejmostí pro veškerou hudbu. Ještě sporadičtěji se naskýtá vrstva metafyzická, kterou Hartmann přirovnával k Schopenhauerovu pojetí manifestace světové vůle. Podobně jako u druhé vrstvy se jedná často o sféru artificiální hudby, ovšem nejzřetelnějšího projevu dochází u hudby náboženské.

Veškerou vážnou hudbu tvoří první a druhá vnitřní vrstva, které jsou předpoklady pro vrstvu třetí. Hartmann si kladl také otázku po možnosti hudebního sdělování mimohudebních skutečností: hudba má sílu „[...] reine Gefühlstöne ‚erklingen‘ zu lassen [...]“ (tamtéž, s. 207), ovšem nedokáže vyjádřit významy konkrétnější - „[...] nur den Gefühlston kann die Musik ausdrücken, und nur ihn kann der Hörende treffsicher herausfinden.“ (tamtéž). Kvalita hudbou vyjádřitelného pocitu je obecnější, ovšem může být spojena s obsahem, který od hudby očekáváme, například z názvu skladby.

Tak je tomu rovněž při zhudebnění textu. *Spojení obecného citového významu s konkrétním slovně vyjádřitelným obsahem* v takových případech zůstává vnitřní, přirozenou korespondencí. Určitější význam lze hudebním útvarům vtisknout pouze arbitrárně. Také proto je *přirozenější spojení hudby a lyrického textu*, který je spíše nálado tvorného charakteru, oproti spojení s textem, jenž odkazuje k řadě faktů. Hartmann takto vznesl pochybnost nad zhudebněním dramatického děje, především v podobě recitativu. Obzvláště v počátcích opery představoval recitativ velmi stylizovanou proceduru, vůči které byl sdělovaný význam jakoby zevně dodaný. S vyššími požadavky na dramatickост opery rostly také nároky na hudební vykreslení sdělovaného, na respektování přirozených sdělovacích schopností hudby a slova. Přesto Hartmann operní dialog považoval za nepřirozenou situaci a programní hudbu shledal limitovanou - hudba dokáže vyjádřit obecnou rovinu pocitu na základě svých prostředků, s nimiž se může dostat do sporu, podřizuje-li se požadavkům konkrétněji formulovaného obsahu (je-li například určité téma spojené s určitým obsahem a jeho distribuce je určena konkrétním dějem).⁹⁶ Nakonec ale Hartmann dospěl k názoru, že ke konfliktu hudby a textu nemusí nutně dojít (i když to už zase nevidí jako rozhodující slovní obsah textu, nýbrž hudební kvalitu textu samého). Zdá se, že principiálně sice toto spojení nepovažoval za šťastné, ovšem, opřený o svou zkušenost, nenašel „důkazy“.

Hartmann, třebaže napsal rozsáhlou práci o obecné estetice, usiloval o citlivost k jednotlivým jejím oborům a vypomáhal si řadou příkladů, díky kterým nabídl i poměrně nápaditá, třebaže dílčí

⁹⁶ Nutno ovšem dodat, že při vší kritice Wagnera z těchto principiálních pozic Hartmann uznával jeho skladatelskou velikost a schopnost ve značné míře naznačený konflikt překlenout.

řešení, zdá se, že z konkrétních hudebních zkušeností dokázal vydobýt pozoruhodné postřehy.⁹⁷

Ve čtyřicátých letech přicházely nejvýznamnější fenomenologické podněty od francouzských filozofů, kteří ve svých systémech věnovali určitou pozornost také umění, pakliže byla zmíněna hudba, jen výjimečně ve své specifičnosti. Vyvrcholením této etapy se stala *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) Mikela Dufrenna.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), významný spisovatel a existencialisticky orientovaný fenomenolog, měl k umění blízko a také se k němu vyjadřoval. Z jeho filozofických spisů to jsou především raná díla, která jsou relevantní pro hudbu, ostatně se v nich s přímými odkazy na hudbu setkáme anebo takto můžeme usuzovat, zvážíme-li význam tématu prožívání či fungování vědomí při utváření představ. V roce 1940 vyšla již druhá Sartrova práce o imaginaci, *L'Imaginaire*, tentokrát představila vlastní koncepci, která pojala také umělecké dílo, včetně zmínek o hudbě. Téma imaginace zde stálo podřízeno fenomenologické ontologii, jelikož imaginativní vědomí bylo pojato ve svých důsledcích pro vztah bytí a vědomí, jak se stalo tématem Sartrova jen o málo pozdějšího opus magnum *Bytí a nicota* (1943). Umělecké projevy pojímal Sartre jako obrazy, které se jeví skrze smyslově přístupný analogon. Zdůrazňoval, že to jsou ireálné předměty, ovšem právě proto představují specifický zážitek vědomí. Hlubší výklad nabídneme ovšem až následující kapitole, v části o irealitě hudebního díla.

V době, kdy pracoval na své teorii imaginace, napsal Sartre také pojednání *Esquisse d'une théorie d'émotions*. Emoce představuje především určitý postoj: „Emoce je jistý způsob, jak chápeme svět.“⁹⁸ Stejně jako imaginárno umožňuje emoce uniknout nátlaku a starostem reálného světa: „[...] pokud jsou všechny cesty zahrazeny, vědomí se vrhá do magického světa emoce, vrhá se tam celé a přitom se degraduje.“ (tamtéž, s. 92). Vědomí se poddává se magicky působícímu předmětu skoro tak, jakoby usínalo, ztrácí nad sebou moc:

⁹⁷ Robert Carroll zde varoval před překotným hodnotovým zařazováním skladatelů. Snad i oprávněně, ovšem Hartmannovi šlo především o domyšlení teorie pro různé typy hudebního strukturování.

⁹⁸ Sartre, J.-P.: *Nástin teorie emocí*. In: týž: *Vědomí a existence*. Oikúmené, Praha 2006, s. 79.

„[...] neovládá přesvědčení, kterým se snaží žít, [...] je naplno zaujato tím, aby jím žilo.“ (tamtéž, s. 93). Magická kvalita emoce rezonuje s magickou kvalitou imaginativního vědomí také v intencionalitě absolutní a nikoli odstiňované, emoční prožitek „[...] představuje jednotu nekonečného počtu skutečných i možných *Abschattungen* [...]“. Vědomí například uchopuje „najednou“ hrůznost určitého předmětu, která se mu jeví jako „zdrucující a definitivní kvalita věci“. (tamtéž, s. 94).

Pro hudební umělecký kontext je podstatné Sartrovo rozlišení *dvou podob emoce*. Na jedné straně se jedná o *subjektivní konstituci magického světa* a na druhé straně se jedná o *magii světa samotného*. Magie se totiž pojí i s věcmi „[...] nakolik se mohou dávat jako lidské [...] nebo nesou známku duševního významu.“ (tamtéž, s. 97). Právě v tomto druhém významu, magie prodlévající ve světě samotném, spočívá možnost nahlížet hudební projevy, jelikož patří k předmětům silně oduševnělým, a to již záměrem, dávajícím jim vzniknout a zařazujícím je do kontextu, od něhož je oduševnělost očekávána. Musíme ještě poznamenat, že Sartre vyčlenil emoce vytríbené, člověka tolik nevychýlí z jeho postoje ke světu a které uchopí na předmětu jeho objektivní kvalitu.

Pozornost si zaslouží také Sartrova *formulace přechodu do magického světa*, který bychom mohli připodobnit *přechodu do estetického postoje*. Za normálních okolností prodlévá vědomí ve světě, který se jeví jak *komplex prostředků*. Přechod do magického světa představuje ovšem fundamentální proměnu postoje, která se vyrovnává se zaplavením emocí, kdy svět působí na vědomí bezprostředně, „bez jakéhokoli odstupu a bez jakýchkoli prostředků“. (tamtéž, s. 99). Podobnost s estetickým postojem nabízí samozřejmě změna v samotném světě. Pokud se *nám svět jeví magický*, vzdáváme se světa prostředků a současně nepotřebujeme emoci odžít tělesným chováním, což je dané tím, že „v emoci není žádná finalita“. (tamtéž, s. 95). Sartre mluvil například o reakci náhlého zděšení či obdivu – o zaujetí nějakým předmětem. V popsané situaci je tedy přítomná vysoká podnětová hodnota předmětu, který vpád emocionálního světa vyvolá, zaplavení emocí i nezainteresovanost (nefinalita emoce).

Pokud je hudba skutečně oblastí, která snadno a silně navozuje magický svět emocí, mohlo by rozpracování Sartrova pojetí být iluminující. Vpád estetická tu není charakterizovaný nespécifickým zakoušením předmětu (viz názory Geigera, Hanslicka, Zicha). Pojednání o emocích se ukazuje jako dosti inspirativní, jelikož staví na některých shodných předpokladech jako spis o představivosti, ovšem bez sporných důsledků pro pojmání hudby jako obrazu.

O několik let později psal Sartre o literatuře: *Qu'est-ce que la littérature?*⁹⁹ K hudbě připomínky vyjádřil jen jako součást argumentu, stavícího proti sobě poezii, malířství a hudbu na jedné straně - umění - a literaturu na druhé straně. Jedině literatura totiž dokáže odkazovat mimo sebe. Znak je transparentní, nechává skrze sebe projít intenci k významu. Umělec se proti tomu zastavuje u samotné smyslové kvality a právě jí je okouzlen. Nemůže překročit smyslový materiál: „And it is one thing to work with colour and sound, and another to express oneself by means of words. Notes, colours, and forms are not signs. They refer to nothing exterior to themselves.” (tamtéž, s. 1). Hudba používá jen takové smyslové kvality, které pozornost vnímatele nedokazují nikam dál, není to tedy transparence, nýbrž věc sama a ta je neproniknutelná. Básník na tom není o mnoho lépe. Sice vkládá do básně své emoce, ovšem ty se přetaví v látku a přestanou být emocí, jelikož fyzická věc si s sebou nese the “opacity of things”. (tamtéž, s. 10).

Sartre v této knize také někdy opatrněji konstatoval, že umělecký projev nemá definovatelný význam anebo přímo připustil jistý význam smyslovému materiálu jako takovému, barvy například mají „something like a meaning” a také pro hudbu platí: „Doubtless the composition is also inhabited by a soul [...].” (tamtéž, s. 2). Sáhl dokonce k výrazu „significance of melody”, ovšem v zápětí dodal, to není „nothing outside the melody itself”. (tamtéž, s. 3). Uznal také, že estetická hodnota se pojí se smyslovými momenty, když o literatuře řekl: „Beauty is in this case only a gentle and imperceptible force. In a painting it shines forth at the very first sight; in a book it hides itself [...].” (tamtéž, s. 13). Smyslovost

⁹⁹ *Qu'est-ce que la littérature?* Publikováno na pokračování v roce 1947 v časopise *Les Temps Modernes*. Zde: Sartre, J.-P.: *What is literature?* Routledge, London 1993.

tedy nese estetickou hodnotu, zůstává však otázkou, co by tvořilo hodnotu uměleckou. Sartre ve své práci z roku 1947 dospěl k teoreticky nosnější koncepci, která ovšem není příliš citlivá v několika ohledech.

V roce 1950 napsa Sartre *předmluvu* ke knize René Leibowitze *L'artiste et sa conscience*.¹⁰⁰ V podstatě zde reprodukoval své dřívější stanovisko, že hudba je neoznačující umění. Možnosti hudebního sdělování zde ovšem blíže upřesnil. Hudba není schopna označovat, ale má smysl, jenž se nikdy neodvrací od předmětu, který obývá. Smysl je vtělení reality v předmětu, který překračuje, ale který není představitelný mimo předmět a pro svoji nekonečnost je neuchopitelný jakýmkoli znakovým systémem.

Sartre se k hudbě vyjadřoval ve své autobiografii a také ve svých románech, ovšem koncentrovanou informací o Sartrovi vztahu k hudbě představuje *rozhovor o hudbě dvacátého století*.¹⁰¹ Sartre v něm vyjádřil své preference pro hudební skladatele dvacátého století a také se snažil svá stanoviska zdůvodnit. Sartre se zde jeví dosti *poučený v kompozičních přístupech*. Na základě jejich poslechového prozkoumání potom skutečně hodnotil jednotlivé autory. Sartre se ukázal jako posluchač velmi přístupný složitému hudebnímu strukturování dvacátého století, ovšem ostře rozlišoval. Oceňoval například určitou *přirozenost výrazu* - nelíbí se mu zacházení s hlasem jako s nástrojem. Uvědomoval si zásadní *proměnu hudby dvacátého století* - jednak v přechodu od tónovosti k netónovým zvukům, který podle něho hudbě ubírá krásu, a jednak v rozvolnění časové struktury, která, není-li totální a nebourá formu, je akceptovatelná. Největší *návaznost na filozofické spisy* zde nabídl v *úvaze o výrazu*: „[...] je pense que la musique est une construction, mais où chaque donnée construite représente quelque chose de l'univers humain quotidien, en particulier l'affectivité“. (tamtéž, s. 77). Hudba je tedy podle Sartra konstrukcí, formou, jejíž výstavba ovšem odkazuje ke každodennosti, především k afektivitě.

¹⁰⁰ Sartre, J.-P.: Preface. In: Leibowitz, R.: *L'artiste et sa conscience*. L'arche, Paris 1950, s. 9-38.

¹⁰¹ Bosseur, J.-Y., Sartre, J.-P., Sicard, M.: Sartre et la musique. In: *Magazine littéraire*, 149, 1978, červen, s. 70-80.

Z francouzských fenomenologů se věnoval umění **Maurice Merleau-Ponty** (1908–1961), ovšem zajímal se především o výtvarné umění. Významnou pozornost věnoval vnímání a jeho specifikům, na Husserla zde navázal ve vyzdvihnutí kinestetické složky při vnímání, která je důsledkem naší situovanosti ve světě. Jeho filozofie ovšem již neodvozuje bytí světa z absolutních evidencí vědomí, nýbrž vědomé zážitky chápe jako nároky existence, uskutečňující se ve světě. „Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm.“¹⁰² *V původu smyslu věcí spočívá naše zacházení s nimi, stejně jako světu nelze „přihlížet v roli diváka“¹⁰³ – poznáváme náš životní svět podle způsobů, „[...] které souvisejí s našimi tělesnými zvláštnostmi a naší situací bytostí vržených do světa.“¹⁰⁴ Naše tělo je mezi věci „pevně vklíněno“ (tamtéž). Proto je neúnosná víra vědy v naprosto objektivní poznání věcí, které totiž nejsou ryzími objektivitami. Merleau-Ponty oceňoval umění, jelikož to dokáže navozovat naši zkušenost se světem v její autentické podobě, je sférou odhalující naše *perceptivní možnosti*, které jsou základem poznání: „Myšlení, které proniká [...] do předempirického řádu [...] nemůže nedbat svých zjevných dějin, a tedy je třeba, aby se zabývalo problémem geneze svého vlastního smyslu. Právě vzhledem k tomuto smyslu a vnitřní struktuře je smyslový svět ‚starší‘ než univerzum myšlení.“¹⁰⁵*

Posuny ve způsobech uměleckého vyjadřování a zaměření moderního (především výtvarného) umění pak Merleau-Pontymu posloužily k *vyjádření specifické a význačné úlohy umění* „[...] znovuoobjevit svět tak, jak jej uchopujeme v žité zkušenosti.“¹⁰⁶ Z tohoto hlediska se mu jevilo zvláště cenné zobrazení prostorového pole věcí u malířů po Cézannovi, kteří „[...] chtěli zachytit a vyjádřit samotné zrození krajiny před našima.“ (tamtéž, s. 21). Setkání s uměleckým dílem pak vyjadřuje původní konstituci významů věcí ve světě, která se vždy váže na určité horizonty jejich výskytu. Husserl hovořil o horizontu věci, který je pohybem od viditelných stránek předmětu k tomu, co je zatím skryto, ale co je jako styl, ve kterém se věc ukazuje, předznačeno v jednotlivých vjemových aspektech. Ty se z původního předznačeného prázdného mínění vyplňují v podobě pozitivních

¹⁰² Merleau-Ponty, M.: Svět vnímání. Oikúmené, Praha 2008, s. 29.

¹⁰³ Merleau-Ponty, M.: Viditelné a neviditelné. Oikúmené, Praha 2004, s. 19.

¹⁰⁴ Merleau-Ponty, M., Svět vnímání, c. d., s. 24.

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, M., Viditelné a neviditelné, c. d., s. 22–23.

¹⁰⁶ Merleau-Ponty, M., Svět vnímání, c. d., s. 19.

jevových momentů, které s sebou opět nesou odkaz k dalšímu prázdně míněnému aspektu věci, který bude dále ukazovat cestu k dosud neviditelným významům věci. Merleau-Ponty pak mluvil o tom, že horizont věci je „těhotnost“, „temnota vyplněná viditelností“, která se člověku otevírá a obemyká ho.¹⁰⁷ Přímou ho vtahuje, takže například při rozeznávání sonáty „[...] se hráč musí ‚vrhat za smyčcem‘, aby ji dokázal sledovat.“ „Hudebně či smyslově vnímatelné myšlenky nemáme ve své moci, ony mají v moci nás právě proto, že jsou záporností čili určitě vymezenou nepřítomností.“ (tamtéž, s. 154).

Prozkoumávání světa (ve slovníku Merleau-Pontyho často „ohmatávání“) je tedy vedeno rozevírajícími se horizonty věcí, které se postupně vyplňují. Zatímco ovšem Husserl mluvil o korelátech vědomí, pro Merleau-Pontyho byl podstatný životní význam zážitku tělesnosti, která je také způsobem, jakým zakoušíme význam věcí, a k této tělesnosti těsně přimknuté smyslové zkušenosti, i když nikdy ne v jejich splývavém spojení, jelikož to uniká. Ohmatávání věcí nás ovšem přivádí do jejich středu, třebaže sebezkušenost, jež je vlastně součástí věcí (dotýkání), přináší celistvou zkušenost, i když takovou, která se nekryje zcela se zkušeností, získanou viděním. Ohmatávání věcí i jejich vidění se ovšem těsně spojují, jelikož smyslová zkušenost se děje v kontextu pohybového přivrácení k věcem: „[...] vidění jakožto ohmatávání pohledem musí být rovněž vepsáno do onoho řádu bytí, který nám odhaluje“, „[...] proto také je vidoucí původcem svého vidění a současně je mu vystaven ze strany věcí, takže - jako se to často říká o malířích - se cítím být pozorován věcmi.“ (tamtéž, s. 137, 142-143).

Mikel Dufrenne (1910-1995) ve své vlivné práci o estetické zkušenosti představil poměrně komplexní rozpracování estetické oblasti, včetně ontologických otázek, přičemž zde zůstal vsazen do tradice fenomenologického myšlení - práce prozrazuje inspiraci u Husserla, Heideggera, Merleau-Pontyho a Sartra.¹⁰⁸ Charakteristický je zde zejména posun k Merleau-Pontymu (například v roli tělesné zkušenosti a vztahu ke světu) a Sartrovi (v ontologických úvahách).

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, M., Viditelné a neviditelné, c. d., s. 151.

¹⁰⁸ Srov.: Casey, E. S.: Mikel Dufrenne. In: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Sepp, H. R., Embree, L. (eds.) Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. 81-84.

Dufrenne se zřetelně soustředil ke zkoumání estetického předmětu, zjevujícím umělecké dílo, tedy skutečně k jeho zkušenostně dostupné podobě. V *charakteristice bytí estetického předmětu* pak vyšel ze Sartra, který na hegeliánském základě rozlišoval bytí v sobě a bytí pro sebe. Těmito pojmy chtěl postihnout specifické bytí přírodních věcí a bytí vědomí. *Bytí v sobě je naplněné sebou samotným, ovšem je pro sebe neprůhledné* - „[...] není v žádném vztahu s ničím, co není ono samo.“¹⁰⁹ „[...] nemá vnitřek, který by stál proti vnějšku [...]“, „[...] nemá žádné skryté tajemství: je masivní.“ (tamtéž, s. 33). Prostá přírodní věc patří k tomuto řádu neproniknutelného bytí, které stále zůstává tím, čím, je. *Vědomí se ovšem neustále vymezuje k jej obklopujícímu světu*, k minulosti či budoucnosti, nepřetržitě ze sebe vystupuje - „[...] bytí pro sebe je naopak definováno jako bytí, jež je tím, čím není, a není tím, čím je.“ (tamtéž). Estetický předmět ovšem nemůžeme zařadit k jedné z těchto kategorií. Nelze ho totiž chápat jako věc, jelikož ve svém bytí překračuje neproniknutelnost díky expresivní síle a referenci mimo sebe. Přibírá tak určité vlastnosti bytí pro sebe, proto ho Dufrenne označil jako *quasi subjekt*. Estetický objekt „[...] bears its meaning within itself and is a world unto itself.“ Estetický předmět je totiž „[...] always unified by its form, a form, which is a promise of interiority.“¹¹⁰ Quasi subjekt tedy má určitý vnitřek a vstupuje do vztahů s tím, čím není. Neproniknutelná smyslovost ovšem nemůže být překročena zcela - *estetický předmět získává průhlednost, ovšem nikdy si nepřestane uchovávat mocné tajemství*: „The aesthetic object is luminous through its very opacity.“ (tamtéž, s. 146). Při vnímání uměleckého díla recipient zakouší téměř kontakt s druhou bytostí, v jejímž nitru může cítit zájem o sebe.

Interiorita estetického předmětu se projevuje také v jeho vlastních časoprostorových dimenzích, „[...] that they seem to proceed from it.“ (tamtéž, s. 229). Jako by právě estetický předmět byl jejich zdrojem. V možnosti vydělit estetický předmět z okolí a proniknout do jeho hlubiny se jednotlivá umění liší, ovšem interiorita hudebního estetického předmětu jako časového umění je silná: „a more obvious independence and a more palpable interiority“

¹⁰⁹ Sartre, J.-P.: *Bytí a nicota*. Oikúmené, Praha 2006, s. 34.

¹¹⁰ Dufrenne, M.: *Phenomenology of aesthetic experience*. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 146.

(tamtéž, s. 152). Niternost ošem byla představena jako schopnost transcendence estetického předmětu, jíž lze osvětlit jen jako problematiku významu. Dufrenne v rámci signifikace rozlišoval reprezentaci, vlastní jen některým uměním, a expresi, společnou všem uměním a pro umění vůbec konstitutivní: „Thus art truly represents only in expressing, that is, in communicating through the magic of the sensuous a certain feeling by means of which the represented object can appear as present.” (tamtéž, s. 137). Exprese je založena pouze na smyslovosti a na základě operace, která transformuje „brute sensuousness into aesthetic sensuousness” (tamtéž, s. 138). Smyslové je tedy opracováno a právě jako organizující princip smyslového pojímal Dufrenne formu a způsob jejího utváření, styl, přičemž forma se vyjevuje nejzřetelněji v hudbě. Na abstraktně formový prvek hudby poukazuje také přirovnání formy v malířství k „harmony of colors” (tamtéž, s. 141) či k „music of the painting”.¹¹¹ V uměních schopných reprezentace je exprese dosaženo prostřednictvím odkazů k mimoumělecké realitě, v hudbě přímo: „[...] these landscapes, natural or human, express a certain vision of the world, composing an atmosphere to which a nonrepresentational art like music gives us direct access.” (tamtéž, s. 190). Když hudba neutíká mimo svůj vlastní svět, její možnosti vyjadřování jsou bohaté, za rámcem exprese (ve snaze o reprezentaci) však skutečná hudba končí: „Music represents by expressing and by not allowing the auditor to become distracted from the kingdom of sounds.” (tamtéž, s. 318).

V tématu významu, Dufrennovi jednom z centrálních, se protíná předmětnost a subjektivní zkušenost. Dufrenne však, věren názvu své práce, věnoval pozornost vědomým výkonům, směřovaným k estetickému předmětu. Sice v nich nachází uplatnění také imaginace, ovšem základem zůstává vnímání, jelikož je nositelem „prezence”, tedy silného momentu přítomnosti, který svět estetická navozuje. Ostatně výše uvedená citace poukazuje na tuto záhadu smyslového, vyústující v cítění, které navozuje pocit přítomnosti objektu, k němuž je odkazováno. Umělecké předměty, tvořené smyslovou látkou, se dávají vnímání, realizujícímu se v přítomnosti svého předmětu, ovšem jako předměty umělecké smyslovost oslavují, vystupují jako „tribute of a

¹¹¹ Zde je ovšem citován Eugène Delacroix (Oeuvres littéraires. G. Crès, Paris 1923, I, s. 63), in: Dufrenne, M., Phenomenology of aesthetic experience, c. d., s. 141.

perception" (tamtéž, s. 85), „apotheosis of the sensuous" (tamtéž, s. 339). Estetický kontext tedy kumuluje prezenci vnímání: „[...] perception does begin in presence, and it is precisely aesthetic experience which confirms this." (tamtéž, s. 339). Prezence estetického předmětu má v sobě cosi absolutního, vědomí je totiž vůči vnímanému „entirely open and as if possessed" (tamtéž, s. 56). Je třeba do díla intimně vstoupit, v čemž je podle Dufrenna instruktivní právě hudba, která je dobrým příkladem sebeodcizení či očarování estetickým předmětem: „an alienation of the subject in the object", „bewitchment by it" (tamtéž, s. 56).

Fritz Kaufmann (1891–1958)¹¹² je autorem rozsáhlé práce o estetice, zabývající se hudbou jen zcela reziduálně. Ve studii *Art and Phenomenology* však rozvinul esteticko-fenomenologické hledisko. Netázal se primárně, co může fenomenologie nabídnout pro chápání uměleckých děl, nýbrž jaké jsou podobnosti mezi fenomenologií a uměním. Když se fenomenologie ukázala být citlivým východiskem pro oblast umění, nemohlo to být také díky podobnosti v tom, o co obojí usiluje? *Fenomenologie* podle něho *tematizuje imanentní proces intencionální konstituce*: povahu věcí se snažíme rozkrýt zpětným zájmem o zdroje ustavující jejich význam a o jejich vyplnění v samodanosti, tedy o způsob jejich danosti před naším zrakem. Kaufmann tvrdil, že umění intencionální konstituci netematizuje. Znamená ale podobně obrát dovnitř, který utváří či přetváří prvky smyslového světa do emocionálního symbolu, vyjadřujícího naše aktuální životní naladění i jeho dynamiku. *Svět odhalujeme v umění prostřednictvím intuitivního symbolu*, který má sice jedinečnou podobu, ale nese univerzální význam – podobně jako eidetická variace je výběrovou abstrakcí podstatných významových momentů. Umělecké dílo „[...] shows the state of things in the state of mind and the state of mind in the concentrated, comprehensive, and sincere expression." (tamtéž, s. 188). *Umělecké dílo je ekvivalentem konstitutivních podstat*, které nevyjadřuje pojmem, ale které vyjadřuje dynamikou, jež si žádá pro své vlastní uchopení: „The form of such a work is an equivalent of the dynamics and an emotional

¹¹² Kaufmann, F.: *Art and phenomenology*. In: Farber, M. (ed.): *Philosophical essays in memory of Edmund Husserl*. Harvard University Press, Cambridge 1940, s. 187– 202.

account of the constitutive forms of reality as such." (tamtéž, s. 195). *Umělecké dílo ovšem reprezentuje jak konstituci předmětností, tak konstituci subjektivity*. Má vyjadřovat náladu – být adekvátním symbolem určité nálady, respektive vystihnout „the pure style for the evolution of a certain mood“ (tamtéž, s. 189). Ovšem zatímco nálady v běžném životě mají vágní vymezení, umění je „elegantní expresí“ dovádí k vyšší určitosti. Kaufmann proto připisoval umění schopnost vytvářet obraz dříve nepovšimnutého a neznámého, skrytých hlubin citu. I přes rozdíl v idiomatickém a konceptuálním typu sdělení zdůraznil Kaufmann *obrat od přirozeného k transcendentálnímu postoji*. Zde si také můžeme povšimnout Kaufmannova slovníku (transcendentalismus a příklon k absolutní roli vědomí), který je mezi Husserlovými žáky netradiční¹¹³ (např. při srovnání s Geigerem, Conradem, Ingardenem). Spíše bychom mluvili o „zezjevnění“, o které usiluje fenomenologie a kterým je umění. Umění se s fenomenologií také spojuje v *odložení běžného ve věcech motivovaného postoje*. Je tedy bez zájmu o zacházení s věcmi, podobně jako fenomenologie po dobu průzkumu věcí klade jejich platnost a existenci do závorek. Fenomenologie, díky uznání kvalitativní bohatosti světa, podle Kaufmanna pomohla umění respektovat jeho specifičnost v teoretické reflexi, přičemž vlastní podstatou uměleckého díla je projev jeho vnitřní formy.

Alfred Schütz (1899–1959) je především známý jako zakladatel fenomenologické sociologie, ovšem fenomenologické uvažování orzvíjel i v jiných oblastech, například hudby. Do svých názorů na hudbu pojal také některé sociologické momenty. Schütz definoval hudební dílo jako významuplný kontext. Zvolil tedy značně širokou definici, což nám nemůže stačit, neboť tušíme, že významových kontextů existuje velké množství. Z této definice získáváme snad jen tu informaci, že hudba je něco svou povahou uzavřené od něčeho jiného. Tak naštěstí můžeme ocenit pozitiva této definice, respektive její otevřenosti pro hledání specifičnosti tohoto významového kontextu od jiných. Zde již Schütz přišel s nosným *konceptem polytetické konstituce*, kterým navázal na Husserla. Každý *jazyk* disponuje

¹¹³ Srov.: Evans, J. Claude, Behnke, Elisabeth A., Casey, Edward S.: Aesthetics. In: Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press, Dordrecht – London – Boston 1997, s. 16–20.

schopností označovat objekty vnějšího světa, neboť umožňuje konceptualizaci, shrnout myšlenku jednorázově, třebaže, když jsme se ji učili chápat, postupovali jsme po jednotlivých krocích např. odborného textu. *Smysl hudby je však vždy konstituován v jednotlivých na sebe navazujících krocích.* Mírou konceptuálního charakteru také Schütz srovnával jednotlivá umění: jazyk - umění založená na jazyku - malířství - (abstraktní malířství) - ornament - tanec - hudba. Hudba podle Schütze není sémantická a nic nereprezentuje - objekty či jejich vlastnosti, nalézají pouze podobnost hudby a jazykové syntaxe.¹¹⁴

Podle Schütze tedy hudba neodkazuje na skutečnosti našeho životního světa. Je přitom zajímavé, že Schütz uvedl, že *rytmus odkazuje k fyziologickým pochodům, ke světu kolem nás* (děje založené na pohybu) a k některým strukturalizacím moderní hudební myšlenky (kde rytmus může být funkcí harmonie). Jelikož ale je význam rytmu zeslaben například u starých liturgických zpěvů (podle Schütze se rytmus vůbec nevyskytuje v gregoriánském chorálu, ale také v Palestrinově hudbě), nelze jej považovat za esenciální vlastnost hudební zkušenosti. Schütz se totiž také nedokázal smířit s faktem, že významovost vázaná na rytmus se realizuje na více rovinách. Spíše se ale nelze smířit se Schützovým hodnocením rytmu, tím spíše, že jím Schütz mínil v podstatě veškerou časovou strukturaci skladby na úrovni tónů. Z běžné hudební zkušenosti víme, že i kdybychom poslouchali skladbu založenou pouze na notách stejné délky, což je minoritní oblast hudby, důležitou roli sehraje volba určité (pro všechny noty stejné) délky. Víme také, že v důsledku například tonálních vztahů, ale i výšky tónu či jeho intenzity dochází k diferenciaci důležitosti jednotlivých tónů, a tedy k jejich časové strukturaci. Je tedy troufalé mluvit o hudbě bez rytmu, respektive bez časové strukturace. Je proto třeba podotknout, že Schütz svůj hlavní spis o hudbě nedokončil a že odkazuje na výklady rytmu, které ale neexistují. Je možné, že by Schütz své posouzení býval nějak zrelativizoval či upřesnil.

Dále je zajímavé, že na jiném místě pouze konstatoval, že hudba neodkazuje k objektům vnějšího světa „nezbytně“. Pokud odkazuje

¹¹⁴ Srov.: Schütz, A.: Fragments on the phenomenology of music. In: Music and Man, 2, 1976, č. 1-2, s. 5-71.

k vnějšímu světu, pak na podkladě specifické koordinace událostí fyzikálního světa a vnitřního času, přičemž ony specifické prostředky poskytují vzorce pohybů, zejména tělesných, a to jak optikou subjektivní kinestetiky, tak při chápání těla jako věci. S rozlišením těla jako věci a těla jako subjektu pracoval zejména M. Merleau-Ponty, ostatně i Schütz právě s ohledem na kinestetiku rozlišoval druhy umění, přičemž dospěl k závěru, že kinestetika není zahrnuta v hudební zkušenosti. Hudba se tak ocitá pouze v dimenzi času, nikoliv v dimenzi prostoru. Představa, že rozdíl vysokých a hlubokých poloh může mít vlastně časový rozměr, je jistě zajímavá.¹¹⁵ Dochází tak k určité redukci na obecnější zkušenost. Schütz měl na mysli kinestetičnost spojenou s akcí, lze ovšem předpokládat, že kinestetičnost se k poslechu hudby připojuje bezděčně ve vědomí, právě díky oněm pohybovým vzorcům, které se zřejmě aktivují, objeví-li se koordinace s vnějším řádem pohybů.

Schütz věnoval ve svých výkladech dost prostoru pojetí hudby jako polyteticky se konstituující významové struktury, navázal tedy na Husserlovu fenomenologii vnitřního časového vědomí, v daném kontextu do značné míry v roli věrného popularizátora. Problematiku rozvinul dál především v odvolání na gestaltistický přístup, podle kterého v hudebním proudu vystupují „témata“ (ve fenomenologickém smyslu), jejichž konstituce jako fenomenálních útvarů je výsledkem proplétání aktů časového vědomí. Nezapřel také svoji sociologickou odbornost: vázanost našeho vnitřního vědomí na průběh hudby je pilířem *specifické hudební sociality*. Jednotlivé významy k posluchači totiž nutně přicházejí obdobně jako k druhému člověku. Hudební fenomenologii Alfreda Schütze ještě budeme komentovat v příští kapitole – pojetí hudebního díla jako ideálního předmětu, téma hudebního času a jeho sociální hodnoty.

V prvních formulacích fenomenologie pro oblast (hudební) estetiky se prosazoval především zájem o specika hudebního předmětu. Vlastně jsme představili výše zmiňovanou fenomenologickou fázi německou – od Conrada po Hartmanna, francouzskou, zajímaví se zejména o estetickou zkušenost, a americkou, jejíž typické aplikační

¹¹⁵ Skarda, C.: Alfred Schutz's phenomenology of music. In: Journal of Musicological Research, 3, 1979, s. 75-132, zde s. 131.

pojetí reprezentuje fenomenologie Alfreda Schütze, pro tuto chvíli v našem spise jen nastíněná, ostatně i Kaufmann se věnoval „aplikované fenomenologii“, a to právě umění (ovšem zejména výtvarnému).

3.2 Fenomenologie jako program estetického myšlení o hudbě

Fenomenologie se díky Husserlově osobnosti – jeho pedagogickému angažmá a vlivným i provokujícím publikacím – rozvíjela v prvních dekádách dvacátého století mohutně. Citlivost hudební vědy k fenomenologické filozofii se projevila ve dvacátých letech, kdy již bylo zřejmé, že fenomenologie, vůbec vyzařující za hranice filozofie, představuje solidní i dynamický nástroj k uchopení estetické a umělecké problematiky. Autoři, kteří se snažili definovat a favorizovat fenomenologický přístup k hudbě, se v mnoha bodech shodovali – ostatně zejména díky estetickému kongresu, konanému v roce 1924, proběhla skutečná diskuse, jež napomohla formulování či alespoň hledání hlavních principů. Pakliže ve dvacátých letech můžeme mluvit o (mírné) vlně hudební fenomenologie, další léta tuto etapu ukázala jako poměrně uzavřenou.

Arthur Wolfgang Cohn (1894–1920)¹¹⁶ publikoval v prvním ročníku *Zeitschrift für Musikwissenschaft* dva články, v nichž usiloval o poskytnutí metodologických ujasnění pro komplex hudebně vědných disciplín a samostatně pro hudební estetiku. První příspěvek, který byl otištěný v roce desátého výročí Riemannovy propedeutiky, a měl tak být považován za příležitost k novému zamyšlení vzhledem k rozrůstání oboru a novým podnětům, *nabídl systematiku hudební vědy především podle uplatňovaných metod*.¹¹⁷ Ty Cohn prezentoval jako induktivní, intuitivní a deduktivní a vysvětlil jejich uplatnění a projev v jednotlivých disciplínách. Počínal si spíše jako teoretik poznání, který svá zjištění aplikoval na hudební sféru. Indukce a intuice se pojí s přímou zkušeností a umožňují utvářet „Realbegriffe“ („Gattungsbegriffe“ – pojmy dané syntézou a srovnáním jednotlivých zkušeností, „Wesensbegriffe“ – dané jednotlivou zkušeností poskytující vzhled /„Durchschauung“/ do podstatných vlastností). Proti nim stavěl dedukci, utvářející „Idealbegriffe“. *Obecné disciplíny jsou založené na dedukci (filozofie) a na intuici*

¹¹⁶ Cohn vystudoval na Univerzitě ve Vratislavi hudební vědu, práva a později také ekonomii. Napsal disertační práci *Das Tonwerk im Rechssinne* a jako asistent prof. Adolfa Webera se připravoval na habilitaci ve Frankfurtu a. M. Srov.: *Mitteilungen. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 3, 1921, č. 1, s. 63–64.

¹¹⁷ Cohn, A. W.: *Die Erkenntnis der Tonkunst. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1918/19, č. 6, s. 351–360.

(„Realästhetik“ zahrnující fenomenologii a kritiku), speciální disciplíny na indukci. Estetiku pojatou ve svých intencích spatřoval u Augusta Halma a Ernsta Kurtha. Cohn neopomněl zdůraznit, že fenomenologie teprve zakládá dějinný pohled (resp. i další speciální disciplíny), na kterém je sama jakožto oblast abstraktních zákonitostí nezávislá, odhližející od jeho jednotlivostí. Cohn se zde tedy s důvěrou obracel na fenomenologii, jejíž dohled by měl zaručit solidnost poznatků, fenomenologický přístup by měl předcházet řešení speciálních problémů.

Obdobné metodologické rozlišení uplatnil Cohn ve svém dalším článku,¹¹⁸ jímž se pokusil zhodnotit dobovou hudebně estetickou produkci, ve které vyčleňoval práce spíše spekulativní, pozitivisticky empirické a fenomenologické. Za prvního muzikologického fenomenologa považoval Augusta Halma a ocitoval některé jeho myšlenky.¹¹⁹ V rámci fenomenologického přístupu dále diferencoval na osách subjektivního-objektivního a formálního-obsahového hlediska. Halmovu estetiku pak posuzoval jako objektivní formalismus, u Riemanna a Kurtha ocenil snahu o překlenutí zmíněných stanovisek; propojení zájmu o předmět a jej uchopující subjekt však považoval, s odkazem na Schelera, za nejvlastnější úlohu (hudební) fenomenologie. Ve zmíněných článcích Cohn hudební vědu zahrnul do širšího rámce péče o hudbu, až se v dalším, posmrtně vydaném příspěvku¹²⁰ ocitl v roli kritika, který usiluje o obrození kulturní úrovně společnosti.

Duch materialismu podle něho ovládl celou kulturu. Kapitalismus rozměnil smysl pro vnitřní hodnoty, místo náboženství převzal vládu ateismus, umění ani věda nedokázaly pokračovat ve vývoji: „[...] in der Kunst die Rohheit und Banalität des ‚Verismus‘, in der Wissenschaft die Beschränktheit des ‚Positivismus‘. Das strömende Leben wurde eingezwängt in die Dämme geistiger Mechanisierung [...]“ (tamtéž, s. 129). Podobné úvahy nejsou nepodobné těm, které Husserl rozvinul ve své pozdní práci o krizi evropských věd, kde lék měla nabídnout fenomenologie v podobě vědy, vyrůstající z podmínek

¹¹⁸ Cohn, A. W.: Das Erwachen der Ästhetik. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1, 1918/19, č. 11, s. 669-679.

¹¹⁹ V této době již Halm mohl být známý jako hudební fenomenolog, jelikož pojem fenomenologie nese kapitola z jeho Von Grenzen und Ländern der Musik (1916), Cohn však citoval i z jeho dřívější práce o Brucknerovi.

¹²⁰ Cohn, A. W.: Das musikalische Verständnis. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 4, 1921/22, č. 3, s. 129-135.

bezprostřední zkušenosti. Cohn ozdravení hudebního života považoval za možné jedině na podkladě vědeckého rozpracování „hudebního porozumění“, jehož vlastnosti mají vyjadřovat fenomenologické nahlížení. Proto se soustředil také na vztah, který posluchač vůči hudbě zaujímá. Zacházení s hudbou totiž podle něho zamlžil intelektualismus, vzdalující posluchače autentickému hudebnímu zážitku, který si žádal obrodu v otevření emocionálnímu životu. Rozumění hudbě spočívá ve vědomí subjektu, které je osmyslující. Hudba se vědomí nastavuje jako předmět, ovšem je také přímo aktem vědomí a prožívání. V něm se *zaměřujeme pouze na hudbu, jež se dává našemu vědomí* - necháme se jí vést a nemáme žádné cíle (vnější záležitosti „uzávorkujeme“). Odkaz na intencionalitu znamená současně důraz na konstituující potenciál vědomí. Poslech hudby totiž nemá být pouhou reakcí na podnět, jakýmsi automatismem. Má ústit v poznání a k tomu je zapotřebí obrátit pohled zpět na vnímané (reflektovat), což teprve vede k porozumění.

Cohn byl ve fenomenologii dobře poučen, jak je patrné z odkazů k Husserlovi (k oběma knihám, které tehdy byly publikovány), Geigerovi a Schelerovi. V jeho člancích sice prosvítá poměrně tuhé pořádání problematiky, to ovšem umožňuje dobrou orientaci a srozumitelně osvětluje zejména základní fenomenologické maximy. Podněty Schelerovy filozofie jsou dobře patrné v orientaci na hodnotové pojmy: zatímco husserliánsky pojato věci ukazují vědomí svůj význam, podle Schelerovy filozofie ukazují svoji hodnotu. Pojem hodnota má vůbec být důkazem o připoutání vědomí k věci. Cohn potom postuloval hodnotově orientované poznání, odlišné od poznání čistě intelektuálního, neutrálního: „So ist das Verstehen von Tonsignalen intellektuell und daher wertblind, während das fühlende ‚Musikhören‘ ein Werterlebnis ist.“ (tamtéž, s. 131). Oblast reflexe ovšem zachovává rozdíl mezi „wertblinde“ a „wertende Erkenntnis“, těmto dvěma druhům poznání odpovídají některé speciální disciplíny na jedné straně a na druhé straně rozumění hudbě, ke kterému nemůže vést zaměření na intelektuální rovinu hudební myšlení. Hudební dílo Cohn dokonce označil jako „Wertding“, „ein Gut“. Cohnovy příspěvky setrvávají na poměrně obecné rovině, ovšem alespoň odkazy na díla jiných autorů činí představu jasnější. Příznačné je také poukazání na krizový stav vědeckého nahlížení, jež mělo být rehabilitováno

zájmem o porozumění hudbě a jež se u Cohna projevilo také v propojení úvah o hudební vědě a hudební praxi.

Kolem roku 1924 se objevilo několik statí, zamýšlejících se nad fenomenologií hudby. Ještě v rámci zmíněného kongresu si v diskusním příspěvku k Mersmannovu referátu kladl otázku po identitě fenomenologického tazání o hudbě **Gustav Becking** (1894–1945).¹²¹ Kritizoval okouzlení fenomenologií, která se tehdy jevila jako zásadní perspektivní přístup nové doby. Prezentovala se totiž jako nová problémová oblast, nesoucí s sebou novou metodu. Becking ale takové odvrhnutí v minulosti získaných poznatků neakceptoval a tvrdil proti tomu, v opoře o poznámky, které na kongresu zazněly, že „[...] Phänomenologie bei allen großen Entdeckungen der Kunstwissenschaften stets zumindest stark beteiligt gewesen sei.“ (tamtéž, s. 388), a domníval se, že pro hudební vědu to platí obzvláště. V poznátcích, jichž bylo doposud dosaženo, bychom tudíž měli hledat nit, vedoucí k *fenomenologickým prvkům, rozpoznatelným v různých vědeckých paradigmatech*, přičemž Becking společné prvky spatřoval v takovém hledání smyslu a podstaty hudebního díla, který podává své odpovědi „in möglichster Erlebnisnähe“ (tamtéž, s. 388). Pokud chceme pochopit zvláštní povahu hudebního předmětu, musíme tedy „in seiner Nähe bleiben“ (tamtéž, s. 389). Ne třeba příliš připomínat, že v těchto požadavcích o nejvyšší možnou blízkost zkušenosti a o *setrvání v blízkosti předmětu* rozpoznáváme Husserlovu maximu návratu k věcem samým i požadavek zaměřit pozornost na způsob, jakým se předmět dává, abychom se vyhnuli „[...] fascinaci předmětem, jež nám uzavírá cestu k podmínkám jeho jevení [...]“,“¹²² charakterizující přirozený postoj.

Becking pak *usiloval o navázání kontinuity s tradicí hudebně vědního bádání*, ostatně hlavní zisk fenomenologického přístupu dle něho spočívá v tom, že „[...] uns ein längst geübtes Verfahren nunmehr in seinem Wesen durchleuchtet, in seinen Konsequenzen geprüft wieder zurückgegeben wurde.“ (tamtéž, s. 389). Fenomenologie může být cestou k prosvícení a docenění dřívějších poznatků, ovšem neměla by si nárokovat nadhistorickou platnost. Ze svých předchůdců Becking

¹²¹ Becking, G.: Zur Phänomenologie der Musik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19, 1925, č. 1-4, s. 388-391.

¹²² Barbaras, R.: Touha a odstup. Oikúmené, Praha 2005, s. 12.

ocenil Mersmannovy postřehy a rehabilitoval částečně Riemannovu koncepci, kterou shledal omezenou historickým ideálem, o nějž se opírá, ovšem vymaněnou z nebezpečného psychologismu. Nosným východiskem se mu pak stala Plessnerova teze o *imanentní významovosti hudebního průběhu*, případně také východiska Kurthových prací, jež ostatně tvoří základnu také pro Mersmanna, který však dynamický potenciál zvuku spíše předpokládal, než aby se pokusil vysvětlit jeho povahu, jak to učinil právě Plessner. I Becking proto zdůraznil oporu této imanence v hnacích silách a energiích, působících na různých úrovních jednoty. Zkusmo pak rozvinul fenomenologické uchopení hudební dynamiky barokní a klasicistní hudby a zamyslel se nad věrohodností takto získaných poznatků-zjištění, přičemž shledal, že by se jí mělo dosáhnout v souladu s poznatky získanými jinými cestami. Becking připustil, že intuitivně získané poznatky budí zdání neproniknutelného a temného původu. Z toho důvodu vybídl k jejich přezkoumání jinými přístupy, s cílem dospět ke sjednocenému obrazu zkoumané oblasti („duchovních dějin“). Ostatně současný empirický výzkum odvolávající se na fenomenologii (kvalitativní přístup) si obdobně klade za cíl spíše navrhnout vědecká řešení a upřesnění jejich platnosti přenechává kvantitativnímu paradigmatu.

O specifičtější formulaci vztahů fenomenologického přístupu k těm, které byly historicky vyvinuty, než jakou podal Becking, se pokusil **Paul Bekker** (1882–1937). Považoval fenomenologii za atraktivní směr a kladl si otázku, zda pozornost, které se jí dostává, je zasloužená, *zda se skutečně jedná o novou filozofii, nebo jen o nové označení pro již existující přístup*, k čemuž se ostatně v odvolání na Moritze Geigera částečně hlásil. Zdůraznil podobnost poznávacích paradigmat - to, co poznáváme, se nemění tolik jako my, kteří poznáváme: „Nicht die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit gilt es zu betonen, sondern die Verschiedenartigkeit in der Erfassung des an sich stets Gleichen.“¹²³ Je proto třeba soustředit se ke způsobu poznávání. Za příznačnou pak Bekker považoval spíše *podobnost různých přístupů*, plynoucí právě z nás

¹²³ Bekker, P.: Was ist Phänomenologie der Musik? In: Die Musik, 17, 1924–1925, č. 4, s. 241–249, zde s. 242.

poznávajících: poznávací výbava nás limituje, předurčuje, nad historickou rozličností se proto klene shoda, která „[...] sich aus der besonderen Artung unseres Sinnesorganismus, des daraus bedingten Lebensgefühles ergibt.“ (tamtéž, s. 242). Bekker si dobře povšiml, že v horlivých deklaracích nového přístupu k hudbě lze rozpoznat značné rozdíly, a sám se snažil své stanovisko zřetelně vyjádřit. Fenomenologie podle něho „[...] die Erscheinung sich aus sich selbst darstellen lässt, macht sie das Gesetz ihres Wesens offenbar, [...] macht sie seine Notwendigkeit, Fruchtbarkeit und Bedingtheit zugleich begreiflich.“ (tamtéž, s. 243). Pokud se jedná o hudbu, *jediný fenomén, dokonce dle Bekkera „prafenomén“, je zvuk: „[...] wenn man von einer Phänomenologie der Musik spricht, so kann darunter nur die Lehre von der Natur und der Wesenhaftigkeit des Klanges verstanden werden [...]“*, úkol je tedy definovaný jako *„Erfassung des Erscheinungslebens des Klanges und der Gesetze, die dieses Erscheinungslebens bestimmen.“* (tamtéž, s. 244).

Zvuk, *jediný fenomén stojící v základu hudby, se zjevuje podle zákonitostí své podstaty, a to až do úrovně hudební formy, respektive života formy (z nitra její podstaty trýskajících projevů)*. Bekker se pak domníval, že by fenomenologie měla vysvětlit předpoklady formového života (jednotlivé složky a stránky hudební struktury) způsobem, který se neopírá o dosavadní hudebně teoretické a estetické koncepce. K těm se nicméně nestavěl kriticky, doufal naopak, že fenomenologický přístup stvrdí jejich platnost. Respekt k historicky vystavěným cestám plyne z hlubokého vědomí *historické různosti hudby, která existuje jen ve svých jednotlivých podobách a ne jako taková: „es eine Musik »an sich«, eine Musik »schlechthin«, nicht gibt, sondern nur Musiken“*, přičemž různé podoby hudby se domáhají různých vědeckých přístupů, citlivých k jejich specifikům: *„Ihnen entsprechen verschiedene Ästhetiken, von denen jede soweit vollkommen richtig ist, wie sie sich auf ihre Kunst bezieht.“* (tamtéž, s. 247).

K vývoji ve sféře tvořivého umění a následně i jeho vědeckého pojednávání totiž Bekker přistupoval obdobně – zavrhl vidinu pokroku jako hnacího motoru dějin a místo ní prosazoval pojem proměna („Wandlung“). Dějinná *„proměnnost“*, implikující určení hudby, vznikající v té které době, jako jinakost („Anderssein“), vyžaduje

osvětlení zkoumaného z jeho vnitřní povahy, a ne z předchůdného předpokladu pokroku, z teleologické vize. Bekker tedy spíše připustil determinovanost, když o novém kladení problému tvrdil: „Sie ist nicht mutwillig konstruiert, sondern wird uns durch den Gang der Geschehnisse aufgezwungen.“ (tamtéž, s. 246). Nutnost a vynucenost změny zde však nemá konotovat primárně kauzalitu, jako spíše *podmínění povahou samotných věcí*, z jejich nitra. Pro příklad sáhl do své současnosti, kde *fenomenologickému smýšlení kladl do paralely posun citění k soustředění na bezprostřední zvukově organický element*, které nemůže adekvátně fungovat například při poslechu romantické hudby, pro niž by zmíněnou cestou dosažitelné vhledy zůstaly dílčí a nemohly vynahradit jen zdánlivé a falešné poznání podstatných vlastností v hudbě romantiků. Zdálo by se pak, že fenomenologie hudby by se stala další estetikou pro další hudební směr.

Bekker však domýšlel věc jinak - nevzdal se naděje na (fenomenologicky) sjednocenou disciplínu, estetiku, kterou definoval jako „Wissenschaft von den Erscheinungsgesetzen der Einzelästhetiken“ (tamtéž, s. 249), která *hodnotová určení jednotlivých estetických systémů nepřevzme v jejich závaznosti, nýbrž v jejich vlastnostech*: „Damit sinkt das, was gegenwärtig die Hauptbedeutung jeder Einzelästhetik ausmacht: nämlich ihr Prinzip der Wertbestimmung, zu einer relativen, temporären Begleitcharakteristik herab.“ (tamtéž) Vyslovená *hodnocení nebude chtít porovnávat a hierarchizovat, nýbrž ozřejmit jejich povahu i podmínění hudbou*: „Die Aufgabe liegt nicht in der kritischen Abwägung der verschiedenen Wertbestimmungen, sondern im Begreiflichmachen ihrer Erscheinungen und deren Wechsel aus den grundlegenden Erscheinungsbedingtheiten der Musik.“ (tamtéž).

Do této souvislosti také spadá vůle k přístupu, oproštěnému od fascinace předmětem (viz výše citaci R. Barbarase), které má provázet nové kladení problému: „leidenschaftslosen Klärung der Erscheinungen und ihrer Gesetze“ (tamtéž, s. 246), respektive „Freude an der Erscheinung als solcher, an der lebendigen Organik ihres Seins außerhalb auch der gefühlsmäßigen Zweckhaftigkeit“ (tamtéž, s. 249). Bekker sice přisoudil nové estetice překlenutí historicky vyvinutých estetik - jistou nadhistoričnost, ovšem

současně o ní řekl: „Sie muß diese Einzelästhetiken in sich so vereinen, daß sie in natürlicher Folge aus ihr hervorstechen, aus ihr gerechtfertigt und wiederum in ihrer Bedingtheit und Zeitgebundenheit begreiflich gemacht werden.“ (tamtéž). Její úkol tedy spatřoval v určování stálých prvků hudebního strukturování, nicméně předpokládal historicky omezenou aktuálnost takto vymezeného zájmu, což lze obzvláště ocenit při fenomenologickém používání velkých pojmů jako podstata. Založení fenomenologie v tom, co spojuje odlišné přístupy, při neměnicím se objektu poznání přesto zůstává neobhájené, Bekker přece hudební fenomenologii vymezil také předmětně - věc a způsob jejího uchopení se mu nepodařilo oddělit, asi proto, že to skutečně nelze. Tento krůček k fenomenologickému předpokladu vždy již přítomného významu zde ještě nebyl podniknut.

Na Bekkera polemicky reagoval **Herbert Eimert**¹²⁴ v článku *Zur Phänomenologie der Musik*, publikovaném následujícího roku (1926).¹²⁵ Podobně jako Bekker konstatoval i Eimert přední místo hudební fenomenologického přístupu mezi metodologickými přístupy k hudbě, provozovanými v době vzniku článku. Pokud si každá hudba žádá svou *přiměřenou estetiku*, pak „die ungeheure Materialfreudigkeit der neusten Musik“ (tamtéž, s. 238) nachází své odpovídající uchopení v „materialbetonten, objektiv gerichteten Ästhetik“ (tamtéž, s. 238).¹²⁶ V myšlení své doby totiž spatřoval *posun k objektu*, s nímž se pojilo také *opuštění hodnotícího hlediska*, například pojmu pokroku a dějin hrdinů, a poznávání duchovních dějin podle typického, podle inherentní kvality. Tento obrat odpovídal fenomenologické oddanosti předmětnému - „Hingebung an das Wesen des Gegenständlichen“ (tamtéž, s. 238-239), přičemž fenomenologie zde není nijakou příčinou, pouze reflektuje změnu, která nastala na

¹²⁴ Herbert Eimert (1897-1972) byl německý skladatel a hudební teoretik. Vystudoval konzervatoř v Kolíně nad Rýnem (1919-1924) a poté nastoupil tamtéž na univerzitní studia (1924-1930), v rámci nichž navštěvoval také přednášky Maxe Schelera a Nicolaie Hartmanna. Publikoval tedy již během studií, a to nikoli pouze námi pojednávaný článek, nýbrž např. také knižní *Atonale Musiklehre* (Leipzig, 1924). K Eimertově biografii srov.: Supper, M.: Eimert, Herbert. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil sv., Finscher, L. (ed.) Bärenreiter-Verlag, Kassel, s. 162-164.*

¹²⁵ Eimert, H.: *Zur Phänomenologie der Musik*. In: *Melos, 5, 1926, č. 7, s. 238-245.*

¹²⁶ Obrat k zaměření na objekt, v hudební tvorbě představovaný zmíněnou radostí z materiálu, velmi dobře ladí právě s Eimertovou kompoziční orientací na experimentování se zvukem, byť, jak se může zdát, zprvu spíše s technikou: v roce 1925 to byla atonální kompozice a později skladby pro elektronické nástroje (i teoretické práce k těmto kompozičním přístupům).

základě vnitřní nutnosti vývoje. Je zajímavé si povšimnout, že Eimertovy úvahy o historickém výskytu fenomenologické metody estetického myšlení odpovídají několika Bekkerovým postřehům, resp. i jeho celkovému názoru, třebaže Eimert v další části výkladu neodkazoval nejen na námi pojednávaný Bekkerův článek, nýbrž také na jeho menší knižní práci, jež předcházela a již v článku poskytl vyšší metodologickou oporu.¹²⁷ Eimert zdůrazňoval bezprostřední uchopení podstaty, které hlásá fenomenologie a které rehabilituje „triviale Selbstverständlichkeiten“ (tamtéž, s. 239), přičemž ony „samozřejmosti“ dokáže zachytit už jen naivní člověk – střední vzdělaná vrstva k těmto „samozřejmostem“ již ztratila cestu a nemůže se tedy ani od fenomenologie dočkat „duchaplných novinek“. Na bezprostředním uchopení pak Eimert vyzdvihl, že se neopírá ani o indukci, ani o dedukci, nýbrž *aktem intuice podává předmět vědomí již smysluplný*: „Der Klang ist also als akustische Materie gegeben und wird zugleich als sinnvolle ‚Idee‘ erfaßt, d. h. er ist in sich sinnvoll, er hat, wie jeder Gegenstand, ‚sinnliche‘ und ‚unsinnliche‘ Qualitäten.“ (tamtéž, s. 239–240). Zvuk představuje nikoli prostý, nýbrž smyslem obdařený předmět, mající *smyslové a nesmyslové kvality*.¹²⁸ V sensualistické perspektivě by nejvěrnější poznání spočívalo na smyslových kvalitách jako takových, idealismus by pak naopak zdůraznil hloubku vnitřního smyslu, ovšem odděleně od vnímatelné roviny. U fenomenologie tedy Eimert ocenil intuitivní nerozlučnost formy a obsahu a její schopnost nahlížet zvuk, bezprostřední danost v hudbě („unmittelbar Gegebene“; tamtéž, s. 239), jako „vermittlungsfreie Totalität“, „anschauliche Fülle“ (tamtéž, s. 240), kde pojem názorná plnost odpovídá Husserlovu pojetí mocných názorných aktů. Hudební estetika by se nyní měla podle Eimerta zaměřit na významovou, nesmyslovou stránku zvuku.

Za její doménu považoval cítění, ostatně rys společný veškerému umění. Každý citový odstín je nějak kvalitativně vyhraněný, a proto Eimert hovořil o tom, že city jsou „wertbehaftet“ (tamtéž, s. 241), přičemž toto obdaření hodnotou zahrnuje dosti širokou škálu možných

¹²⁷ Oba shodně hovoří o potřebné přiměřenosti estetiky k hudbě, jíž reflektuje, o dějinné vynucenosti tehdy aktuálního fenomenologického směru v hudební estetice, o charakteru tehdejší hudby a její estetiky, například o tehdy právě převládajícím zaměření na kvalitu poznávaného předmětu a odklonu od hodnotových určení, například při charakterizaci historických období.

¹²⁸ Ve formulaci o smyslových a nesmyslových kvalitách by bylo možné spatřovat vliv Hartmannovy filozofické estetiky, která byla přiblížena výše.

citů a pocitů - od náladových až po více konvencionalizované v žánrech či stylových akcentech.¹²⁹ Cítění, které hudba představuje, z ní odečítáme jako objektivní vlastnost: „Die phänomenologische Musikästhetik kennt also o b j e k t i v e Gefühle [...]“ (tamtéž, s. 240). Pokud nejsme schopni vstoupit do světa, který dílo rozehrává podle svých vnitřních zákonitostí, ocitáme se již mimo estetickou sféru v obyčejném požitkářství. Musíme se tedy nechat vést hodnotou, kterou hudba nabízí, citem, který jí jako objektu náleží. Ve fenomenologické perspektivě bychom snad mohli očekávat spíše pojmy prožitek a význam, možná se v Eimertově případě jedná také o vliv jeho filozofického učitele Maxe Schelera, který fenomenologii vysunul více k hodnotovému chápání. Ostatně fenomenologie zde v dalším rozvedení ztrácí důvěryhodnost, jelikož Eimert se domníval, že není v moci intuitivního názoru rozpoznat a spolehlivě hudbě přisoudit rozmanité prožitkové kvality, které nese. Těchto zjištění může prý dosáhnout pouze exaktní statistika. Kvantitativní zpracování určitých (těžko ovšem říct jakých) parametrů hudební struktury sice sotva dosáhne k vyzdvihnutí jedinečných prožitkových kvalit hudebního dění, ovšem Eimertově skepsi k roli jazykového média, jež by mělo intuici vyjádřit, lze porozumět. Na otázku, kde v oblasti hudby uplatňovat intuitivní nazírání, možná skutečně nelze odpovědět jednoduše.

Eimert jinak neúprosně trval na (duchovním) *smyslem obdařené* zvukovosti, stojící v základu hudby, a shledal tuto rovinu hudby podceňovanou u Bekkera, který v roce 1924 publikoval práci *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriß einer Phänomenologie der Musik*. Použití výrazů „Natur“ a „Klangempfindung“ dle Eimerta nemístně odkazuje na surovou, přírodní povahu, jelikož v knize osmyslenost zvuku tematizoval jen nepřímo, jako by skutečně připisoval hudbě právě smyslově-zvukovou povahu. Ovšem pakliže: „Das geheimnisvolle Leib-gewordensein des künstlerischen Gegenstands, das jenseits der natürlichen Materialbeschaffenheit allein nach Wesensgesetzmäßigkeiten vor sich gegangen ist und deshalb nur an diesen ästhetisch wiedererkannt werden kann [...]“ (tamtéž, s. 243), tedy pakliže ukazování uměleckého díla se dle Eimerta děje podle zákonitostí podstaty, proč by Bekkerovo chápání života zvuku podle

¹²⁹ A zde bychom mohli spatřovat vliv druhého filozofického učitele, Maxe Schelera.

zákonitostí jeho podstaty mělo zkoumat pouze fyzikální jev? Pokud zvuk, jakožto jev, vyjevuje svoji podstatu, není mezi nimi totožnost, tedy ani nelze, aby podstata spočívala v prostých smyslových datech. Eimert se ovšem snažil vyslovit mnohem důrazněji, že *materiál, který hudba používá, je již naplněný smyslem*. Otázka výběru materiálu se tedy opírá o barevnost „des schon bezwungenen Materials“ (tamtéž, s. 244), jelikož skladatel již navazuje na práci vykonanou samým zvukem nástroje. *Materiál není nahodilý, nýbrž „odporem“, který klade, je určující pro proces formování*. Kam ale spějí dalekosáhlé úvahy o významové povaze zvuku?

Eimert dospěl k tomu, že *fenomenologie by v přístupu k hudbě měla být realizována jako nauka o stylu*. Bezprostřední uchopení podstaty se má uskutečňovat jako „das synthetische Erfassen des klanglichen ‚Gestalt‘“ (tamtéž, s. 245), přičemž syntetičnost je chápána spíše jako eklektičnost, jelikož má spočívat v zahrnutí všech jevů od barevnosti zvuku až po styl a světonázorovou rovinu, která jej podepírá. Naznačený rozpor ještě nečiní takové potíže jako výraz „exaktní stylová kritika“, který se vzpírá bezprostřednímu nazření podstaty, a dále některé Eimertovy rozporuplné formulace v závěru článku, jako například, že „[...] eine Musikästhetik mit ausschließlichen akustisch fundiertem Standpunkt nicht phänomenologisch standpunktfrei ist [...]“, „[...] die Totalität jede Phänomens eine doppelte [...] ist [...]“ (tamtéž). Výhradní akustické danosti se jednou Eimertovi jevily patřit do senzualistického okrsku právě proto, že totalita každého fenoménu je smyslová i nadsmyslová, zatímco nyní údajně zahrnují fenomenologické hledisko. Jak nejspíše se potom jeví jeho kritika Bekkerových úvah o podstatě zvuku! Ostatně je třeba dále uznat, že Eimert měl zřejmě Bekkera zhodnotit celistvěji, protože se jím patrně v řadě bodů inspiroval – jeho myšlenkové opory můžeme nalézt také. Zřetelně lze vliv na Eimerta vysledovat také ze strany jeho muzikologického učitele Ernsta Bückena, který krátce před Eimertovým článkem publikoval stať, vymezující úkoly zmíněné nauky o stylu.¹³⁰

¹³⁰ Bücken, E.: Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 5, 1922-1923, č. 4-5, s. 219-225.

Dedikací Husserlovi a místy i fenomenologickou terminologií zastřešil svoji práci o harmonii **Gustav Güldenstein** (1888–1972), německý hudební teoretik, který byl také Husserlovým žákem.¹³¹ Ve svém dalším příspěvku¹³² se snažil vymezit cestou od filozofických konceptů náplň hudební fenomenologie, jejímž předmětem se měl stát hudební fenomén, například hudební dílo. Güldenstein pak usiloval o vymezení jeho identity a přiměřeného způsobu jejího (roz)poznání. Zdůraznil tedy, že hudební dílo musíme odlišit od zápisu, kterým je jako znak drženo v partituře, i od akustických jevů, kterými je přiváděno k posluchači: obojí dílo pouze míní – partitura nedosahuje prožitkově bezprostředně dosažitelné znějící podoby, provedení díla je zase jeho pouhým příkladem, v němž nelze založit identitu díla samotného. V souladu s určením rozdílu mezi faktem a podstatou můžeme říci, že vůči jednotlivým svým rozeznáním má dílo abstraktnější povahu.

Güldenstein dále v souvislosti s adekvátním uchopením rozlišoval mezi psychickými a duchovními akty: psychické akty, které jsou poslechem díla vyvolány, reálné prožívání, jsou obdobně nahodilé vůči aktům „duchovním“ – konstituujícím dílo ve vědomí, v čistém prožívání. Tyto duchovní akty jsou k vnímání díla nezbytné – plynou z jeho kvalit, v reálné situaci, v níž se dílo aktualizuje a uskutečňuje, jsou ale provázeny znamením příslušné chvíle, která se vtiskne do provedení díla i do vnímatelovy posluchačské kondice. Hudební fenomenologie by tedy měla umět odhlédnout od zvláštností, nemajících své určení v podstatě díla. (Jiná je ovšem otázka kvalit provedení jakožto pojetí, ty jistě nelze považovat za nahodilé.) Nemůže tedy postupovat induktivně, z faktických souvislostí proběhlých hudebních událostí, nýbrž duchovním vzhledem přímo do podstaty, který vyžaduje jeden nebo jen málo příkladů daného díla. Pro Güldensteina je tedy dílo *ideálním předmětem*, který existuje

¹³¹ Güldenstein studoval u Husserla ve Freiburgu po tři semestry v letech 1920–1922. Svou knihu *Teorie der Tonart* svému někdejšímu učiteli poslal s dedikací. V odpovědi Güldensteinovi Husserl s odkazem na nízkou úroveň svých hudebních schopností ocenil osvětlující jasnost výkladu, vedeného ve fenomenologickém duchu. Korespondence proběhla na počátku roku 1928, o rok později ještě Güldenstein zaslal Husserlovi výstřižek z recenze, komentující fenomenologickou povahu jeho práce. Srov.: Husserl, E.: *Briefwechsel*. Bd. 7. Schuhmann, K. (ed.) Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1994, s. 103–104.

¹³² Güldenstein, G.: *Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik*. In: *Schweizerisch Musikzeitung*, 1931, s. 100–103, 135–137, 215–218, 379–381, 526–529, 570–573, 681–686.

mimo časoprostor světa, je jádrem identity, vyjevující se v jednotlivých provedeních. Otázka vztahu mezi provedením a dílem rozřešil pouze tak, že hudebník má usilovat o co nejčistší vytvarování a rozeznění hudební ideje. To by předpokládalo *možnost „ideálního“, jaksi dokonalého provedení*. Jak by bylo ovšem možné, je-li dílo jistou abstrakcí vůči svému rozeznění, má-li hudební idea abstraktnější kvality než přináší ty aktualizované? Güldenstein tento problém zmínil spíše okrajově a možná i proto nedospěl k nosnějšímu řešení, se kterým se setkáme až u Ingardena.

Po charakteristice hudebního předmětu (díla a jeho významových částí) a hudebně fenomenologického postoje se Güldenstein soustředil více na charakteristiku hudební intencionality, povahu hudebního dění. Bylo to v době, kdy hudební psychologie měla již jistou tradici a její rámec rozšiřovaly úvahy o hudebním slyšení, v němž rozlišoval typy také Güldenstein. Hovořil o statickém a dynamickém slyšení, jež se mělo v proměnlivých poměrech objevovat v historických dobách a také odlišně pro různé druhy a žánry hudby. Sám se však vyslovil především ke stylovým momentům a poslechovým typům, které se s nimi pojí.

Statické slyšení, jak plyne z jeho označení, se orientuje k aktuálně znějícím tónům. Jelikož krátký okamžik nedokáže ještě pojmut mnoho vztahů k předcházejícímu či následujícímu dění, znamená to, že ve středu pozornosti stojí ryzí kvalita zvuku. Zvuk je vyčleněn ze souvislostí svého výskytu a funkčních vazeb. Podle Güldensteina vybízí k tomuto slyšení především harmonická stránka hudby.

Dynamické slyšení zaznamenává pohybové a časové momenty, sleduje funkční vazby a odhlíží od zvukové kvality. Je nejvíce provokováno rytmickou stránkou hudební struktury. Güldenstein si byl samozřejmě vědom, že se oba poslechové přístupy zpravidla uplatňují v nějaké rovnováze, navíc lze řadu momentů hudební struktury nahlížet jako vycházejících z jednoho typu, s náběhem k druhému: například akcentované tóny se vyčleňují z rytmické řady a poutají svojí zvukovou podobou, anebo naopak zasazení tónu do harmonické souvislosti vyžaduje další průběh, totiž uvolnění napětí. Neubráníme se ovšem údivu nad „statickým“ pojetím harmonie: je královstvím funkčních vazeb, a přesto Güldensteinem chápána jako složka hudební

struktury, vyvazující tóny z jejich okolí. Snad bychom si dokázali představit, že právě takto nabývají barvitosti souzvuky třeba ve skladbách impresionistů, které ale funkčně tonální nároky souzvuků spíše ignorují. A přestože tonálně funkční harmonie spočívá v kontextualitě, něco je na onom „krátkozrakém“ chápání trefné. Při poslechu jednotlivého akordu si můžeme uvědomit silnou významovou a tedy prožitkovou kvalitu, jednotlivý tón melodické sekvence takovou sílu nemá, mnohem více vyžadujeme společnost dalších. Polaritu statického a dynamického slyšení učinil Güldenstein také základem pro další koncepty, například rozlišení konsonance a disonance. Konsonantnost ve statickém slyšení roste s tím, jak tóny splývají a jsou příbuzné prostřednictvím částkových tónů. V dynamickém slyšení je dána nízkou úrovní konfliktu v hudebním proudu. Oba typy považoval za vzájemně nezávislé.

V uvedených studiích se uplatňuje obohacující osobité pojetí autorů, ovšem také se opakují některé myšlenky. Fenomenologie je zde konfrontována s myšlenkovými postupy indukce a dedukce, které považuje za nedostatečné, nejsou-li podřízeny nutnému uplatnění intuitivního názoru. Fenomenologie, vzhledem k tomu, že vznikala ve snaze o radikální revizi filozofování a vědecké činnosti, mohla vytvářet dojem pyšné a minulými snahami opovrhující filozofie, proto se u některých autorů setkáme s připomínkou, že se vlastně nejedná o novou filozofii, spíše o systematické formulování některých i dříve uplatňovaných postupů, či s výslovným oceňováním dříve a jinak dosaženého poznání. Předpoklad jisté ahistorické platnosti se však příliš nevytrácí zejména v úvahách o fenomenologické povaze pojetí, jež byla uplatněna třeba již v osmnáctém století. Proti démonické představě dokonalé filozofie bylo možné uvést také sepětí jejich maxim (soustředění na věc, dávající se jako jev) s vlastnostmi, které častěji charakterizovaly tehdy vznikající hudební díla: radost nad jevy jako takovými - radost nad hudebními projevy, oproštěnými od automaticky uplatněného opracování komplexem hudebních prostředků, oproštěnými od nabízených mimohudebních odkazů.

3.3 Komplexnější muzikologické koncepce

Hudební věda se v druhé polovině devatenáctého století rozvíjela mohutnými kroky a potřebovala také kvalitní oborovou reflexi. V hudební historiografii a ještě více v hudební teorii a estetice měla již na co navazovat. Hudební estetika, nejúžeji vázaná na filozofické směry, vykryštovala ve filozofičtějších typech pojednání do polaritý idealismu a empiricky fundovaného formalismu. Právě tak, jako se v samotné filozofii připravoval směr, který by obě stanoviska překročil či zahrnul, objevovaly se i v muzikologii přístupy, které smyslovou empirii, které je v uměleckém světě dost, uchopovaly jako prožívaný význam a v teoretické reflexi se této rovině nechtěly vzdalovat. Tato podkapitola tedy podává výklad o koncepcích, které, buď bez přímého odkazu k fenomenologii, anebo i s ním, vycházely především z muzikologicky autonomních zjištění. Poněkud nepřesně by se zde dalo hovořit o zduchovění látky, jelikož hudebně teoretická pojednání zde získávala na hudebně estetické fundaci.

Důraz na subjektivní stránku hudebního vnímání přinesl **Hugo Riemann** (1849–1919) v programově rozvržené studii *Ideen zu einer „Lehre von Tonvorstellungen“* (1914/1915), v níž můžeme spolu s Jiřím Vysloužilem¹³³ poukázat na momenty eidetického zájmu a chápání hudebního objektu jako intencionálního předmětu.

Nicméně již ve své dřívější práci, v *Katechismu hudební estetiky* (1890, resp. jako *Drei Vorträge* již 1888), jako by Riemann očekával příchod fenomenologické orientace v hudební estetice.¹³⁴ V úvodu totiž stavěl *vedle tradice formální a obsahové estetiky třetí školu*, která jako rodící se síla *polaritu obou myšlenkových tradic překračuje* a s jejímž přístupem shledal svoji práci příbuznou. Projevil také sympatii k Hanslickovi, jako i někteří pozdější „hudební fenomenologové“, pro vědeckou systematičnost jeho ústředního spisu (patrně ovšem niterně spjatou s formalistickým východiskem, které nicméně Riemann značně překračoval), a

¹³³ Srov.: Vysloužil, J.: *Fenomenologie a muzikologie*. In: *Filozofie v dějinách a v současnosti*. Bretfeldová, H. (ed.). Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1986, s. 161–169.

¹³⁴ Srov.: Riemann, H.: *Catechism of musical aesthetics*. Augener & Co., London 1895, s. iii.

v blízkosti k Hanslickovi zůstal též metodologickým *upřednostněním absolutní hudby a předpokladem její vyšší umělecké hodnoty*. I později se ukáže, že u fenomenologické estetiky, překlenující dřívější protipóly, zůstává zřetelnější příklon k formalistickému pólu. Tato práce navíc obsahuje řadu úvah o hudebním vnímání, které představuje důležitou oblast hudební fenomenologie, již ostatně Riemann věnoval pozornost již ve své, jinak především hudebně teoretické, disertační práci,¹³⁵ kde například *rozlišoval deduktivní a induktivní porozumění hudební logice*. Induktivní metoda odpovídá úrovni posluchačů, interpretů a také skladatelů, ovšem nikoli toho největšího kompozičního umu. Deduktivní metoda je užívána skladateli největší vospělosti, kde umělec „[...] mit einem Blicke des Geistes den ganzen Gedanken auf einmal überschaut (intuitiv hört) [...]“ (tamtéž, s. 41). V rámci deduktivního přístupu je zde tedy specifikováno *duchovní uchopení - intuice - smyslu hudební myšlenky*, což lze považovat za ukázkou konstituce intencionálního objektu podle vlastních zákonitostí vnímaného předmětu.

Riemann se vymezoval *vůči Helmholtzovu psychoakustickému pojetí*, dle něhož posluchač na podkladě své (vůli nepodléhající) fyziologické výbavy „reaguje“ na sluchové podněty. Vnímání hudby pak probíhá jako mechanický paralelismus, jak toto stanovisko označil Stephan Höllwerth.¹³⁶ Riemann ovšem, snad až příliš přísně, negativně hodnotil přístup Carla Stumpfa, jehož Tonpsychologie se dle něho rovněž pohybuje na fyzikální úrovni. Stumpf sice pracoval s hudebními elementy, ovšem stavěl do popředí namísto účinku dosaženého podnětem přece jen vnitřní podmíněnost hudebního prožívání - uchopující akty. Ostatně podle Spiegelberga „[...] his ultimate objective had always been the study of the psychological effects of sound by way of experiences or functions in the perceiver [...],“¹³⁷ přičemž však se Stumpf ohrazoval proti psychologismu. Soustředil se sice na *psychické akty*, ale pečlivě zvažoval, jakou oblast problému otevírají k poznání a kde by naopak povahu poznávaného nerespektovaly (logika).

¹³⁵ Über das musikalische hören. Fr. Andrá's nachfolger, Leipzig 1874.

¹³⁶ Srov.: Höllwerth, S., Musikalisches Gestalten, c. d., s. 127-128.

¹³⁷ Spiegelberg, H.: The Phenomenological Movement. Sv 1, 2. Nijhoff, The Hague 1960, s. 58.

Riemann totiž zdůraznil, že od své disertace považoval za vedoucí princip svých prací hudební slyšení, které „[...] is not merely a passive processing of sound effects in the ear but, on the contrary, a highly developed manifestation of the logical functions of the human intellect.“¹³⁸ *Aktivní hudební slyšení* je potom základem pro „active imagination“ (tamtéž, s. 85), jejímž výsledkem jsou tónové představy. Stejně tak se Riemann vrátil k polaritě deduktivního a induktivního hudebního myšlení, když se hlásí k postupu deduktivnímu, důvěřující logické aktivitě mysli a s odkazem na induktivní neúspěšná řešení Helmholtze a Stumpfa: „[...] the inductive method of tone-physiology and tone-psychology is headed in the wrong direction from the very beginning [...] neither acoustics, nor tone-physiology, nor tone-psychology can give the key to the innermost essence of music, but rather only a ‚Theory of Tonal Imagination‘.“¹³⁹

Z citované pasáže plyne však především zřetelná podobnost s *ambicemi*, které Husserl vkládal do *eidetických věd*, jež měly zakládat vědy faktické: „[...] smysl eidetické vědy vylučuje principiálně jakékoli zahrnutí výsledků poznání empirických věd [...] z faktů vyplývají vždy jen fakta.“¹⁴⁰ Proto i Riemann předpokládal, že k poznání podstaty hudebního dění lze dospět pouze její přímou zkušeností a nikoli navršováním empirických poznatků o sluchovém vnímání. Cesta, která nás k poznání hudby má dovést, spočívá v mentálním obraze, tedy v aktech vědomí, držících objekt: „[...] the ‚Alpha and Omega‘ of musical artistry is not found in the actual, sounding music, but rather exists in the mental image of musical relationships that occurs in the creative artist' imagination - a mental image that lives before it is transformed into notation and re-emerges in the imagination of the hearer.“¹⁴¹

Riemann tedy neuznával hudbu jako reálný předmět, nýbrž chápal ji jako vždy již významovou, stejně jako tzv. intencionalita vědomí předpokládá smyslem sjednocené zakoušení předmětu. O roli uchopujícího vnímání, kterou posluchači Riemann připisoval, svědčí

¹³⁸ Riemann, H.: Ideas for a Study 'On the Imagination of Tone' (Wason, R., Marvin, E. W., překl.). *Journal of Music Theory*, 36, 1992, č. 1, s. 81 - 117, zde s. 81.

¹³⁹ Riemann, H., Ideas for a Study 'On the Imagination of Tone', c. d., s. 83.

¹⁴⁰ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 32.

¹⁴¹ Riemann, H., Ideas for a Study 'On the Imagination of Tone', c. d., s. 82.

rovněž jeho poukaz k ekonomičnosti hudební představivosti, tedy k aktům vědomí, jež konstituují význam vnímané hudby (volí významem sjednocené uspořádání podnětů): „This Principle of the Greatest Possible Economy for the Musical Imagination moves directly toward the rejection of more complicated structures, where other possible meanings suggest themselves that weigh less heavily on the powers of interpretation.“ (tamtéž, s. 88). Intencionální charakter ekonomičnosti lze ovšem lépe osvětlit spojitostí s tvarovou psychologií, jejíž představitelé zdůrazňovali, že psychické funkce se řídí zákonem dobrého tvaru. Kurt Goldstein pak uvažoval o chování člověka vůbec a domníval se, že člověk v životě usiluje o sebeaktualizaci a k tomu volí určitý typ interakce s okolním světem, preferuje jisté typy chování. Tendence k „dobrému tvaru“, tedy k preferovanému chování, „[...] is a special expression of the general tendency to realize optimal performances with minimum expenditure of energy as measured in terms of the whole“.¹⁴² Podobnosti s tvarovou psychologií Riemann ovšem dosáhl ještě zjevnějším způsobem, když zdůrazňuje, že naše vnímání spojuje tóny ve sledy (příslušnost prvků k sobě se zřetelněji vykazuje na rovině časové, čehož využil Christian Ehrenfels, který se ve své zásadní stati Über die Gestaltqualitäten opírá o melodii a její transponovatelnost).

V důrazu na strukturní zákonitosti, v podobě užívání pojmu hudební logika, navázal na Riemanna **August Halm** (1869–1929), německý skladatel a učitel, jehož hudebně teoretický přínos je ovšem celkově dosti odlišného ražení. Svými spisy nesledoval ani tak cíle vědecké inovace, jako spíše hledal cesty, jak zprostředkovat porozumění hudbě. Působil spíše na nižších typech škol a nejen svou kompoziční, nýbrž také hudebně organizátorskou činností setrval v živém zacházení s hudbou, vůči níž tedy nestál nikterak v roli odtazitého posuzovatele. K jeho profilaci také silně přispělo, že se na jedné ze škol seznámil s Gustavem Wynekenem, činným v reformním pedagogickém hnutí, což zřejmě velmi silně Halma poznamenalo a ovlivnilo. Wyneken se podílel na založení reformně zaměřené školy – Freie Schulgemeinde ve Wickersdorfu, kde ve významné pedagogické

¹⁴² Goldstein, K.: The Organism. Zone Books, New York, 2000, s. 292.

roli v letech 1906–1910 působil také Halm.¹⁴³ Lee A. Rothfarb,¹⁴⁴ Halmův životopisec, přístup k hudbě nahlížel v prolnutí se speciálním prostředím školy a vůbec tehdy aktuálních názorů na výuku. Zdůrazňoval proto, že hudba patřila ke každodennímu životu školy a jednou týdně pořádal Halm (resp. po něm Kurth, viz níže) přednášku spojenou s hudebními ukázkami, v níž se snažil vystihnout důležité strukturní a stylové rysy slyšené hudby. Je zřejmé, že u mladého a odborně nevzdělaného publika se mohl spoléhat pouze na bezprostřední zkušenost, ostatně v rámci reformní pedagogiky vyzdvihoanou, a sám byl nucen dbát na terminologicky nezátížený výklad. Zaměření na procesuální charakter hudby se pak nabízí se samozřejmostí. Ostatně Halm psal nejen o hudební logice, v čemž se setkal s Riemannem, ale také o hudební dynamice. Nelze opominout též skutečnost, že Halm vystudoval teologii, což jako průprava hlubšího světónázoru může souviset s duchovnějším očekáváním vztaženými k hudbě, jež ovšem vztahoval k hudební autonomii. Rudolf Stephan (v citované práci) označil jeho postoj za kriticky antihistorický, neuznávající dějinné relativizování (není bez zajímavosti, že i v Halmově kompoziční tvorbě převažují nástrojové skladby), a poukázal také na Halmův odpor k ideji spojování uměleckých prostředků v souborném uměleckém díle. Halma, soustředěného na vazby uvnitř hudby, by téměř bylo možné označit za formalistu,¹⁴⁵ kdyby nebylo takového důrazu na duchovní obsah hudby, odklonu od technické terminologie a povzbuzování k prozkoumávání zkušenosti, v níž se hudba dává. Halm proto stál vlastně mezi přístupem redukcionisticky formalistickým a hermeneutickým. Rothfarb (v citované práci) nicméně poukázal na společné rysy Kretzschmerovy či Scheringovy hermeneutiky s Halmovým přístupem, spočívající v zájmu o vysvětlování, v uznání vlastní zkušenosti s hudbou, tedy ve snahách o terminologicky nekomplikovaný výklad, sledující hlubší význam hudby.

Halmův pohled napovídají také názvy jeho článků či samostatných pasáží z větších prací: *Rationale Musik*, *Musikalische Logik*, *Von der*

¹⁴³ Srov.: Stephan, R.: August Otto Halm. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Gri-Hil, sv. 8, ed. L. Finscher. Editio Bärenreiter, Kassel 2002, s. 456–459.

¹⁴⁴ Rothfarb, L. A.: *The 'New Education' and Music Theory, 1900–1925*. In: *Music theory and the exploration of the past*. Hatch, Ch., Bernstein, D. W. (eds.) The University of Chicago Press, Chicago – London 1993, s. 449–471. O Rothfarba se také opírá aktuální výklad.

¹⁴⁵ Jak to učinil například Lee A. Rothfarb, tamtéž, s. 462.

Dynamik, Unser Musikleben: Volkskunst oder Luxuskunst? Posledně jmenované tituly spolu do značné míry souvisí, jelikož Halm se k Schenkerovi, jehož tehdy svým kulturním významem převyšoval, stavěl případně i kriticky pro elitářství, popř. také na základě konkrétních analýz, které považoval za necitlivé k logice hudebního dění. Postupně se v jeho díle objevily prvky teoretické koncepce, ty ale odpovídají spíše snaze o vytříbení posluchačského a analytického „celkového“ přístupu k hudbě než stavebníci dílčích vodítek. Lze v tom spatřovat větší otevřenost vůči hudbě, konstituující se ve vědomí posluchače podle vlastních vodítek, podezíravost k prekonceptům.

Halm dokonce sám své pojetí označil za fenomenologické, byť zde nebylo možné mluvit o uvědomělém využití Husserlova filozofického aparátu, spíše o tušeném zaměření na bezprostředně prožívané, ovšem ve struktuře zřetelně vykazatelné hudební dění.

Halmovým nástupcem ve Wickersdorfu, byť na krátkou dobu let 1911–1912, se stal **Ernst Kurth** (1886–1946), který zde nasál *atmosféru duchovní obrody* ve výuce zaměřené na rehabilitaci poznávacích kapacit jednotlivce, na jakýsi *návrat k přirozenosti*. V jeho knihách je vskutku patrný výraznější odklon od schematického zachycení hudebního díla.¹⁴⁶ Kurth se zde setkal s Augustem Halmem, z jehož spisů čerpali inspiraci pro hudebně fenomenologické myšlení shodně Cohn i Mersmann. Kurth později *sám přiznal velký vliv tohoto prostředí*, jeho práce charakterizuje *autonomie ve vztahu k teoretickému slovníku*, svou *snahu o srozumitelný výklad* navíc zřetelně deklaroval: „I sought to make specialized music-technical concepts understandable through explanations and the mode of illustration itself. Only the discussions on harmony are an exception, and these can be skipped by readers lacking the requisite training with no loss to the overall intelligibility“.¹⁴⁷ *Oceňoval posluchačský styl hudebních laiků a amatérů* pro jeho *zaměření na celistvost formotvorného procesu*: „Precisely here we can observe that amateurs often have one of the many advantages of impartiality

¹⁴⁶ Srov.: Rothfarb, L. A.: Introduction. In: Kurth, E.: Selected Papers. Rothfarb, L. A. (ed.) Cambridge University Press 1991, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, s. 1–33, zde s. 12–16.

¹⁴⁷ Kurth, E. (z knihy Bruckner, sv. 1, s. vii) cit. in: Rothfarb, L. A., Introduction, c. d., s. 16.

over professional musicians."¹⁴⁸ Halm se rovněž hlásil k uznání laického vztahu k hudbě a v tomto směru deklaroval sepětí s Kurthovým přístupem, jeho práce tak byla i vnímána v recenzi Fritze Jödeho (na jeho knihu *Von Zwei Kulturen der Musik*), který připisoval Halmovi snahu reagovat na rostoucí zájem neprofesionálních hudebníků po uchopení podstaty hudby.¹⁴⁹ Prosazoval dynamické pojetí hudby, které je zkušenosti bližší než identifikování forem přesahujících aktuální hudební útvar. Byl si také vědom, že toto pojetí má svůj význam z hlediska hudební zkušenosti, že je pedagogicky využitelné: „Die Musikwissenschaft, und wohl vor ihr noch die Pädagogik, hat zu leicht vergessen, daß wir in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang.“¹⁵⁰ Jeho dynamické pojetí hudební formy se stane lákavé pro Mersmanna: „[...] Form ist Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit.“ (tamtéž, s. 369).

S pracemi Augusta Halma, v nichž spatřoval spjatost s fenomenologií, byl obeznámen **Hans Mersmann** (1891–1971), který nicméně jako hudebního fenomenologa oceňoval především Ernsta Kurtha a znal i Helmutha Plessnera. Je již autorem, který svá pojednání poměrně soustavně zastřešoval fenomenologií a ostatně své fenomenologické úsilí představil také jako program nového estetického bádání. Jednak se tedy snažil vymezit základnu fenomenologických metodických kroků – definovat nový preferovaný přístup, jednak vytvořil teorii založenou na představě síly a jejího rozvíjení, což je hledisko do značné míry ryze hudební – harmonická složka hudby dobře umožňuje si to uvědomit.

Nejprve však *k fenomenologické metodice*. Každé estetické zkoumání má být podle Mersmanna „auf das Kunstwerk konzentriert“.¹⁵¹ Jedná se o nejdůležitější požadavek na současnou hudební estetiku, která by pak měla: „[...] diese Betrachtung von allen Beziehungen zum Betrachtenden abzulösen soweit dies möglich ist.“ (tamtéž, s. 374). Vymanění se z vlivu „Ichbeziehungen“ umožní nekontaminovat poznání

¹⁴⁸ Kurth, E., *Selected Papers*, c. d., s. 156.

¹⁴⁹ Srov.: Rothfarb, L. A., *Introduction*, c. d., s. 15.

¹⁵⁰ Kurth, E.: *Der musikalische Formbegriff*. In: *Melos*, 4, 1925, č. 7-8, s. 364-370, zde s. 365.

¹⁵¹ Mersmann, H.: *Zur Phänomenologie der Musik*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19, 1925, č. 1-4, s. 372-388, zde s. 375.

subjektivními nahodilostmi, naopak tímto postupem „[...] wird angestrebt eine möglichst große Objektivität und relative Verbindlichkeit ihrer Ergebnisse.“ (tamtéž, s. 374). Výkon fenomenologické redukce je tedy nástrojem objektivity.

Ovšem Mersmann *chápal hudební dílo jako „Erscheinung“* (které se tedy může dávat pouze subjektu) a usiloval o poznání jeho podstatných vlastností, čímž obhajuje vzdálení hudebně teoretickému srovnávání děl podle vyčleněných vlastností a schémat: „So müssen wir von der Analyse vor allem fordern, daß sie ein Bild von der individuellen Struktur des Einzelwerkes gibt.“ (tamtéž, s. 380). Odtud také plyne strukturální zaměření tzv. použité hudební estetiky, kterou zde Mersmann představil a již dále rozvíjel ve svém známějším spise *Angewandte Musikästhetik* (1926).¹⁵² Na hudebním díle pak zdůrazňval organizaci jeho vnitřního dění – umělecké dílo chápal jako organismus – a dodal, že fenomenologicky založený výzkum „[...] sucht die Erscheinungen des Kunstwerks als Evolutionen elementaren Grundkräfte zu begreifen“. (tamtéž, s. 377). Zde se také promptně stává srozumitelnou ona spojitost s Kurthem, jehož práce sám Mersmann považoval za následováníhodný příklad aplikované hudební estetiky. *Kurth se také soustředil na proces formování*, dalo by se říci na „hledání dobrého tvaru“. Mersmann však trval na nezávisle definovaném původu svého přístupu, nepředpokládajícímu, oproti Kurthovi, projekci duševního dění do díla, přičemž tento psychologismus měl dle něho vycházet zejména od Riemanna, jehož pojetí zařazuje do větve psychologické, patrně kvůli zásadnímu významu „představ“, tedy důrazu na akty vědomí, dávající hudební objekt. U Mersmanna tudíž prožitková strana zájmu ustupuje do pozadí a struktura objektu se staví do centra, až skutečně může upomínat na dobový strukturalismus, jak poznamenal již například Jiří Vysloužil.¹⁵³ Ostatně Mersmann vymezil fenomenologický přístup vůči psychologickému a hermeneutickému.

Hudební dílo následně chápal jako „Summe der in ihm beschlossenen Funktionen und Kräfte“.¹⁵⁴ Mersmann podal samostatné výklady jednotlivých prvků hudební struktury (melodiky, harmonie,

¹⁵² Mersmann, H.: *Angewandte Musikästhetik*. Hesse, Berlin 1926.

¹⁵³ Srov.: Vysloužil, J.: *Fenomenologie a muzikologie*. In: *Filozofie v dějinách a v současnosti*. Ed. H. Bretfeldová. Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1986, s. 161-169, zde 168.

¹⁵⁴ Mersmann, H., *Zur Phänomenologie der Musik*, c. d., s. 376.

rytmu, krátce pojednává o dynamice, agogice). Jeho přístup lze označit za hudebně teoretický, přičemž hlavním cílem se mu stalo identifikování napětového a silového potenciálu, které tóny nesou. Například v rámci melodiky sledoval *silový potenciál jednotlivých aspektů* samotných výškových intervalů - jejich velikosti, směru a míry jejich splývání (upomínající na Stumpfovo pojetí konsonantnosti) - a také silový potenciál vyšších melodických útvarů, které označuje jako jednoty, resp. celky („melodische Einheiten“, „Melodieganzen“).¹⁵⁵ Například vzestupná melodická linie nese vysoký stupeň napětí, stejně tak velké intervaly s nízkou kvalitou splývání. Silové momenty, které Mersmann označil jako tektoniku, resp. *tektonické elementy*, pak tedy *narůstají do vyšších rovin členění průběhu díla*: „Die Summe der Kräfte [...] in der Entwicklung der Elemente zu Form und Inhalt beschlossen liegen.“ (tamtéž, s. 228). Silové dění tudíž tvoří podstatu hudby, proto fenomenologická estetika „[...] sieht den Inhalt der Musik in der Summe ihrer tektonischen Elemente, [...]“.¹⁵⁶ Proto tato fenomenologie hudby dle něho představil „*Formästhetik*“.¹⁵⁷ Felix Wörner pak mohl u Mersmanna spatřovat hledání podstaty hudebního díla ve formě,¹⁵⁸ jelikož *spojení silového a formového pojetí je zde velmi niterné*: „Lebendige Kraft ist schon in sich selbst auch Lebendige Form.“¹⁵⁹ Otázkou zůstává, zda se Mersmann ve výsledku přeci jen svému dynamickému stanovisku nevzdaluje, když utváří schémata typizovaných průběhů hudebního díla - když například sled tří tónů shledává pouze kvantitativně odlišný od třívěté sonáty. Reference k bezprostřední zkušenosti tím totiž rapidně klesá.

Mersmannovo pojetí formy se opírá o *představu silového dění, které narůstá do určitých rozměrů (do prostoru), čímž vzniká formové dění*: „Form ist [...] der Projektion der Kraft in der Raum, [...]“ (tamtéž, s. 99), „Kraft und Raum sind nur die Perspektiven einer Formbetrachtung.“ (tamtéž, s. 100). V chápání tektonického dění Mersmann vycházel z předpokladu, že silové momenty se v díle

¹⁵⁵ Mersmann, H.: Versuch einer Phänomenologie der Musik. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 5, 1922-1923, č. 4-5, s. 226-269, zde s. 231.

¹⁵⁶ Mersmann, H., Zur Phänomenologie der Musik, c. d., s. 378.

¹⁵⁷ Mersmann, H., Versuch einer Phänomenologie der Musik, c. d., s. 244.

¹⁵⁸ Srov.: Wörner, F.: Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zur phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Mersmann. In: Musik Theorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 22, 2007, č. 3, s. 261-273.

¹⁵⁹ Mersmann, H., Angewandte Musikästhetik, c. d., s. 99.

uplatňují se specifickým rozložením v čase a specifickým vyplněním prostoru. Rozlišoval pak dva hlavní typy rozvoje síly - logický a organický, resp. uzavřený a otevřený.

V *otevřené formě* jsou síly „[...]auf ein Zentrum bezogen und an dieses gebunden [...]“ (tamtéž, s. 82). Formotvorný potenciál je tu spíše zárodečně přítomný v síle, která, jako holé puzení, se žene kupředu, narůstá a rozvětňuje se: „[...] unter den Zwang einer Kraft stellen, [...]“ „[...] ihre Teile wachsen aus- und ineinander.“ (tamtéž, s. 96). Tento *organický princip* naznačuje růst energie uvnitř celku a prvotní formovou jednotkou je zde *téma*, které není „[...] vollendeter Ausdruck eines Formwillens sondern lediglich Forderung eines solchen, [...]“¹⁶⁰ - nevyjadřuje konečné zformování, nýbrž je teprve zakládá: „[...] das Thema als Form bleibt geöffnet [...]“ (tamtéž, s. 95). Vyšší formové útvary, ztělesňující organický princip, se zakládají na rozvoji síly anebo konfliktu sil, jež spájí skladebné části, které jsou ve vztahu subordinace. Z příslušného evolučního principu (Entwicklung) se odvozují *Entwicklungsformen* (formy rozvoje). Grafické vyjádření průběhu síly vyúsťuje v jednodlitou křivku, jejíž konkrétní tvar již specifikuje podtypy, k nimž patří preludium, fuga, sonátová forma (práce s tématem je velmi ryzím příkladem), předehra, symfonická báseň či melodram.

Logický princip se pojí s *uzavřenou formou* a jeho základním formovým útvarem je perioda, přičemž síla zde neuhání vpřed. Již v nejmenších jednotkách je to „wesentlich passive, ruhende oder ausschwingende Kraft“, „Sein, Zustand, Gegenwart“.¹⁶¹ Zatímco organický princip charakterizuje „Gebundene Kraft, offene Entwicklung“, logický princip se realizuje jako „Geschlossener Ablauf im Raum“ (tamtéž, s. 98). Síla je zde decentralizována a forma si tak neuchovává jednotu, proto zde „[...] jedes Glied des Periodischen Ablauf in sich selbst beginnt und endet.“ (tamtéž, s. 96). Perioda pohlcuje formotvorný potenciál síly, dává jí konečnou podobu: „Die Periode ist bereits in sich selbst die Erfüllung des in ihr beschlossenen Formwillens; sie ist in sich selbst vollendet.“¹⁶² Z nižších útvarů periody se dospívá k vyšší úrovni členění a zde získává logický princip svoji obdobu v typickém průběhu formového

¹⁶⁰ Mersmann, H., Versuch einer Phänomenologie der Musik, c. d., s. 244-245.

¹⁶¹ Mersmann, H., Zur Phänomenologie der Musik, c. d., s. 381.

¹⁶² Mersmann, H., Versuch einer Phänomenologie der Musik, c. d., s. 243.

dění, kterou Mersmann nazval „Ablauf“ a z níž odvozoval „Ablaufsformen“ (formy plynutí, průběhu). Tyto formové útvary jsou založené spíše na prosté následnosti dosti samostatných částí, tedy na periodických vzestupech a poklesech tektonického napětí. Zmíněný evoluční typ, s jeho charakteristickou následností a koordinací, se uplatňuje ve formách suitového charakteru, serenádě či divertimentu, potpourri či fantazijních improvizovaných útvarech, dále pak v písňové formě či v rondu a variacích.

Podíl obou typů na určitém formovém typu není výlučný, nýbrž kombinovaný: *s rostoucí vnitřní komplikací vztahů mezi formovými částmi se zvyšuje uplatnění organického principu*. Mersmann vyjádřil rozdíly evolučních formových typů a z hlediska míry uplatnění buď logického, nebo organického principu uspořádává historicky ustanovené formové typy. Zabýval se také genetickou stránkou věci: prvotní formová organizace síly spočívá v principu uzavřených forem, z nichž teprve se mohl vyvinout otevřený, centrální typ. Na Mersmannův typ uvažování navázali další autoři s teoriemi o historicky vyvinutých formotvorných principech (včetně Jozefa Kresánka při definici aditivního a proporčního formotvorného principu).¹⁶³

Formové typy vycházejí nejen z historických stylů, nýbrž lze je specifikovat také pro skladatelské osobnosti. Hudební projevy navíc vznikají kombinací a prolínáním teoreticky vyhraněných typů. Například *polaritu hlavního a vedlejšího tématu je možné pojímat prostřednictvím odlišného uplatnění síly a prostoru* („Formkraft“, „Raumwert“), kde hlavní téma představuje koncentrovanou sílu, z jejíhož přetlaku se odvíjí tematická práce a různé úseky vedlejšího tektonického charakteru. Vedlejší téma tvoří spíše následnost samostatných prvků. Protiklad se obdobně uplatňuje i ve vztahu první a druhé věty, sonátové formy a formy variační či písňové. I jednotlivé aspekty hudební struktury mohou nabývat podle okolností různých úloh, například harmonie více prostorovosti (při zaměření na barvitost souzvuků) či silového náboje (zvýrazněná funkčnost a vedení hlasů).

Mersmann ve své teorii uplatnil do značné míry nadteoretické stanovisko, když zredukoval množství teoretických konceptů, jež mu

¹⁶³ Srov.: Kresánek, J.: Tektonika. ASCO, Bratislava 1994.

byly oporou, a do popředí postavil dosti jednoduchý princip vertikálního členění horizontály, který důsledně uplatňoval na mnoha rovinách – v mikrostruktuře i makrostruktuře. V tomto smyslu vyšel od hudebního vnímání. Na druhou stranu je třeba podotknout, že toto pojetí se opírá o porozumění průběhu, a to ve značné míře na úrovni velkých skladebných úseků, vět, což nemusí na straně posluchače odpovídat registrovatelnému rozsahu. Třebaže také například Ingarden předpokládal možnost postihnout časovou jednotu celého díla, je opodstatněné o této možnosti vyslovit pochybnost.¹⁶⁴ Bezprostřednímu vnímání se vzpírá zřejmě také samotné formové zaměření, které sice neodhlíží od různých stránek hudební struktury, ovšem jejich význam podřizuje pohledu na vzniklé formové útvary, které samy o sobě mají poměrně abstraktní povahu.¹⁶⁵ Potom se stává fenomenologický ráz Mersmannových prací nejistý, téměř až k myšlence, že zde fenomenologie „fungovala [...] spíše jen jako určité heslo vnějškově spjaté s úsilím studovat hudbu především jako morfologii.“¹⁶⁶

Helmutha Plessnera (1892-1985), představitele filozofické antropologie, na tomto místě uvádíme proto, že věnoval hudbě, jako umění sluchového smyslu, soustředěnou pozornost, třebaže to bylo v rámci komplexnější koncepce nikoli muzikologické, nýbrž filozofické (vztažení lidské bytosti ke světu prostřednictvím smyslů). Jeho zájem o hudbu byl ovšem výlučnější, než tomu bylo u fenomenologických estetiků, kteří z oblasti hudby spíše uváděli příklady či dokreslovali výklad. Plessner navíc vstoupil do oborové diskuse, jelikož na estetickém kongresu v roce 1924 přednesl jako koreferent Hanse Mersmanna příspěvek o hudební fenomenologii.¹⁶⁷

Plessner *zkoumal smyslové modality z hlediska antropologického*,¹⁶⁸ které má blízko k fenomenologické a

¹⁶⁴ Toto stanovisko nachází podporu také u Jana Freie in: *Hudba jako zkušenost, hudba jako útvar*, c. d., s. 107-118.

¹⁶⁵ V obecnosti lze shledat podobnost se Schenkerovým přístupem, který na jednotlivé stránky hudební struktury bere ohled, ovšem „rozpouští“ je ve zviditelnění strukturálních hlasů.

¹⁶⁶ Poledňák, I.: *K metodologické problematice díla Vladimíra Helferta*. In: *Opus musicum*, 7, 1975, č. 10, s. 290-292, zde s. 291.

¹⁶⁷ Plessner, H.: *Zur Phänomenologie der Musik*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19, 1925, č. 1-4, s. 392-395.

¹⁶⁸ Plessner, H.: *Sensibilité et raison. Contributions à la philosophie de la musique*. In: *Recherches philosophiques*, 6, 1936/37, s. 144-189. Oba zmíněné příspěvky vycházejí z Plessnerovy knihy *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*. Friedrich Cohen, Bonn 1923.

existencialistické orientaci, jako antropologii i fenomenologii označil také své příspěvky, věnované hudbě. Plessner usiloval o objasnění plurality smyslů, vnitřní organizace smyslové výbavy určením jedinečné kvality jednotlivých smyslových modalit. Z tohoto hlediska kritizoval neadekvátní pojmání smyslové a konkrétně sluchové zkušenosti v rámci některých filozofických směrů. Nesouhlasně se stavěl i ke zmíněnému existencialismu, jelikož mu vyčítal příliš globalizovaný zájem o smysly. Orientace na celého člověka, jeho autentické žití, obecnější prožitkové (existenciální) struktury, jako bytí-ve-světě, totiž nevyžaduje další členění a zakládá se na jednotě. Existencialismus dle Plessnera smysly neúměrně emocionalizuje a cele je zahrnuje do živoucí aktivity zakotvené v těle.

Plessner, jako antropolog, začal diskusi u vlastností lidské bytosti - u života a lidství: organismus a prostředí tvoří celistvý systém, ve kterém smysly fungují jako spojení s okolím, signalizují vnější dění. Každý organismus se totiž potřebuje orientovat ve světě kolem sebe. Plessner pokračoval myšlenkou, jež se stala jedním z jeho nejdůležitých předpokladů pro další úvahy o smyslovosti. Zdůrazňoval, že způsoby, jakými získáváme informace o dění kolem nás a jakými reagujeme na vnější podněty, se odráží v našem chování vůči světu: „Un être vivant domine son milieu par des procédés qui correspondent à ceux par lesquels il s'y adapte.“¹⁶⁹ Organismus tedy vystupuje jako jednota motorických akcí a smyslových systémů. Lidská smyslová výbava ovšem překračuje tento program adaptace na prostředí touhou po poznání světa, která zaměstnává všechny smysly (a to tedy oprávněně zdůraznila existencialistická filozofie), jež zůstávají člověku objektivně přístupné a umožňují především fixovat neproměnný základ neustále se měnícího světa. Smyslové modality tedy odpovídají pohybovým, ovšem u člověka je tento vztah obohacený potřebou rozumět.

Z těchto širších úvah se posléze osamostatňuje problematika sluchového smyslu a jeho jedinečnosti. Zájem o tuto oblast legitimizuje také nedocení sluchového smyslu v tradici evropského myšlení, vyrostlého z glorifikace vidění (patrné i u fenomenologie).

¹⁶⁹ Plessner, H., *Sensibilité et raison*, c. d., s. 149.

Plessner se přitom snažil určit „Wesensstruktur des Schalles“¹⁷⁰ a vůbec charakterizovat sféru sluchového vnímání. Sluchovou modalitu, jak se v ní vyjevuje vztah subjektu k jeho tělu, charakterizuje *produktivita*, neboli schopnost vydávat zvuky. Ta se dále pojí se zajímavým vztahem interiority a objektivitu: zvuky, které člověk produkuje, jsou jeho expresí, vyjádřením niterných emocí, ovšem stávají se předmětem: „Etwas ringt sich aus ihm los und begegnet ihm als Ton wieder von außen; das ursprünglich Eigene kehrt zu ihm zurück als ‚seine‘ Äußerung.“¹⁷¹ Zvuk se totiž okamžitě odděluje od svého zdroje a nabývá vůči němu nezávislé existence. Zvuk, jako samostatný objekt, potom charakterizuje „*dálko-blížkost*“, jež kontrastuje s distančním zrakovým smyslem a například čichem, jehož předmět máme zcela u sebe. Zvuk je „ein voluminöses Quale und fernnah, d. h. nie im Gegenüber (wie die Farbe) oder im Hier (wie etwa ein Tasteindruck oder – im eminentem Sinne – der Schmerz), sondern geräumig, umhüllend, füllend, überall und nirgends.“ (tamtéž, s. 113–114). Zvuky vyplňují prostor, jsou všude kolem nás – *mají objemovou kvalitu, voluminositu*, a přesto jsou předmětně nezachytitelné. Prostupují prostorem, ale i námi – „gehen durch und durch“ (tamtéž, s. 114), dokáží tělo rozeznít, jelikož zvuky „[...] *Impulswert* für Haltung und Motorik unseres leibhaften Daseins besitzen.“ (tamtéž, s. 114). Zkušenostní hodnota sluchového smyslu se tedy může pyšnit výlučnými charakteristikami – zvuky přes svoji značnou objektivitu bezprostředně oslovují niternost.

Povaha zvukových podnětů má ovšem zajímavé důsledky také pro jejich organizaci, pro utváření například hudebních celků. Tóny jsou jednotky, oddělené intervaly – jejich soubor má nespojitou povahu, zatímco *barevné spektrum představuje spojitý celek* – „Stetiges Übergehen durch unscharfe Übergänge von einer zu anderen Farbenqualität, die sich gleichwohl nicht beliebig abgrenzen lassen, sondern ihre Stätigungsmaxima haben, ist für das Spektrum bezeichnend [...]“, ze spojitě povahy barev plyne také jejich nedynamičnost: „Die in sich zurücklaufende Mannigfaltigkeit der

¹⁷⁰ Plessner, H., *Zur Phänomenologie der Musik*, c. d., s. 394.

¹⁷¹ Plessner, H.: *Zur Anthropologie der Musik*. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1, 1951, s. 110–121, zde s. 112. Tento text je německou verzí poslední části výše uvedeného francouzského článku, která se již zabývá právě sluchem a hudbou. Další citace příslušné části textu budeme také uvádět z této verze.

bunten Farben [...] gehört zu ihrer inneren Ungerichtetheit.“ (tamtéž, s. 116). Vnitřní směřování se tedy pojí s distinktivností¹⁷² sluchových prvků, která zvukům poskytuje předpoklad pro nesení komunikační funkce. Plessner dokonce přímo připisoval tónům charakter sdílení: „So ist Tönen immer auch Mit-teilen, selbst da, wo est nichts mitzuteilen gibt.“ (tamtéž, s. 114). Distinktivnost zde plyne ze vzdáleností mezi zvuky, které dosahují určitého kvalitativního řádu. Ve zrakové oblasti můžeme od jedné barvy přistoupit k jiné, aniž se dostaví pocit překročení nějakého intervalu, všechny barvy mohou být vnímány současně, aniž je hyzdí disonantnost.

Zvuky jsou totiž obdařené bezprostřední významovostí, zatímco barvy sdělují nepřímým způsobem, jelikož ony jediné jsou schopny zprostředkovat spojení mezi motorikou a porozuměním, jelikož zvuky a tóny mají „gefühlsmäßige Wirkungen“ (tamtéž, s. 114). *Průběh tónové řady je totiž na rozdíl od sledu zrakových podnětů vždy niterně motivovaný*: „Tönen is die Abfolge in der Zeit nicht äußerlich wie optischen Daten [...]“ Tóny charakterizuje „Zwang zum Nacheinander“, „[...] Abfolge durch die Töne selbst [...] motiviert wird.“ (tamtéž, s. 115).

Plessner poukazoval na snahy o přenesení zvukových kvalit do oblasti vidění (tzv. absolutní film). Zrak, který sluchu záviděl a přivykl si vládnout, chtěl absorbovat kvality sluchu, ovšem zcela absurdně. Sled optických kvalit se totiž podřizuje zákonitostem jemu vnějším.¹⁷³

Podobně i polarita konsonantnost – disonantnost¹⁷⁴ vyplývá právě z dynamických vlastností zvuku, cizích zrakové modalitě. Kombinace barev charakterizuje různá míra souladu. Nelze tu však mluvit o disonantnosti, jelikož ta je založena na polaritě napětí a uvolnění a může jí být dosaženo pouze v následnosti, zatímco barevné konfigurace nevyžadují určitý typ rozvoje, lze je pouze staticky

¹⁷² Distinktivnost (a homogenost) tónů jako hudebního materiálu jistě souvisí se strukturálností, která je u hudby přirozeněji vysunutější. Jaroslav Volek v tom spatřoval příčinu nízkého vlivu strukturalismu v hudební vědě. Srov.: Volek, J.: *Struktura v umění z hlediska sémiotiky a obecné metodologie vědy. K problematice struktur ve společenských vědách.* ÚTDU ČSAV, Praha 1984, s. 37–66. Z okruhu fenomenologických estetiků zdůraznil Dufrenne, že hudební projev „[...] se nabízí strukturální analýze, a to dokonce lépe než všechny ostatní estetické objekty.“ In: Dufrenne, M.: *Ke vztahu fenomenologie a sémiologie umění.* In: *Estetika*, 7, 1970, č. 3, s. 229–236, zde s. 229.

¹⁷³ Srov.: Plessner, H., *Zur Phänomenologie der Musik*, c. d., s. 393–394.

¹⁷⁴ Dále výklad opět sleduje témata studie *Sensibilität et raison*.

nahradit. *Konsonantnost* či *disonantnost* tedy implikuje časovou pozici.

Plessner proto neuznával Kandinského rozlišení barev na základě dynamické hodnoty s nimi spojených prožitkových kvalit, jejichž vymezení považuje za neadekvátní pro zrakové vnímání. Nelze tu ovšem jednoduše souhlasit. Již řada výzkumů mohla poukázat na vyšší než náhodnou shodu mezi lidmi v charakterizování barev. Barvy nějakou kvalitu mají, a i když lze říci, že se jedná o pouhé počitkové datum, nezjevující předmět, přece dobře známe různé pocity vázané právě na barevnost (třeba dvou stejných květů). A pokud uznáme významy barvových kvalit, nelze vyloučit, že v jejich základu stojí cosi jako dynamika životní chvíle. Neboť co jiného promítnout do čistých barvových kvalit než něco zcela obecného a současně člověku bezprostředního a primárního? Diskutabilní, i když zajímavé je další Plessnerovo tvrzení: „Der Schall kann an- und abschwellen, was Farbe nie kann.“ (tamtéž, s. 116). Že se zvuky mohou měnit na škále intenzity, je pro nás samozřejmé. Jednak to umožňuje zvýšit auru zvuku v jeho voluminositě a prostoupení naší niterností, jednak samotný význam intenzity (směr do hloubky, dovnitř) je spojený s prožíváním, niterností. Přisouzení intenzitních změn různě sytým barvám ovšem možná nemusí být totožné hned se změnou odstínu.¹⁷⁵

Plessner nemohl zůstat ponořen jen ve zvucích a zcela vynechat otázku hudebního významu, který především plyne z časové extenze hudebního objektu: hudba není denotativní a její význam nelze jazykově redukovat (redukovat rozložení v čase a abstrahovat tak význam): „Niemand außer dem Kunstwerk selbst kann sagen, was es ‚meint‘.“ (tamtéž, s. 118). Význam je nevyslovitelný a i po skončení poslechu zůstává mnohoznačný a především otevřený, „[...] bleibt ihr ‚Bedeutend‘, ihr Zu-verstehen-Geben offen und mehrdeutig bis zum Ende.“ (tamtéž, s. 118). Plessner podobně jako „dynamikové“ zdůrazňoval napětí, které v každém okamžiku žene hudební proud kupředu a které má v sobě cosi teleologického, zaměřeného k nitru člověka: zvuk má „die Tendenz ins Kommen“ (tamtéž, s. 116). Hudba v člověku probouzí pohybové vzorce, které vyjadřují životní funkce v rámci organismu, respektive i ty, jimiž člověk překračuje

¹⁷⁵ Exenzitou a intenzitou označil charakteristické vlastnosti zrakové, resp. sluchové modality Husserl. Srov.: Husserl, E.: *Logical Investigations*. Vol. 1, 2. Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1982, s. 440-441.

nastavený program nejhodnější adaptace a prozkoumává své bytí: „Musik bedeutet dem Leib, seine von ihr geweckte und angesprochene Motorik zu unterlassen und die Lösung der durch sie gesetzten dynamischen (bisweilen emotional-expressiven) Spannungen den Klanggebilden selbst zu überlassen. Ihr Spiel untereinander steht für das Spiel mit uns.“ (tamtéž, s. 120). Teprve *nevykonání, odložení těchto pohybových vzorců* z nich činí znaky, nesoucí význam. Plessner tedy akcentuje kinestetický náboj hudby a jeho reprezentační funkci.

Na rozdíl od koncepcí „dynamiků“ předchází Plessnerův fokus okamžiku abstrakce hudebního „materiálu“, z jehož vlastností právě formuloval povahu hudebního dění, sdělení a vztah k subjektivitě. Výraznou roli kinestetiky připisoval Plessner ovšem až *instrumentální hudbě*, resp. hudbě vzniklé po vzmachu instrumentální hudby. Patrně vytušil úlohu tonálně funkčních vztahů, jejichž prosazení bylo urychleno rozvojem instrumentální hudby. Vokální hudba se váže na kinestetiku přímo – zapojením hlasivek či vtělesněním do zpěváka. Vysoká produktivita zde ovšem zřejmě blokuje moment hry nevykonávané, pouze pozorované. Ostatně produktivitu Plessner sám vymezil jako charakteristickou vlastnost tónů. Odkaz k instrumentální hudbě nicméně poněkud zeslabuje principiální platnost Plessnerových tvrzení, která ostatně je specifitější a také jistější v problematice „předhudebních“ předpokladů hudebního významu. Plessnerova obeznámenost s muzikologickou tradicí a ochotou mezioborově ji ovlivnit působí velmi sympaticky. Z Plessnerových myšlenek, z nichž některé se skutečně objevily již v Husserlových přednáškách *Ding und Raum* (1907), zůstala nepřekonaná právě fenomenologická charakteristika slyšení.¹⁷⁶

Důležitým podnětem se stala disertace Hugo Riemanna o hudebním slyšení **Heinrichu Besslerovi** (1900–1969), který při příležitosti své habilitační přednášky, v hudebně fenomenologicky bohatém roce 1925, představil pojednání *o základních otázkách hudebního slyšení*, v němž se dotkl fenomenologie nejen přímo, především v uznání heideggeriánského původu své koncepce, nýbrž v celkovém zaměření práce, uchopující „*Wesenserfahrung des Musikalischen als*

¹⁷⁶ Této problematice bude ještě věnován prostor v následující kapitole.

bedeutsam.¹⁷⁷ Pro zřetelnou formulaci vymežující Besselera vůči Riemannovi se však nyní obrátíme k pozdějšímu obšírněji pojatému spisu, který původní jen letmo naznačené stanovisko rozvádí v systematickou argumentaci.¹⁷⁸ Besseler oceňoval pojem *hudební logika*, v němž Riemann spatřoval jádro hudebního slyšení, jelikož se vztahuje ke sféře „des musikalisch Richtigen und Geltenden“ (tamtéž, s. 7), která nedpovídá rovině akustické, nýbrž „[...] besteht allein für den ‚auffassenden Geist‘.“ (tamtéž, s. 7). Hudební logika měla označovat *aktivitu* lidské mysli, která se zmocňuje přicházející hudby a vychází jí *vstříc s vlastním uchopením*.

Besseler uznal také Riemannovo kritické vztažení k Helmholtzovi, který slyšení hudby představil jako „ein passives Hinnehmen“ a „ausgelöste Reaktion des Gehörorgans“ (tamtéž, s. 6), a stejně tak ke Stumpfovi, který tónům, jež zkoumal jednotlivě, odňal jejich „musikalische Bedeutung“ (tamtéž, s. 9).

Besseler mohl dokonce tvrdit, že se *Riemann dostal do blízkosti fenomenologie*, v níž by byl našel filozofický základ pro své myšlenky: „Riemanns ‚Lehre von den Tonvorstellungen‘ ist ihrem Sinne nach eine Phänomenologie der Musik.“ (tamtéž, s. 10). Tónové představy mají představovat předmětnou složku intencionálního aktu, tedy *noema*.¹⁷⁹ Přes tato ocenění se Besseler od Riemanna nakonec spíše distancoval. Namířil k němu častou *výtku historicky omezeného založení teorie*: „Die von Riemann betonte Aktivität des musikalischen Hörens ist ein Merkmal der Neuzeit.“ (tamtéž, s. 15). Besselera v tom mohla utvrdit znalost starší hudby a zcela odlišeného kontextu recepce, ve kterém fungovala.

Inspiroval se v dalším vývoji fenomenologie u *Martina Heideggera a jeho analytice Dasein*, na jejímž základě tvrdil: „Als ‚ursprünglich‘ in diesem Sinne erwies sich das aktiv-tätige Umgehen mit Musik in einer Gemeinschaft.“ (tamtéž, s. 12) *Společenství, každodennost a činné zapojení do zacházení s hudbou* jako kdyby v heideggeriánském filozofii nacházely obdobu v autentické

¹⁷⁷ Besseler, H.: Grundfragen des musikalischen Hörens. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, Lipsko, 32, 1926, s. 35-52, zde s. 43.

¹⁷⁸ Srov.: Besseler, H.: Das musikalische Hören der Neuzeit. Akademie-Verlag, Berlin 1959.

¹⁷⁹ Riemann mohl být v době psaní článků o tónových představách informován o fenomenologii i o její možné perspektivnosti pro uchopení estetických témat. Srov.: Vysloužil, J.: Fenomenologie a muzikologie. In: Filozofie v dějinách a v současnosti. Bretfeldová, H. (ed.). Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1986, s. 161-169.

existenci, která je otevřená světu a druhým. K Heideggerovu odkazu se Bessler přihlásil již v doktorské práci: „Die verdeutliche Rede vom ‚faktischen‘ Leben weist vielmehr in der verschiedensten Weisen gehabten, erlebten Zusammenhang [...] dessen begriffliche Erfassung in philosophischer Abzweckung von M. Heidegger (in Freiburger Vorlesung seit 1919) systematisch unternommen worden ist.“¹⁸⁰ V souvislosti s hudebním slyšením pak ve své habilitační přednášce opět děkuje M. Heideggerovi a odkazuje k němu i v pozdější studii.¹⁸¹

Bessler se totiž soustředil na ty okruhy hudby, které vyrůstají ze sepětí s každodenností, které poukazují na neodlučitelnost naší existence a toho, s čím se v ní setkáváme (bytí-ve-světě). Jedná se tedy o hudbu, která *nepřichází jako nabídka*, jako něco původně vnějšího, nýbrž je to *hudba povstávající z životních úkonů*, která tedy „[...] sich ihr Publikum nicht suchen, sondern aus ihm herauswachsen. Sie ist Gebrauchsmusik.“ (tamtéž, s. 38) V první studii, z roku 1925, uvedl Bessler její příklady: taneční hudba, pracovní píseň, společenská píseň (například pijácká, ale také hymna), zábavná hudba (kabaret), mýtické prvky v projevech dítěte či magické momenty v etnické vzdálené hudbě.

Nešlo mu přitom o výčet či systematiku, nýbrž o principiální charakteristiku: „Die Frage ist vielmehr, in welchen Weisen uns Musik im allgemeinen zugänglich wird oder werden kann.“ (tamtéž, s. 36). Musíme si totiž uvědomit základní typy přístupu k hudbě, chování vůči ní. Například při uchopení „Gebrauchsmusik“, hudby používané v různých životních a společenských situacích, je totiž „das bloße Hören [...] unangemessen“ (tamtéž, s. 40). Nejedná se při ní o soustředění na slyšené, o kontemplaci estetického předmětu: „Die Musik hat wiederum keine ästhetische Gegenständlichkeit, sondern erhält ihren Sinn im Ausdruck einer Gefühlsbildung. Zugangsweise ist stets das Mitmachen, die Haltung völlig bestimmt vom Ethos der zugehörigen Gemeinschaft.“ (tamtéž, s. 41). Hudba se stává výrazem a prostředníkem ke společné činnosti.

¹⁸⁰ H. Bessler (1923) cit. in: Hinton, S.: Gebrauchsmusik. In: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Eggebrecht, H. H. (ed.) Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1995, s. 164-174, zde s. 166.

¹⁸¹ „Entscheidende Anregung zu dieser Betrachtungsweise verdanke ich meinem philosophischen Lehrer M. Heidegger (Marburg).“ In: Bessler, H., Grundfragen des musikalischen Hörens, c. d., s. 45.

Na základě svých zjištění Bessler rozlišoval dva hlavní přístupy k hudbě („Zugangsweise“): povahu Gebrauchsmusik označil jako „umgangsmäßig“, hudbu společenského styku, a proti ní stavěl k poslechu určenou, a proto samostatně stojící „eigenständig Musik“, kterou v pozdější studii označil jako „Darbietungsmusik“, hudbu určenou ke koncertní produkci, zřejmě kvůli většímu zohlednění historického hlediska. Bessler se především snažil pozvednout hodnotu „Umgangsmusik“, jelikož právě vazba na vznešený kontext Heideggerových úvah umožňuje ukázat, že „[...] die hier vorliegende Zugangsweise zur Musik zweifellos als eine der ursprünglichsten zu gelten hat.“ (tamtéž, s. 40). Bessler se pak dokonce přiblížil převrácení vysoké pozice umělecké hudby, když v ní: „[...] facto Bildungsheuchelei und gesellschaftliche Konvention eine große Rolle spielen [...]“ (tamtéž, s. 45) Také oceňoval projevy „užité“ hudby, které se v době publikování příspěvku prosazovaly, například tzv. Jugendbewegung. Pokud bychom ovšem vyšli z Heideggerovy filozofie, nemohli bychom na jejím základě dospět k takovému zpochybnění hudby umělecky ambiciózní, především s ohledem na Heideggerovy práce, publikované později. Bessler tedy přisuzoval umělecké hudbě charakter natolik „umělý“, že ji nedával do souvislosti s autentickým žitím. Na každý pád je zřejmé, že Bessler se inspiroval Heideggerem, a nikoli Husserlem, jehož filozofii dával do souvislosti s Riemannem. Je to patrné nejen z relativizované pozice umělecké hudby, nýbrž také ze zpochybnění role autonomní hudby, která se nabízela pro založení teorie hudebního slyšení. Také proto nepodporoval „autonomní“ pojmání hudebního díla – formální analýzu, nýbrž již ve studii publikované rok po své habilitační přednášce, Grundfragen der Musikästhetik,¹⁸² označil za aktuální cíl hudební teorie a historie osvojit si hermeneutické nahlížení, resp. prodchnout analýzu formy výkladem díla v historickém rámci – porozumět hudbě. V souvislosti s husserliánskou myšlenkou Lebenswelt, prohloubenou Husserlovými následníky, se totiž stane v hudebně fenomenologických spisech běžnou myšlenka hudby – estetického média (nejen v bezprostředním společenském styku konzumovaných hudebních projevů) vyjadřujícího lidský život, jak

¹⁸² Srov.: Bessler, H.: Grundfragen der Musikästhetik. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1926, Lipsko, 33, 1927, s. 63-80, zde s. 80.

Besseler také uznal: „Musik als Ausdruck menschlichen Daseins.“ (tamtéž, s. 80).

Komplexnější koncepce, které se přiblížily fenomenologickému pojmání, se rekrutovaly především z oblastí hudební teorie a soustředily se na autonomní zákonitosti hudebního dění, slovy Edwarda Lippmanna na inherentní hudební zákon.¹⁸³ Autoři kladli důraz na duchovní hodnotu hudebního slyšení, uchopující hudbu vždy již v jejích významech. Statičtější pojetí nabídl Hugo Riemann, dynamismus hudebního dění se ovšem vzápětí stal mocnou devízou, rozvíjenou Halmem, Kurthem a Mersmannem, mezi jejichž pracemi existovala poměrně silná návaznost. Autonomii hudebního dynamismu předpokládal také Helmuth Plessner, který se ovšem soustředil na duchovní hodnotu ještě-ne-hudebního zvukového média, čímž ale poukázal na lidskou hodnotu hudebního média. Také Heinrich Besseler se soustředil na lidskou hodnotu hudby ve zdůraznění jejích funkcí a různorodých recepčních přístupů, ovšem na rozdíl od niterných předmětných významů, přisouzených zvuku Plessnerem, zdůrazňoval pospolitý a sdílený význam hudby jako činnosti.

¹⁸³ Srov.: Lippman, E.: A History of Western Musical Aesthetics. University of Nebraska Press, Lincoln - London 1994, s. 393.

3.4 Počátky hudební fenomenologie v kontextu dobové hudební estetiky

V tomto spisu jsme se rozhodli reflektovat primárně explicitní fenomenologické úvahy o hudbě. V předchozí kapitole jsme posuzovali autory, kteří se sami k fenomenologii přihlásili, anebo byli již ve své době v její blízkosti posuzováni, byť takovou spojitost mohla založit třeba i jen řešení pouze dílčích problémů. V aktuální kapitole ovšem věnujeme pozornost koncepcím, které se jako fenomenologické neprezentovaly, ovšem s fenomenologií vykazují zřetelnou příbuznost. Významného autora světového, Eduarda Hanslicka, pionýra vědecké hudební estetiky, a význačné první představitele české hudební vědy, která vlastně žádnou fenomenologií nedisponovala, uvedeme do svazku s hudební fenomenologií. Hudební fenomenologie nás totiž zajímá proto, že byla pro muzikologii přínosná, otázku „fenomenologičnosti“ konstituované hudební vědy tedy nelze zcela opominout.

Eduard Hanslick a Moritz Geiger

V souvislosti s fenomenologií hudby směřuje patrně nejhluběji do minulosti zmínka o Eduardu Hanslickovi, který ve svém stěžejním spisu *O hudebním krásnu*¹⁸⁴ bojoval o uznání hodnoty takových soudů o hudbě, které se opírají o vykazatelné hudební dění a které se distancují od tendencí příliš objektivizujících (předpokládajících mimohudební význam) i od tendencí subjektivizujících (zdůrazňujících emoční reakce posluchačů). Po údobí, v němž převažovaly zmíněné pohledy na hudbu, se tak prosazoval skutečný obrat „k věcem samým“, ke znějící a vnímané hudbě. Jako představitele fenomenologie zvuku označil Hanslicka Plessner. Jako autority, byť její názory cele nepřijal, ovšem v dílčích bodech následoval, se Hanslicka, jako jednoho z mála autorů vůbec, dovolával také Geiger.¹⁸⁵

Inspirativní se pro Geigera mohla stát kapitola Estetické a patologické vnímání hudby, v níž Hanslick analyzoval vnímání a

¹⁸⁴ Hanslick, E.: *O hudebním krásnu*. Supraphon, Praha 1973.

¹⁸⁵ Srov.: Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1, 1913, s. 567-684; Plessner, H.: Sensibilité et raison. Contributions à la philosophie de la musique. In: *Recherches philosophiques*, 6, 1936/37, s. 144-189, zde 175.

prožívání hudby. Rozlišil *hodnotný umělecký cit*, vázaný na čisté nazírání uměleckého díla, a *patologické opojení*, poddání se hudbě jako smyslovému stimulu, který svoji mimořádnou sílu čerpá ze zvukové a pohybové povahy, která údajně mocně působí na nervový systém. *Při patologickém poslechu hudba působí nespecificky*, obdobně jako mnoho dalších, zjevně neuměleckých podnětů (například droga). Jako prostý stimul, „dráždidlo“,¹⁸⁶ obchází hájemství ducha a přímo vzbuzuje emoční pohnutí, rekrutující se z běžného a lidem společného repertoáru reakcí, - při patologickém poslechu „[...] využíváme hudby jako prostředku k vytváření nálad [...]“ (tamtéž, s. 100). Takto hudba pozbývá svérázu. Estetický postoj lze naopak spatřovat tam, kde „[...] estetická libost závisí na umělecké hodnotě skladby.“ (tamtéž, s. 99), kde *individuální zvláštnosti skladby podnítí duchovní pojmání*: „Estetické nazírání nepojímá hudbu jako příčinu a následek, nýbrž jako výsledek.“ (tamtéž, s. 100). S podobnými úvahami o dvojím možném vnímání hudby se setkáváme také u Geigera, ovšem fenomenologický posun je u něho patrný již v samotném označení, prozrazujícím prvotní zájem o postižení kvalitativních znaků hudebního vnímání - *vnitřní a vnější koncentrace*. Teprve na základě uvážení jejich vztažení k hudebnímu předmětu získají hodnotové určení: *vnitřní koncentraci* považoval za sentimentální *pseudoestetický postoj*. V charakteristice a neuznání vnitřní (patologické) zaměřenosti na opojné spočinutí v navozené náladě se Hanslick s Geigerem shodli, podobně jako v předpokladu, že ze všech umění je to právě hudba, jíž se nejsnáze dostává neadekvátního recipientského postoje.

Hanslick se zde dovolával *vlastností hudebního materiálu a jeho prezentace - bezprostřední síly zvuku a pohybu*, v čemž také může tkvět Plessnerovo označení fenomenologie zvuku, vyhrazené mj. pro Hanslickovy názory. Geiger mohl navázat na své úvahy o povaze smyslových modalit z hlediska distančního - kontaktního, nesledoval tedy fyziologickou hodnotu smyslových podnětů, nýbrž významové zvláštnosti ve vztahu člověka k smyslově podávanému okolnímu světu. Estetický postoj vůbec, který podle něho charakterizuje pozorování („*Betrachtung*“), spatřoval ve schopnosti mít vnímaný předmět před sebou a nenechat ho do sebe vstoupit, moci ho „držet od sebe

¹⁸⁶ Hanslick, E., *O hudebním krásnu*, c. d., s. 93.

vzdálený" („Fernhaltung"; tamtéž, s. 85). Distančovanost vůči objektu podmiňuje estetický modus jeho vnímání, na jejím podkladě lze také rozlišovat mezi dvěma „vyššími" smysly – zrakem a sluchem. Předmět zrakového vnímání je (zpravidla) fixován, zaujímá jistou pozici. Předmět sluchového vnímání, zdůraznil Geiger, se zrodí na určitém místě, ovšem potom putuje k posluchači. Exteriorita, zásadní pro pozorující přístup, je zde doplněna kontaktem s tělem. Hudba, využívající sluch nejvýhradněji, tedy přirozeně navozuje posun k vnitřnímu zaměření. Shodně s Hanslickem neopomněl Geiger připomenout, že *přítomnost k sobě přivrácených prožitků, podnícených vnímáním díla, umění neničí, ale také je nezakládá* – není pro ně podstatná. Zatímco Hanslick uplatňoval černobílé rozlišovací stanovisko, Geiger, díky odklonu od individuálně psychologického pohledu, zpočátku ještě v rámci vnitřní koncentrace rozlišoval od *požitku v citovém stavu požitek z citového stavu*, kterému neupíral zcela estetické kvality. V pozdějším pojednání již tuto pozici neuvažoval, zůstalo ovšem zamyšlení nad možnostmi *typologicky rozdílných recipientských strategií, které hudba vyžaduje, resp. kterým je otevřena. Některé skladby totiž probouzí spíše vnímavost a poddajnost k vlastním emočním stavům*, zatímco jiné skladby přirozeněji vzbuzují předmětně závaznější vnímání.

Mírnější Geigerovo stanovisko oproti Hanslickovu zřejmě pramení z rozdílných názorů na schopnost hudby zprostředkovávat významy. Podle Hanslicka *hudba vyjadřuje ideje, nese duchovní obsah*, současně ale považoval za *nepřípustné jakékoli přiblížení tohoto obsahu mimohudebnímu chápání*. Hanslick přece vyslovil tezi, že obsahem hudby jsou znějící pohybové formy. Proto s ním také Geiger v důsledcích nesouhlasil. Rozněcuje-li určitá hudba nitro silněji ze své povahy (objektivně), jakkoli se má jednat pouze o příměs, jež nemá převládnout, pak je to součástí jejího „obsahu“, respektive hudebního významu. Rozdíl mezi oslovením hudbou, které předpokládal Hanslick a které spočívá v mentální hře, v jakémsi duševním tréninku, a oslovením, které předpokládal Geiger a které znamená sdělení jdoucí od hudby k posluchači, vyjadřuje *jeden z posunů, jež provázely cestu od (nedůsledně) formalistického Hanslicka k fenomenologii*, v níž věci mají svéráz spočívající v jejich podstatě, jež je ale chápána jako *čítanka lidského vědomí a světa*

života. Ostatně lze také spolu s Jaroslavem Stříteckým říci, že *hudební dílo uchopil Hanslick z jevu a ne z podstaty*.¹⁸⁷ Nicméně fenomenologický přístup bude i nadále provázet oscilace mezi autonomním, vůči světu uzavřeným významem, přisuzovaným hudbě, a mezi významem ke světu směřujícím.

Podobně jako autoři prvních příspěvků k hudební fenomenologii (například Mersmann) Hanslick pravil: „*Estetické zkoumání se nesmí opírat o žádné okolnosti vně uměleckého díla.*“¹⁸⁸ Tedy husserliánsky řečeno, je třeba obrátit se „k věcem samým“. Objektivitu uměleckého díla má přitom vyjadřovat *pojmem stylu*. Tento „nekompromisní ahistorismus“,¹⁸⁹ který *vyvazuje dílo z jeho původních funkcí a staví je jako ryzí předmět recepce* (o zákonitostech a specificích umělecké tvorby Hanslick nepíše), odezírá také husserliánská fenomenologie, jelikož výkony vědomí, upínající se k pozorované věci, zakládají svoji věrohodnost v maximálně bezprostředním uchopení věci (ve vnímání) a v odhlédnutí od očekávání, plynoucích z vlastního zaklesnutí do myšlenkové tradice (očištěné vnímání). Možnost očištěného podávání věci je ovšem spíše aproximativní, jelikož v konkrétním vnímání je těžké rozhodnout, jaké apercipované či asociované momenty k dílu ještě patří, a jaké ne. Navíc je třeba poznamenat, že Hanslick *neodmítal myšlenkovou tradici, která v podobě vědeckého slovníku vstupuje do vnímání hudby*, pro něž zřejmě není plně autentická.

Další zajímavou spojitost mezi Hanslickem a fenomenologií lze pozorovat v pojmání těch výkonů vědomí, jimiž se vztahujeme k předmětu – k hudbě. Jakým způsobem tedy probíhá vnímání a chápání hudby? „Je pozoruhodné, jak hudebníky a starší estetiky uhranul kontrast ‚citu‘ a ‚rozumu‘, jako by to hlavní neleželo *uprostřed*. [...] Fantazie ovšem není vůči krásnu pouhým *nazíráním*, nýbrž *rozumným* (srov. Leibniz).“¹⁹⁰ Hanslick zde těžil z Leibnizovy definice hudby jako nevědomého počítání, jelikož předpokládal rychlou, byť složitými procesy realizovanou rozumovou činnost, kterou pociťujeme jako bezprostřední nazírání. Ostatně fantazie čerpá „[...] svou životní jiskru ze smyslového vnímání,

¹⁸⁷ Střítecký, J.: Předmluva. In: Hanslick, E., O hudebním krásnu, c. d., s. 5-31.

¹⁸⁸ Hanslick, E., O hudebním krásnu, c. d., s. 80.

¹⁸⁹ Střítecký, J., Předmluva, c. d., s. 26.

¹⁹⁰ Hanslick, E., O hudebním krásnu, c. d., s. 36.

vyzařuje obratem do činnosti rozumu a citu." (tamtéž, s. 36). *Fantazie je tedy, řečeno husserliánsky, fundována ve smyslových aktech, jež jsou původním a bezprostředním zakoušením světa, ovšem je zákonitá, propůjčující řád vnímanému či představovanému.* Fenomenologie samozřejmě v tomto okamžiku zdůrazňuje *zákonitost věci* - způsobu, jakým se podává, plynoucímu z jejího smyslu, zatímco Hanslickovo stanovisko více staví na uspořádání skladebných prvků, na vlastní *zákonitosti forem, které jakoby samy o sobě byly apriorně dány* a v uměleckém díle jen poskládány. Fenomenologie mnohem více zdůrazňuje *smysl věcí pro člověka, smysl utvářející se na podkladě způsobu, jakým se věc ukazuje a plynoucí z jednoty jejího významu.* Také ve formulaci rozumného nazírání, jež upomíná husserliánský originární názor, se spíše zračí empirická psychická činnost, i když je zde naznačeno pojetí funkcí vědomí a rodí se systematika duševních dějů jakožto výkonů vědomí. Je však příznačné, že v Hanslickově estetice se krásno zjevuje prostřednictvím rozumného nazírání, zatímco Zdeněk Mathauser hovořil o své fenomenologické estetice jako o estetice racionálního zření.¹⁹¹

Třebaže v pojímání hudebního vnímání se polarita nevědomého mechanismu libého účinku tónů a kontrolované, objektivitě podléhající a rozumovým paprskem osvětlené činnosti objevuje již třeba u Platona a jako stálice se odívá do nových výrazů napříč hudebně estetickými pojednáními různých období, u Hanslicka je hudba záležitostí ryze estetickou a její hodnota se ukazuje v přímém kontaktu s hudbou, jejíž vlastnosti jsou určující - *řešení nabývá podoby v empirii systematicky kotveného problému.* Fenomenologie překlenuje myšlenkové pozice idealismu a empirismu a také Hanslickův spis *osciluje mezi hegelianstvím a formalismem, byť s převahou střízlivého formalistického hlediska.* Ostatně byl dalek tomu, aby uznal obsah hudby, ačkoli usoudil, že tóny jsou *„naplněnou formou“* (tamtéž, s. 116) a že úkolem hudební filozofie je *„[...] vyzkoumat, které duchovní kvality jsou spojeny s hudebními prvky a jak navzájem souvisejí.“* (tamtéž, s. 68). Z Hanslickova respektu k jevovým formám i z (nesměle vyjádřeného) respektu k duchovní hodnotě lze usuzovat na fenomenologii blízký antiredukcionismus (jedinečnost zjevujícího se duchovního významu).

¹⁹¹ Srov. název jeho knihy: *Estetika racionálního zření.* Karolinum, Praha 1999.

Otakar Hostinský a Otakar Zich

Podle Stříteckého neplnil herbartismus roli teorie, sloužil spíše jako prostředek k empiričtějšímu rozpracování a využití klasické estetiky. V tomto chápání pokročil ještě dále Hostinského tzv. konkrétní formalismus, vypovídající o díle nejen v opoře o čistý estetický soud, nýbrž také na základě zaklesnutí do řady historicky a komparativně vykazatelných faktických souvislostí díla. Tak se vyjevují také pozitivistické rysy tohoto pojetí. Hostinský zakládal moderní vědecké myšlení na závěrech, přísně a induktivně z materiálu dovozovaných, a odchyloval se od formalismu více racionalistického Roberta Zimmermanna, který Hostinského empirismus dokonce označil za dogmatický. Přesvědčení o objektivitě estetické hodnoty, o obecném jako zjevujícím se v jednotlivém, zde ovšem zůstalo v platnosti.¹⁹²

Soustředění na *dílo a jeho objektivně vykazatelné estetické kvality* spojují Hostinského estetiku s fenomenologickou, *ohled k faktickým souvislostem a ke kontextu skladatelské tvorby* ho ovšem z této vazby vyjímá: Hostinský do jisté míry setrval v romantické potřebě adorované skladatelské osobnosti.¹⁹³ Mělo to zřejmě i své pozadí v požadavcích národní hudby, což by konvenovalo s Dahlhausovým názorem¹⁹⁴ na některé německé autory, například Augusta Halma, kteří výklad hudebního formování a jeho vývoje spojovali s konkrétními autory jakožto milníky v utváření hudebního myšlení (u Halma to byla triáda Bach - Beethoven - Buckner). Jejich přístup pak Dahlhaus označil jako filozofii hudební historie, jejímž znakem není jen názor na minulé, ale také z toho plynoucí nároky na vývoj budoucí. Tímto ideovým prostředím pokroku a kultu génia bylo ještě protkané jinak úporně se prosazující soustředění na hudební strukturu.

Hostinský, byť rozvinul svůj systém na příkladu romantické opery, se hlásil k Hanslickovi a v tomto duchu, možná ještě

¹⁹² Srov.: Střítecký, J.: Otakar Hostinský a formální estetika. In: Pečman, R. (ed.): *Pocta Otakaru Hostinskému*. Česká hudební společnost, Brno 1982, s. 83-88, zde s. 86-87; Střítecký, J.: *Form und Sinn: Zur Vorgeschichte des Prager Formalismus und Strukturalismus*. In: *Bohemia: Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder*, 33, 1992, č. 1, s. 88-100, zde s. 94-95.

¹⁹³ Srov.: Střítecký, J., *Form und Sinn*, c. d., s. 96.

¹⁹⁴ Dahlhaus, C.: *The Idea of Absolute Music*. The University of Chicago Press, Chicago - London 1991, s. 123-127.

zřetelněji - co se týče zaměření na estetický předmět, prozrazoval názory svého učitele Otakar Zich. Podle něho se musíme při výzkumném poslechu hudby omezit jen na „požitek z hudby samé vyvěrající“¹⁹⁵ - východiskem zkoumání hudebního významu musí tedy být instrumentální hudba. Hostinský ostatně také pracoval citlivě, když sleduje hudební vyjadřování v opeře, s vlastními výrazovými možnostmi hudby a řeči. Autonomie hudebního umění byla také Hanslickovi ústředním bodem argumentace: „Neboť o hudebním umění jako takovém platí jen to, co lze tvrdit o hudbě instrumentální.“¹⁹⁶ Šlo mu především o hudební specifičnost, ne o formu.¹⁹⁷ Podobně jako Hanslick, tak i Zich zdůraznil v hudební kompozici její plynulost a nehledanost, které může třeba opera pozbývat, je-li nahrazován hudební významový motiv literárním významem, což vede k hudební mozaikovitosti a prostému přiřazování (příznačných motivů). Instrumentální hudba se neobejde bez spolehnutí na ryze hudební zákonitosti výstavby, zatímco vokální či programově myšlená hudba snáze ustoupí před čistě hudebními požadavky a hudební útvary utváří na podkladě domnělých souvislostí s textem či přímo s dějem, což pak označil Zich jako „literární schematizování“.¹⁹⁸ Ovšem ne v každé vokální skladbě je patrné borcení formy, stejně tak ne každá instrumentální kompozice musí úspěšně naplňovat očekávání hudebně autonomní výstavby. Nicméně zajímá-li nás mentální reprezentace hudební struktury, je třeba vycházet z hudby instrumentální, byť je zřejmé, že její kombinace s dalším výrazovým médiem neústí v pouhý součet významových kvalit. Skladba je organismus, celek, jeho části jsou spájeny „hudební logikou“, představující soběstačný mechanismus výstavby hudební kompozice: „Jeť hudba zcela svůj a zcela samostatný svět, svět idejí hudebních a nikoli logických v běžném slova smyslu.“ (tamtéž, s. 175).

S ohledem na estetické vnímání můžeme říci, že Zich přispěl k jeho poznání po stránce předmětné reprezentace i z hlediska subjektivního prožívání. V prvním případě jde především o teorii

¹⁹⁵ Zich, O.: Estetické vnímání hudby. In: týž: Estetické vnímání hudby. Estetika hudby. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 25-222, zde s. 157.

¹⁹⁶ Hanslick, E., O hudebním krásnu, c. d., s. 48.

¹⁹⁷ Srov.: Lippman, E.: A History of Western Musical Aesthetics. University of Nebraska Press, Lincoln - London 1994, s. 298.

¹⁹⁸ Srov.: Zich, O., Estetické vnímání hudby, c. d., s. 165.

významové představy, v druhém případě o rozlišení estetického a uměleckého hodnocení.

Významovou představu lze chápat jako způsob konstituce předmětu a jeho smyslu ve vědomí posluchače. U Husserla by upomínala noematické momenty - jakési významové odstíny, které se spínají do předmětného smyslu. Zich se snažil vysvětlit, že *s každým vjemem se pojí otázka, co ono vnímané znamená, co reprezentuje*. Takto se k vnímanému tedy upíná významová představa, resp. komplex představ, „[...] jenž ovšem seskupuje se kol představ jedné [...]“ (tamtéž, s. 156). Jednoduchá situace nastává tam, kde si významová představa (komplex významových představ) ponechává filologický ráz - kde význam dokážeme vyjádřit slovně. To ale není případ umění, tedy i hudby, jelikož s ní spojené významové představy jsou „čistě hudební“ (tamtéž, s. 158). Navíc k pochopení autentického slyšení hudby prostřednictvím „významových představ“ musíme, jak bylo řečeno, vycházet z instrumentální hudby. Potom jsou základem *hudební významové představy věcné, tvořené určitými strukturními celky, i když Zich v jejich popisu zůstal více poplatný teoretickému analytickému hledisku (významová představa melodie, harmonického spoje apod.)*. Ve své podstatě jsou na slova nepřevoditelné (pomocné označení je ovšem možné) stejně jako *hudební významové představy látkové, dané individualitou hudebních nástrojů (hlasů)*. Zmíněné typy jsou na sobě relativně (a také více či méně) nezávislé. Ovšem *technické významové představy vznikají abstrakcí z předchozích typů, vedoucí k pojmovým konstruktům (jejichž souborem je hudební nauka)*. V Zichových příkladech se sice hudební a technické významové představy podobají, nicméně úvaha, z níž vyplývají, je důmyslnější. *První dva typy jsou předteoretické, třetí typ teoretický*. Ostatně relativní nezávislost hudebních a látkových představ znamená také jejich vzájemnou nepřevoditelnost, z čehož plyne nezanedbatelné obohacení hudebního významu.

Metodologická hodnota Zichova konceptu významové představy spočívá ovšem také v tom, že „[...] nemá na sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, semiologickým.“¹⁹⁹ Také

¹⁹⁹ Mukařovský, J.: Otakar Zich. In: *týž: Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 328-332, zde s. 331.

soustředění na zkoumaný předmět samotný a jeho bezprostřední přítomnost pro nahlédnutí je Janem Mukařovským oceněna: „Ve své velké práci o psychologii hudby z r. 1910 zvolí si Zich nikoli psychologii tvůrce uměleckého (ačkoli jím byl sám), nýbrž, zdánlivě sebezapíravě, psychologii estetického vnímání. [...] To byl krok důležitý. Psychologie uměleckého tvoření je právě plná nebezpečí, poněvadž vede k maximálnímu individualizování. Psychologie vnímání, ač zdánlivě vzdálenější dílu, dávala možnost [...] neztratit ze zřetele dílo, jeho objektivní stavbu, která stmeluje při zkoumání uměleckého vnímání pestrost, až chaotickou, psychicky vnímajících jednotlivců. A pak šel vývoj dál stále blíže k výstavbě uměleckého díla.“ (tamtéž). Mukařovský kvitoval též přísný empirismus jako dědictví školy, z níž Zich vycházel, jakož i návaznost na filozofické nahlížení a snahu dopracovat se obecných výsledků díky posouzení jedinečných uměleckých útvarů. Mukařovský oceňoval a zařadil Zicha tak, že akcentoval *společné momenty fenomenologie a strukturalismu*, jakými jsou upření pohledu ke zkoumanému předmětu a jeho vnitřní stavbě, zavrnutí psychologických závěrů, aspirujících o objektivní vypovědi o zakoušených předmětech. Jeho hodnocení nelze samozřejmě chápat pouze jako hodnocení vědecké osobnosti Otakara Zicha, nýbrž současně jako projekci vlastního stanoviska, jehož blízkosti s fenomenologií věnujeme níže více pozornosti.

Zich, jehož práce zahrnují mimo jiné nezanedbatelný zájem psychologický, se tedy příznačně zaobíral rovněž problematikou subjektu, vnímajícího umělecké dílo – prožíváním a vůbec nastavením či postojem k uměleckému dílu. Činil tak již v *Estetickém vnímání hudby* a dalších pojednáních, v nichž typologicky rozlišoval způsob umělecké recepce, a to především z pozice psychologie umění.²⁰⁰ Ve studii *Hodnocení estetické a umělecké*²⁰¹ uvažoval Zich nad recipientským přístupem, vyžadovaným na konzumentovi ze strany

²⁰⁰ Zich během vysokoškolských studií navštěvoval také psychologické a filozofické přednášky Františka Krejčího, později se habilitoval pro obor experimentální estetiky. Srov.: Dykast, R.: Zich, Otakar. In: Český hudební slovník osob a institucí. Macek, P. (ed.) Centrum hudební lexikografie při Ústavu hudební vědy FFMU, Brno 2010. Dostupné na: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2559. Stav k 23. 11. 2010.

²⁰¹ Zich, O.: *Hodnocení estetické a umělecké*. In: Česká mysl, 16, 1917, č. 3-4, s. 129-165. Studii se aktuálně dostalo zasloužené pozornosti díky Romanu Dykastovi, který ji výstižně vyložil v hesle Českého hudebního slovníku osob a institucí (viz přechozí poznámku) a také uveřejnil její anglický překlad v časopise Estetika.

uměleckého díla. Do značné míry se zde také vyjadřoval *k podstatným vlastnostem uměleckého díla*, jelikož ty mají garantovat a určovat adekvátní postoj k umění. Je zřejmé, že osobnostní rozmanitost subjektů ústí v bohatství rozličných reakcí, zážitků a hodnocení vztahených k vnímanému uměleckému dílu. Možná, že tato rozmanitost, autorská licence v udílení smyslu a osobnostně rozněčující setkání, činí umění atraktivním. Ovšem Zich prostupoval svým zájmem jimi napříč a ptal se po těch reakcích na dílo a jeho hodnocení, jež si umělecký projev svou povahou žádá a jež jsou jeho výlučným, specifickým uchopením.

Umělecký projev je zakoušen v estetickém požitku, který zahrnuje libost (líbení se, estetický cit, cit libosti), jež má jistou hodnotu, vůči dílu ovšem relativní. Spíše je tato „cena estetická“ „závislá na proměnlivých stránkách lidské povahy vůbec“ (tamtéž, s. 138). Třebaže vždy provází umělecký požitek a je vlastností díla - „citovou působivostí“, necharakterizuje umělecké projevy v jejich výlučnosti, neboť ji, jako „cenu příjemného“ (tamtéž), připisujeme též celé řadě jiných než uměleckých předmětů či situací. *Exkluzivitu umění zakládá hodnota umělecká*: „Hodnotu uměleckého díla máme hledati nikoli v jeho estetické ceně, t. j. v jeho náladové působnosti, ve schopnosti budití estetické city, nýbrž v chápání a prožití silné umělecké osobnosti, které se jím jeví.“ (tamtéž, s. 160). Zich tedy nezůstal u samotných uměleckých děl, nýbrž způsob jejich specifického *hodnocení odvozoval ze svérázu umělecké osobnosti*, jejímž jsou projevem, jenž je z uměleckých předmětů, jako jejich specifická a zásadní hodnota, odečítán. V procesu intuitivního porozumění dílu, jeho chápání, se tedy bezděčně přenášíme k představě osobnosti, jejíž svéráz hodnotíme prostřednictvím uměleckých kvalit díla. Tak Zich dospěl ke skutečnosti, že kontakt s uměním prohlubuje a kultivuje sebezprožívání a vztah k sobě: jako recipienti se konfrontujeme s umělcovou osobností, která nás ohromuje a okouzluje a která nás nutí k jemnější diferenciaci vlastního duševního světa. Zajímavá je pak otázka vztahu mezi estetickým a uměleckým hodnocením, jelikož jako umělecký požitek Zich označil úhrnné prožívání kontaktu s uměleckým dílem, přičemž ovšem vyčleňuje libost jako příjemnou náladu, danou situací provázející. Při *adekvátním vnímání uměleckého*

díla probíhá umělecký požitek, jenž se podle Zicha skládá z nižšího stanoviska estetické libosti (estetického požitku), ústícího v estetické hodnocení (ocenění), a ze stanoviska vyššího, ústícího v umělecké hodnocení, jediného specifického znaku umělecké krásy.

Cit libosti se na jedné straně dostavuje vždy, kdy se dostaví porozumění uměleckým kvalitám díla, je všudypřítomnou průvodkyní umělecké situace a specifikuje umění (vlastnost proměnlivá, relativní) jako průsečík s vyjádřenou uměleckou individualitou (vlastnost stálá, absolutní). Je tedy pro umění nezbytný. Přitom však postoj k umění pouze na něm postavený, konstatoval Zich, představuje naivní stanovisko k umění. Obráží-li se toto stanovisko také jako vlastnost samotných děl, pak tato jsou sentimentální, pseudoumělecká. Podle Zicha se libost dostavuje, jakmile se recipientovi dílo stane srozumitelné. Zajímavé je, že ji lze pocítovat i tehdy, nestane-li se dílo srozumitelné (v případě naivního či sentimentálního vnímání). Pak se libost někdy objevuje, někdy ne: „I tomu, kdo je schopen estetického citu, nemusí se vždy cit tento k estetickému objektu, [...] dostaviti.“ (tamtéž, s. 155).

Není ona libost, dostavující se vždy při porozumění dílu kvalitativně odlišná od té, jež nabývá při naivním stanovisku nahodilé podoby? Neboli, jak je možné pochopit nahodilost a nespecifičnost estetického požitku, dostavuje-li se vždy jako projev porozumění dílu? Lze-li v uměleckém požitku rozlišit jeho dva aspekty, jak je určena ona umělecká část, která přistupuje k požitku estetickému? Umělecká hodnota je založena v „kouzlu silné osobnosti“ a v „rozkoši z přeměny svého já“ (tamtéž, s. 154). Je tedy rovněž citovou působivostí, ovšem jiného druhu. Nepůsobí totiž přímo, nýbrž teprve po porozumivém odhalení individuality tvůrce.

Zich se dostal ve své studii až na dřeň estetického a uměleckého hlediska, jak konvenovalo tehdy dosti aktuálnímu odloučení oborů estetiky a obecné teorie umění. Dosažené závěry ovšem dokumentují také bezmoc před sjednoceným prožíváním uměleckého estetického předmětu, jako by se rozpojovaly smyslové a nesmyslové kvality. Byť je pravdou, že celistvost, například Dufrennova, se zase pohybuje na dosti globální úrovni. Navíc Zich tuto část požitku spíše dovozoval z představy o hodnotě uměleckého díla. Příkré rozlišení jádrových specifík pouze estetického a pouze uměleckého

hlediska způsobilo, že pozbylo smyslu nahlédnout jejich spolubytí v zakoušené kráse uměleckého díla.

Tuto studii lze považovat za součást diskuse o *ontických charakteristikách (hudebního) uměleckého díla*, do níž o půl století později významně zasáhla Zofia Lissa, taktéž vyzdvihující individuálnost uměleckého díla, intuitivním chápáním, jak uvedl Zich, postižitelnou a tedy přítomnou v bezprostředním zážitku. Jako obecné vysvětlení povahy umělecké hodnoty a z ní plynoucí normy určující adekvátní, tedy ideální stanovisko, jež má být vůči dílu zaujmuto, předestřel Zich uměleckou individualitu, silnou osobnost tvůrce. Autor tedy rozumí svému dílu nejlépe, i když se podle Zicha nemusí umět ocenit své dílo hodnotou, kterou získá během svého putování historií. Hudba ovšem vzniká, aby byla poslouchána a žila svým vlastním dalším životem před měnícím se obecenstvem. I když si Zich uvědomil, že hudebním dílům „[...] jedinečnost dokonávají umělci výkoní [...]“ (tamtéž, s. 157), předpokládal jistou vyčerpatelnost významu osobou génia.

V této souvislosti je vhodné připomenout Carla Dahlhause,²⁰² který zdůrazňoval, že *historická proměna estetického hodnocení hudební tvorby umožňuje postižení proměn výkladového rámce hudební historiografie*. Hudebně estetické myšlení devatenáctého století potom charakterizuje orientace především kolem tvořivých individualit a pojmání díla jako výrazu *skladatelovy umělecké osobnosti*, zatímco s příchodem dvacátého století začíná příklon ke zkoumání děl samotných, čehož jsme si mohli dobře povšimnout v námi centrálně sledované fenomenologii a také u strukturalistů. Dominantní *estetiku dvacátého století spatřuje Dahlhaus ve formalismu a strukturalismu*, jejichž blízkost sleduje také aktuální pojednání. Otakar Zich, zdá se, zůstal nakloněn nazírání typickému spíše pro devatenácté století (v českém prostředí možná s ohledem na palčivost otázek národní hudby a jejích silných reprezentantů). Současně referoval o objektivně zjiřitelné hodnotě uměleckého díla, opřené o jeho umělecké kvality, což již stojí blízko k nazírání samostatně stojícího díla a jeho hodnoty. Dále je možné tuto skutečnost podat jako projev Zicha – psychologa umění,

²⁰² Dahlhaus, C.: *The Foundations of Music History*. Cambridge University Press, Cambridge - London - New York - New Rochelle - Sydney - Melbourne 1983.

přístupnějšího přece jen ke genetickému osvětlování původu umělecké hodnoty. V pojetí umělecké (osobnostní) hodnoty lze však také vytušit cit k hloubce díla, která v Dufrennově estetice poskytuje estetickému předmětu kvalitu quasi subjektu.

Hanslick, Geiger i Zich se zabývali otázkami adekvátního vnímání umění. Geiger se soustředil na prožitkovou kvalitu estetického postoje a zdůrazňoval, že jeho povahu nemá smysl dovozovat z vymezeného okruhu předmětů, že totiž volba způsobu vnímání určuje estetickou situaci, třebaže právě umělecká díla poskytují více podnětů pro zaujetí tohoto postoje. Hanslick i Zich, oba velcí znalci hudby a více ovlivnění imperativem úcty k dílu, vycházeli z povahy (hudebního) díla, určující meze adekvátního vnímání díla.

Všichni tito estetikové se ovšem shodli: třebaže proces (akt) vnímání hudebního (uměleckého) díla je příjemný, je nepřípustné se touto libostí kochat, neboť představuje redukci významových prvků hudebního díla na ty, které se běžně objevují v řadě dalších, i zcela mimouměleckých, situacích. Je nepatřičné nechat se vystavit rozněcujícím účinkům díla, pasivně přijímat podněty k probuzení svých emocí a dojetí nad nimi a současně tak opomíjet řadu dalších, jedinečných kvalit, které dílo nese a které ožívají až aktivní snahou o duchovní, významové uchopení hudebního díla. Estetický postoj tedy musí vycházet z citu k umělecké hodnotě díla. Jinak se ocitáme v síti sentimentality a „nepravosti“ - pseudoestetického či pseudouměleckého postoje, diletantismu (Geiger). Podobně uvažovala ovšem řada výše zmíněných hudebních fenomenologů, byť ne ve speciálních a obširných pojednáních (Ortega y Gasset, Eimert, Ingarden s odkazem na Geigera, Dufrenne či také Adorno ve své *Philosophie der neuen Musik* /1949; viz následující podkapitolu/, Hartmann). Ve své „Aesthetics of Music“ ukázal Roger Scruton,²⁰³ analyzující koncept sentimentality v souvislosti s některými postupy či obraty tonální hudby, že téma je traktováno a neztrácí z naléhavosti dodnes. Fenomenologie se tak stala význačnou proponentkou tohoto kantovského rozlišení, a to na základě své poslušnosti vůči danostem věcí.

²⁰³ Srov.: Scruton, R.: *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press, Oxford - New York 1999, s. 485-488.

K zakladatelské generaci české muzikologie patřil také **Vladimír Helfert**, jehož názory a postupy by zde neměly být opominuty, bývají ostatně kladeny v souvislost s fenomenologickým přístupem. Třebaže se nezabýval hudebně estetickými tématy, usiloval Helfert o solidní, vědecky opodstatněná řešení. Také proto obsahuje spis Česká moderní hudba „obširnější úvod estetický a metodologický“.²⁰⁴ Každé pojednání o hudebním umění by mělo sledovat určitou volbu hlediska, které by umožnilo hudební projevy nějak hodnotit a klasifikovat. Helfert si proto kladl otázku, *co je na hudebním díle objektivně poznatelné*, a dospěl k dvěma aspektům, jimiž jsou *inspirační zdroj a hudební struktura*. Především ale zdůrazňoval, že *primární význam a centrální zájem představuje struktura díla*, poznání inspiračního zdroje poskytuje doplňující pohled. Helfert ostatně kvitoval posun od romantické estetiky, „spatřující v tvorbě pouze inspiraci“,²⁰⁵ k *ideálu hudebního díla*, chápaného jako organismus vnitřních zákonitostí. Hudební struktura by ovšem měla být významově, slovy Nicolaie Hartmanna, transparentní, jelikož Helfert pravil: „Struktura díla je mi dokumentem hudebního myšlení [...]“ (tamtéž, s. 170). Hovořil zde sice o myšlení umělce či doby, o psychologickém či sociálním subjektu, ovšem jedním dechem dodal: „Zde se přece pohybují v říši čisté, řekl bych absolutní duchovosti, v říši čisté duchovní tvořivosti.“ (tamtéž, s. 170). Můžeme tedy rozeznat *ryze významové*, na psychologii individuálního subjektu nezávislé *pojímání hudební struktury*.

Podstatné vlastnosti hudební struktury samozřejmě nespatořoval v totožnosti s jejich materiálně zvukovou podobou či s jejich zápisem a rovněž tak s formálním chápáním díla jako komplexu vztahů mezi jednotlivými prvky. Proto mohl prohlásit: „[...] jdu za a nad estetický formalismus.“ (tamtéž, s. 170). U Helferta skutečně můžeme spatřovat „*důraz na objektivní estetiku a kritiku umělec. díla*“²⁰⁶ a

²⁰⁴ Helfert, V.: Česká moderní hudba. In: týž: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 163-312, zde s. 165. V souvislosti se svou plánovanou prací o hudební estetice pak vyslovil obecný požadavek - „pro historickou práci, pro její metodické základy žádám estetické uvědomění.“ In: Helfert, V.: Moje literární plány. In: týž: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 387-396, zde s. 389.

²⁰⁵ Helfert, V., Česká moderní hudba, c. d., s. 171.

²⁰⁶ Srov.: Štědroň, B.: Helfert, Vladimír. In: Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek první, A-L. Černušák G., Štědroň, B., Nováček, Z. (eds.) Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 417-421, zde s. 418.

konstatovat i jeho blízkost fenomenologii. Roman Dykast vztáhl Helfertovu metodologii v jejím odporu vůči psychologismu k Ingardenově a Mukařovského estetice.²⁰⁷ Blízkost fenomenologii, ale také strukturalismu, se projevuje v soustředění „[...] ,k věci samé`, k ,objektu`, k hudebnímu dílu a k tomu v něm, co je neměnné a jisté [...]“.²⁰⁸

Tradičně je poukazováno na Helfertovu inspiraci Mersmannem,²⁰⁹ a to zejména v založení *periodizačního hudebně stylového kritéria* v poměru vertikální a horizontální složky hudební struktury. Helfert se opíral o vývoj poměru mezi hlavními činiteli hudebního myšlení, kterými jsou melodie a harmonie, například v hudbě po roce 1600 se objevuje „spojení hudebního myšlení melodického s myšlením harmonickým, ono charakteristické vzájemné splynutí a prostoupení hudebního horizontalismu s vertikalizmem.“²¹⁰ Mersmann paralelně v úvodu ke své *Angewandte Musikästhetik* (1926) hovořil o snaze dospět k pochopení vnitřních zákonitostí hudby, čemuž napomáhá její pojmání v dimenzích vertikály a horizontály, na jejichž měnicích se vzájemných poměrech v hudbě založil Mersmann svoji teorii formových typů. Ve zmíněných bodech můžeme tedy sledovat příbuznost Helfert – fenomenologie, která ovšem zůstává dílčí. Fenomenolog by například neusiloval o „vysvětlení“ hudební struktury, spíše o porozumění, nestanovoval by si pouze „objektivně poznatelné“ vlastnosti hudebního díla, nýbrž také rysy objektivně podstatné a pojetí objektivní poznání by pak muselo projít revizí spočívající ve větším zplnomocnění poznávajícího.

²⁰⁷ Srov.: Dykast, R.: Metodologická východiska Helfertovy koncepce ve srovnání s jinými dobovými estetickými koncepty. In: Helfertova Česká moderní hudba. Sborník materiálů muzikologické konference Katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze 29. května 1996 u příležitosti 60. výročí vydání kritické studie Vladimíra Helferta o české hudební tvořivosti. Redaktor neuveden (redigoval Jaroslav Smolka). Katedra teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU, Praha 1996, s. 15–20. Zajímavé je také Dykastovo poukázání na skutečnost, že Ingarden se zaujal pro fakt existence hudebního díla závislé na interpretační konkretizaci, zatímco Helfert se opíral o stabilitu umělecké struktury hudebního díla. Ingarden jako by se tak jevil muzikálnější a fenomenologicky citlivější k bezprostřední zkušenosti s dílem. Je ale třeba podotknout, že Helfert se spíše obracel k tomu, co je (historicky) stále – k notačně zachycené struktuře uměleckého díla – s ohledem na svou pozici hudebního historika. Ovšem nižší pozornost interpretační konkretizace se pojí také s metodologickým opomenutím problematiky recepce.

²⁰⁸ Hrabal, F.: Pohled na Vladimíra Helferta. In: Helfert, V.: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 5–28, zde s. 14.

²⁰⁹ Srov.: Poledňák, I.: K některým otázkám Helfertovy estetiky. In: Hudební rozhledy, 10, 1957, č. 12, s. 500–502; Vysloužil, J.: Fenomenologie. In: Slovník české hudební kultury. Fukač, J., Vysloužil, J. (eds.) Editio Supraphon, Praha 1997, s. 215–216.

²¹⁰ Helfert, V.: Periodisace dějin hudby. In: týž: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 357–384, zde s. 258–259.

Mukařovského strukturalismus

Předešlá diskuse poukázala na vazby fenomenologického nahlížení k Hanslickovu formalismu a na prosazování strukturálního hlediska, v nichž bylo možné setrvávat u díla a jeho podstatných vlastností. Paralelu podpořila tematická příbuznost mezi jejich pojednáními – povaha hudebního požitku a jeho založení v objektivních vlastnostech hudebního díla. Na formalismus navázal v první polovině dvacátého století strukturalismus, v jehož formování sehrála svůj vliv právě samotná fenomenologie. Mukařovský, podobně jako estetické formalistické školy, soustřeďoval své úsilí k poznání objektivních vlastností uměleckého díla, které má vyjadřovat všeobecný postoj ke světu, které je ale znakem autonomním, de facto odkazujícím zpět k sobě. Je to značný protimluv, spojený ovšem s představou specifičnosti uměleckého sdělení, jež samo o sobě popřeno není: „[...] u autonomních znaků je toto ‚něco‘ bez zřetelné určitosti. Jaká je to tedy neurčitá realita, na niž míří umělecké dílo? Je to celkový kontext zjevů, takzvaných sociálních [...]“²¹¹ Mukařovský dále upřesňoval: „To, o čem zjednává mezi lidmi dorozumění, nejsou věci – i když jsou v díle zobrazeny –, ale jistý postoj k věcem, jistý poměr člověka k celé skutečnosti, která jej obklopuje.“²¹² Na jiném místě je pak vyložena i podstata uměleckého sdělování: „Umělecké dílo [...] klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká.“²¹³ Sdělení spočívá ve „[...] způsobu a postupu, jakými se vytváří významový kontext [...]“ (tamtéž, s. 112). S blízkou formulací jsme se ovšem dříve setkali i v kontextu fenomenologickém: Fritz Kaufmann připodobňoval úlohu fenomenologie, tematizovat intencionální konstituci světa, úkolu umění vyjadřovat či symbolizovat prožitkovou, emoční dynamiku výkonů vědomí, které konstituují předmětnosti i vlastní subjektivitu. Umělecké dílo tedy evokuje proces smysluplného uchopování světa, zatímco například jazyková komunikace podává významy hotové.

²¹¹ In: Mukařovský, J.: Umění jako semiologický fakt. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 85-88, zde s. 86.

²¹² In: Mukařovský, J.: Podstata výtvarných umění. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 188-195, zde s. 192.

²¹³ In: Mukařovský, J.: O strukturalismu. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 109-116, zde s. 111.

Již výše jsme poukázali na Mukařovského stať o metodologických specifikách estetiky Otakara Zicha. V souvislosti s pojmem významové představy zde Mukařovský ocenil definici významovou jednotou (jako u konceptu intencionality) a ne-psychologičnost (prožitkové struktury určuje předmět), vybídl k zájmu o autonomně srozumitelnou strukturu uměleckého díla (do jisté míry obdoba uzávorkování), ocenil faktickou i abstraktní rovinu (fenomenologie je vůbec neodlučuje - věří přímému zakoušení podstatných vlastností), favorizoval pohled vnímatele před pohledem tvůrce - dá se říci, že podobně jako Husserl, jelikož „[...] estetika a zvláště teorie recepce uměleckého díla je oblastí, v níž je možná dědictví jeho fenomenologie nejživější.“²¹⁴

Lze tedy potom říci, že česká strukturální estetika navázala na fenomenologii v předpokladu objektivního charakteru významu a některých metodických zásad (především uzávorkování), zatímco nepřijala husserliánskou idealistickou orientaci (až s ontologickými důsledky v pojmání vědomí transcendentálního subjektu jako základu bytí světa). Některé momenty Husserlovy fenomenologie Mukařovský přímo zmínil a ocenil, zejména co se týče vědecké objektivity, smysluplného nahrazení pozitivizmu filozofií dbající na uspořádané pojetí reality, nazírání podstatných vlastností či zájmu o problematiku znaku.²¹⁵ Ovšem zatímco se Mukařovský odkazoval na *společenskou praxi a společenský základ významu*, fenomenologie předpokládá *předjazykový zdroj individuální lidské zkušenosti* a jeho prosáknutí do společenských sdělovacích konvencí. Chvatík (v citované studii) však poukázal na to, že se u Mukařovského přece jen setkáme s prvky antropologického nazírání, například ve stati O záměrnosti a nezáměrnosti v umění,²¹⁶ kde se vedle záměrné - znakové stránky uměleckého díla uplatňuje také nezáměrné působení díla jako věci, či také v jiných příspěvcích, kde Mukařovský sám označení „antropologické“ použil. Fenomenologii a rovněž strukturalismus

²¹⁴ Mathauser, Z., *Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie*, c. d., s. 17.

²¹⁵ Chvatík, K.: Jan Mukařovský, Husserl und Carnap. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 6, 1984, č. 4, s. 421-431.

²¹⁶ Jako vhodný příklad polarity bezprostředního a sociální konvencí neseného významu uměleckého díla lze uvést Mukařovského osvětlení záměrnosti a nezáměrnosti v umění: „Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konec konců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného.“ In: Mukařovský, J.: *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: *týž: Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966, s. 89-108, zde s. 108.

musíme samozřejmě nahlížet také jako svědectví určité kulturní a myšlenkové situace. Oba směry popírají shromažďovací pozitivistický přístup, stejně tak i příliš subjektivizující přístup psychologický či historicky duchovně vědný. Ovšem rozdíl mezi předjazykově srozumitelnou individuální zkušeností a kolektivním subjektem zdá se být velmi důležitý z hlediska uplatnění obou myšlenkových směrů v diskurzu o hudbě. V něm totiž strukturalismus našel mnohem slabší odezvu než fenomenologie, a to patrně právě proto, že „[...] vědomí je v ní více než jen místem průchozím, je výrazně aktivní [...]“²¹⁷ V aktuálním spisu již bylo poukázáno na skutečnost, že *hudba bývá představována jako čisté psychologické umění, jako umění, kde akty (výkony) vědomí zaujímají velmi objemnou úlohu a jsou uchopovaným předmětem vybízeny ke značné organizaci*. Fenomenologie je k tomuto aspektu mnohem citlivější, akt vědomí totiž chápe jako konstituující, smysl utvářející složku poznání.

Zájem o to, co je na hudbě nejbytošnější a stejně tak o tuto svébytnost respektující oduševnělé vnímání, charakterizuje již hudebně estetické opus magnum Eduarda Hanslicka. Přelom devatenáctého a dvacátého století pak charakterizuje rostoucí citlivost k roli uchopujícího vnímání, sledujícího smysl poznávaného, a k pojímání věcí jakožto daností, jako toho, co se vědomí nabízí podle svých vnitřních pravidel. Formalismus a po něm pak strukturalismus se soustředily na ona vnitřní pravidla, k jejichž jevovému zpodobení již dohlížely jen s obtížemi. Je ovšem dosti srozumitelné, že ustavující se hudební věda věnovala kritickou pozornost především vnitřní stavbě hudebních objektů, jak to sledujeme také u zakladatelů české hudební vědy, zatímco teprve v dalším sledu nabývala na významu problematika adekvátní recepce, případně i její vlastní osobitost (Zich, Geiger).

²¹⁷ Mathauser, Z., *Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie*, c. d., s. 88.

3. 5 Fenomenologie v kontextu dobového umění (malířství, literatura, hudba)

V genezi fenomenologie a strukturalismu sehrál vedle jejich vyplynutí z myšlenkového vývoje svoji roli také samotný vývoj umění, k němuž reflexe směřovaly. V předešlém titulku je ovšem hudba uvedena až na třetí pozici, což má své opodstatnění. Ne toliko v umění samém, zdá se, daleko spíše v postižení těchto souvislostí jednotlivými uměnovědci. Fenomenologické nahlížení je již zcela běžně spojováno se zobrazováním **na plátnech kubistických malířů a Paula Cézanna**.

Setrvejme na chvíli u malířství Paula Cézanna. Rainer Maria Rilke, Maurice Merleau-Ponty či Martin Heidegger se jím nechali inspirovat a okouzlit, jak je dnes již dobře známo, ostatně Cézannovy vlastní sebereflexe jsou dokladem správných interpretací, jichž se u nich jeho tvorbě dostává. Velmi zřetelně formuloval momenty fenomenologického nahlížení v Cézannově díle Merleau-Ponty ve studii z roku 1942.²¹⁸ Když zdůrazňoval, že Cézanne nezobrazoval jen prchavou a nikdy neopakovatelnou atmosféru výjevů, nýbrž dbal zákonitosti věcí, z nich se konstituujících, vyzdvihl jeho vzdalování se impresionistickému stylu. Cézanne podle něho neodděloval „[...] fixní věci, jevící se našemu pohledu, od způsobu, jakým se jeví v perspektivě [...]“ (tamtéž, s. 41). Smyslové momenty neměly působit samy o sobě, z barev se měl „vyloupnout“ předmět, Cézanne, slovy Merleau Pontyho „[...] chtěl malovat látku v okamžiku, kdy si dává tvar, chtěl malovat řád vznikající spontánní organizací.“ (tamtéž, s. 41). Chtěl zachytit „[...] dojem rodícího se řádu, právě se objevujícího a před našima očima se aglomerujícího předmětu [...]“ (tamtéž, s. 42).

Navíc postihoval *původní rozvrh výjevu věci, bez balu instrumentálních návyků, kterými se věci zmocňujeme* – jako by prováděl fenomenologickou redukci: „Cézannovo umění tyto návyky problematizuje a odkrývá mimolidskou přírodu, na níž se člověk zřizuje.“ (tamtéž, s. 43). Odložením této zvykové vrstvy předvádí „[...] vidění, které překračuje konstituované lidstvo a proniká až k

²¹⁸ Merleau-Ponty, M.: Cézannovo pochybování. In: týž: Oko a duch a jiné eseje. Obelisk, Praha 1971, s. 35-51.

samým kořenům.“ (tamtéž, s. 43). Rilkeho fascinovala především živost Cézannových obrazů, jako by z nich věci měly vyskákat na pozorného nahlížeatele, Cézanne „[...] jako nikdo jiný před ním použil barvu, jen aby s její pomocí udělal věc. Barva zcela zaniká v realizaci věci [...].“²¹⁹ Zatímco dnešní svět zaplavují „zdánlivé věci, atrapy života“, je třeba zachránit „věci oživené, prožité, věci o nás vědouce.“²²⁰ Christoph Jamme v citované studii spolehlivě poukázal na to, že Rilkeho i Heideggera Cézanne velmi oslovil, podnítil je ke komentářům, oslavujícím ryzí věcnost na jeho plátnech a velmi korespondoval s jejich vlastním nahlížením, v němž otevřenost pro skutečnost věci samotné hrála důležitou roli. Heidegger ostatně takto vyústil svoji přednášku Zrození uměleckého díla. Oživení věci u Cézanna uskutečňují *barvy, které nenesou pouze zpodobňující funkci, ale zahrnují v sobě další výrazové kvality, zejména tvarovou, ostatně rozdíl mezi barvou a tvarem jakoby činil teprve vědecky ustrojený rozum, který si ovšem zahrazuje přístup k původní zkušenosti – „[...] svět je masa bez mezer, organismus barev [...].“*, zatímco *plné zakoušení předmětu navozuje právě znovunabytá jednota smyslů: „Hloubku, hebkost, měkkost nebo tvrdost předmětů vidíme.“*²²¹ Takto se tedy rýsuje další spojnice sledovaného kontextu filozofie a umění – *návrat k původní celistvé zkušenosti.*

Merleau-Ponty si ovšem u Cézanna povšiml také dynamiky zobrazení předmětů, jejichž tvary jako by se nechtěly dát umravnit. Zvolit jeden tvar by předmět ošidilo o jeho významovou plnost, proto Cézanne volil kontury nejednoznačné a v odstínech zmnožené, čímž zachytil „nevyčerpateľnou realitu přeplněnou rezervami“ (tamtéž, s. 42), významy různých natočení, v nichž věci, jednorázově neuchopitelné, běžně vnímáme.

Podobně bývá ostatně charakterizován kubismus, u něhož realizace této Husserlovy *teorie odstínění* převládá jako hlavní

²¹⁹ Rilke cit. in: Jamme, Ch.: Ztráta věcí. Cézanne – Rilke – Heidegger. In: Filosofický časopis, 39, 1991, č. 4, s. 568-583, zde s. 571-572.

²²⁰ Rilke cit. in Jamme, Ztráta věcí. Cézanne – Rilke – Heidegger, s. 573.

²²¹ Merleau-Ponty, M., Cézannovo pochybování, c. d., s. 42. Ivan Blecha připomíná nejen intuitivně pozorovanou souvislost tvaru a barev (třeba u Kandinského, s nímž mimochodem nechtěl souhlasit Helmuth Plessner ve výše cit. práci), ale také výzkumně prokázanou tvarovou kvalitu fonémů, jež zůstává expresivním základem (paraverbální hodnotou) mluvené řeči. Srov.: Blecha, I.: Fenomenologie a kultura slepé skvrny. Triton, Praha 2002, s. 34.

zmiňovaná fenomenologická spojitost. Guy Habasque²²² sledoval souvislosti fenomenologického přístupu a proměňujícího se kubismu, které si vskutku zaslouží samostatnou zmínku. U Cézanna tak oceňoval citlivost ke stálým a obecným aspektům zobrazovaného, u analytického kubismu zdůraznil *snahu představit co nejúplnější zkušenost věci*, již mělo být dosaženo zahrnutím co největšího počtu konstitutivních momentů - jako kdybychom na předmět hleděli z mnoha stran současně. Takto se realizuje kontinuální odstiňující nazírání podstaty, jaké u fyzických věcí zdůrazňoval i s jeho nevyčerpatelností Husserl. Habasque ovšem poukázal dále na zobrazování předmětů jako typů, které je u syntetického kubismu dovedeno až k eidetické redukci, s jejíž pomocí se zobrazovaný předmět vyjeví nikoli jednoduše co nejkompletněji - což působilo technicky součtově, nýbrž na základě vhledu do podstatných, nezbytných momentů a jejich konfigurací. Předchozí výklad ukazuje mnohé, zřetelné i dosti systematicky a ve shodě badatelů postižené vazby výtvarné umění - fenomenologie. Jisté není třeba příliš připomínat, že zrakové vnímání, k němuž se obrací malířství, je zřejmě oblastí nejlépe objektivně postižitelného smyslu, který také zastává dominantní pozici ve spisech fenomenologů (v tradici západního myšlení vůbec).

Avšak než přejdeme k dalším uměleckým oblastem, je třeba položit si otázku po možnosti **jednotného formulování vztahu fenomenologie - (dobové) umění**, jelikož tyto další oblasti nenabízejí tak zjevně vykazatelnou souvislost s intuitivním nazíráním. A oprávněně můžeme očekávat podobně obecnější zájem u osobnosti filozofické. Plně uvědomělé pozornosti si změny v umělecké tvorbě vyžádaly u José Ortegy y Gasset (1883-1955), dokonce v hudebně fenomenologicky silném roce 1925, ve kterém Ortega publikoval stať o dehumanizaci umění.²²³

Své stanovisko zastřešil výrazem dehumanizace, jelikož si povšiml změny ve společenském významu umění, které najednou: „Je nepopulárne svojou podstatou, ba čo viac, je antipopulárne.“

²²² Srov.: Habasque, G.: Cubisme et phénoménologie. In: Revue d'Esthétique, 2, 1949, s. 151-161. Habasque se tématu patrně jako první věnoval v systematickém pojedání, ovšem souvislosti si povšiml Fritz Berger, historik umění, již v roce 1913. Srov.: Pinotii, A.: Cubism. In: Sepp, H. R., Embree, L. (eds.): Handbook of Phenomenological Aesthetics. Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. 63-66.

²²³ Srov.: Ortega y Gasset, J.: Dehumanizácia umení. In: týž: Eseje o umení. Archa, Bratislava 1994, s. 7-44.

(tamtéž, s. 8). Moderní umění se totiž stalo *cizí lidu, masám, obyčejným lidem*, zatímco se s ním postupně začala pojít *zasvěcenost, menšinovost a výjimečnost*. Ortega y Gasset si pomohl prostým příměrem: když hledíme z okna do zahrady, průhledného okenního skla si zpravidla vůbec nevšimneme, třebaže promlouvá (už jen jako rámeček) do významu viděného. Umění lze obecně nahlížet jako *stylizaci reality*, jako „uzpůsobený“ průhled ke světu. Autentický umělecký přístup ovšem musí spočinout v kontemplaci čistě estetických hodnot, zatímco „[...] zaoberanie sa ľudským v umeleckej tvorbe je vo svojej podstate nezlučiteľné so striktnou estetickou funkciou.“ (tamtéž, s. 12), „[...] umelecký objekt je umeleckým len do tej miery, do akej nie je reálnym.“ (tamtéž, s. 12). *Odlidštění a průlom ireálního světa tvoří postatu umění, která si žádá vysokou stylizaci*: „Veď štylizovať znamená pretvárať skutočnosť, derealizovať.“ (tamtéž, s. 23).

Když si Ortega y Gasset formuloval uměleckost, mohl zkonstatovat, že *umění devatenáctého století bylo velmi populární, velmi lidské*, ovšem „[...] do tej miery, do akej nebolo umením, ale extraktom zo života.“ (tamtéž, s. 13). Moderní umění, od konce devatenáctého století, ovšem přineslo zvrát a vyžádalo si „schopnosť prispôsobit' sa virtuálnemu a transparentnému“ (tamtéž, s. 13). Původní metafora se zde rozvíjí v polaritu věci (součásti našeho světa) a pojmu (způsobu jejího nahlížení). Jenomže moderní umělci „Od zobrazovania vecí prešli k zobrazovaniu ideí [...]“ (tamtéž, s. 33). Jelikož ideje, jakožto pozorovatelné (jak je Ortega y Gasset nazval), představují formy našeho nahlížení na svět, je zřejmé, že *moderní umění obrací pozornost od zobrazovaného k zobrazujícímu*. Proto také nové umělecké projevy charakterizuje „zachování čisto umeleckého materiálu“ (tamtéž, s. 38), „zameranie umenia na seba samotné“ (tamtéž, s. 39). V důsledku historicky provokovaných nutných změn pak umění obrozené ve své podstatně paradoxně ztrácí svoji posvátnost. To je však již úvaha o podstatě umění a jeho kulturní roli, kterou nebudeme dále sledovat, zatímco nás zaujme Ortegovo zahlížení do oblasti hudby, v níž jako pionýra nové epochy

uměleckosti označil Debussyho a jeho „čistou hudbu, bez opojení a náreků“ (tamtéž, s. 27).²²⁴

S obdobnými důsledky se můžeme setkat u Mikela Dufrenna. Zmiňovali jsme jeho vymezení estetického objektu jako quasi subjektu, který z bytí pro sebe získává niternost a sebepřekročení a z bytí v sobě si ponechává neproniknutelnost, opacitu smyslové matérie, „something mysterious and irreducible“.²²⁵ Jenomže v umění dvacátého století se poměr mění: „Modern art [...] has systematically heightened and exploited this incomprehensible depth of meaning.“ (tamtéž). *Estetický předmět moderního umění se totiž posunuje k opacitě, smyslová matérie bytí. Vazba mezi smyslovým živlem a významem, k němuž odkazuje, se uvolňuje, což Dufrennovi dovolilo hovořit o svobodě a extravagantnosti moderního umění, které charakterizuje „temptation toward a pure art liberated from any necessity of imitation or statement“ (tamtéž, s. 122) a které bylo umožněno určitým stavem kultury, osvobozující od povinnosti odkazovat za umělecký objekt a vyžadující si pouze estetickou kontemplaci. Ze všech různých stylových proměn, jichž jsme svědky při pohledu do historie, teprve dvacáté století uvedlo „essential metamorphosis“ (tamtéž, s. 121) až revoluci, která umožnila autentickou estetickou zkušenost (čistou kontemplaci), a sice díky odklonu od nutkání reprezentovat, symbolizovat. Dufrenne s Ortegou y Gasset velmi obdobně odkazují k jakési katarzi estetična ve dvacátém století a poukazují ke změnám uměleckých projevů.*

Na rozdíl od Dufrenna upínal v této souvislosti Ortega y Gasset pohled do hudební oblasti, oba ovšem poukázali na **literární tvorbu**. Ortega y Gasset v ní vyzdvihl osobnost Stéphana Mallarmého, který pochopil, že je třeba „oslobodit poézii“, protože byla příliš „obtěžkaná lidskou matériou“.²²⁶ Sám změny spíše navodil, než zrealizoval. Lidský svět básníka se nicméně v jeho díle vytrácí, mění se na „[...] čistý anonymní hlas, který podopiera slova lietajúce v povetrí, čistý akustický substrát verša [...]“ (tamtéž, s. 28). Na obecnější úrovni charakterizoval dobové básnictví Dufrenne: „Strange groupings of words and encounters with sound in which only the ear

²²⁴ Proti Debussyemu příznačně postavil Wagnera, u něhož se však patetická lidskost již natolik vyhrotila, že začala přecházet ve svůj protipól.

²²⁵ Dufrenne, M.: Phenomenology of aesthetic experience. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 145.

²²⁶ Ortega y Gasset, J., Dehumanizácia umení, c. d., s. 27.

is satisfied [...]."²²⁷ Zvukové kvality vyzdvihoval také u zmiňovaného Stéphanu Mallarmé, v jehož básních nepovažoval reprezentované objekty za konstitutivní pro význam, měly sloužit pouze k ilustrování citové kvality (zajišťovat expresivní sílu básní). Neprůhlednost znaku v oblasti literatury tematizoval také Zdeněk Mathauser. Jmenoval v té souvislosti některé momenty *moderní a avantgardní poezie*, především uvedl „kult věcí“, který spatřoval v několika rovinách: ve světštější přístup k umělecké tvorbě (namísto vysoké hodnoty umění jeho civilnější chápání jako práce či dokonce činnosti utilitárně angažované), v tematice předmětů všedního dne či v ozvláštňeném začlenění názvů věcí.²²⁸ Zejména posledně zmíněné hledisko ukazuje jistou spřízněnost k Ortegovu náhledu na možné prostředky odlišnění v umění. Vedle výsostné pozice metafory přiřkl totiž Ortega y Gasset potenciál umění přesáhnout realismus nejen cestou absolutního vymizení témat lidského světa, nýbrž také *přeháněním realismu a změnou běžné perspektivy*, například monumentalizací banalit či perspektivou drobnohledem. Neprůhlednost znaku, byť umění souzená, v prvních dekádách dvacátého století vzrostla a ozvláštňila umělecké projevy, čímž se také změnila jejich významovost. Ne snad na absenci významu, při krkolomné cestě k označovanému, nýbrž na významovost odlišnou, oslavující především jevení jako takové.²²⁹

Tato formulace umožňuje přenést pohled do oblasti **hudebního umění, (příznačně) současného k fenomenologickému nahlížení**. Upomíná například Bekkerovu charakteristiku nového umění: „Hinneigung zur Freude an der Erscheinung als solcher“.²³⁰ Velmi podobně zachytil ráz dobové hudební produkce také Herbert Eimert: „die ungeheure Materialfreudigkeit der neusten Musik“.²³¹ Zdá se tedy, že dokážeme nalézt vztahy nejen mezi dobovou hudbou a fenomenologií, nýbrž také společné znaky změn, probíhajících v jednotlivých uměních. Hudební tvorba dvacátého století vykazovala také odlišné žánrové a druhové preference. Carl Dahlhaus přechod hudebního slyšení z devatenáctého

²²⁷ Dufrenne, M., *Phenomenology of aesthetic experience*, c. d., s. 135.

²²⁸ Srov.: Mathauser, Z., *Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie*, c. d., s. 100-101.

²²⁹ V pojmech Mikela Dufrenna se jedná o posun od signifikace k expresi, ke spontánnímu významu navozenému esteticky opracovaným materiálem. Význam přesahující dílo, tedy není likvidován, nedochází k takovému odlišnění jako u Ortegy y Gasset.

²³⁰ Bekker, P., *Was ist Phänomenologie der Musik?*, c. d., s. 249.

²³¹ Eimert, H., *Zur Phänomenologie der Musik*, s. 238.

století do dvacátého charakterizoval jako *odklon od (textových) prostředků významové jednoznačnosti* – od instrumentální hudby spínající se s mimohudebním významem k vokální hudbě odnímající hlasu funkci přednášení textu ve prospěch jeho zvukových vlastností.²³² Bezprostřední sdělovací schopnost obchází naučené poslechové návyky a dostupnost významu se snižuje, resp. orientuje se ke kompoziční technice, jejíž zachytitelnost poskytuje poslechem ztracenou jistotu. Obrátíme-li se opět k Dahlhausovi, přistupuje do této souvislosti vytracení hudební funkčnosti a dezintegrace hudebních žánrů. Zůstávají *zvukové danosti v jejich vysoké neproniknutelnosti*.

V hudbě dvacátého století se mohutně uplatňoval *odklon od tonality*, která jako sjednocující síla zasahuje do všech stránek hudební struktury a jež se stala toliko možností²³³ a nikoli samozřejmým rámcem pro proměnlivé hodnoty parametrů hudební struktury. Odklonem od tonality se mění architektonika útvarnosti, čehož výsledkem je „obnažení“ zvukovosti, které charakterizuje i protipóly impresionismu a expresionismu, vedle radikálnějších stylových přístupů k využití zvukovosti. Jako kdyby tvůrci chtěli *rozkrýt tajemství těch prvků hudební struktury, které už přestaly být vnímány jako její konstituenty a byly v této své roli nahrazeny opracovanějšími* (a také konvencionálnějšími) vlastnostmi hudební struktury. Jejich význam, v nichž by mohly tkvět původní zdroje hudebního smyslu, zůstával dlouho nevyčlenitelně zakomponován a bylo třeba ho zvýraznit (intencionálně zaměřit).

Pak se můžeme obrátit k Theodoru W. Adornovi (1949) a podpořit předchozí úvahy, jelikož podle něho „Modern painting's aversion to figurative representation [...] in art marks the same breach as does atonality in music [...]“²³⁴ Adorno ovšem věnoval fenomenologii ve vztahu k hudbě samostatnou zmínku, spojitost s ní přisoudil *hudbě Stravinského* takto: „The renunciation of all psychologism, the reduction to the pure phenomena that appear per se, is to disclose a region of indubitable, ‚authentic‘ being.“ (tamtéž, s. 107). Odpsychologizování je tu ovšem přehnané, neboť fenoménu jevícímu se

²³² Srov.: Dahlhaus, C.: Schönberg and the new music. Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1989, s. 39.

²³³ Srov.: Scruton, R.: The Aesthetics of Music, c. d., s. 490.

²³⁴ Adorno, T. W.: Philosophy of new music. University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2006, s. 9.

samotnému o sobě téměř upírá funkci zjevování předmětu, významu. Adorno dokonce sáhl k pojmání této hudby jako intencionality pozbyvajících: „demolishing of intentions“, „intentionlessness“ (tamtéž, s. 107, 110). To si lze ovšem sotva představit, třebaže lze přiměřeně porozumět. Adorno totiž poukazoval ke *gestickému (tělesnému) charakteru Stravinského hudby*, která se vzpouzí estetické kontemplaci a nedovoluje přístup k miněným významům, jelikož mínění jakožto duchovní akt je tu nahrazeno tělesnou konzumací. V hudbě Stravinského potom spatřoval „[...] fierce suspension of what in music is called culture, the humanely eloquent artwork.“ (tamtéž, s. 108). Jedná se tedy o specifický způsob dehumanizace umění, jak by řekl Ortega y Gasset. Není zde významů jdoucích za hudbu, není zde stop lidské kultury. Lze se ovšem tázat, zda není třeba zvážit přítomnost lidského světa v samotné hudební struktuře, jejíž gestičnost tvoří jednu (odlidsčující) stránku hudby, zatímco navození gestičnosti poukazuje na dosti spolehlivě fungující požadavek recepčního chování. Pak by zde nebylo možné hovořit o (fenomenologické) redukci kulturních vzorců. Nicméně Adorno by se zde mohl shodnout s Helmuthem Plessnerem, který hudební sdělení opíral o kinestetickou hodnotu hudby, ovšem zdůrazňoval, že pohyby hudbou navozované musí být uchopeny symbolicky a nesmí být spoluvykonávány. Adorno byl patrně veden, možná až příliš prvoplánově, opozicí k Schönbergovi, jehož expresionismus upoutával psychologickými konotacemi a v jehož dodekafonii spatřoval necitlivé estetizování tónového materiálu: „The ‚instinctual life of sounds‘ is suppressed.“ (tamtéž, s. 66).

Avšak stále se pohybujeme v určitém okruhu hudební tvorby. Ortega y Gasset ukázal na Debussyho, jehož *impresionismus* lze cestou zájmu o to, co se jeví, vztáhnout k fenomenologii. Adorno zmínil Stravinského a také analogii vedenou mezi přechodem od Debussyho ke Stravinskému a přechodem od *impresionismu* ke *kubismu*, již přijal. Konstatoval navíc spojitost hudebního vývoje k *atonalitě* a výtvarného k *abstraktnímu malířství*. Sledují-li se vazby *kubismus* – hudba, pak se ovšem jako silnější hudební kandidát ukazuje *Béla Bartók*, o němž, shodou okolností, Adorno uvažoval jako o autorovi stylově spadajícím mezi Schönberga a Stravinského.

Velmi podobně probíhala diskuse nad abstraktním malířstvím, jehož zaměření popisoval Ivan Blecha jako „odhalení podmínek

konstituce předmětů", na němž se podílí „původní akty artikulace“,²³⁵ abstraktní malířství si totiž uvědomuje, že „[...] původnímu zření není nic pohotově, že pro ně není dáno nic, co by mohlo být pojmenováno a zastoupeno znakem.“ (tamtéž, s. 34-35). *Nikoli tedy předmět, ale „vznikání“ (konstituce) předmětu.* Anebo jak uvedl Dufrenne - moderní, zejména nefigurativní umění „[...] od sebe odrazuje identifikační způsob ‚čtení‘, které neukazuje nic jiného než samo ukazování.“²³⁶ Ovšem ukazování předmětů nepokládáme za úkol hudby, v jejímž případě musíme spíše hledět k váze bezprostředního prvotního významu, respektive k poměru mezi významy objevu (kvalitativně ukončenými) a objevování (kvalitativně zcela jedinečnými).

Výtvarné umění, zobrazující předměty, patrně zřetelněji umožnilo formulovat typologické proměny v přístupu k bezprostřední zkušenosti s věcmi, jíž se fenomenologie zmocňovala po vzoru zrakového vnímání. Ovšem i v oblasti hudební bylo tohoto uvědomění záhy dosaženo (například u Paula Bekkera), byť výklady z oblasti literatury a především výtvarného umění převažují. Přechod od předmětů k jejich deformaci a abstrakci ve výtvarném umění, od slova označujícího ke slovu poutajícímu samu o sobě v poezii, od tonality k atonalitě v hudbě lze chápat jako příklady rostoucí opacity znaku, poukazující na zvýšenou citlivost ke zjevování významu na věcech, kterou si jako program vytyčila také fenomenologie.

²³⁵ Blecha, I.: *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Triton, Praha 2002, s. 35.

²³⁶ Dufrenne, M.: *Ke vztahu fenomenologie a sémiologie umění*. In: *Estetika*, 7, 1970, č. 3, s. 229-236, zde s. 236.

4 Hudba jako předmětnost a zkušenost

V této kapitole představíme Husserlovy koncepty, které jsou pro hudební problematiku vysoce relevantní, nejspecifičtější je v tomto ohledu fenomenologie vnitřního vědomí času, která nebyla později zásadně filozoficky přeformulována. Cenná jsou také další témata, zvukovosti a hudebního předmětu, jež založila vlastní myšlenkové tradice. Kapitola představuje některé význačné momenty hudební zkušenosti (časové vědomí) a předmětnosti (zvuk, hudební objekt). Předmětné a prožitkové pojetí ovšem utváří jednotu, což se také projevuje přelévání hledisek (hudební dílo u Sartra je zejména určitý, imaginativní, typ vědomé zkušenosti). Kapitulu v jistém smyslu završíme formulací fenomenologického pojetí hudebního významu, při níž budeme čerpat z původních Husserlových konceptů, estetického nahlížení některých fenomenologů po Husserlovi i z tradice (hudebně) estetického myšlení.

4.1 Zvuk jako nositel hudebního dění

Fenomenologie si klade otázku: „[...] jak může poznání překročit samo sebe, jak může vystihnout takové bytí, které nelze najít v rámci vědomí?“²³⁷ Právě Husserl se zajímal o podmínky poznání, které je výkonem subjektu, jeho prožitkem. Mezi zakoušejícími akty přitom považoval právě *smyslový vjem za původní zkušenost*, v níž se věci dávají ve své „*tělesné přítomnosti*“.²³⁸ Ovšem vyšší akty, například abstraktní myšlení, mají podle Husserla také svůj poslední základ ve vnímání – jsou v percepčních aktech „fundovány“. Husserl ostatně své vývody hojně exemplifikoval na příkladech z oblasti smyslové zkušenosti.

A hudba, to jsou zvuky, zvuky tvořící strukturu. Hudbu, jakožto umělecký druh, lze dokonce považovat za *oslavu smyslového*, jak si to myslel například Otakar Zich či Mikel Dufrenne. *Abstrahovat od hudby její zvukové podloží je nemyslitelné*, a proto vlastně není příhodné říci o zvucích, že jsou nositeli, arci pouze *prostředníky* hudebního

²³⁷ Husserl, E., *Idea fenomenologie*, c. d., s. 17.

²³⁸ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 82.

sdělení. Jsme si vědomi toho, že si lze odmyslet orchestr a uchovat mnoho ze symfonického díla v jeho klavírní transkripci. Zvuková bohatost zchudne, ovšem „zvukovost“ nezmizí. To je však jen minimální argument. I v rámci naší západní evropské tradice oceňujeme takové hudební projevy, které upoutávají méně organizací zvuku a odhalují více zvukové kvality jako takové. Můžeme proniknout zvukem k jeho významu? Existuje něco takového? Vzpomeňme na Sartra či Dufrenna: předmět smyslové zkušenosti představuje bytí v sobě, které nikam neodkazuje. Ovšem zvuky či tóny mají bezesporu nějakou podnětovou hodnotu, která je odlišuje od jiných domén, musí tedy vykazovat nějaké charakteristiky, které jsme schopni zakoušet. I tato naše setkání se zvukem pro nás něco znamenají. Musíme se proto tázat, jaká je zkušenost zvuku jako takového, je-li tento součástí hudby. V následujících odstavcích nastíníme **místo domény zvuků v Husserlově filozofii** zejména v ohledech, jejichž tematizaci hudební fenomenologie dále převzala,²³⁹ a představíme hlavní teze **fenomenologie zvuku**.

Nejprve tedy k Edmundu Husserlovi. S naprostou převahou se předměty smyslové zkušenosti, o něž se Husserl opíral, rekrutují ze *sféry zrakového vnímání* a v tomto ohledu nelze upřít oprávněnost námitkám, které vizualismus Husserlovi vytýkají.²⁴⁰ Na druhou stranu je poctivé uznat, že tato situace byla nastolena již dávno předtím a jistě vystihuje povahu západního myšlení.²⁴¹ Neznamená to ale, že by Husserl doménu zvuku zcela opominul, v jistém smyslu naopak: snad v každém jeho publikovaném (a pravděpodobně i nepublikovaném) textu se objevuje několik či třeba i mnoho odkazů na sluchový smysl či přímo na hudbu. Velice často se bohužel jedná o *drobné zmínky*, o *doplnění příkladu z jedné z předmětných oblastí*, uvádějící další typy předmětů, které můžeme vnímat, pro které si ovšem Husserl nárokoval stejnou a univerzální platnost.

²³⁹ Podobného úkolu se zhostil již Roberto Casati který se ovšem především opřel o nepublikované rukopisy. Pro italský jazyk článku, který autorka této práce neovládá, zde tato studie není reflektována. Ovšem Casatiho stať je cenná rovněž kvůli uvedeným citacím, též v německém originále, jichž ovšem využijeme. Srov.: Casati, R.: Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl. In: Rivista di Storia della filosofia, 4, 89, s. 725-743. Srov.: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm3/dm3suorc.htm>. Stav k 20. 12. 2010.

²⁴⁰ Vyjádřil je například Don Ihde ve své knize Listening and Voice: a Phenomenology of Sound. Ohio University Press, Athens 1976, s. 21.

²⁴¹ Zdroje vizualismu evropské kultury se pokusil nastínit například Wolfgang Iser ve studii On the way to an auditive culture? In: týž: Undoing Aesthetics. Sage, London - Thousand Oaks - New Delhi 1997, s. 150-167.

Jednoznačně nejvíce Husserlových odkazů ke slyšeným zvukům se pojí s *vnitřním časovým vědomím*. Týkají se především konstituce časových předmětů, tzn. aktů vědomí, které uchopují jednotlivé fáze v čase se podávajících předmětností, jsou tedy „úchopkami“, kterými vědomí, vedeno vlastnostmi věcí, vytváří jejich vnitřní reprezentaci. Husserl si potom kladl otázky, co s takto ve vědomí konstituovanou předmětností bude dál - jak ji bude vědomí uchopovat, přistoupí-li vědomí dalšího předmětu, jakým způsobem si ji bude vědomí zpřítomňovat, pokud se již stane uplynulou atd. *K hudbě se tyto Husserlovy úvahy vztahují jen formálně, jelikož tónovost či zvukovost v nich není nijak tematizována*. Na druhou stranu je volba hudebních prvků pro tato pojednání zajímavá a příznačná. Ve světě kolem nás nakonec totiž takových časových předmětů není mnoho. Pohyb, který vnímáme, se většinou pojí k nám samým - jsme to my, kdo se pohybuje, anebo k věcem, jimiž je pohybováno, které ale mají statickou povahu, kde tedy máme tendenci vnímat jako věc a ne jako proces, jehož je předmětem. Nutná přínáležitost jednotlivých fází hudebního předmětu k sobě, to, co Plessner nazval motivovanost tónů, zdá se být pro hudbu výlučná. Navíc hudební díla, resp. obecněji hudební projevy, jsou tvořena značně *homogenním materiálem, který jako figura dobře vystupuje z pozadí a který proto snadno vnímáme jako celek*. Ostatní časová umění se povětšinou váží na jazyk anebo (pantomima) ukazují na děje (anebo máme tendenci děje v nich spatřovat), takže se v nich časový proud trhá a vystupují z něj odkazy k dalším věcem, lidem, jejich vlastnostem apod. Něco tak časového jako hudba, jakkoli o ni Husserlovi nešlo, jinde kolem sebe nenajdeme. O časovém vědomí ve vztahu k hudbě ovšem pojednáme později samostatně.

Na zmíněné využití hudby jako příkladu pro výkony časového vědomí navazuje i skutečnost, že Husserl si *hudební či zvukové útvary bral poměrně často za příklad také pro celky - útvary smyslu*. Fenomenologie v tomto ohledu ukazuje své charakteristické přesvědčení - že se musíme řídit smyslem, který věci mají a který určuje jejich identitu. O tóny a zvuky se potom Husserl opíral zejména tam, kde se člení na menší jednoty (je to velmi distinktivní a homogenní materiál), či jako ukázky nějaké jednotné kvality a ty zase opět ve vztahu k celku. Tak například proti sobě stavěl

vizuální kvalitu a extenzi zrakově uchopitelné věci a tónovou kvalitu a intenzitu nějakého tónu.²⁴² Přičemž chtěl ukázat, že u některých předmětů dokážeme sice rozlišit různé kvality a předměty je také mohou prezentovat samostatně, u některých předmětů ale dokážeme sice různé kvality rozlišit, ale ty ovšem mohou být na sobě tak závislé, že je předmět musí prezentovat obě současně (tón bez intenzity nebude mít ani kvalitu výšky). Nebo Husserl zdůrazňoval že ve věcech můžeme rozlišit *stupně jednoty* - to si dobře dokážeme představit, myslíme-li třeba na nějaké hudební téma, které je složené z motivů a i ty mají svou vnitřní zachytitelnou uspořádanost. Husserl zde ovšem sahal k hierarchii - melodie, jednotlivé tóny melodie, jednotlivé znějící fáze tónu - která je pro nás zpravidla hudebně nevěrohodná. Oč Husserlovi šlo, je nicméně patrné - jak tyto stupně jednoty, tak ony formy sjednocení kvalit poukazují na vnímání věcí, které se řídí jednotou smyslu, který věc má.

Cenný by pro nás jistě byl takový výklad, v němž by Husserl usiloval o *postižení specifických vlastností sluchového smyslu* v kontextu srovnání s dalšími smyslovými modalitami, tedy výklad podávající určení auditivní sféry, husserliánsky řečeno specifika konstituce předmětů sluchového vnímání.

Takto souborné **pojedenání o „smyslových polích“** je obsaženo v přednáškách Ding und Raum (1907). Husserl zde rozlišoval smyslová pole ve vlastním smyslu a smyslová pole v nevlastním smyslu podle toho, zda jsou schopny konstituovat lokální uspořádání prostoru. Tedy podle toho, **zda si podle vodítek těchto smyslů dokážeme vytvořit představu prostoru** vyplněného tak, že přesně zachycujeme sousedství a vzájemné pozice věcí. Zrak a hmat potom řadí k těm prvním, vskutku *primárním*, již jen podle toho, že jim věnuje samostatnou pozornost *na rozdíl od sluchu*, například, *který je s to poskytovat prostorová určení jen sekundárně*: „What holds for the visual field holds for the tactile field - for all authentic fields as such that are unities of locality. Not for the auditory field; it is not an authentic field. For here we lack every possibility of

²⁴² Srov.: Husserl, E.: Logical Investigations. Vol. 1, 2. Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1982, s. 441-442.

ordering the coexistent."²⁴³ Sluchové pole tedy nedisponuje „systémy lokálních pozic“ (tamtéž), přestože ho tvoří „temporální lokality“. To znamená, že zvukovou sféru charakterizuje distinktivnost (Husserl psal o individuálnosti), tedy běžnou věc, že rozlišujeme různé zvuky a tóny. A vzhledem k tomu, že Husserl sám psal o možné současnosti konstituce zvukových časových objektů (současném slyšení třeba dvou zvukových nebo přímo hudebních událostí), je přeci jen s podivem, že *odepírá zvukům schopnost odkazovat k prostorovému uspořádání* (třebaže se mohou sjednocovat i jen pouhou zvukovou kvalitou). Ovšem v druhém svazku *Idejí*, když Husserl pojednával o fantomech (abstrakcí utvořený druh předmětu bez kauzálních souvislostí, bez materiality), uvedl, že tón, resp. tonální fantom „[...] se jeví v určité orientaci, přichází z určitého místa v prostoru, nese se prostorem, atd.“²⁴⁴ Takže v tomto jiném kontextu, který tematizuje odlišnou souvislost, Husserl tuto možnost implicite uznal. Je ovšem nutno poznamenat, že sluchová data zapojená v estetickém kontextu vystupují v hudbě většinou tak, že se *jejich prostorovou lokalizací nezabýváme* (na rozdíl od zvuků běžného života) – soustředíme se na to, co k nám dospěje, ne na zdroj zvuku, případně známe zdroj zvuku, zatímco se zabýváme zvukem zbaveni zájmu o zvukový zdroj.

Tato běžná zkušenost stojí také v základu již poměrně tradičních úvah o *hudební imateriálnosti, nehmotovosti*, když zvuk je pro nás něco, co nepřisuzujeme prostě předmětu, protože zvuky hudba využívá typicky v jejich nezávislosti na hmotném zdroji. Tedy význam, který hudba nese, jakkoli ho nedokážeme pojmenovat, nespočívá ve „vlastnosti těchto houslí“. To bychom se dostali k houslím, které ale byly vytvořeny, aby vyprodukovaly onen zvuk. Zvuk tedy přetrhává pupeční šňůru se svým původcem a putuje až k mému sluchu. Že zvuk nemohu nahmatat a vidět ho, je zřejmé, vždyť je předmětem, kterému se nastavuje pouze sluch. Jak je ale toto něco, které slyším, určené? Co je to za věc, když ani nevím, kde je? Hudební zvuk je zkušenostně nepolapitelný, jakkoli je s hmotou svázaný a cesta ke sluchovému počitku je dnes poměrně dobře fyziologicky vykazatelná. Husserl proto podotkl, že zvuk z určitého

²⁴³ Husserl, E.: *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis, Lectures on Transcendental Logic*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2001, s. 183.

²⁴⁴ Husserl, E.: *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filozofii II*. Oikúmené, Praha 2006, s. 36.

bodu vyzařuje a putuje prostorem. „Dem Klang schreiben wir nicht nur einen Ausstrahlungspunkt im Raum zu und damit anhängende Lokalisation, [...] sondern auch Wanderung durch den Raum und Raumerfüllung.“²⁴⁵ Nabízí ovšem ještě pregnantnější vyjádření, ve kterých zvuk připodobňuje tekutému rozlévání či rozrůstání rostliny: „Verbreitung des Tones“, „Bild eines Fluidums“, „Bild eines Flüssigkeit“, „Fortpflanzung der Tonwirkungen im Raum“. (tamtéž, s. 68). Zvuk tedy obývá prostor, a přece je bez domova. Husserlovi šlo v jeho analýze o vytčení primárních a sekundárních určení prostorové uspořádanosti, ovšem jako součást řešení tohoto úkolu nabízí popis způsobu, kterým se dávají zvukové podněty, i když z toho samozřejmě neusuzuje na hodnotu těchto vjemů. To by si již musel klást otázku po povaze lidské existence. Specifické místo sluchového smyslu v lidském životě se ovšem snažil popsat a ocenit Helmuth Plessner.

Svým pojmem dálko-blízkost, který má postihovat jedno z hlavních určení sluchu, se dostal do blízkosti Husserlových závěrů, když říkal, že zvuk je „geräumig, umhüllend, füllend, überall und nirgends“.²⁴⁶ Zvuk je tedy všude i nikde a nese kvalitu *objemu, vyplnění prostoru, jakési obalení* – člověk se jím cítí obklopen. Ovšem již Moritz Geiger (1913) rozlišoval mezi zrakem a sluchem podle jejich schopnosti podávat předmět ve stálé určité pozici proti vnímajícímu, jak jsme si ukázali, stejně jako důsledky, které Geiger vyvozoval pro vnímání hudby. S podobným názorem, rozvedeným ve vztahu k vědomí prostoru, se setkáme i v pozdější práci Erwina Strause,²⁴⁷ která se zabývá prostorovostí zrakové a akustické sféry. Zraková data jsou zdrojem diferenciací prostoru – rozčleňují ho podle hloubky (jedna věc za druhou) a podle vzájemných vztahů (sousedství). Sluchová data, především pokud se neváží k určitému předmětu, této schopnosti pozbývají.

Na základě možností prostorové lokalizace rozčlenil Straus akustická data do dvou skupin – **zvuky jako znaky předmětů a zvuky samy o sobě**. *Zvuky jako znaky předmětů* vlastně do hudby nepatří a pakliže byly v různých historických obdobích do hudebních prjevů

²⁴⁵ Husserl, E.: Ding und Raum. Vorlesungen 1907. Martinus Nijhoff, den Haag 1973, s. 67.

²⁴⁶ Plessner, H.: Zur Anthropologie der Musik. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1, 1951, s. 114.

²⁴⁷ Straus, E. W.: The Forms of Spatiality. In: týž: Phenomenological psychology. Basic Books, New York 1966, s. 3-37. Kapitola byla jako studie publikována již v roce 1930.

zahrnutý, staly se často terčem útoků - například obdivuhodné interpretační výkony (virtuozita zpěvu v italské barokní opeře, virtuozita sólové hry na nástroj, například cadenza v koncertní kompozici, na což konkrétně Straus poukazuje), instrumentální hudba vůbec jako dovednost zacházení s nástrojem. Podle Strause by si hudba bez těchto odkazů měla vystačit a jejich zahrnutí představuje spíše zkoumání hranic hudebních výrazových možností. Ostatně opustíme-li sféru absolutní hudby, vstoupíme na scénu vzájemných odkazů různých vyjadřovacích prostředků (herecký projev, slovo, hudba), v nichž hudbě přibývá funkce odkazovat k nějakému předmětu, ději, jevu. Straus v té souvislosti rozlišoval v hudební tradici podle využívání *zvukovosti v jejích odkazech* anebo *zvukovosti jako čistě autonomní existenci*, což odpovídá rozlišení hudby programní a vokální na jedné straně a absolutní hudby na druhé straně. Za doklad důležitosti autonomní tónovosti lze považovat také *rytmus*, který je *podmíněný jen vzájemnými časovými vazbami tónů*, jelikož případné sepětí tónů s předměty by odvracelo zaměření pozornosti z časové proporcionality předmětů, pro něž by časové proporce výskytu přestaly platit za podstatné. Informace podaná sluchem by se blížila zrakové. Ovšem jeden typ rozdílu by zde zůstal v platnosti i tak: „Color is the mark of a thing, whereas tone is the effect of an activity.“ (tamtéž, s. 8). Jelikož se zvuk odděluje od svého hmotného zdroje, není jeho přímou součástí. *Věci zpravidla vydávají zvuky, když se mění jejich vazba na bezprostřední okolí* - když se nějak dotýkají svého okolí (třebas i pohnuté rukou člověka) a jsou nějak činné. Živé bytosti zase vydávají zvuky především pro spojení s dalšími podobnými živými bytostmi - když se tedy vztahují ke svému světu. *Na dění může zvuk poukazovat díky svému osamostatnění od zvukového zdroje - zvuk není součástí předmětu, jen poukazem, stopou*. Tehdy zvuk včleňujeme do naší (zrakově konstituované) představy prostoru jako projev předmětů či bytostí v něm dobře lokalizovaných (například šustění listů na stromech, které jsou na naší zahradě, hlas známé osoby).

Pokud není, s čím anebo s kým bychom slyšené spojili, projeví se, jako právě v hudbě, specifická prostorovost zvuku, kterou charakterizuje „lack of topical determination“ (tamtéž, s. 7) - *absence konkrétního, souřadnicově chápaného umístění v prostoru*.

Straus se zde shodl s Husserlem, když z toho usoudil, že oblast slyšeného postrádá původní schopnost dávat prostorovost. Je pravdou, že i nevidomý člověk stále disponuje schopností „ohmatat“ si okolní svět, ve kterém mu zvuky „potom“ určité informace o okolním dění poskytují. Nicméně od zdroje oddělený tón pozbývá své prostorově vázané identity, stává se „surrounding“ (tamtéž), jako by byl všude kolem nás, tón „[...] does not extend in a single direction; rather, it approaches us, penetrating, filling, and homogenizing space.“ (tamtéž). Tóny spíše prostor propojují, jelikož je vnímáme jako jím prostupující ze všech stran.²⁴⁸ Zraková data naproti tomu vnímáme jako „confined to one position“, „in a direction and at a distance“, „opposite to us“ (tamtéž, s. 7). Jak tedy zdůraznili také Geiger (1913) či Hartmann (1954) estetické vnímání vyžaduje (vnímanou) pozici vnímaného předmětu proti nám.

Životaschopnost těchto náhledů ukazuje i skutečnost, že téměř nezměněny ožívají v práci Dona Ihdeho, který, aniž by ovšem k Plessnerovi odkázal, tvrdil přesto v podstatě to stejné. Sluchové pole charakterizuje podle něho „omnidirectional surroundability“²⁴⁹ – zvuk tedy vnímáme jakoby všude kolem nás, nemáme pocit, že by vycházel z jednoho místa. Hudba pohlcuje – zvuk se člověka vskutku „dotýká“ a on se cítí být do hudby vnořen a jí prostoupen („immersed and penetrated“; tamtéž, s. 79). Wolfgang Welsch v té souvislosti poznamenal, že vůči hudbě je člověk tím pádem také velmi zranitelný, a měl na mysli především „znečištěné“ zvukové prostředí, provázející dnešní průmyslový a globalizovaný svět²⁵⁰ – člověkem pronikají často i nehodnotné hudební či zvukové projevy, jejichž recepci si mnohdy nevybírám a nemá možnost se na ni připravit.

V rámci úvah o prostorovosti, vážících se ke zvuku (do nichž se úvahy o zvuku „zvrty“), lze dále považovat o koncepci, beroucí v potaz jak schopnost zvuků odkazovat na směr a vzdálenost (vážící se k věcem), tak niterné prožívání zvukových podětů v jejich autonomní hodnotě (vyžadované hudbou). Jedná se **zážitek poměru ke**

²⁴⁸ Skutečnost, že zvuk vnímáme jako pohybující se v jistém smyslu všemi směry, zakoušíme v běžném životě v podobě vysokého pozornostního potenciálu: uši máme stále „zapnuté“, zatímco oči jen pro určitý výsek zrakového pole, což je dosti zásadní pro možnost zachytit důležité podněty, dokonce především ty ohrožující.

²⁴⁹ Ihde, D.: *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Ohio University Press, Athens 1976, s. 78.

²⁵⁰ Srov.: Welsch, W.: *On the way to an auditive culture?* In: Welsch, W.: *Undoing Aesthetics*. Sage Publications Ltd., London – Thousand Oaks – New Delhi 1997, s. 150–167.

světu, v němž *smysl pro měřitelnou vzdálenost na sebe bere podobu zakoušené blízkosti až intimacy*. V zárodečné podobě se s touto myšlenkou setkáme u Husserla: „[...] the sound is for the most part also given as spatially localised; it is apprehended as sounding in spatial proximity or remoteness - determinations which have reference to a spatial null-point, our own bodies, on which every here and there is oriented.“²⁵¹ Na jiném místě Husserl projevil ještě o něco zřetelnější posun ve směru k významu polaritly vzdálenosti - blízkosti pro vědomí: „Mým přibližováním se a oddalováním se (v libovolném ‚já pohybuji‘) mění vizuální objekt, stejně jako objekt akustický, svou orientaci díky aproximativní funkci stupňování, které je v obou smyslech jiné [...] ve spojitosti se stupňováním sféry akomodace.“²⁵² Další posun pak lze očekávat pouze ve smyslu překročení Husserlovy fenomenologie vědomí k *fenomenologii světa života*, z jehož souvislostí nelze vědomí vyjmout. Ve formulaci Jana Patočky již zcela jasně promlouvá zážitek blízkosti ke světu: „[...] je to ‚uvnitř‘ univerza, které zná spíše rozdíly intenzity než extenzity - je spíše ve větší závislosti na jiných bytostech než ve větší či menší distanci: je spíše jakýmsi přimíšením sebe do věci a věci do sebe než přesným vymezením, odkud kam sahá jedno a druhé.“²⁵³

K uvedenému pojetí se vztahuje také zamyšlení Karla Risingera, který považoval tónový, resp. **zvukový prostor** za **jednorozměrný**, což znamená, že „[...] psychologický zvukový prostor pozorujeme zevnitř (jako bychom byli uvnitř něho) a nikoli zvenčí [...].“²⁵⁴ Pakliže tónové útvary vyplňují prostor neohraničeně, jak je možné slyšet jich více současně? Zřejmě se musí překrývat. Risinger proto vymezil další vlastnost zvukového prostoru jako *průhlednost*, jelikož „[...] přes jeho ‚zevnitř‘ pozorovanou jednorozměrnost můžeme vnímat současně větší počet těchto objektů (tj. zvuků).“ (tamtéž, s. 93). Risinger také zdůraznil, že zvukové objekty se v daném případě mísí v celkovou syntézu, přičemž naše schopnost rozlišovat ve slyšeném útvaru jednotlivé prvky plyne právě z průhlednosti. Je zde tedy

²⁵¹ Husserl, E.: *Experience and Judgement*. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 106-107.

²⁵² Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii II*, c. d., s. 283-284.

²⁵³ Patočka, J.: *Prostor a jeho problematika*. In: *Estetika*, 28, 1991, č. 1, s. 1-37, zde s. 16.

²⁵⁴ Risinger, K.: *Zvukový prostor a některé hudební problémy*. In: *Hudební věda*, 1961, č. 2, s. 85-106, zde s. 94.

kontrast vysoké vnímané distinktivnosti tónového materiálu, jak jej používá hudba, a neurčitosti místa v prostoru, které nějaký tónový prvek zaujímá. *Zvukového prostoru jako jednorozměrného*, jehož jednotlivé prvky se překrývají, *si byl vědom také Husserl: „In der akustischen Sphäre haben wir das Eigentümliche, dass jedes akustische Objekt jedes gleichzeitige andere akustische Objekt verdeckt oder überdeckt oder, [...] verschattet oder verfärbt [...].*²⁵⁵

Syntetizující efekt jednorozměrného prostoru je ovšem třeba blíže vymežit. Výtvarné dílo není tolik rušivými zrakovými podněty překryto, ovšem příliš výrazné podněty zužují naši pozornost kontaktu s dílem věnovanou. Při poslechu hudby znamená výskyt nějakého dalšího sluchového podnětu značné vyrušení, takže nepatřičné zvuky skutečně „cloní“ poslouchané skladbě, ostatně má jejich recepční eliminaci doslova nemáme mnoho času. Na druhou stranu je významné, že je do kontextu apercipované skladby nezahrnujeme - že se nepřimísí. To zajišťuje již vysoká distinktivnost zvukových a tónových prvků a na ni navazující útvárné kvality, tedy kvality celku, kterými identifikujeme významem sjednocené části skladeb - témata, „janečkovské“ bloky hudby ad. Navíc zvukové podněty, které překáží našemu vnímání hudby, jsou často zvuky nehudební a nesou zpravidla charakteristiku zvuků jako odkazů - znaků dění vázaného na osoby a předměty.²⁵⁶ Jsou „jiného řádu“ - do předmětu nezasáhnou, ale zacloní ho.

Zážitek obklopení, ale také proniknutí a prostoupení zvukem se rovněž pojí s *prožíváním sebe a prožíváním vnějšího*. Mám-li pocit, že hudba mnou prostupuje, že mě rozeznívá a současně že je všude kolem mě, je pro mě *těžké pochopit, jakou má předmětnost, jaké má jako objekt ohraničení*. Cítím se do hudby vnořený, uvnitř ní, zatímco zrakové vnímání podává předměty právě tam a tam, mimo mě. Při poslechu hudby „I may found myself absorbed to such a degree that the usual distinction between the senses of inner and outer is

²⁵⁵ Husserl, E.: D 7, s. 37, Ergänzung I, cit. in: Casati, R., Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl, c. d. Jedná se o citaci z nepublikovaného rukopisu „D 7“ uloženého v Husserlově archivu v Lovani.

²⁵⁶ Vnímané „ruchy“ samozřejmě nemají jen smyslový význam. Pokud na koncertu někdo ruší hovorem, zejména sedí-li blízko mě, nevadí mi samozřejmě jen samotná zvuková síla podnětu, ale ruší mě také lidská hodnota tohoto chování - bezohlednost, neúcta k duchovním hodnotám. To se nicméně týká také konvencí návštěvy galerie výtvarného umění a vůbec i neinstitutionalizovaného setkání s uměleckým dílem.

virtually obliterated."²⁵⁷ Husserl navazoval na filozofickou tradici a rozlišoval **vnější a vnitřní vnímání**. Vnější vnímání se zaměřuje na materiální věci a způsob, jakými jsou danosti v tomto případě uchopovány, není adekvátní: „Věc může být principiálně dána pouze ‚jednostranně‘, a to neznamena jen neúplně, [...] nýbrž znamená to právě to, co předepisuje podávání odstiňováním.“²⁵⁸ Věci se vždy nějak jeví - nastavují se určitým způsobem a část své podoby nechávají neurčenou, ovšem každý vjemový moment naznačuje z podstaty věci plynoucí určité pokračování řady podávajících vjemů. *Prožitky se oproti tomu nezjevují - nepodávají se odstiňováním. K jejich podstatnému určení patří, že „[...] jejich intencionální předměty, pokud vůbec existují, náležejí k témuž proudu prožitků jako ony samy.*“ (tamtéž, s. 79). Při vnímání věci tedy rozlišujeme vjem - podávající (odstiňující) prožitek - a jevící se předmět. I v Logických zkoumáních Husserl zdůrazňoval „[...] differences between the existence of a content in consciousness in the sense in which a sensation so exists, without being itself made a perceptual object, and of a content which is made such an object.“²⁵⁹ Tóny, jako sluchem vnímané vnější předmětnosti, se jeví. „Zvuk houslí se svou objektivní identitou je [...] dán pomocí odstiňování, má své měnící se způsoby zjevování. Ty jsou jiné podle toho, zda se nacházím v koncertním sále samém nebo zda poslouchám za zavřenými dveřmi atd.“²⁶⁰ Je velmi zajímavé, že Husserl v tomto případě drasticky nerespektoval zkušenost - popisoval možné odlišné vnější horizonty a nikoli pro nějaké setkání se znějícími tóny závazný vnitřní horizont, tedy vjemové odstiňování při nějakém (jednom) podání věci. Nevěděl si zde rady s věcovostí zvuku, ostatně byl si vědom, že „[...] phenomena of tones and chords, of smells and other experiences [...] we can readily think of apart from all relation to existent thinghood.“²⁶¹ Navíc si zde můžeme připomenout výše zmiňovaný tonální fantom znějícího tónu houslí, který Husserl považoval za „nejvhodnější příklad“ pro pojednání o prostorovém předmětu, který

²⁵⁷ Ihde, D., *Listening and Voice*, c. d., s. 75.

²⁵⁸ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 90.

²⁵⁹ Husserl, E., *Logical Investigations*, c. d., s. 564.

²⁶⁰ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 92.

²⁶¹ Husserl, E., *Logical Investigations*, c. d., s. 440.

není věcí.²⁶² Zřejmě je to pro nejsnazší abstrakci od materiální reality tónu. Rozlišení prožitku a věci ovšem právě sluchová oblast zatemňuje: „The choice of a tone as an instance slightly obscures the distinction without altogether removing it.“²⁶³ V oblasti zrakové je totiž vše v pořádku: „All this becomes clear if we change our field of illustration for that of vision.“²⁶⁴ Vidíme tedy, že Husserl jen s obtížemi zařazoval sluch do oblasti vnějšího vnímání, v jeho argumentaci je to patrné ze dvou momentů: jednak z nejasné možnosti rozlišit akt a v něm podávanou předmětnou složku zkušenosti, jednak na základě zkušenostně nevěrohodného příkladu odstiňování tónu.

Je nicméně třeba podotknout, že Husserl vysvětlil na jiném místě *odstiňování hudebních (zvukových) podnětů* také odlišným způsobem, totiž *v časovém průběhu*. Pokud poslouchám tón, jednotlivé jeho fáze se mi zjevují postupně v různých aktech časového vnímání, a přesto vím, že se jedná stále o jeden předmět. Vjemovou, odstíněnou rozmanitost, zde sjednocuje identita, skrze níž se jeví předmět.²⁶⁵ Takové osvětlení s sebou ovšem opět nese otázku, nakolik věrohodná je takto popsaná zkušenost. *U jednotlivých tónů* často *proměnu jejich kvality pozorujeme*, ale nemusí to tak vůbec být a pak máme pocit, že *zkrátka postihujeme zvukovou kvalitu aktuálně zaznívajícího tónu* (jednorázově). Ostatně hudba pracuje s rychlým sledem tónů, což snižuje možnost na podobně detailní úrovni rozlišovat. *Hudební vnímání směřuje k vyšším celkům*, v těch ovšem postihujeme především vzájemné vztahy, jejichž odstínění se tedy nepojí k smyslovým prvkům samotným, nýbrž k tak a tak časově distribuované prezentaci prvků.

Třebaže zpočátku to bylo z důvodu negativního, vymezil Husserl specifika sluchových dat ve vztahu k vědomí prostoru, které navozují. No a tyto charakteristiky, naplněnost prostoru zvukem, neurčitelnost pozice zvuku v prostoru či blízkost zvuku, který je současně i daleko, se staly hlavními předpoklady fenomenologie zvuku, která nejprve měla vymezovat rámeček konstituce věcí (tedy utváření vědomí prostoru a vědomí věci v něm), ovšem postupně tuto

²⁶² Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii II*, c. d., s. 36.

²⁶³ Husserl, E., *Logical Investigations*, c. d., s. 564.

²⁶⁴ Husserl, E., *Logical Investigations*, c. d., s. 565.

²⁶⁵ Srov. např. Husserl, E., *Idea fenomenologie*, c. d., s. 58.

rovinu překračovala a nabývala lidských rysů. Zvuk již nebyl chápaný jako dávající prostor, nýbrž jako dávající svět a především moje pouto k němu.

4.2 Irealita hudebního díla ve fenomenologické estetice

Předchozí řádky již uvedly téma ireality hudebního díla, představující specifičnost zvukové sféry, jak ji (typicky) využívá hudba, totiž *odtrženost tónů od jejich zdroje*, jejich volné pobývání v prostoru, a také prchavou existencí tónů, které *se na okamžik objeví, po chvílce nenávratně zmizí* a zanechají po sobě paměťovou stopu ve vědomí, jež teprve znamená hudbu.²⁶⁶

Jenže to není celý problém. Evropská kultura vyspěla ke specifickému hudebnímu útvaru, hudebnímu dílu, u kterého běžně samostatně uvádíme jeho „provedení“. To, co zní na koncertu, pak není totožné s dílem, což znamená, že dílo vyžaduje od posluchače jisté opracování znějícího útvaru, nutná je jistá *abstrakce díla stále platného navzdory mnohosti jeho provedení*. Již v počátcích fenomenologie, které mohutněly po vydání Husserlových Logických zkoumání, můžeme sledovat zájem o pojetí hudebního díla.

Jako první tyto otázky uchopil Husserlův žák **Waldemar Conrad** v širěji a obecněji zaměřené studii *Der ästhetische Gegenstand*,²⁶⁷ napsané v roce 1908. Formuloval zde zásady fenomenologického přístupu k estetickému předmětu a samostatně pojednal o jednotlivých uměleckých druzích. Hudbu považoval za ideální předmět, který jako „das ‚gemeinte‘ Kunstwerk“ (tamtéž, s. 78) usilujeme určit v jeho podstatných vlastnostech: „[...] wir also diesen idealen Gegenstand, »die Symphonie«, uns »nähe« bringen und auf Grund von adäquater Anschauung Wesenseigenschaften von ihm mit Evidenz aussagen [...]“ (tamtéž, s. 77). Conrad tedy proti sobě kladl *individuální, konkrétní věc s reálnou existencí a intencí míněný ideální předmět*. Jelikož ale hovořil o blízkosti dílu, o estetickém prožitku a požitku – o aktech, které nám například symfonii „deutlicher und deutlicher vor Augen führten“ (tamtéž) a jsou tak základem pro estetické hodnocení, je zřejmé, že počítal s přítomností díla v podobě provedení, které aktuálně vnímáme.

²⁶⁶ V podobě „dvojí negace vnějškovosti“ oba irealizující momenty zvuku (nerozprostraněnost, krátké trvání) vyzdvihl již G. W. F. Hegel in: *Hudba*. In: *týž: Estetika*. Sv. 2. Odeon, Praha 1966, s. 170–209, zde s. 171.

²⁶⁷ Conrad, W.: *Der ästhetische Gegenstand*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 3, 1908, č. 1, s. 71–118.

Teprve na základě přímé estetické zkušenosti můžeme hovořit o možné postižení podstatných vlastností díla.

Ne všechny vlastnosti estetického objektu ovšem tvoří umělecké dílo. Některé pro ně nejsou relevantní a jednotlivá provedení se v jejich určení mohou lišit. Conrad je zahrnul do „sféry irelevance“. Pohyb na jejích hranicích pak nahlížel v pojmech větší či menší dokonalosti provedení, i když dále nspecifikoval důsledky pro dílo, resp. jeho estetické uchopení. Uvažoval spíše o tom, že mohou existovat různé typické míry pro dílo nerelevantních odchylek, závislé na různých parametrech hudebních projevů, a proto je tedy možné uvažovat o takových hranicích irelevance, které by charakterizovaly například hudební druh. V tomto konkrétním případě se tedy jedná o vyšší úroveň obecnosti a tím také širší rámec irelevance.

Již ve třetí kapitole jsme zmínili, že Conrad rozlišoval mezi možnými podobami oživení díla v konstituci estetického předmětu – ideální či částečně vyplněný estetický předmět, působící umělecké dílo. O estetickém předmětu tedy rozhoduje posluchač, který by měl být schopen na základě fyzického nositele ideální momenty intendovat. A míru, v jaké se mu to daří, Conrad určil třístupňově, přičemž působící umělecké dílo, u kterého intendovává idealita díla nepřekročila nulu, představuje spíše zvukový předmět než hudbu.

Dílo totiž doslova „předepisuje“ vnímání, které mu má příslušet, což také ukazuje „[...] auf jene fundamentale Eigenart des ästhetischen Gegenstandes hin, ‚Aufgabe‘ zu sein, einen vorgeschriebenen ‚Standpunkt‘, vorgeschriebene ‚Auffassungen‘ zu besitzen.“ (tamtéž, s. 98). Možná nastavení vůči přírodní věci jsou stejnohodnotná, jelikož *věc umožňuje proměnlivost stanovíšť*, zatímco u estetického předmětu musí být jedna „fixována“. Conrad zde pravděpodobně neměl na mysli fenomén odstiňování, tj. postupné vyjevování předmětu prostorového vnějšího vnímání, nýbrž již v tomto rámci platný omezený rámec v systému vjemových odkazů, které věc vyžaduje. V důsledku *se ovšem sám fenomén odstiňování redukuje*, což v případě hudby plyne také z imateriální ideální povahy. Conrad tak zde nesměle naznačil předpoklad, který jsme zmiňovali například u Dufrenna či Ortegy, že v umění se nejedná primárně o předměty, nýbrž

o jevení, v němž se podávají. Jevení zde proto podléhá vyšší míře zákonitosti.

Ideální povahu hudebního díla předpokládal také sám zakladatel fenomenologie **Edmund Husserl**, jehož spíše pozdní spisy přinesly několik poznámek o uměleckých dílech, resp. o kulturních a duchovních produktech. Všechny je považoval za předměty ireálné na základě toho, že nemají identitu plynoucí z jejich prostoročasové datovatelnosti. Za reálné bytí potom považujeme „[...] *all that which, in real things in the broader sense, is, according to its sense, essentially individualized by its spatiotemporal position; but we call unreal every determination which, indeed, is founded with regard to its spatiotemporal appearance in a specifically real thing, but which can appear in different realities as identical - not merely as similar.*“²⁶⁸ Z Husserlovy charakteristiky plyne tedy polarita provedení a samotného díla, jelikož předmět, který se nám ukazuje, nestojí před námi sám o sobě, nýbrž žádá si, abychom skrze něho intendovali jinou předmětnost. V individuální materiální věci sice můžeme intendovat obecninu, ovšem ta již nepředstavuje samostatnou předmětnost na rozdíl od různých duchovních předmětů. Umělecké dílo se tedy nevyčerpává vlastnostmi znějící hudby. U fyzických věcí tedy hledáme podobnosti, které zpravidla svědčí o jejich stejných obecnějších vlastnostech, ovšem to, co se vyjevuje v jednotlivých provedeních, má být naprosto identické. Proti tomu, tedy, „[...] co je v tělesech ztělesněno jako takové“,²⁶⁹ se staví duchovní útvar ideální předmětnosti, který ovšem také má „[...] jistým způsobem ve světě objektivní jsoucnost, ale jen pomocí těchto dvouvrstvých opakování, posléze takových, jež smyslově ztělesňují.“ (tamtéž, s. 387-388). Ideální předmětnost se tedy objektivuje ve smyslově uchopitelné věci, „[...] is certainly ‚embodied‘ in the real world, but it is not individualized by this embodiment.“²⁷⁰ I když i v rámci idealit Husserl rozlišoval - ideality volné a vázané. Volné ideality jsou „omnispatial and omnitemporal“ (tamtéž, s. 267). Vázané ideality se váží k reálnému světu, jsou sepnuté historicitou

²⁶⁸ Husserl, E.: Experience and Judgement. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 265-266.

²⁶⁹ Husserl, E.: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Academia, Praha 1996, s. 387.

²⁷⁰ Husserl, E., Experience and Judgement, c. d., s. 266.

či místem ad. Podle Husserla lze ovšem nakonec jisté zakotvení v reálném světě přisoudit každé idealitě už jen tím, že se zjevila, že byla někdy a někde objevena. Husserlův popis má pro nás obrovskou nevýhodu v tom, že se vztahuje na velké množství skutečností, které většinou označuje jako kulturní a duchovní svět, kde nalézáme jazyk, vědu, umění, které se od sebe přece tolik liší. Můžeme ale ocenit, že Husserl vyjádřil své stanovisko k hudbě zřetelně, že tedy lze dovodit, že se jeho úvaha týká hudby, když o ní přímo hovoří: „[...] tato rytina, rytý obraz sám, je nazírána v každé reprodukci a v každé z nich je stejným způsobem dána jakožto identické ideálno. Na druhé straně jen ve formě reprodukce existuje rytina v reálném světě. Právě tak budeme hovořit o Kreutzerově sonátě oproti jejím libovolným reprodukcím. Jakkoli sama sestává z tónů, je to ideální jednota a tou jsou neméně i její tóny. [...] Tak jako celek, je i jeho část něčím ideálním, co se stává reálným *hic et nunc* jedině způsobem reálného zjednotlivění.“²⁷¹ Husserl ve vztahu k hudbě setrvává v silné polaritě ideálního a reálného.

Široký a komplexní pohled na ontologické pojetí hudebního díla nabízejí práce **Romana Ingardena**.²⁷² Jeho názory na hudební dílo, které, v polemice s Conradem, odmítl považovat za ideální předmět, značí také odklon od Husserlovy filozofie, v níž sílila role transcendentální subjektivity. Hudební dílo, zdůraznil Ingarden, má totiž svůj určitelný historický vznik v mysli (v intencionálních aktech) skladatele, není tudíž postavené mimo prostor a čas reálného světa (tak jako ideální předměty), třebaže od okamžiku svého vzniku historickou datovatelnost překračuje a samo o sobě se manifestuje pouze jako předmět intendovaný skrze provedení, ale od provedení odlišný. Dílo tedy stojí za mnohostí svých provedení. Je to invariantní, ovšem ne zcela určená struktura, která má quasi-časovou povahu, je tedy systémem časových vztahů, který ovšem nevstupuje do reálného času, na rozdíl od provedení, jež dílo konkretizuje.

Když Conrad mluvil v souvislosti s identitou díla o *sféře irelevance*, pak Ingarden hovořil o *místech nedourčenosti*. Jako *jedinečné stojí za mnohostí svých možných variant a jeho ontickým*

²⁷¹ Husserl, E.: Formální a transcendentální logika. Vyšehrad, Praha 2007, s. 39.

²⁷² Ingarden, R.: The Work of Music and the Problem of its Identity. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.

základem (výchozím pro realizaci hudebního projevu) je *partitura*, která ponechává místa nedourčenosti, dotvářená při jednotlivých realizacích. Náleží dílu, které je pevně určené svým schematickým ontickým základem, partiturou, které ovšem není určené v úplnosti. Pokrokem vůči Conradovi je především *historicky proměnlivá identita díla*, která není jen nedostatkem možností hudebního zápisu, nýbrž také činitelem pro přizpůsobení díla proměnlivým historickým normám, potenciálem k oživení v různých dobách. Jednotlivé provedení umožňuje rekonstrukci díla a zakoušení takto konkretizovaného díla probíhá jako zakoušení konstituovaného estetického předmětu.

Historicky proměnlivé normy pak určují rovněž obdobně proměnlivou podobu ideálního estetického předmětu, která představuje esteticky nejhodnotnější vyplnění míst nedourčenosti. Zatímco Conrad tedy uvažoval o co největším přiblížení konkrétního estetického předmětu vlastní podstatě díla, Ingarden tomuto cíli ještě předřadil historickou proměnlivost ideálu, který ovšem principiálně uznával. Nicméně teprve tento Ingardenův počín zakomponoval zákonitou úlohu interpretační konkretizace, když pro Conrada byl interpret pouhým zprostředkovatelem. Místo nahlížení jeho úlohy vsutku výkonné a dotvářecí můžeme chápat Conradovo pojmání interpreta jako smutnou nezbytnost, spojenou s obavou, aby něco nepokazil. Podobně i úloha recipienta se stává Ingardena výrazně aktivní, konkretizující zatímco, zatímco podle Conrada se má posleuchča prostřě nechat vést dílem ke konstituci ideálního estetického předmětu. Ingarden sice trvá na neidealitě hudebního díla, ovšem je patrné, že také v jeho pojetí je hudební dílo nereálné, Ingarden řekl, že je „čistě intencionální“, to znamená, že se nejedná o intencionální uchopení reálného předmětu, nýbrž o konstituování předmětu skrze reálný předmět.

Přes vší důmyslnost zůstává nedořešenou otázkou, zda v estetické zkušenosti nachází oporu *rozlišení konkretizovaného uměleckého díla a jeho provedení* (dílo má být nezávislé na mnohosti svých provedení), zda opravdu máme při provedení díla pocit, že skrze ně se vyjevuje dílo. U děl, která dobře známe, je to jistě běžné, ovšem slyšíme-li dílo třeba poprvé, je situace v principu

stejná?²⁷³ Ingarden se domníval, byť poněkud nejistě, že ano: můžeme se při vnímání díla zaměřit na samotné dílo – poslech se v jisté míře může odpoutat od provedení, ovšem můžeme se také soustředit právě na vlastnosti provedení. Podle parametrů této možnosti může stejné rozeznění vyústit v *konstituci různých estetických předmětů*, jelikož se opírá o jinak definované percepční cíle. Estetická validita snahy slyšet právě *provedení* je nicméně sporná, začíná se totiž vymykat problematice estetického předmětu, je-li zaměřena k provedení (které by se tak už nemělo jmenovat) samotnému. A v případě, že se takříkajíc soustředíme při vnímání na *dílo samo*, je zase otázkou, jak je to možné, když dílo osobně není možné aktualizovat plně, vždy jen aspektově. Zdá se tedy, že rozdíl mezi dílem a jeho konkretizací nemusí být ve vztahu k dílu jako estetickému předmětu vždy aktualizován, což znamená, že pro podstatu hudebního díla (a nikoli jen objektů euroamerické produkci hudebně exotických) není vždy nezbytný.

Ingarden na *provedení* zdůraznil jeho *materiální – reálnou povahu* a na *díle* povahu *čistě intencionální*. *Provedení* ovšem musíme rovněž považovat za *objekt intencionální*, ostatně pohybujeme se ve fenomenologické perspektivě a máme-li identifikovat různé objekty, musíme spolehlivě uchopovat jejich význam. Jak bychom poznali na znějící hudbě, pokud bychom ji chápali jako prostý sled a vrstvení fyzikálních objektů, že se jako provedení vztahuje ke konkrétnímu uměleckému dílu? Je tedy zřejmé, že provedení hudebního díla je rovněž intencionální předmět, neboli slovy Edmunda Husserla „[...] the real song itself is [...] the intentional object of the hearing.“²⁷⁴ Samotné provedení díla nelze totiž chápat jako prostý reálný předmět, v Mukařovského terminologii jako dílo-věc. Jeho součástí jsou již poslechové objekty a aspekty, které jsou charakterizované gestalem, tedy útvarností. Smysluplné zakoušení je pak nezbytně nutné pro určení jedinečnosti provedení. Samotné provedení je přitom definováno kvalitativní jedinečností, byť ji Ingarden privilegoval pro vymezení hudebního díla.

²⁷³ U některých hudebních typů, nejačtější vzdálenějších konceptu artificiální a opusové hudby, nastává běžně situace, že skladbu známe jen z jediné nahrávky. Jakkoli v tomto případě může být příčinou slabší interpretační pohotovost (hvězd) interpretů, jedná se o stav prosakující i do sféry umělecké hudby.

²⁷⁴ Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, c. d., s. 453.

Hudební dílo má charakterizovat specifická uspořádanost zvuků, přítomnost nezvukových prvků a estetické hodnocení. Zajímavé je pojetí nezvukových prvků, k nimž Ingarden řadil vedle sonoristiky a dynamiky také melodiku, harmonii a metro-rytmické uspořádání, tedy složky tvarující hudbu. Nezvuková je dle Ingardena časová a pohybová stránka hudby, formy hudebních útvarů²⁷⁵, emoční kvality²⁷⁶ a esteticky hodnotové kvality, resp. též kvality estetických hodnot (které se uplatní až při fungování předchozích). Nezvukové aspekty bychom snáze mohli definovat jako (více či méně) složitou souhru základních tvarujících činitelů, Ingardenových zvukových aspektů. Jedná se o způsoby organizace zvuku a hudební významy.

Ingarden tu v podstatě vyčlenil formotvorné činitele a na roveň k nim postavil například emoční kvality. Do rozlišení v rámci nezvukových prvků díla se tak Ingardenovi vkradla dokonce dvě další kritéria - hierarchie komplexnosti (tvarující činitelé versus jejich souhra) a teoreticko-analytické versus posluchačské hledisko. Fenomenologicky věrnější by bylo předpokládat, že určití činitelé hudební organizace, uplatnění na zvuku, jsou intencionálně uchopeni jako prožitkové, významové či hodnotové kvality. Potom by tu vznikla rovina zvuku jako takového, rovina formových organizujících činitelů na něm uplatněných a úrovně významů přesahujících svou kvalitou hledisko stavebné architektury.

Zmíněná formulace by současně přivolala do diskuse Hartmannovu teorii vrstev hudebního díla, rozeznávající vrstvu popředí (akusticky reálného) a pozadí (stupně hudebních jednot, duševní význam). Těžko rozhodnout *polemiku Ingardena*, zastávajícího názor, že hudební dílo je pouze jednovrstevné, a *Hartmanna*, rozlišujícího vrstvu popředí a pozadí. Větší homogenost hudební struktury oproti uměleckým druhům, kterým Ingarden připsal více vrstev, lze sotva vyvrátit. Stejně tak ovšem nelze souhlasit s tím, že nunace hudebního významu jsou natolik jednotné, jak předpokládal Ingarden. Stanovisko vícevrstevnatosti proti Ingardenovi uplatnil například

²⁷⁵ Ingarden nemá na mysli hudebně teoretické formy, jakožto uspořádání částí a prvků díla s ohledem na celek, nýbrž souvztažnost jednotlivých prvků, které tvoří hudební útvary.

²⁷⁶ Ty jsou ostře odlišené od emocí skladatele či posluchače, emoční kvality mají patřit pouze dílu.

Dahlhaus²⁷⁷ a v české hudební vědě bychom mohli připomenout hudební významové představy látkové a věcné, které rozlišoval Otakar Zich. Polarita zvukové a formové stránky hudební struktury je konceptem velmi opodstatněným. K této polemice je snad možné podotknout následující: *významové nuance hudební struktury patrně v menší míře dosahují intencionální samostatnosti* než například u významové vrstvy literatury. Když poslouchám sonátu pro sólové housle, jen s obtížemi sleduji zvukovou kvalitu odtrženě od melodické linie, tón je již melodický. Spíše záměrnou reflexí mohu sledovat takové kvality. Bezděčně se významově zvýrazní samotná zvukovost nejspíše zážitkem rozdílu (což ovšem nebude pro hudbu cosi výlučného). Co tedy intencí uchopuji jako předmět, má sice řadu „noematických momentů“, ovšem intence směřuje ke smyslu jejich jednoty a jednotlivé momenty nevyjímá.

Ingardenova teorie vzbudila diskusi také v dalších ohledech. V hudební vědě se v ní představila především Zofia Lissa, která Ingardenovi vytýkala zobecnění charakteristik konceptu hudebního díla také na neopusové hudební projevy. Ingarden se ovšem zabýval hudebním dílem, což je kategorie omezeného dosahu, a proto snad i kritiky vytýkající Ingardenovi úzkou vztaženou základnu hudby, lze považovat za ne zcela přiměřené. I když je nutno uznat, že hranice platnosti Ingarden tušil jen velmi náznakově – hra na africké bubny podle něho není hudba ve striktním slova smyslu. Pojem hudba (široká platnost) skutečně Ingarden používal namísto pojmu hudební dílo (úzká platnost). Přesto lze tušení hranic konstatovat, stejně jako nezávadné formulování vlastností hudebního díla. Jinou nosnou polemikou, ale též inspirací, se stal Ingardenův *koncept konkretizace*, který promptně využila *strukturální literární teorie*. Konkretizační potenciál recipienta ovšem pojímala mnohem širěji, především za hranicemi jen omezeného prostoru míst nedourčenosti, i v lůně pro Ingardena stále ještě nedotknutelného schématu díla.²⁷⁸ *Recepční teorie* postupně pojala dílo jako interakci s posluchačem.

V Ingardenově pojednání můžeme rozlišit úvahy směřující k určení ontické povahy hudebních děl od popisů hudebního

²⁷⁷ Srov.: Dahlhaus, C.: *Phenomenology of music*. In: *týž: Esthetics of music*, c. d., s. 74-83, zde s. 81-83. Na druhou Dahlhaus stranu nepovažoval termín „vrstva“ za nejvhodnější, „polyfonii významů“ však hledal.

²⁷⁸ Srov.: Vodička, F.: *Problematika ohlasu Nerudova díla*. In: *Struktura vývoje*. Dauphin, Praha 1998, s. 281-321, zde s. 290-293.

estetického předmětu. Právě popisná a osvětlující část jeho práce měla sloužit jako argument pro zásadní závěry o povaze hudebního díla, což byl zjevně omyl. Specifičnost samotné hudební struktury je jen jedním činitelem vedle zásadního faktoru vztahu posluchače k dílu, kontextu recepce.

Ingardenova koncepce podnítila spíše *precizaci problému*. Zofia Lissa²⁷⁹ poukázala na některé oblasti hudby, vzdorující Ingardenovu vymezení hudebního díla, jmenovitě na hudbu folklorní, improvizovanou, časově velmi odlehlou (gregoriánský chorál) či naopak velmi blízkou (avantgardní, aleatorickou, konkrétní a elektronickou) a hudbu mimoevropskou. Zdůraznila, že hudební dílo je individuální objekt, který je výsledkem tvořivého konání a je ztvárněním časového průběhu. Představuje integrovaný a uzavřený celek, jehož stálost zajišťuje notační záznam, který je podkladem pro interpretační konkretizace. Řada hudebních projevů tyto charakteristiky ovšem ztrácí. Například folklorní hudební projevy si nezachovávají totožnost podobně jako ve zcela jiném kontextu aleatorika. Lissa na řadě příkladů doložila, že žádná ze zmíněných kategorií není univerzální. A nejen to, ukázala také, že vlastnosti hudebních projevů nemohou překročit recepční intence, jimiž jsou případně modifikovány (jednou dílo, jednou kulisa k nějaké situaci). Lissa, nahlížející kategorii hudebního díla zvenčí jako jednu z mnoha, zvýraznila některé její rysy, třebaže otázky konstituce estetického předmětu zjevujícího umělecké dílo, se tyto její úvahy v podstatě netýkají. Na kritické poznámky, které k němu směřovaly od Lissé, se Ingarden snažil odpovědět a útok odrazit. Nicméně vzhledem k tomu, že ani Lissa sama se nesoustředila na charakteristiku díla, nemohl příliš uspět, třebaže se snažil zmírnit význam odchylek od hudebního díla, které Lissa avizovala.²⁸⁰ Současně se bránil proti výtkám o necitlivosti k různým hudebním projevům, nezařaditelným pod kategorií hudebního díla. V době, kdy psal práci o hudebním díle, některé hudební styly, rozcházející se s konceptem hudebního díla, totiž ještě nebyly tolik známé.

²⁷⁹ Srov.: Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego. In: *Studia Estetyczne*, sv. 3, 1966, s. 95-113; O podstatě hudebního díla. In: *táž: Nové studie z hudební estetiky*. Editio Supraphon, Praha 1982 s. 42-83 (polsky a německy 1975).

²⁸⁰ Srov.: Ingarden, R.: Uwagi do Uwag Zofii Lissy. In: *Studia estetyczne*, sv. 3, 1966, s. 115-128.

Důsledky způsobu bytí díla ve vztahu k provedení, pojaté Ingardenem a naproti tomu Husserlem či Conradem, jsou tedy téměř identické, třebaže terminologie estetického předmětu je samozřejmě vhodnější pro popis díla tak, jak se dává ve zkušenosti, což je tedy hledisko projevující větší citlivost k umělecké, zážitkově bohaté sféře. Navíc řada pasáží, které Ingarden věnoval popisu provedení hudebního díla, lze považovat za popis díla samotného, jak ostatně ukázala Ellen Jacobsová,²⁸¹ podle níž je Ingardenova zajímavá analýza aplikovatelná spíše na provedení. Obojí (dílo, estetický předmět) je totiž předmět intencionální. Potom zůstává otázka, zda čistá intencionalita, kterou Ingarden jako hlavní charakteristiku přisoudil hudebnímu dílu, je skutečně jeho vlastnost nezbytná anebo pouze fakticky nahodilá, nejcitlivěji by styčnost obou možností mohla nastínit problematika improvizace (chybí autorská fixace) či reprodukované hudby (zeslabuje úlohu interpretační konkretizace).

Reálný předmět, jako nositele hudebního dění, vymezoval vůči míněnému ideálnímu předmětu uměleckého díla **Alfred Schütz**. *Partitura, ale také provedení díla*, stojí vůči hudebnímu dílu v podobném vztahu jako třeba přednáška a vědecká teorie, jelikož reálné předměty představují „indispensable means for communicating the musical or scientific thought“.²⁸² Dílo samo však existuje nezávisle na těchto sdělovacích prostředcích, podobně jako Ingarden poukazuje Schütz na možnost uchopení díla ve vnitřním slyšení, nezávisle na provedení či partituře (když například skladatel má dílo v mysli ještě před jeho zápisem). Schützův další výklad ovšem může čelit podobné námitce jako Ingardenův, jelikož v něm nespatřujeme žádná rozlišení platnosti pro dílo či jeho provedení, implicitně se pracuje s estetickým předmětem, vyskytujícím se v určité časoprostorové lokalizaci, vázaným na určité dílo. Adekvátností provedení se ovšem nezabýval. Kromě určení statusu hudebního díla ještě Schütz uvažuje nad jeho specifickou konstitucí: „[...] the specific existence of the ideal object, 'work of music', is its extension in time; its specific way of constitution is a

²⁸¹ Srov: Jacobs, E.: *Toward an Ontology of Musical Works of Art*. Washington University of St. Louis, Saint Louis 1977, s. 159.

²⁸² Schütz, A.: *Fragments on the phenomenology of music*. In: *Music and Man*, 2, 1976, č. 1-2, s. 5-71, zde s. 28. Text byl napsán pravděpodobně roku 1948.

polythetic one."²⁸³ Jedná se tedy o jiné formulování toho, co Ingarden označil jako předmět trvajících v čase (husserliánsky časový předmět). Pojem časového předmětu ovšem neimplikuje tak zjevně zážitek posluchače (jako forma podávání předmětu), zatímco pojem *polytetické konstituce* se spíše vztahuje ke zkušenosti posluchače, jedná se o utváření, specifické uchopení a prožití významu. Schützovy úvahy proto mohou být zajímavé pro fenomenologické vnímání hudby.

Formulace relevantní především pro zážitkovou až existenciální hodnotu uměleckého díla přinesl ve své teorii umění, kterou načrtl v jedné ze svých raných prací, *L'imaginaire*²⁸⁴ **Jean-Paul Sartre**. Na jejíž některé závěry ovšem navázal ve svých dalších filozofických spisech. Sartre prisuzoval umění charakter imaginativního vědomí, o kterém se zajímal především pro objasnění vztahu mezi bytím světa a bytím vědomí, tedy s vidinou příspěvku k obecným ontologickým úvahám. Tím se sice problému umění vzdálil, na druhou stranu nabídl takový pohled, který vysvětluje omamující záhadnost vstupu do kontaktu s uměleckým dílem.

Sartre předpokládal, že vnímající a imaginující vědomí jsou odlišné stavy, vzájemně se vylučují: „Obraz je tedy popsateľný jen aktem druhého řádu, při němž se pohled odvrací od předmětu a zaměřuje se na způsob, jímž je předmět dán.“ (tamtéž, s. 135). Je reflexí na vnímání předmětu. To, co se ve vnímání a v imaginaci ukazuje, byť by podkladem byl stejný předmět, je vůči vědomí vztažené odlišným způsobem: „V prvním případě se vědomí ‚setkává‘ se židli, v druhém nikoli.“ (tamtéž, s. 136). Pakliže předmět vnímám, mám ho před sebou, pakliže ho imaginuji, musím ho zpřítomňovat, vyvolávat do vědomí, protože on sám je jinak pro vědomí nepřítomný. Vnímání je ovšem zahlcené bohatstvím vjemových aspektů, jimiž se věc podává, jak to ve své teorii odstínění popisoval Husserl, a proto se konstituuje jen postupně, v principu je nekonečné.

Imaginace, která není probuzena nějakým vnějším předmětem, je vyvolána vnitřním důvodem a nemůže k předmětu nic přidat: „Ireální

²⁸³ Tamtéž, s. 29.

²⁸⁴ Sartre, J.-P.: *L'Imaginaire*. Gallimard, Paris, 1940. Zde překlad úryvků z této knihy jako Imaginace a imaginárno. Intencionální struktura obrazu, *Estetika*, 6, 1969, č. 2, s. 135-146.

předmět se vyznačuje *bytostnou chudobou*." (tamtéž, s. 140). Předměty se v ní vymaňují z pout závazné konstituce, neboť „[...] jsou viděny současně z více stran." (tamtéž, s. 138). Sartre sice dodal, že také imaginaci se předměty představí konkrétní pozicí, ta je ale nahodilá a rozplyne se, resp. „[...] do nezměnitelné podoby zhušťuje [...]" (tamtéž, s. 139) jednotlivé pozice prvků předmětu. Toto postulování tzv. imanentního vnímání (s intencí zaměřenou na vlastní prožitek) pro celou oblast umění je velice odvážné. Navíc Sartre nepředpokládal takový estetický předmět, který je, slovy Ingardena, konkretizací díla (konkrétní estetický předmět). Jeho výklad spočívá na prosté polaritě ireálného a reálného předmětu, jakou předpokládal Husserl.

Esteticky prožívané a hodnotné je totiž u Sartra dílo samo, ireální předmětný celek, a nikoli jeho zpodobení resp. oživení: „Krásno je hodnota, kterou lze vztahovat jen na imaginárno a která je spjata s nicováním světa v jeho bytostné struktuře." (tamtéž, s. 145). „[...]umělec chtěl vytvořit sestavu *reálných* tónů, jež by umožnily, aby se toto ireálno mohlo projevit". (tamtéž, s. 144). Zde se také ukazuje existencialistické vyústění, ke kterému Sartre dospěl, že totiž člověk je nadán svobodou vědomí, která ho nakonec odcizuje světu.²⁸⁵ Imaginativní akty ovšem představují spíše trénink takového pohybu: „Poněvadž však imaginace je negace světa z určitého zvláštního hlediska, může se imaginativní obraz objevit *jen na pozadí světa* a v sepětí s tímto světem." (tamtéž, s. 143). Navíc setrvání v imaginativním vědomí může přinášet žádoucí proměnu v sebezprožívání a prožívání světa: „Uspokojit cit dovede i ‚bytostná chudoba‘ předmětů v imaginaci. Cit jimi není nikdy překvapen, zklamán, ani se jimi neřídí." (tamtéž, s. 141).

Koncepce hudebního díla, které pocházejí od filozofů-fenomenologů, pojímají hudební dílo jako ideální (čistě intencionální) předmět, zjevující se v provedení (reálný předmět). Ovšem prostřednictvím této obligátní polaritě vyjádřili autoři také své charakteristické postoje. Příznačně podal Husserl jen

²⁸⁵ Abychom mohli klást svět, musíme z něho umět vystoupit (například v imaginativních aktech), čímž ovšem svět popíráme, „nicujeme": „Aby vědomí mohlo uskutečňovat imaginaci, musí uniknout světu samou svou podstatou a samo v sobě musí najít vůči světu odstup." (tamtéž, s. 142).

schematický popis hudebního díla prostřednictvím obecných kategorií, do jejichž popisu můžeme dosadit mnoho duchovních útvarů. Podobně uvažoval také Schütz, který ovšem vymezil polytetický způsob konstituce hudebního díla, což mu také umožnilo zasadit hudební objekt do kontextu dalších umění, se kterými je mohl porovnat a usilovat o základní postižení jeho specifičnosti. Především ale zaujme pro fenomenologického sociologa charakteristická komunikační funkce provedení.

Největší podobnosti lze shledat u Conrada a Ingardena, u kterých je patrný rozvoj myšlení Husserl - Conrad - Ingarden,²⁸⁶ podpořený možná skutečným (letmo naznačeným) Ingardenovým dialogem s Conradovou starší studií. Ingarden, který mohl být ve své koncepci veden dialogem s Conradem, především povýšil aktivní roli interpreta i posluchače v konstituci estetického předmětu, kterou si hudební dílo žádá. Lissé polemika by přímý vztah k Ingardenovi mohla prozrazovat snad právě v radikalizaci recepce, v důrazu na recepční intenci, relativizující imanentní danost hudebního díla. To ovšem bylo v době, kdy literární teorie měla ingardenovské pojetí konkretizace již řadu let zapracované.

U Sartra pak můžeme uvažovat nad možnou spojitostí jeho předpokladu o neodstiňovaném podávání hudebního díla a Conradovým důrazem na požadavek fixovaného stanoviště při vnímání estetického předmětu, třebaže Sartrova teze se jeví obtížně přijatelná zejména u vizuálního umění, které bylo vždy Husserlovou bází pro vysvětlení odstiňujícího vnímání předmětů, které ovšem Sartre takto drasticky (zejména s ohledem na vizuální umění), popírá. Nicméně Sartre opravdu hledá zakoušený smysl umění, a to je vskutku fenomenologický počín.

²⁸⁶ Husserlovy poznámky o hudebním díle ještě tehdy nebyly publikovány, ovšem Conrad, jako Husserlův žák, je, také díky jejich obecné povaze, mohl znát resp. dovodit.

4. 3 Hudební časovost v pojmech Edmunda Husserla

Edmund Husserl usiloval o popis aktů vědomí, kterými se vztahujeme ke světu. Jeho analýzy se snad mohou zdát až mikroskopické, ovšem právě distinktivní popis jevů, které člověka prožitkově zasahují, uchovává atraktivitu jeho filozofie. Husserlovo pojetí aktů časového vědomí se zcela samozřejmě nabízí pro uchopení hudebního toku, rozvíjejícího se, slovy Otakara a Jaroslava Zicha, v přísné časové vazbě. Tóny a melodie poskytly Edmundu Husserlovi oporu v analýzách časového vědomí, které organizuje proud prožívání, čímž garantuje jednotu subjektivního vědomí - utváří tedy nás samé, a které je zdrojem našeho zakoušení procesuality či trvání. Základ těchto úvah, ve kterých se opíral o příklady melodického plynutí tónů, Husserl představil v Přednáškách k fenomenologii vnitřního časového vědomí a dále ho doplňoval a hlouběji do kontextu svých jinak orientovaných úvah vřazoval ve svých dalších spisech. Nyní se pokusím o nastínění systematiky aktů časového vědomí s jejich prodloužením do muzikologického exkurzu.

Percepční přístup ke znějící hudbě začíná v určitém *naladění na svět hudby*²⁸⁷ a sedimentované zkušenosti, která připravuje naše vědomí na typy časových a funkčních vztahů, odvíjejících se v rámci tónového materiálu. Alfred Schütz používal pojem příruční zásoba vědění, který se blíží Husserlovu pojetí typifikace prostřednictvím „sedimentation of a store of knowledge“.²⁸⁸ Tato příruční zásoba obsahuje zkušenostní typy, orientující prožívání přicházejících tónů: „The fact, that all objects of experience are from the first experienced as known according to their type has its basis in the sedimentation of all apperceptions and in their habitual continued action on the basis of associative awakening.“ (tamtéž, s. 321). Také poslech hudby vyžaduje zaujmutí určitého kognitivního stylu, sestávajícího mj. ze specifické časové perspektivy.

²⁸⁷ Přesněji bychom měli mluvit o konečné oblasti významu, která náleží hudbě. Podle Schütze se člověk vztahuje vždy k části reality, definované významem, který jí připisuje, nikoliv ke světu jako k celku. Předpokládá tedy, že člověk tyto oblasti reality konstituuje na základě významu zakoušeného v jejich rámci. Rozhodnutí poslouchat hudbu tak od posluchače vyžaduje změnu v „tenzi vědomí“.

²⁸⁸ Husserl, E., *Experience and Judgement*, c. d., s. 62.

Retence, protence

Samotný hudební tok je organizován příhodnou intencionalitou vědomí - akty časového vědomí. Posloucháme-li nějakou melodii, chápeme ji jako celek, i když některé tóny již uplynuly: „Za to, že je pro mě uplynulá část melodie předmětná, vděčím - jak se říká - vzpomínce; a za to, že u nějakého tónu melodie nepředpokládám, že je to vše, vděčím vpřed hledícímu očekávání.“²⁸⁹ Vnímání melodie tedy předpokládá zachycení kontinuity jejích fází - každý do vědomí vstupující aktuální tón nazýval Husserl *původní impresí*, každý jemu předcházející tón nabývá charakteru právě minulého „již ne“ v tzv. *retenci* (primární či čerstvé vzpomínce). Aktuální okamžik pak tvoří nejen do vědomí vstupující tón, ale také tzv. *minulostní horizont* - tedy řada retencí, charakterizovaných různě pokročilou uplynulostí tónu - tedy postupnými modifikacemi. Minulostní horizont se rozšiřuje - *retencionální modifikace* totiž *klesají do stále hlubší minulosti*, a podléhají kvalitativní proměně: „Čím dále se od Teď vzdalujeme, projevuje se o to větší uplynulost a kondenzace.“ (tamtéž, s. 32).

Smršťování minulé časové perspektivy zřejmě lze chápat jako slábnoucí diferenciaci. Ostatně Husserl se v tom smyslu vyslovil v Analýzách o pasivní syntéze,²⁹⁰ kde vzdálenou retenci připodobnil vzdálenému horizontu, ve kterém již nedokážeme rozlišovat. Zdá se tedy, že předpokládal lineární vzdalování slyšeného. Hudební zkušenost to ale potvrzuje jen částečně. Mohlo by se snad jednat o situaci, kdy z uplynulé hudby zůstává *celkový dojem*, jakési podkreslení, ostatně Husserl s touto kondenzací spojoval *afektivní sjednocení* (jednotnost náladového podbarvení): „[...] corresponding to the temporal perspective, to the phenomenal moving-closer-together of those matters that have just been, is an affective perspective; flowing is a flowing together of affections.“ (tamtéž, s. 423).

Rozmanitost noetických aktů časového vědomí doplňuje *protence* - *předchůdná vzpomínka na to, co ještě nebylo*. Právě tento moment *očekávání*, který je vyvozený z retencionálního vědomí, sehrává velmi

²⁸⁹ Husserl, E.: Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí. Nakladatelství Ježek, Praha 1996, s. 29.

²⁹⁰ Srov.: Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, c. d., s. 214-221.

důležitou roli při poslechu hudby. Můžeme tvrdit společně se Zofií Lissou²⁹¹, že vzorce očekávání se liší v různých částech skladeb (např. podle tektonických funkcí) a také v hudbě různých stylových okruhů, samozřejmě také posluchačskými typy. Rozdíly se netýkají jen dosahu do budoucna (jak daleko dokážeme či si troufáme předvídat) či míry jistoty anebo míry, v jaké se vůbec objevují, ale také jejich artikulace v prožitkových strukturách - například zaměřením na zvukové uspořádání (u pozorovatelů) nebo na citové směřování (spíše u vžívajících se posluchačů).

Konkrétnější analytické cíle sledoval u hudební teoretik David Lewin,²⁹² který se ve svém modelu hudebního vnímání formálně inspiroval kybernetickým pojmoslovím, obsahově ovšem vycházel především z Husserlova pojetí aktů časového vědomí. Lewin se soustředil především na *protencionální a retencionální vědomí*, tedy na bezprostřední minulost přítomnou ve vědomí v podobě retence a jí podmíněné očekávání následujícího hudebního dění. Pojmem *rekurzivní struktura hudebního vnímání* označil souvztažnost přítomného okamžiku s minulým ve formě vzájemných odkazů očekávání (implikací) a naplnění (realizací vztahu k uplynulé hudbě). Ovšem bipolarnost, která je naznačena vzájemnými vazbami izolovaných formalizovaných jednotek (v příkladech to jsou často jednotlivé tóny) a jejich neustálým posunováním zřejmě neodpovídá zkušenosti, jak upozornil Pierre Boudreau.²⁹³ Když posloucháme hudbu, nemáme pocit, že se pohybujeme ve smyčce odkazů dopředu a zpět, spíše se posouvá přítomnost, která je sice stále více zabarvena uplynulým průběhem, která je nicméně v každém okamžiku zakoušena jako orientovaná do budoucna. Hudební proud sice není linerání, ale takto mechanicky pojímající souhrn retencí a protencí patrně také ne.

Časové objekty

Když jsme nyní přdestřeli minulostní horizont i do budoucna vržená očekávání, můžeme říci, že *hudební projevy Husserl řadil k časovým objektům*, které „[...] jsou nejen jednotami v čase, nýbrž

²⁹¹ Lissa, Z.: Teoripoznawcza analiza struktury czasowej gatunków muzycznych. In: táž: Szkice z estetyki muzycznej. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 210-239.

²⁹² Lewin, D.: Music Theory, Phenomenology and Modes of Perception. In: Music Perception, 3, 1986, č. 4, s. 327-392.

²⁹³ Boudreau, P., Recent Contributions to the Phenomenology of Musical Time, c. d., s. 124.

také v sobě obsahují časovou extenzi."²⁹⁴ Znamená to také, že aktuální přítomnost v sobě zahrnuje přechody k budoucímu i minulému průběhu, tedy soubor „[...] podstatných modifikací, jimiž musí každý prožitek během svého originárního průběhu projít [...].“²⁹⁵ Každý prožitek je tedy tok dění (retencí a protencí), který je zprostředkovaný fází originality. V průběhu vnímání hudby musíme tudíž rozlišit stupně originality. Originalita se vztahuje na aktuální průběh prožitku, ovšem také na jeho bodové nyní, jaksi ještě aktuálnější, neboť impresie „[...] mají ve své konkrétnosti jen jednu, ale stále kontinuálně uplývající absolutně originální fázi, moment živého ‚nyní‘.“ (tamtéž, s. 155).

Při vnímání hudebních projevů tedy můžeme očekávat různé úrovně celků. Husserl sám hovořil o časové extenzi melodie, ale také jediného tónu, a se setkáme se u něho rovněž s časovými jednotami takt či úsek. Je však nutno dodat, že Husserl psal o jednotách, které nedefinoval primárně sjednoceným hudebním smyslem, což také kriticky zmínil Jiří Vysloužil.²⁹⁶ Husserl to vysvětloval: „[...] akt, jenž si činí nárok, dávat sám nějaký časový objekt, musí v sobě obsahovat pojetí ‚Teď‘, ‚pojetí minulosti‘, a to způsobem původně konstituujících.“²⁹⁷ Záleží tedy na tom, na jakou úroveň časové jednoty a její extenze je zaměřena mínící intence. Může to být tón, články tématu, celé téma apod. Třebaže Husserl podal jisté vysvětlení přechodů mezi úrovněmi, přece není zřejmé, jaké následky má tato vícevrstevnatost pro uspořádání aktů časového vědomí v konstituci hudebního díla.

V hudebním toku sehrávají největší úlohu impresie a retence. Potom překvapí Husserlův předpoklad nepřetržitého klesání retencí do stále hlubší minulosti. Zdá se, že dle jeho mínění dochází k plynulé lineární regresí. Hudební zkušenost takový průběh nepotvrzuje. Příslušné fáze hudby (témata, gradační bloky...) spíše zůstávají ve formě retencí disponibilní. Proti předpokladu lineárního klesání vystoupil Franz Orlik,²⁹⁸ který v opoře o hudební zkušenost

²⁹⁴ Husserl, E., Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí, c. d., s. 29.

²⁹⁵ Husserl, E., Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii, c. d., s. 154.

²⁹⁶ Vysloužil, J.: Hudba v „Husserlově fenomenologii“. In: SPFFMU, Řada hudebněvědná, 40, Brno, 1992, s. 83-89.

²⁹⁷ Husserl, E., Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí, c. d., s. 44.

²⁹⁸ Orlik, F.: „Innere Zeitbewußtsein“ und „attentionale Modifikation“. In: Archiv für Musikwissenschaft, 51, 1994, č. 4, s. 253-273.

zdůrazňoval strukturaci vnímaného hudebního proudu. Husserlovo pojetí potom považoval za neaplikovatelné na hudbu, neboť hudební prostředky jdou přímo svým *útvárným* smyslem proti linearitě klesání uplynulého do minulosti.

Je třeba si uvědomit, že akty časového vědomí konstituují prožitkový proud vůbec a konstituují také intencionální jednoty vázané na vnější vnímání. Tedy na jedné straně vědomí plynutí a na druhé straně vědomí různých časových odstínů, vážících se k vnímanému časovému předmětu. Husserl v té souvislosti rozlišoval *podélnou intencionalitu*, v níž se konstituuje „jednota vědomí toku samotného“, a *příčnou intencionalitu*, v níž se konstituuje například „časová jednota tónu“.²⁹⁹ Příčná intencionalita tedy sjednocuje různé časové odstíny vnímaného v současnosti. Potom už se nabízí jen otázka, podle čeho vědomí konstituuje jednotu objektu (v Husserlově příkladu tónu). Časové momenty se totiž jako odstíny musí přece uplatňovat vzhledem k určitým jednotám. Zde je třeba opět připomenout z jiného zdroje, že Husserl zdůrazňoval, že: „[...] what gives unity to the particular object with respect to content [...] analysis of time alone cannot tell us, for it abstracts precisely from content.“³⁰⁰ Jednota časového předmětu má také svoji obsahovou stránku, i podle Husserla se vnímání hudby nevyčerpává zážitkem plynutí, které podle Orlika Husserlovo pojetí jedinečně nabízí. Proti „lediglich ein Geschehen“ a „Verfaßtheit ein reines Nacheinander ohne sonstige“ zahrnuje skutečně hudební vnímání „Gestaltung der Tonfolge“ (tamtéž, s. 265). K doplnění hudebně významových, útvárných momentů navrhl Orlik využít Husserlův *koncept atencionální neboli pozornostní modifikace*.

Husserl předpokládal, že již konstituovaná noémata je možné modifikovat, mění-li se také noetické přivrácení. Zkrátka pojmání předmětu se může v jistých hranicích, které bychom označili jako vnitřní a vnější horizont, proměňovat: „[...] v jednom případě je ‚preferován‘ tento předmětný moment, v druhém případě onen [...] týž moment je v jednom případě ‚primárně zpozorovaný‘, v druhém případě jen sekundárně zpozorovaný [...] ne-li přímo ‚zcela nezpozorovaný‘,

²⁹⁹ Husserl, E., *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, c. d., s. 79.

³⁰⁰ Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, c. d., s. 174.

třebaže se ještě stále zjevuje."³⁰¹ Podle Orlika nabízejí tyto pozornostní změny „Überhöhung dieser reinen Folge“,³⁰² umožňují „Konstitution des Sinnes“, jejich cílem je totiž „[...] diese Linearität des Absinkens der Erinnerung zu durchbrechen und eine ‚Wanderung‘ der Aufmerksamkeit zu bewirken.“ (tamtéž, s. 268). Pozornostní modifikace má jít podle Orlika proti automatickému klesání retencí do uplynulosti a tvarovat hudební proud.

Proti Orlikově argumentaci musíme ovšem vznést dvě námitky. Za první Husserl výslovně uvedl, že při pozornostní modifikaci máme konstituovaný jistý předmět, jisté noematické jádro: „[...] noematický obsah prožitku zůstává přitom natolik totožný, že je vždy možné říci: je to táž předmětnost [...]“, tyto modifikace způsobují určité noematické charakterizace, ovšem „[...] bez porušení identického noematického jádra.“³⁰³ Orlik tedy chtěl uplatňovat pozornostní modifikace v roli konstituce předmětu, což Husserla desinterpretuje. Nejprve konstituují smysl předmětu ve vnímání, teprve poté mohou nechat pozornost volně klouzat. A nyní je vhodné zmínit další námitku. Husserl totiž v dané souvislosti upřesňuje: „Tento paprsek se neodděluje od Já, nýbrž sám je a zůstává jáským paprskem.“ (tamtéž, s. 195). Zmíněné pozornostní změny tedy neplynou z objektu, jak Husserlovo pojetí konstituce předpokládá, nýbrž pouze ze subjektivity, neboť patří ke způsobům, „[...] jak čisté Já žije jako ‚svobodná bytost‘ [...].“ (tamtéž).

Domnívám se, že pozornostní modifikace se při vnímání hudby skutečně uplatňuje, ale pouze v tom smyslu, že umožňuje zvýšit vědomí jistých momentů, zatímco rámec není ovlivněn. Představme si například počátek druhé věty Novosvětské symfonie. Zatímco vnímám především harmonií stmelený celek, mohu si povšimnout vedení hlasů, mohu zvýšit své vědomí nástrojového tónu, třebaže stále dominantně vnímám především souzvukový akordický útvar.

³⁰¹ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 194.

³⁰² Orlik, F., „Innere Zeitbewußtsein“ und „attentionale Modifikation“, c. d., s. 267.

³⁰³ Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 194.

Reprodukce, reflexe

Kontinuita toku hudby byla doposud představena pouze souhrou retencí a protencí. Dalším Husserlem identifikovaným aktem časového vědomí je reprodukce (opětná vzpomínka). *Reprodukce znovuvytváří časový objekt*. Neklade ho tedy v originaritě, nýbrž ve *zpřítomnění*. Opětná vzpomínka na předchozí vnímání nenavazuje, nýbrž je klade jako dříve vnímané i s oním postupným odstiňováním. Alfred Schütz ve svých *Fragmentech k fenomenologii hudby* jí pro oblast hudby přisoudil důležitou roli. Toto vzpomínkové zpřítomnění zřejmě nemůžeme z hudebního vnímání vyloučit, zdá se dokonce, že se speciálně uplatňuje v situacích, opakujících nějaké dřívější téma apod.

Schütz zdůrazňoval, že hudební tok je jednosměrný a jednolitý. Avšak, jak potom dokážeme pochopit, že aktuálně zaznívajícím téma je opakováním již dříve odeznělé hudby? Neměla by být v našem vědomí přítomná také ona odeznělá hudba? Podle Schütze rozpoznáme opakující se téma jako identické s již odeznělou hudbou: „It can be, however, recollected by ‚reproduction‘ and recognized when it recurs by immediate or not immediate repetition.“³⁰⁴ Právě zaznívajícím hudba tedy vyvolá reprodukci hudby opakované. Ovšem pakliže hudbu nutně uchopujeme polyteticky, musíme ji přece s původním časovým pořádkem klást i ve vzpomínce: „[...] the whole event is, to be sure, intuitively intended in its unity, namely, in all of its phases, although always only a single stretch of its flowing temporality is ‚really intuitive‘.“³⁰⁵ Poslech tedy zřejmě neprobíhá tak zcela jednolitě, nýbrž zahrnuje také paralelní procesy aktuálního impresionálního vědomí a vzpomínání: „The world of perception and the world of memory are separate worlds. But, on the other hand, there is still a unity [...]“ (tamtéž). „But still other objects can be constituted in the same concretion of life, now and again in the same living-moment and in its continuous process of streaming; each object can be constituted through a parallel constitutive structure [...]“³⁰⁶

Tedy nikoli jen zážitky vázané na aktualitu znějící hudby, nýbrž také minulé zážitky utvářejí aktuální přítomnost a podílejí se

³⁰⁴ Schütz, A., *Fragments on the phenomenology of music*, c. d., s. 67.

³⁰⁵ Husserl, E., *Experience and Judgement*, c. d., s. 160.

³⁰⁶ Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, c. d., s. 172.

na hudebním vnímání - na prožitkovém toku vědomí, svázaném s poslechem hudby: „Jen v originerním časovém vědomí se může uskutečnit vztah mezi reprodukováním Teď a nějakým minulem.“³⁰⁷ Vidíme, že Schütz upřesnil uplatnění reprodukce ve vnímání skladby, a to v intencích Husserlových Analýz o pasivní syntéze. Za pojítka mezi minulým a současným zážitkem považoval Husserl daleko uplynulé retence, které fixují afektivní potenciál, probuzený aktuálním prožitkem. Retence tedy směřuje pozornost a reprodukce převede minulý zážitek do zpřítomnělé podoby.

Schütz ovšem také poukázal na *uplatnění reflexivních zastávek při poslechu hudby*. V reflexi činíme objektem vědomého zájmu nikoli samotnou hudbu, nýbrž akty poslechu.³⁰⁸ „Nejprve je ve vzpomínce nereflektovaně vědomý v modu ‚minulý‘ třeba průběh jistého hudebního díla. Ale k *podstatě* takto vědomého patří možnost reflektovat na jeho ‚bylo vnímáno‘.“³⁰⁹ Schütz předpokládal zcela opodstatněně, že můžeme jít dále: nečekat s reflexí na konec díla, nýbrž již při jeho prezentování uplynulý průběh reflektovat a obohacovat je určitou významovou vrstvou.

Již výše jsme se zabývali možnostmi vystupování z přísného hudebního toku, ovšem nyní se zastavím ještě dvěma poznámkami u právě přítomného. Zde se právě uplatňuje funkce pasivní syntézy, která realizuje jednotlivé poznávací kroky směrem k objektu. Přitom respektuje styl ukazování a z něho plynoucí časově rozložené uchopení jednotlivých aspektů objektu. Mám tedy na mysli vnímání současnosti, které v hudbě přichází v úvahu často, a to tam, kde hudební útvornost je založena na převaze vertikální zvukovosti. Vnímání celku složeného ze současných prvků pak chápeme jako zákonitě časové a tak významem podepřené.

V minulém výkladu se ozřejmila relativizace hudební přítomnosti a některé momenty vystoupení z hudebního toku hudebního díla, spjaté s jeho vnímáním. V určitých fázích vnímání hudby se (nikoli libovolně) střídá intencionální zaměření na různě rozsáhlé hudební útvary. Snad proto můžeme uvažovat o jisté *expanzi živé přítomnosti*,

³⁰⁷ Husserl, E., Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí, c. d., s. 54.

³⁰⁸ Schütz, A., Fragments on the phenomenology of music, c. d., s. 58.

³⁰⁹ Husserl, E., Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii, c. d., s. 154.

jíž pro svět uměleckého díla předpokládá Vlastimil Zuska.³¹⁰ Vyčlenění uměleckého díla z jeho okolí podle Zusky provází přimknutí vnějšího horizontu k vnitřnímu, který expanduje a ve kterém se současně rozvíjí tzv. neutralitní modifikace vzpomínky, tedy fantazie. Což s sebou zřejmě může nést onu expanzi přítomnosti: „V pouhé fantazii není dáno kladení reprodukovatého. Teď v jeho krytí s minulým.“³¹¹ Snad by bylo možné jít ještě dále a uvažovat o *expanzi originárního přimknutí k dílu* – hudbě (i s časovými odstíněními) a nechat se tedy inspirovat rehabilitací věci, kterou v umění spatřoval Martin Heidegger.

Husserlovo a Heideggerovo pojetí času

Analytický model soustřeďující se na fenomenologický popis časové stránky hudby navrhla také Judy Lochhead.³¹² Lochheadovou vedla především opozice k běžným analytickým postupům, vystavěným na základě hudby osmnáctého a devatenáctého století. Lochheadová tedy ve svém poněkud zjednodušeném přesvědčení nabídla hlavní východiska ze situace: *husserliánské akty časového vědomí a heideggeriánské rozlišení času a časovosti*. Ve vlastních analýzách se však rozlišení aktů časového vědomí příliš neuplatňuje, případně je pouze konstatováno bez vztažení k dalším analytickým závěrům.

Více nápaditosti se ukazuje v heideggeriánském rozlišení času (veřejného času a organizujícího nástroje našich aktivit), a časovosti (niterně prožívané jako kvalitativní existenciální určení). Čas odpovídá promítání našich aktivit do vnějšího společensky určeného času a *hudebně je představován časovým pozadím*, které má funkci obsahovat v sobě uspořádané hudební útvary. Zpravidla se uskutečňuje navracející se jednotkou, regulující hudební proud, přičemž časový význam hudebních útvarů se odvozuje vztažením k jednotce času. Zmíněnou polohu času v hudbě identifikovala Lochheadová například v Schumannově hudbě. Oproti tomu v ukázkách soudobé hudby spatřovala především tzv. *časovost*, v níž vnímáme spíše *samotné objekty*, časový rozsah a jednotlivá časová určení (uplynulost, přítomnění, budoucnost). Lochheadová tak

³¹⁰ Srov.: Zuska, V.: Husserlova koncepce vnitřního časového vědomí a estetika. In: Filosofický časopis, 38, 1990, č. 1-2, s. 99-106.

³¹¹ Husserl, E., Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí, c. d., s. 53.

³¹² Lochhead, J.: Temporal structure in recent music. In: Journal of Musicological Research, 6, 1986, č. 1-2, s. 49-93.

dokázala filozoficky zakotvit běžnou posluchačskou zkušenost, že v tradiční klasické hudbě (představované především klasickými a romantickými kusy) zakoušíme pozadí, ze kterého vystupují tematické útvary (měla by zde tedy existovat samostatná významová linie tvořená řetězcem retencí pravidelného metroritmického uspořádání). Oproti tomu v mnoha skladbách dvacátého století tematické útvary do jednotného pozadí nejsou vklíněné a představují tedy individuálnější časové objekty.

Heideggerovo rozlišení navazuje na různou míru autentického zakoušení plynutí vlastního života. Váže se tedy na existenciální rovinu, zatímco Husserlovi šlo spíše o zachycení jednoty a uspořádání prožitkového toku. I on však činil rozdíl mezi časem prožívaným a objektivním, třebaže podobně jako Heidegger je od sebe neodděloval radikálně. Pak je s podivem, že Lochheadová se nijak nezabývala paralelou mezi rozlišením Husserlovým a Heideggerovým.

Zvážení této paralely by ovšem mohlo být velmi zajímavé: Husserl svoji fenomenologii časového vědomí založil na melodii a hudebních celcích, tedy na tradiční klasické hudbě, přitom niterná časová zkušenost v Heideggerově pojetí se zakoušení právě této hudby vymyká. Touto distinkcí lze zřejmě vysvětlit i Schützovo přesvědčení, že rytmus není podstatná složka hudebního projevu a že rytmu využívají jen některé kultury. Schütz, jehož fenomenologické aplikace jsou někdy poněkud neobratné ve vztahu k přímé hudební zkušenosti, se totiž mohl opírat právě o klasickou a romantickou hudbu, pro níž je charakteristické dosti pravidelné metroritmické uspořádání. Ostatně F. J. Smith vyjádřil domněnku, že Husserl by pravděpodobně svoji fenomenologii časového vědomí nezaložil na hudbě dvacátého století.³¹³

Což znamená, že podle Smithe tato koncepce nedokáže časové vztahy v moderní hudbě vyjádřit. Je třeba si ovšem uvědomit, že Husserl vztahoval své závěry k lidskému vědomí vůbec a konkrétní intencionální struktury pak mají pouze pořádat různé vnější jevy, ať již se jedná o hudbu, vizuální objekty či sociální události, do struktury vědomí, která zůstává stabilní. A proto dříve než zamítneme explikativní sílu Husserlovy koncepce pro soudobou hudbu,

³¹³ Smith, F. J., *Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness*, c. d., s. 280.

je vhodné začít nejprve zvažovat její komplikovanější aplikaci pro uchopení organizace hudebního toku. Dále a možná především je třeba zdůraznit, že v hudbě dvacátého století se velmi často setkáme s rozvolněním časové struktury, časové „vazby“. Není pak správné říci, že z tohoto důvodu není u takového hudebního repertoáru Husserlova koncepce použitelná, adekvátnější je uznání pozitivní explikativní síly této skutečnosti a také konstatování, že organizace hudební struktury zde podléhá ve vyšší míře jiným zákonitostem. Něco přece o hudební struktuře vypovídá. Je také třeba zvážit skutečnost, že opusová hudba, jíž se hudební projevy ve dvacátém století nemusí zásadně vymykat, s sebou nese vědomí jednoty hudebního objektu. Jak má potom posluchač vnímat takový celek, než snažit se postihovat spojitosti mezi uplynulým a právě zaznívajícím?

Časovost a sdílení hudebního významu

Fenomenologicky orientovaného sociologa Alfreda Schütze zajímaly různé situace a děje, konstituované určitou rolí v sociálním světě. Proto věnoval samostatnou pozornost i hudbě, na které ho nejvíce zaujala časová extenze hudebního díla. Jeho specifickou konstituci označil za polytetickou, tedy za takovou, která umožňuje zpětně pojmout hudební dílo pouze v opětovném prožití jednotlivých kroků skladby v pořádku, ve kterém hudba původně zněla. Uchopení významu hudby tedy trvá asi tak dlouho, jako trvá samotné vnímání díla.

Teze o polytetičnosti konstituce hudebního díla poskytla Schützevi, sociologovi, také základ pro postižení sociální stránky hudebního vnímání: „[...] single phases of the author's articulated thought are polythetically - that is, step by step - coperformed or reperformed by the recipient [...]“, „[...] this sharing of the other's flux of experience in inner time, this living through a vivid present in common, constitutes [...] the mutual tuning-in relationship, the experience of the ‚We,‘ which is at the foundation of all possible communication.“³¹⁴ Hudbou implikovaná vzájemnost, spočívající v polytetičnosti, ovšem vypovídá o něčem ještě hlubším, totiž o síle hudby vůbec - jsme si jako posluchači zřejmě dobře

³¹⁴ Schütz, A.: Making Music Together. A Study in Social Relationship. In: Social Research, 18, 1951, č. 1, s. 76-97, zde s. 90, 92.

vědomí toho, jak mocně hudba vnucuje našemu vědomí sled prožitkových kvalit.

Za tuto pronikavost vděčí hudba materiálu, který používá - vlastnostem zvuku: „[...] impressions transmitted by the ear cannot be interrupted voluntarily. [...] The ear is always open to acoustic impressions. I cannot interrupt my hearing of them, I may only stop to listen to them.“³¹⁵ Podle Husserla by zde také bylo možné mluvit o odstiňování, i když jiného typu. Přesto může toto odstiňování, uplatňované v chápání hudebního toku, být v hudbě jakožto časově organizované, závaznější než ve vizuálním světě, třebaže každou věc, otevírající se našim smyslům, i výtvarné objekty, charakterizuje určitý styl ukazován (odstiňování): „In spite of its emptiness, the sense of this halo of consciousness is a prefiguring that prescribes a rule for the transition to new actualizing appearances.“³¹⁶

Kategorie hudebního času, pohyb a prostor

Lochheadová se snažila zachytit povahu časových vztahů na vyšší úrovni členění hudebního toku. V hudbě totiž podle Lochheadové dokážeme vyčlenit určité časové funkční momenty (gestures - například počátek, zakončení³¹⁷), časové mody (důraz na trvání, simultaneitu či následnost), spojitost hudebního proudu (míru napětí, vnucujícího následnost) či poměr mezi retencionálním a protencionálním vědomím. Kompendium možných časových struktur v hudbě, které Lochheadová sestavila, ovšem mnohdy nabízí překrývající se hlediska, mezi kterými chybí vyznačená souvztažnost. Bylo by vhodné zřetelně vyznačit vztahy mezi jednotlivými analytickými hledisky, která Lochheadová řadí do různých kategorií, čímž zamlžuje stylovou jednotu a individuálnost skladby. Žádoucí by bylo právě postižení

³¹⁵ Schütz, A., *Fragments on the phenomenology of music*, c. d., s. 36.

³¹⁶ Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, c. d., s. 41, 42. Při vnímání výtvarného uměleckého díla „[...] časová konfigurace fází recepčního procesu neboli kvalitativní proměny vnitřního časového vědomí vnímatele jsou konstitutivní složkou výsledného procesu komplexního osvojení uměleckého poselství [...]“ In: Zuska, V.: Husserlova koncepce vnitřního časového vědomí a estetika. In: *Filosofický časopis*, 38, 1990, č. 1-2, s. 100.

³¹⁷ Různé podoby těchto gest se snažil vystihnout Thomas Clifton (In: *Music as Heard*, c. d., s. 83-88), když se snažil vůči sobě vymezit počátek, druhý počátek, opakování apod.). I zde by mohla být iluminující paralela se Zichovými významovými představami - podobná hudební „gesta“ stojí na pomezí věcných a technických představ, jedná se tedy o hudebně autentické, ovšem silně intersubjektivně srozumitelné momenty hudební struktury.

určitých stylových momentů, které by umožnilo, aby fenomenologický přístup umožňoval srovnání skladeb.

Schütz si zase uvědomoval potřebnost pojmů, které by zachycovaly ve vnímání hudby kvality vzniklé vyčleněním z rozsáhlejších útvarů a jejich vztahů. U drobných hudebních prvků předpokládal výraznou roli retence: například opakovaný tón (totožnost) současně vytváří kontinuitu, neboť totožnost je chápána jako přerušované trvání. U rozsáhlejších celků se situace mění: u kontinuity vzrůstá role naplnění předchůdné vzpomínky a repetice znamená syntézu reprodukovatého minulého vnímání (tématu) s jeho aktuálně zakoušeným výskytem - v podstatě paralelní vnímání (přítomnění) a zpřítomnění.

Navrhl Schütz také navrhl kategorie hudební zkušenosti, mohli bychom říci hudebního času. Počítal mezi ně kontinuitu, stejnost a pohyb. *Kontinuita* spočívá v naplněné protenci a Schütz k ní řadil jako speciální případ opakování (přerušování kontinuity stejným). V jejím rámci dále vyčlenil *koherenci* (virtuální jednotu ustavenou mezi střídajícími se tóny různých výšek - samostatné melodické pásmo). *Stejnost*, identifikaci stejných tónů či útvarů, ovšem relativizoval, neboť k charakteru jednotlivého tónu patří také jeho odstínění kontextem časového okamžiku (stejný tón v jiném časovém určení již není zcela týž). *Pohyb* odvozoval z kinestetické dimenze. Podle Schütze „[...] the time dimension in music refers back to our spatial experience.“³¹⁸ Kinestetická stránka hudby se silně upíná k rytmu, který ovšem Schütz spíše nepovažoval za esenciální složku pro hudební vnímání. Rytmus podle něho odkazuje k rytmům našich fyziologických funkcí a k rytmu událostí z vnějšího světa.

Ovšem pakliže *hudba probouzí v člověku zážitek pohybu*, pak také aktualizuje *zakoušení prostoru*, neboť *člověk se pohybově realizuje vždy ve světě*, který jej obklopuje. A podle Jana Patočky (inspirovaného V. J. Nicodem) „[...] principem budování smyslových polí v jednotu je prostor [...]“.³¹⁹ Kinesteticko-taktilní smyslový okruh je charakterizovaný téměř dobrodružným vykračováním do okolí, „zmocňování se věcí“, zdůrazňuje směr od nás k věcem - do očekávajícího prostoru. Taktilní smyslové pole dává věci „v

³¹⁸ Schütz, A., *Fragments on the phenomenology of music*, c. d., s. 37.

³¹⁹ Patočka, J.: *Prostor a jeho problematika*. In: *Estetika*, 28, 1991, č. 1, s. 1-37, zde s. 22.

kontaktu se mnou" a „v našem pohybu“. Vizuální smyslové pole je „klidově přítomno“ a spočívá „v okolí beze mne“. (tamtéž, s. 23) Patočka sice nevyčlenil sluchového smyslu zvláštní místo, ovšem z našeho dřívějšího výkladu víme, že sluchové pole vchází do kontaktu s námi, a přesto nás spojuje s prostorem, se světem. Hodnota takového niterného napojení na svět kolem nás je značná, neboť „[...] v základě života je úsilí vstoupit v kontakt, zakotvit mezi věcmi, [...] vklínit se do jejich již hotového zaklínění [...]“. (tamtéž)

Provázání prostorové dimenze s časovou, respektive setření hranic běžného chápání pojmu prostor, Jan Patočka rozvíjel dále, když zdůrazňuje, že prostor představuje „[...] vztahování k univerzu, k veškerenstvu bytostí, umožňující životní zařazení bytosti – živé lidské bytosti – do tohoto celku.“ Takové zařazení uvnitř prostoru „[...] nemá ještě ráz jednoznačné lokalizace, které nabývá každé místo v systémovém prostoru; je to ‚uvnitř‘ univerza, které zná spíše rozdíly intenzity než extenzity – je spíše ve větší závislosti na jiných bytostech než ve větší či menší distanci: je spíše jakýmsi přimíšením sebe do věcí a věcí do sebe než přesným vymezením, odkud kam sahá jedno a druhé.“³²⁰ Prostorovou strukturu si pak spíše představíme jako *blízkost* či *vzdálenost* a *dostupnost* či *nedostupnost*. Nelze ovšem chápat míru blízkosti v dimenzi časové – jako čas, potřebný k překonání překážek, ke spojení se světem? Zakoušení časové a prostorové situovanosti se spojuje v existenciálním určení a zařazení člověka, proto zřejmě i v hudbě přecházejí jedna v druhou. Alfred Schütz však předpokládal, že blízkost či vzdálenost, kterou dokážeme poznat sluchem, není schopna vystavět prostor. Snad je to dané i tím, že zde Schütz měl na mysli prostor fyzikální, jehož objektivistické pojetí je vůči lidské zkušenosti reduktivní, jak ukázal Jan Patočka.³²¹ Ostatně Schütz neměl zcela ujasněné východisko úvah o prostoru, což nabízí možnost

³²⁰ Patočka, J., Prostor a jeho problematika, c. d., s. 16.

³²¹ Z hlediska fyzikálního prostoru má Schütz zřejmě pravdu. Poukazuje na to, že zvuk dokáže určit směr, ne však vzdálenost, lépe řečeno, odhad vzdálenosti, který máme na základě zvuku, se řídí vizuálně získanou představou prostoru, do které promítáme sluchové informace. Ani Ihde (in: *Listening and Voice*, c. d., s. 56–71), který poukazyval na prostorovou potencialitu zvuku, dostatečně nevzal v úvahu tento pravděpodobný původ naší prvotní představy prostoru. Prostorové hledisko se nenápadně vkrádá i do běžných vyjádření o hudbě, jak si lze povšimnout z Ingardenova a Husserlova užití pojmu „temporal perspective“.

jejich dovedení k existenciálním odkazům, v Schützově fenomenologické sociologii ostatně samozřejmým.

Co se na Husserlově konceptu vnitřního časového vědomí ukazuje nosné, je rozlišení aktů, které může případně informovat o podstatných vazbách v hudební struktuře i o samotném vnímání hudby, které nechápe jako jednolitou aktivitu odstiňovanou pouze oním „čeho“. Ovšem konkretizační prostor je zatím značný. Například první a opakovaný poslech se pravděpodobně nějak (možná i zákonitě) liší v uplatnění časových modalit. V pojmech časového vědomí lze uvažovat o posluchačských typech (například zmíněný rozdíl vžívání a pozorování se dle Zicha pojí s přísnou či volnou časovou vazbou – tedy ponořením do přítomnosti či vystupování z hudebního toku pro jeho celistvější i teoretické uchopení). Estetický a existenciální vliv na časové akty vědomí je rovněž zřejmý.

Odkaz na svět života, ke kterému jsme dospěli, ukazuje, že Husserlovo nastínění časového vědomí je třeba dokreslovat. Přesto se toto pojetí časového vědomí přece jen prokazuje být flexibilnější, než se může na první pohled zdát. Dokáže postihnout proměnlivost časových dvorců přítomnosti (různý rozsah útvarnosti) a formulovat nelineárnost vnímání hudby – obohacení o momenty jdoucí proti proudu či mimo proud. Zmínky o hudbě Husserlovi spíše jen pomáhaly rozvádět vlastní úvahy. Vybral si melodii – protože jakožto zvukově homogenní figura dobře vystupuje z pozadí a není jazyková. Další rozvíjení, částečně zrealizované, se musí upnout k integraci časových potencialit různých hudebních prostředků. Zájem o časové rozvíjení hudby by nemusel být přínosný pouze pro poznání procesu bezprostředního vnímání, nýbrž také pro srovnání hudby různých repertoárů či pro další úvahy o hudbě a jejím místu ve světě života.

4. 4 Hudební význam

Dálko-blížkost

Pokud uznáme, že hudba se ve svém uměleckém sdělování něčím specifickým vymyká, je třeba pokusit se formulovat, které její vlastnosti a jakým způsobem se na tom podílí. Odpověď musíme nejprve hledat u zvuku. V této kapitole jsme věnovali zvláštní pozornost zvuku jako nositeli hudebního dění, ovšem již v třetí kapitole jsme se seznámili s vlivnou Plessnerovou charakteristikou sluchového smyslu. Vzhledem k tomu, že naše pozornost tomuto problému byla již dost koncentrovaná, nebudeme zde výklad opakovat. Jen vyzdvihneme některá zásadní zjištění. Zrak postihuje především statické rozmístění. Zvuky často pojmáme jako znaky předmětů, ovšem předmětů, které nějakým způsobem „jsou v akci“, sluch tedy postihuje dění, změnu (která je projevem života). Někdy ovšem, právě v případech hudby, zvuk chápeme sám o sobě. Těmto hudebním zvukům zase přibývá jedna vlastnost: jsou lehce izolovatelné od okolí (vzpomeňme, že díky silné izolaci od okolí, kterou má hudba svojí časovou povahou, Dufrenne hudbě přisuzoval vysokou niternost, interioritu).

V zaplněném světě viditelných věcí toto stání o sobě nedokáže tak lehce vyčlenit. Zvuky jsou všudypřítomné i v tom smyslu, že se jim nelze jen tak vyhnout - zorné pole je mnohem omezenější. Ve světě zvuků nejsou hranice a bariéry - zvuk se rozprostírá kolem nás, je vyplňující. Prostupuje i námi a spojuje nás se světem. Cítíme zvuk tak blízko u sebe, jako kdyby šel skrze nás a byl úplně všude (mluvili jsme o zvukovém prostoru jako o jednorozměrném). Tím se stává vjem zvuku dosti intimní. To nás upomíná na Husserlovo rozlišení vnějšího a vnitřního vnímání. Husserl hovořil o nejasné možnosti rozlišit akt a v něm podávanou předmětnou složku zkušenosti v případě tónu a také jeho příklad odstiňování tónu (viz podkapitolu 4. 1) je velmi nevěrohodný. Vjem zvuku se u Husserla vzdaluje, jakkoli nejednoznačně, pojetí vjemu vnějšího a připomíná spíše prožitek sám. Poslech hudby nabývá charakteru zážitku, který má původ v nitru posluchače. Hudba prolamuje hranici vnějšího a vnitřního.

Extenze v čase, homogennost, distinktivnost

Časové vědomí umožňuje adekvátní uchopení jistého typu předmětů, které k nám dospívají zvenčí, tzv. časových předmětů, je tedy zdrojem našeho zakoušení procesuality či trvání, něčeho, co chápeme jako jednotu, co se ale zjevuje jako proces. K takovému typu předmětnosti patří právě například nějaký hudební projev. Je proto zcela samozřejmé, že toto pojetí se nabízí pro uchopení hudebního toku, rozvíjejícího se, slovy Otakara a Jaroslava Zicha, v *přísné časové vazbě*: Jaroslav Zich „Průběh vnímání si tedy u děl hudebních, dramatických a tanečních nevytváříme sami, nýbrž je nám zvenčí předkládán v přísné časové vazbě.“ „Časový průběh vjemu je nám přímo vnucován.“³²² Podobný typ úvah má ovšem bohatou tradici v hudebně estetickém myšlení, hudba totiž byla a je považována za umění, které nejvíce rozjitří prožívání a hudba svou vysokou diferencovaností s jejím rozložením v čase velmi určitě a především intenzivně (ve vysokém množství) vyžaduje intencionální aktivitu posluchače.

Velmi výstižné formulace nacházíme například v nejznámějším spisu Eduarda Hanslicka, který říká: „Schopnost působit na city musíme přiznat všem uměním bez výjimky. Přece jen však nelze oddisputovat, že hudba působí v tomto směru svým zvláštním a zcela osobitým způsobem. Ovlivňuje duševní rozpoložení rychleji a intenzivněji než kterékoliv jiné umění.“, „Ostatní umění nás přemlouvají, hudba přepadá.“³²³ Hanslick tuto působivost spíše konstatoval, než aby ji vysvětloval (i když později ve své práci zdůrazňoval fyziologickou působivost), ovšem nabídl také myšlenku o prožitkové síle a její vazbě na akt, i když ne zrovna uchopujícího vědomí: „Již sám fakt, že hudební díla *plynou* v čase, zatímco díla ostatních umění *trvají*, povážlivě připomíná akt konzumace.“ (tamtéž, s. 93)

Hudba si tedy vynucuje velké množství aktů, které k ní upínáme, a každý akt s sebou nese také vztažení postojové, emoční, zkrátka zabarvené, protože, jak jsme uvedli výše, právě intence je udílí předmětu smysl a je prožívaná. (Nelze se zřejmě domnívat, že ostatní umělecké předměty podobné bohatství nenabízí, ale jejich strukturnost dává vyšší svobodu, tedy menší závaznost, v napřáhnutí

³²² Zich, J.: Kapitoly a studie z hudební estetiky. Supraphon, Praha 1987, s. 8.

³²³ Hanslick, E., O hudebním krásnu, c. d., s. 82.

se k předmětu.) Na tomto místě musíme připomenout také Nicolaie Hartmanna, jehož myšlenky jsme ostatně již výše citovali. Hudba se dle něho niterně zmocňuje posluchače jakožto „mächtige, wahrhaft die Seelen ergreifende Gewalt der Musik“,³²⁴ síla, která „[...] mitreißt und die Seele des Hörenden erfüllt [...]“ (tamtéž, s. 201). Hartmann pak toto vše mohl považovat za výraz toho, „[...] wie eng auch hier Akt- und Gegenstandsanalyse ineinandergreifen.“ (tamtéž, s. 201). Opět se dostáváme do *blízkosti Husserlova pojetí vnitřního vnímání*. Hudební struktura je velmi distinktivní - přináší velmi mnoho podnětů za krátký čas. Vědomí musí neustále znovu a znovu vztahovat svůj paprsek k přicházejícím tónům, až se toto vztahování stane samo předmětem. Hudba vskutku ruší smysl vnitřního a vnějšího.

Vnímání hudebních projevů jakožto zvukových - překračujících vnější vnímání - a časových - vymáhajících si s vyšší závazností aktivitu vědomí - se přibližuje vnitřnímu vnímání, v němž vědomí jako by se obracelo k vlastním podnětům a konfrontovalo se s prožitkem a nikoli s vnějším předmětem.

Záhada zjevení

Pojďme ovšem nyní, co jsme předestřeli specifika hudební zkušenosti s ohledem na základní podnětové vlastnosti (zvukovost a rozložení v čase) hudby, zauvažovat nad významem hudebního umění. Fenomenologie předpokládá, že v kontaktu se světem jsme kompetentní: rozumíme věcem, se kterými se setkáváme. Jen někdy na ono původní porozumění zapomínáme, jelikož jsme přivykli účelovému zacházení s předměty a nechali jsme si některé významy vštípit, aniž jsme si je ověřili. Potom stačí jen zavadit o věc pohledem a už nám tanou na mysli řetězce významů. Jako bychom svět už ani nepotřebovali, vždyť od něho nic nečekáme - významy jen dosazujeme. A přesto máme rádi překvapení, máme rádi, když se svět ukazuje, jak tu ještě nebyl. Některé předměty a situace jsou v tomto ohledu specializovány, zdá se. Alespoň tak nějak to vyjádřil Mikel Dufrenne, podle kterého nás může umění „[...] okouzlovat, může nám připomínat ontologickou záhadu čistého zjevení.“³²⁵ Merleau-Ponty, stejně jako před ním Husserl,

³²⁴ Hartmann, N., *Ästhetik*, c. d., s. 200-201.

³²⁵ Dufrenne, M.: Ke vztahu fenomenologie a sémiologie umění. In: *Estetika*, 7, 1970, č. 3, s. 229-236, zde s. 236.

kritizoval vědy za zpronevěření naší zkušenosti se světem, jelikož představa naprosto objektivního poznání světa neodpovídá způsobu, jakým se nám věci dávají. Připomeňme si nyní, že Merleau-Ponty oceňoval umění, jelikož zprostředkovává původní zkušenost se světem, dokáže „[...] znovuobjevit svět tak, jak jej uchopujeme v žité zkušenosti.“³²⁶ Umění umí předvádět zjevování reality před naším zrakem - malíři po Cézannovi zobrazovali krajinu nikoli podle perspektivy určené jedním místem. Tak přece krajinu nepozorujeme: „[...] chtěli zachytit a vyjádřit samotné zrození krajiny před našima.“ (tamtéž, s. 21). Cézanna obdivoval také proto, že nás uváděl v konstituci předmětu, když chtěl zachytit „[...] dojem rodícího se řádu, právě se objevujícího a před našima očima se aglomerujícího předmětu [...]“.³²⁷

Mírně odlišný názor představil Fritz Kaufmann. Možná je přesnější říci, že mluvil trochu jiným, více husserliánským jazykem. Byl přesvědčený o tom, že úkolem fenomenologie je tematizovat konstituci předmětů či předmětností a že umění nemá stejnou, ovšem příbuznou úlohu. Umělecké dílo představuje „an equivalent of the dynamics and an emotional account of the constitutive forms of reality as such“.³²⁸ Zdůrazňoval význam spočívající v emoci, která má být koncentrovanou expresí, intuitivním symbolem. Umělecké dílo má tedy vyjadřovat náladu, zahrnující v sobě formy konstituce reality. Vztah uměleckého díla k realitě je tu tedy pojímáný o něco obecněji (formy konstituce), ovšem s důrazem na emoční expresi, jež nabývá v umění té výlučné podoby, že je vyhraněnější, určitější.

Ve své knize o estetické zkušenosti to ostatně vyjádřil také Mikel Dufrenne, opět jen připomínáme, co jsme již uvedli: „Thus art truly represents only in expressing, that is, in communicating through the magic of the sensuous a certain feeling by means of which the represented object can appear as present.“ (tamtéž, s. 137). Dufrenne rozlišoval v umění symbolický význam (reprezentaci) a expresi, kterou teprve považoval za konstitutivní pro umělecký kontext. V jeho formulaci se navíc objevuje další nuance - zjevování předmětu jako přítomného - u které se níže zastavíme. U hudby nacházel čistou expresi, jak je dosti srozumitelné, a uvědomoval si

³²⁶ Merleau-Ponty, M., Svět vnímání, c. d., s. 19.

³²⁷ Merleau-Ponty, M., Cézannovo pochybování, c. d., s. 42.

³²⁸ Kaufmann, F., Art and phenomenology, c. d., s. 195.

z toho plynoucí rozdíly sdělovacích možností hudby a dalších umění: „[...] these landscapes, natural or human, express a certain vision of the world, composing an atmosphere to which a nonrepresentational art like music gives us direct access.“ (tamtéž, s. 190). Na některých místech citované práce Dufrenne hovořil o tom, že hudba nikam neodkazuje. Je proto otázkou, zda jím uváděná atmosféra navozená hudbou si zachovává sílu odkazovat k realitě.

Fenomenologové zdaleka nebyli pionýři uváděného pojetí. Můžeme jít téměř sto let zpět a seznáme hlubokou podobnost s názory Augusta Wilhelma Ambrose, který porovnával poezii a hudbu z hlediska jejich schopnosti vzbuzovat nálady a působit na posluchače.³²⁹ Poezie primárně předkládá určité ideje (myšlenky, obsahy) a ty teprve navozují či odkazují na nějaké nálady: „Thus we infer, from the given conception, the sentiment conjecturable from it, but not named.“ (tamtéž, s. 365). U hudby je to opačné: „From the given feeling we infer the idea conjecturable from it, but not expressly mentioned to us.“ (tamtéž, s. 365). V hudbě jsme přímo konfrontováni s náladou: „[...] music conveys moods of finished expression; it, as it were, forces them upon the hearer. It conveys them in *finished* form [...].“ (tamtéž). Vidíme, že hudba podle Ambrose nálady dokonce vnucuje. Ambros také dodal, že nálady, vzbuzené hudbou, mají dosti určitou kvalitu: „moods of very determinate coloring“ (tamtéž, s. 363). Není to zdaleka samozřejmá domněnka, Hanslick tvrdil, že emoce vzbuzené hudbou, jsou nespecifické, že nevyjadřují individualitu skladby. Musíme ale rozlišovat mezi individualitou hudebních nálad / emocí a naší schopností tuto individualitu postihnout. Na každý pád s fenomenologickým stanoviskem konvenuje důvěra v předjazykovou zkušenost, s níž jsme se setkali ve vztahu k našemu problému například u Kaufmanna. U Ambrose je ovšem patrný předpoklad možných spojitostí s mimohudební realitou, jelikož nálada je k ní vedena pupeční šňůrou: „[...] a reproduction of the mood which the event itself would arouse in us [...].“ (tamtéž, s. 371).

Význam uměleckého díla pojal obdobně také Mukařovský, v jehož bystrých postřezích ožívají, byť ne s takovou pregnantností, předkládané úvahy. Opět si jen připomeneme již výše uvedené citáty:

³²⁹ Ambros, A. W.: The Boundaries of Music and Poetry. In: *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*. Vol. 2. Katz, R., Dahlhaus, C. (eds.) Pendragon Press, New York 1987, s. 336-393.

„To, o čem zjednává mezi lidmi dorozumění, nejsou věci - i když jsou v díle zobrazeny -, ale jistý *postoj* k věcem, jistý poměr člověka k celé skutečnosti, která jej obklopuje.“³³⁰ Na jiném místě je pak vyložena i podstata uměleckého sdělování: „umělecké dílo [...] klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká“.³³¹ Konstatovali jsme u strukturalismu oslabenou vazbu na konstituující potenciál vědomí³³². Tomu zde odpovídá proces utváření vztahu ke skutečnosti. Proces, v němž tento vztah vzniká, lze tedy připodobnit jevení, které ovšem fenomenologie chápe více jako zážitek.

Poznámky k proměně hudby, respektive umění ve dvacátém století jdou ve stopách uvedeného pojetí s tím, že jevení představují jako nositele významu - látka a forma (forma se ovšem stává nezřetelnou), zjevované jsou významy. Řekli jsme, že hudba ve dvacátém století (viz podkapitolu 3. 5) jde proti navykklému vnímání a staví posluchače do role toho, kdo prozkoumává, jak z předkládaných jevů konstituovat význam. Dufrenne to výstižně vyjádřil na příkladu nefigurativního umění, které „[...] od sebe odrazuje identifikační způsob ‚čtení‘, které neukazuje nic jiného než samo ukazování.“³³³

Podle Dufrenna umění sděluje expresí a právě hudba je údajně (srovnej výklad v podkapitole 3. 1) velmi instruktivní v navození niterné zkušenosti předmětu. Jak definovat zvláštní hodnotu exprese? Podle Charlese Sanderse Peirce³³⁴ odpovídá každé znakové modalitě (z triády ikon - index - symbol) časová dimenze - ikon se obrací k něčemu minulému (zákon podobnosti lze uplatnit tam, kde je k čemu porovnávat), symbol se vztahuje k budoucnu jako jistota, že za určitých podmínek se stane to a to. Index se vztahuje k bytí v přítomnosti: „The value of an index is that it assures us of positive fact.“ (tamtéž, s. 360-361), dává pozitivní evidenci určitého světa: „This is a real thing or fact [...]“ (tamtéž, s. 359). Index tedy může svůj objekt klidně konstatovat anebo může „[...] to excite in consciousness an image of some features of the object

³³⁰ In: Mukařovský, J.: Podstata výtvarných umění, c. d., s. 192.

³³¹ In: Mukařovský, J.: O strukturalismu, c. d., s. 111.

³³² Není-li vědomí vůči světu v konstituující pozici (anebo později u existencionalistů spíše naopak), nemusí mít přístup k původním významům - u strukturalismu jsou významy posunuté více ke konvencionalitě.

³³³ Dufrenne, M., Ke vztahu fenomenologie a sémiologie umění, c. d., s. 236.

³³⁴ Peirce, Ch. S.: Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 3-4. Hartshorne, Ch., Weiss, P. (eds.) Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1960.

[...]“ (tamtéž), anbo může dokonce být „[...] forcibly intruding upon the mind [...]“ (tamtéž). Díky expresi na nás vskutku doléhá okolní svět.

Recepce uměleckého díla tedy spočívá v tom, že navozuje výkony vědomí, které konstituují svět reprezentovaný uměleckým dílem. Hudba je ovšem odkázána na expresi - nedokáže zřetelně odkázat na vnější realitu. Vzhledem k vlastnostem hudebního materiálu i jeho organizaci v čase hudba konstituje hudba svět, nepřímo tím, že navozuje prožitky, nesoucí vzdálené stopy o předmětech.

5. Fenomenologická analýza hudby

Mluvíme-li o hudební analýze, máme na mysli analýzu předmětu vnějšího vnímání. Takové pojmání ovšem vychází ze zažité dělby rolí muzikologických disciplín. S hudbou se setkáváme v podobě jednotlivých hudebních projevů. Fenomenologicky opodstatněná je teze: analýza hudby je analýza zkušenosti s určitým hudebním předmětem, analýza předmětu, jak se dává ve zkušenosti. Potom musíme zauvažovat o tom, jestli metody analýzy, které běžně užíváme, naplňují tuto maximu - analyzovat předmět zkušenosti. To je ovšem velká potíže, dát odpověď. Podobnou otázkou je podložena kapitola o analýze u Rogera Scrutona, který komentované analytické přístupy mimo jiné konfrontoval se schopností vyjadřovat intencionální kvality hudební struktury: „[...] description of what we hear, could hear, or ought to hear when we hear with understanding.“³³⁵ Teprve takový přístup je relevantní pro analýzu jako analýzu hudby. Scruton hovořil o intencionálním porozumění: „intentional understanding“, o němž pojednal v samostatné kapitole o porozumění a který se stal vodítkem pro jeho úvahy o analýze. Takto například dospěl k uznání schenkerovské analýzy jako intencionální, ovšem s výhradami: je-li schenkerovskou analýzou míněno odhalování skryté struktury hudebních děl, „constant retreat from intentional description, to structural explanation“ (tamtéž, s. 417).

Scruton zde argumentoval, že to co slyšíme, se nachází ve svrchní vrstvě, zatímco schenkerovská analýza považuje za důležitou strukturu střední vrstvu, uplatňující se pouze implicitně. Situace ovšem takto jednoznačná patrně není. U Riemanna, například, jsme se setkali s pojmem představy a představivosti, mající zajišťoval logický (smysl udílející) a bytostně aktivní charakter hudebního slyšení. Pokud bychom experimentálně variovali určité hudebné útvary (jejich jednotlivé elementy), patrně bychom seznali, že vědomí jejich identity některé změny ohrozí snadněji než jiné. Zřejmě se tedy v hudebním vnímání uplatňuje jistá hierarchie slyšených vztahů, která je konstitutivní pro intencionální porozumění. Izolování těch slyšených vztahů, které jsou na vrcholku oné hierarchie pak nelze

³³⁵ Scruton, R., *The Aesthetics of Music*, c. d., s. 409.

považovat za prohřešek vůči hudební intencionalitě. Zmíněný Scrutonův argument se do jisté míry překrývá s jiným, který zde uvedl. Zdůraznil, že schenkerovská analýza „[...] implies that the cognitive process whereby we organize music in our perception takes only the *complete work* as the meaningful unit.“ (tamtéž). U větších skladebných celků zřejmě nemáme pocit, že jejich vnímání takto funguje.

Scruton se zde zřejmě trefil do hlediska, které se nabízí jako určující ke konstatování fenomenologické věrohodnosti analytických konceptů. Pokud na situaci pohlédneme zrakem časového vědomí: při poslechu hudby, která je časovým předmětem, se uplatňuje vědomí právě aktuální přítomnosti, uplynulého a očekávaného. Toto vědomí je tvořeno jistým časovým horizontem, zbudovaným podle intencionálních jednot. Tedy: slyším jistý útvar, který sahá někam zpět, a možná tuším, že už se blíží završení (jeho součástí je gradace, jejímuž průběhu rozumím) anebo jiné pokračování. Sotva myslím na „za nějaký čas“ (odpovídající například dvěma minutám). To, co předcházelo právě slyšenému útvaru, se dost možná zásadně podílelo na jeho významu. Ovšem tím se mé vnímání nezabývá. Lépe řečeno to jistým způsobem musí registrovat, ale jako vzájemné významové odstínění jednotlivých časových jednot, jež došly každá v nějakém okamžiku vědomí přítomnosti: dávaly se jako „ted“.

Podle Scrutona schenkerovská analýza překračuje zážitkově věrohodné pojmání vnímaného. Možná je to do značné míry i záležitost tradiční analýzy formy. Ernst Kurth či Hans Mersmann měli dobrý důvod, aby od zkoumání formy přešli k tektonice, ke zkoumání formového dění – ne dění „ve formě“, nýbrž tónů beroucích na sebe formu. Důležitost tedy nesou

Analýza časových vazeb

Alfred Schütz³³⁶ nabídl *analýzu konkrétního šestitónového motivu* (c-d-e-c-d-d), lze-li tak nazývat sled tónových výšek bez specifikace délek tónů. Z jeho analýzy si dobře uvědomíme, že *v jednotlivém okamžiku hudebního proudu zakoušíme celou řadu kvalitativních odstínů* – aktuální tón melodie, předchozí dva tóny, interval mezi aktuálním a předchozím tónem, mezi aktuálním a prvním

³³⁶ Schütz, A., *Fragments on the phenomenology of music*, c. d., s. 5-71.

tónem, mezi oběma předchozími tóny. Z analýzy je patrné *silné uplatnění retencionálního vědomí*, ovšem na druhou stranu minimální význam protence. Tu Schütz identifikoval pouze při očekávání posledního tónu, ohraničujícího téma jako celek (nenaplněná protence tónu e, který by znamenal opakování třítónového prvku, tedy dvojdílnost). Pravdou je, že také Husserl rozpracoval především uplývání přítomnosti do minula, jak je patrné například z Analýz o pasivní syntéze a jak poznamenal Don Ihde, který se domníval, že Husserl orientoval čas příliš do minula a že časové pole je komplexnější.³³⁷ Alfred Schütz například *odhlédl* ve své analýze *od jiných hudebních složek*, které by ovšem reálně při poslechu mohly sehrát důležitou roli. Tempo i rytmus by se zřejmě staly předmětem očekávání, stejně tak, zůstaneme-li u melodie, bychom mohli očekávat její postup v menších intervalových krocích. Takto pojaté očekávání se ovšem nedá připojit k určitému analyzovanému prvku uvedené tónové sekvence (tónu, vztahu dvou tónů).

Schützova analýza se nám proto jeví poněkud mechanistická, dokonce se v jisté míře jeví jako *kombinatorika* možných vztahů v rámci dané sekvence, resp. se téměř jedná o pouhou analýzu notačních symbolů, jejichž místo by mohly zaujmout i symboly něčeho jiného. Je to proto, že Schützův „hudební“ příklad je velmi jednoduchý. Při určité komplexnosti a délce hudebního celku bychom došli do situace, kdy bychom museli mezi možnými časovými kvalitami vybírat podle jejich zakoušené důležitosti. Relevance je dána časovou blízkostí³³⁸, ale také mnohohvrstevnatým strukturálním významem (tonální vztahy, směr a akcentace melodie, rytmická struktura, barva), jehož složky si mohou odporovat a vytvářet kvalitativně odstíněné celky se samostatným hudebním významem. Časové vztahy rozsáhlejších hudebních útvarů jsou méně přehledné. Ostatně to, co Schützovu analýzu překračuje, jsou právě kvality, přesahující obydlí v jednom prvku a elementární vztahy.

³³⁷ Ihde, D., *Listening and Voice*, c. d., s. 91.

³³⁸ Blízkost samozřejmě přechází do vzdálenosti: „[...] everything that is retentional turns into the undifferentiated unity of the distant retention of the one distant horizon, which extinguishes all differentiations.“ „[...] corresponding to the temporal perspective, [...] is an affective perspective; flowing is a flowing together of affections.“ In: Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis, Lectures on Transcendental Logic*, c. d., s. 422, 423.

Zajímavější je pak Lewinův obecný model hudebního vnímání,³³⁹ podaný formalizovaným schématem. Vnímání je chápáno jako souhra několika percepčních aspektů: události (je značená takty), kontextu (obepíná událost, opět je udaný takty),³⁴⁰ percepčních vztahů (jako například posílení, potvrzení, rozpracování, naplnění, modifikace, následná expanze, implikace, popření, podpora, úplný či střední závěr) a souboru tvrzení (popis vnímané hudby hudebně teoretickým jazykem). Model má sloužit analýze hudebního díla, přičemž analytická procedura spočívá v *identifikování jednotlivých percepcí* s pomocí notačního zápisu. Jejich hudební význam mají pak *specifikovat další prvky modelu*.

Lewin se svým analytickým přístupem snažil zachytit víceznačnost prvků struktury a postihnout velmi jemné významové nuance - pracoval s menšími jednotkami. V tomto ohledu si zachovává příbuznost se Schützovým postupem. Otázka je, jakou analýzu by Lewin navrhl pro rozsáhlejší hudební skladbu: útvary (jeho tzv. percepce p_1 , p_2 ...) by se staly komplexnější a určení vazeb mezi nimi méně přímočaré. Lewin si pro přesvědčivost svého postupu tedy vybral kratší ukázkou (Schubertovu píseň) podobně jako Schütz. Ovšem ty aspekty hudebního vnímání, které jsou odvozené z jevů přesahujících poslechovou situaci, příliš nekomentoval: zcela opominul vztah k textu a vlivem hudební teorie na hudební vnímání se zabýval nedůsledně. Lewin si byl sice role hudební teorie dobře vědom - jednou z jeho kategorií je soubor tvrzení na hudebně teoretickém podkladě, ovšem obecně lze říci, že jeho *model ukazuje na tendenci používat jazyk nezakotvený v hudební teorii*. To lze vidět v důležitosti kategorií událost (významuplná zvuková formace) a percepční vztahy. Ovšem Lewin svá analytická rozhodnutí často opřel

³³⁹ Lewin, D.: Music Theory, Phenomenology and Modes of Perception. In: Music Perception, 3, 1986, č. 4, s. 327-392.

³⁴⁰ V příbuzném významu se používá také výrazu horizont, jehož použití pro oblast hudby si vůbec nedokázal představit Alfred Schütz. Thomas Clifton (In: Music a heard, c. d., s. 57) jej naopak upřednostňuje před kontextuálním chápáním. Zdůrazňuje, že horizont v časové dimenzi má pohyblivé hranice v závislosti na situaci a záleží u něho na ohraničení pole přítomnosti, zatímco kontext znamená interakci s objektem. Vztahuje se tedy spíše k jeho bezprostřednímu okolí. Těžko lze ovšem souhlasit s myšlenkou, že kontext je málo spjatý s významem - naopak představuje „osmyslující kontext“ - srov. Patočka, J.: Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“. In: Husserl, E.: Karteziánské meditace. Svoboda, Praha 1968, s. 176. Lewin (v citované práci) pak tento výraz volí pro větší metodologickou neutralitu a také pro detailnost své analýzy - horizont ukazuje rozsah přítomnosti, kontext jí významově konkretizuje a koncentruje.

právě o tonální harmonii: samo formulování hudební události či percepčních vztahů se opírá o tonální vztahy, které tvoří hlavní položky teoretického popisu. Je zjevné, že v situaci hlubokého zakotvení v tonálním myšlení hudbu tonálně vnímáme, což ovlivňuje také intencionální směřování časového vědomí.

Analýza Schubertovy písně, navržená Lewinem, je až příliš rozsáhlá (cca dvanáct hustě popsaných stran pro patnáct taktů), komplikovaně formulovaná a nesměřuje k zobecnění. Pokud z analýzy nevyplnou například otázky autorova kompozičního stylu, významných strukturálních vlastností skladby, analýza nás pouze ponoří do poslechu hudby, ze kterého se již nevynoříme.³⁴¹ Lewinova analýza by snad mohla sloužit jako přípravná fáze pro vyslovení podstatnějších závěrů, které si jistě mohou ponechat distanci od běžného teoretického pojmosloví, které ovšem by měly směřovat k výraznějšímu vyčlenění podstatných vazeb. Jinak se jejich výpovědní hodnota omezí pouze na akty našeho vnímání, které jsou vůči jakékoli hudbě indiferentní, jinými slovy, jsou pro hudbu nespecifické. Tento nedostatečný akcent je daný rovněž tím, že časové vztahy Lewin zřetelněji formuloval pro krátké úseky a nespecifikoval přitom kvalitativní momenty rozsáhlejších celků. Přitom i Husserl zdůrazňoval, že: „[...] what gives unity to the particular object with respect to content [...] analysis of time alone cannot tell us, for it abstracts precisely from content.“³⁴² Husserl toto vyslovil zřejmě pod silným vlivem zrakového vnímání (ze kterého jsou v dané pasáži odvozené příklady), ovšem kvalitativní jedinečnost by se jako cíl neměla z fenomenologické hudební analýzy vytratit. Skutečnost je taková, že zaměříme-li pozornost na akty hudebního vnímání, obrátíme náš zájem od jedinečného díla k obecné struktuře vědomí a taková analýza by spíše měla smysl právě pro fenomenologa, pátrajícího po možnostech našeho poznání. Pokud ovšem chceme vypovídat o hudební skladbě a zážitku z ní, musíme se soustředit na akty časového vědomí v jejich jedinečném uspořádání při vnímání určité skladby – a snad ho též ale zobecnit.

³⁴¹ Philip Batstone shodou okolností prohlásil, že fenomenologická hudební analýza ani ke konceptům nemá směřovat, že se orientuje zpět k hudbě. Smysl této okliky od hudby a zpět k hudbě směřuje k „ear training or music appreciation“. Srov.: Batstone, P., *Musical Analysis as Phenomenology*, c. d., s. 95.

³⁴² Husserl, E., *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*, c. d., s. 174.

Hudební intencionalita

Dalším problémem fenomenologické hudební analýzy je *charakter hudební intencionality*, jejímž jedním vyjádřením je ostatně časové vědomí a jeho předmětné koreláty. O hudebním významu jsme již pojednali. Spočívá v prožitkových kvalitách, které představují intencionalitu, jež udílí význam smyslovým kvalitám a v nich se zjevuje zamlčený svět, jehož přítomnost ovšem zakoušíme v zážitkové hodnotě, kterou zažehl. Analýza, zaměřená na tyto prožitkové hodnoty, by musela spoléhat na schopnost člověka verbalizovat je. Nemusíme příliš dokládat, v případě takto neverbálního média zkrátka tuto schopnost nemáme, respektive v ní máme v nepatrné míře a málo spolehlivé podobě. Jelikož ovšem zde prodlévá pravý hudební význam, stojí to za to, pokusit o výzkum prožitkových kvalit, musel by ovšem probíhat jako výzkum empirický a musel by se opírat o výpovědi více subjektů. Výzkumy tohoto typu samozřejmě realizované občas jsou, patří k nim také známá metoda sémantického diferenciálu. Ovšem i v těchto příkladech jsou výsledky zkresleny, jelikož sémantické pole je již vykolíkováno. Kvalitativní metody, opřené o prostý vhled – o onu problematickou, by patrně poskytly jen málo dat. Snad by bylo možné metody zkombinovat. Realizace takového výzkumu by ostatně byla také dosti náročná. Na každý pád představují verbalizace jednoho („vyvoleného“) posluchače (výzkumníka) a verbalizace více participantů výzkumu, ať již přímé (kvalitativní paradigma) anebo nepřímé (kvantitativní paradigma) základní výzkumné možnosti. Jako jejich varianta, kompromis mezi přímým a nepřímým sdělením, by se mohly uplatnit také projektivní metody. Jsou založené na tom, že zkoumaná osoba promítá do neurčitého podnětového materiálu nějaké významy. Vzhledem k tomu, že se volí neverbální materiál, jen obtížně může své volby nějak kontrolovat. Vazbu promítaných významů na hudební podnět ovšem nelze příliš spolehlivě předpokládat.

Osobní zkušenost autorky:

Jako studentka na koleji jsem si kdysi pouštěla hudbu, konkrétně suitu Peer Gynt Edvarda Griega. Moje spolubydlící řekla: „To je jak svítání“. Bylo to ve chvíli, kdy zněla zrovna část „Morgenstimmung“ (Jitřní nálada). Nemohla to vědět, a přece tak

trefně vyjádřila mimohudební význam skladby. V jakém ohledu se tedy projevila mimohudební realita? Svítání je událost a nikoli objekt.³⁴³ S ohledem na náš předchozí výklad musíme také vyzdvihnout fakt, že v názvu je slovo „Stimmung“. Svítání představuje totiž specifickou mimohudební realitu: má nízkou předmětnost a je zahrnuto konotacemi - významy, které si s ním spojujeme, a to významy sice intersubjektivními, ovšem zakoušenými velmi bezděčně. Právě tak bezděčně (nebyla dotázána) se vyslovila moje spolubydlící.

Podobné okamžiky jsou vzácné, a jakožto nahodilé osobní zážitky neprůkazné. Pokud ovšem akceptujeme parametry situace, shledáváme zde realizované nastíněné fenomenologické pojetí hudebního významu. Hudba zde dokázala sdělit dosti konkrétní realitu. Tato realita má ovšem slabě postižitelnou předmětnost, jež je dobře vyjádřenou vágností, a vysokou „náladovost“. Zajímavé je zde spíše, opět je ovšem třeba zdůraznit: akceptujeme-li referované parametry situace, schopnost skladatele vtělit význam do hudby a takto jej přenést k posluchači.

Na tradiční přístupy mnohem více navazuje jiný postup - *soustředění na intencionální jednoty*. I když totiž nejsme schopni hudební význam verbalizovat, zakoušíme jej. Velmi dobře si dokážeme uvědomit posuny ve významu - intencionální kvalitu sice nepostihneme, ovšem uvědomujeme si její ohraničení. V souvislosti s kvalitativním výzkumem v sociálních vědách formuloval Amedeo a Barbro Giorgi deskriptivní fenomenologickou metodu.³⁴⁴ Psali sice o významové hodnotě slovního projevu (například přepsaného rozhovoru s nějakým účastníkem výzkumu), ovšem ve fenomenologické perspektivě formulovali jako hlavní kritérium analýzy zachycení každého posunu ve významu vyhodnocovaného materiálu. S ohledem na analýzu hudby se takto vyjádřil Pihlip Batstone.³⁴⁵

³⁴³ Pojednali jsme o práci Erwina Strause, který sluchový smysl spojoval ve vztahu k vnější realitě s děním: „Color is the mark of a thing, whereas tone is the effect of an activity.“ Straus, E. W., *The Forms of Spatiality*, s. 8.

³⁴⁴ Srov.: Giorgi, A. P., Giorgi, B.: *The descriptive phenomenological psychological method*. In: *Qualitative Research in Psychology. Expanding Perspectives in Methodology and Design*. Camic, P. M., Rhodes, J. E., Yardley, L. (eds.) APA, Washington 2003, s. 243-273.

³⁴⁵ Batstone, P., *Musical Analysis as Phenomenology*, c. d.

Hudební útvornost

Pokud téma hudební intencionality budeme formulovat blíže k hudebně teoretickému přístupu, dostaneme se k hledisku útvarnému. Hudební projevy vnímáme prostřednictvím jejich vysoké strukturovanosti, jejíž základní jednotka je ve fenomenologickém přístupu k hudbě často označována jako hudební útvar. *Blížkost gestaltistické perspektivy s fenomenologickou* naznačoval například J.-F. Lyotard, podle kterého má gestaltismus z psychologických směrů k fenomenologii nejbliže, dále Jan Patočka,³⁴⁶ označující fenomény za útvary smyslu. Ve fenomenologických přístupech k hudbě pak mohou zmínit Romana Ingardena či Alfreda Schütze.³⁴⁷ Také Jaroslav Zich hovořil o útvarech a rozlišoval jevy útvarové a neútvarové. Například časový útvar je „celek, který má svůj často nápadně vyhraněný kvalitativní odstín.“³⁴⁸ Jiří Vysloužil označoval hudební objekt, konstituovaný časovým vědomím, rovněž jako tvar.³⁴⁹

V této souvislosti je vhodné připomenout Jana Mukařovského. Srovnával pojmy tvar, kontext a struktura z hlediska těch stránek jim nadřazeného pojmu celek, ke kterým se upínají. Zatímco u struktury považoval za zásadní moment vnitřní souvztažnost složek, tvar se týká ohraničení a odlišení, tedy uzavřenosti. Při pojetí celku jako útvaru dochází k odstranění vnitřní hierarchie a nerovnoprávnosti v rámci celku-struktury ve prospěch zkoumání významu jednotlivosti, prvku přímo ve spojení s kontextem. Posluchač má tendenci spojovat vnímané do smysluplných celků. Pojem útvar akcentuje respekt ke kontextu skutečně vnímaného.³⁵⁰ Tvarující je, slovy Jana Patočky „osmyslující kontext“,³⁵¹ neboť, slovy Edmunda Husserla, „[...] žádný konkrétní prožitek nemůže platit za něco v plném smyslu samostatného. [...] Podle změny určenosti okolí se tedy

³⁴⁶ Srov.: Lyotard, J. F.: *Fenomenologie*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 47; Patočka, J.: *Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“*. In: Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Svoboda, Praha 1968, s. 161-190.

³⁴⁷ Srov.: Ingarden, R., *The Work of Music and the Problem of its Identity*. c. d.; Schütz, A.: *Fragments on the phenomenology of music*, c. d., s. 65-67;

³⁴⁸ Srov.: Zich, J.: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Supraphon, Praha 1987, s. 18.

³⁴⁹ Srov.: Vysloužil, J., *Hudba v Husserlově fenomenologii*, c. d.

³⁵⁰ Srov.: Mukařovský, J.: *Pojem celku v teorii umění*. In: Mukařovský, J.: *Studie I*, Host, Brno 2000, s. 39-49, zde s. 43. Při pojetí celku jako útvaru dochází k odstranění vnitřní hierarchie a nerovnoprávnosti v rámci celku-struktury ve prospěch zkoumání významu jednotlivosti, prvku přímo ve spojení s kontextem. Posluchač má tendenci spojovat vnímané do smysluplných celků. Pojem útvar akcentuje respekt ke kontextu skutečně vnímaného.

³⁵¹ Patočka, J., *Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“*, c. d., s. 177.

mění *vjem sám*, zatímco nejnižší difference rodu *vjem*, jeho vnitřní osobitost, může být myšlena identicky."³⁵² Hluboké pochopení role útvornosti prokazoval také Roman Ingarden (ve spisu o ontologii hudebního díla): zdůrazňoval útvorný aspekt a emoční náboj při členění díla, kontextuální obklopení. Zejména emoční náboj hudby je velmi zajímavé téma. Vybízí k paralele s intencí a její prožitkovou ohraničeností.

Osobní zkušenost autorky:

Když jsem kdysi poprvé poslouchala Debussyho *Moře*, nevěřila jsem vlastním uším. Najednou tam byl ženský sbor, který tklivě a vroucně a vůbec tak nějak zvláště zpíval. Moc se mi to líbilo, bylo to tak trochu jako z jiného světa. A také jsem byla zmatená. Myslela jsem, že poslouchám čistě instrumentální skladbu. A ejhle, ženské hlasy. Onu poslechovou situaci tvořila ještě partitura. Sledovala jsem ji, ale okamžitě jsem se nenávratně ztratila. Přetočila jsem kazetu zpět a vše se zopakovalo: ženský sbor, mé okouzlené konsternování a „partitura v tahu“. Rozhodla jsem tedy rozebrat situaci. Podívala jsem se na obsazení orchestru: nikde žádné zpěvní hlasy. Přetočila jsem kazetu zpět a poslechla si to znovu. Začínala jsem rozumět. Melodické hlasy, rozpoznávala jsem je v partituře, zkrátka utvořily takový tón a takovou melodii, že mi zněly velmi zvláště. Vlastně jsem svého prozření litovala. Kouzlo bylo pryč.

Předpokládá se, že hudební laici hudbu slyší synteticky, a odborníci či muzikanti analyticky. Jistě, je to zjednodušující. Zřejmě to ale vyjadřuje určité typické poslechové uzpůsobení. Vztah mezi ztrátou orientace v partituře a slyšeným, vskutku „magickým“ útvarem v popsané situaci, to podporuje. Fenomenologie ostatně zdůrazňuje významové celky a partitura jejich vynoření nemusí svědčit (ne že by to ale nemohlo být naopak), něco podobného vyjádřil také Ernst Kurth (viz kapitolu 3. 3). Nevypovídá nakonec celý uvedený zážitek něco o samotné Debussyho hudbě? Také pojem útvar

³⁵² Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii*, c. d., s. 171-172.

Pojem útvar vypovídá o skladebnosti, složenosti a jde vstříc analytickému zacházení. Obě uvedené hudební zkušenosti ovšem ukazují jistou nedělitelnost, celkovou intencionální kvalitu. Zde se totiž projevuje rozdíl v pojetí analýzy předmětu, jak se dává zkušenosti: výrazné významové ozvláštění, které někdy v hudbě zakoušíme, přichází především spontánně a brání se analýze. Pojem intencionální jednota, jakkoli obecný, je tu výstižnější než pojem útvar, implikující záměrné analytické uchopení. Smysl pro detail je u útvornosti ovšem kompenzován ztrátou průzoru k duševním hodnotám. Mohli bychom se upomenout na hudební estetiku Nicolaie Harmanna, který v hudbě vyčleňoval vrstvu akustického, vrstvu hudební organizace a vrstvu

Analýza časových vztahů (časového vědomí) by mohla dobře fungovat jako součást útvorného analytického hlediska. Mohla by se například uplatnit v identifikování a určení momentů kontrastu, jelikož kontrastující útvorné kvality, jako obepínající předmět zvenčí, jsou místem zrození významu.

Hledisko intencionálních jednot je obzvláště provokující u hudby atonální, u níž je třeba intencionalitu těžce vydobývat: pakliže umění předvádí konstituci nějakého světa a jeho zážitkové hodnoty, zde se musíme spokojit se záblesky konstituujícího potenciálu.

Uvedené stanovisko mělo především zdůraznit otevřenost vůči intencionálním kvalitám. Do jisté míry směřuje proti konceptu aktivního slyšení, jak je zdůrazňoval třeba Riemann. Je třeba vyjít předmětu vstříc, ovšem je třeba nechat předmět promluvit. Třeba tak, že si skladbu poslechneme nejprve bez partitury, popřípadě tak, že se nesnažíme představovat si slyšené v podobě notového zápisu.³⁵³

³⁵³ Proceduru otevřeného opakovaného poslechu prosazoval Ferrara, L.: Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. In: Musical Quarterly, 70, 1984, č. 3, s. 355-373.

6. Závěr

V této práci jsme usilovali o představení fenomenologického přístupu k hudbě. Hlavní zájem se přitom soustředil na formování hudební fenomenologie jakožto určité tematicky vyhraněné badatelské oblasti. Na základě naznačeného úkolu se ukázalo opodstatněně sledovat především linii hudebních aplikací Husserlovy fenomenologie. Toto rozhodnutí se ostatně úzce pojilo s historickými souvislostmi, neboť hudební aplikace nejprve rozváděly podněty Edmunda Husserla. Jeho fenomenologie, která také byla zřetelně formulována jako nástroj vědecké obrody a explicitně se nabízela vědeckým oborům, nesla podobu přísného myšlenkového systému, usilujícího o terminologickou ustálenost konceptů a podržovala si autoritu také díky Husserlovu univerzitnímu působení a šíření fenomenologie.

Usilovali jsme o přísné sepětí s filozofickými koncepty, čímž byly učiněny důležité kroky pro doplnění hudebně fenomenologického diskurzu, v němž takový postup dosud chyběl, respektive byl uplatňován jen v pojednáních speciálních a velmi dílčích problémů anebo naopak jen na úrovni těch nejobecnějších fenomenologických pojmů. V práci je tudíž věnován prostor různým podobám traktování hudby, které lze učinit na podkladě Husserlovy fenomenologie. Za nejsvébytnější lze považovat fenomenologii vnitřního časového vědomí, která nebyla vytlačena ani pozdějšími pojetími fenomenologů. Ukázali

Významné uplatnění našly samozřejmě také obecnější koncepty Husserlovy fenomenologie, a sice ve formulaci hudebního významu či v kontextu úvah o analytickém přístupu. Jako důležité vodítko se ukázaly také v pojednáních o muzikologických rozpracováních fenomenologické filozofie. Statě prosazující fenomenologický program přinášely deklaraci fenomenologického přístupu použitého na hudbu a jejich autoři v nich usilovali o vymezení základního metodologického stanoviska. Poněkud zjednodušeně lze říci, že muzikologové se chtěli inspirovat právě u Husserla a metodických kroků jeho fenomenologie, zatímco fenomenologicky orientovaní filozofové, věrni svému oboru, vyžadujícímu jednotu a tím také autonomii vlastního myšlenkového systému, budovali nová pojetí a s Husserlem se spíše konfrontovali,

než aby jej následovali. Stanovisko Husserlovy fenomenologie zde skutečně fungovalo jako sjednocující, i z toho důvodu je můžeme považovat za potvrzení našeho správně voleného centrálního zájmu o Husserlovu fenomenologii.

Nejvýznamnější aktivita v prosazování fenomenologického programu v oblasti hudby probíhala v první polovině dvacátých let. Jednalo se tehdy vskutku o příznačný jev, jak dokládá také příspěvek Moritze Geigera, filozofa fenomenologické orientace, pronesený na estetickém kongresu v roce 1925 a směřovaný k ustanovení fenomenologické estetiky, k jejímu předmětnému a metodologickému vymezení. Již tehdy provázela hudební aplikaci fenomenologie vysoká úroveň reflexe a kritického přístupu, která se projevila například ve vědomí historicky stanoveného místa fenomenologického nazírání. Moritz Geiger, Gustav Becking, Paul Bekker či Herbert Eimert dokázali pojímat fenomenologii jen jako systematické provádění a zvědomění přístupu, ve skutečnosti uplatňovaného při dosahování nových poznatků již mnohem dříve. Dokázali o fenomenologii uvažovat jako o metodě, objevující se podle historicky podmíněných požadavků, jako o metodě vznesené určitou dobou pro realizaci jejích potřeb, reflexi jejích problémů, jejího dění.

Byly formulovány souvislosti mezi prosazujícím se fenomenologickým hlediskem a tehdejší hudební produkcí, dosud téměř netematizované, ukazující, jak integrálně dané filozofické stanovisko nabylo své myšlenkové váhy. Nebylo potom možné ponechat bez povšimnutí také další umělecké oblasti, jejichž umělecká produkce vykazovala podobné typové proměny jako ta hudební. Plně definovaný filozofický pohled Ortegy y Gasset na změny v umění, vyjádřený již roku 1925, či ve stejném roce projevené vědomí spojitosti mezi hudbou a novou hudební produkcí u Paula Bekkera umožňují vyslovit domněnku, že v daném ohledu by bylo možné nacházet další a hlubší evidenci těchto změn i jim odpovídajících reflexí, a to v blízkosti fenomenologické formulace.

Integrální zapojení fenomenologického stanoviska do historického procesu jsme sledovali rovněž jako vazbu na tradici hudebně estetického, respektive hudebně teoretického myšlení. Zde jsme zdůraznili především vyhrocené, ovšem prozíravé postřehy Eduarda Hanslicka, jehož relevance pro hudebně fenomenologické

nahlížení byla již záhy zpozorována a námi sledována především z hlediska obecné metodologické pozice, v níž bylo možné konstatovat fenomenologii blízký antiredukcionismus, a s ohledem na úvahy o adekvátnosti estetického prožívání vůči uměleckému hudebnímu předmětu, které jsme traktovali jako příbuzné s Geigerovými či Zichovými a které se ostatně opakovaně objevovaly i v dalších fenomenologických pojednáních. Metodologické maximy fenomenologie je možné identifikovat také u zakladatelů české hudební vědy, rovněž jejich stanovisko jsme ve stručnosti charakterizovali jako blízké fenomenologii, ovšem posunuté k formalismu či později s ním příbuznému strukturalismu. Mukařovského formulaci významu, realizovaného v uměleckém estetickém kontextu, je ostatně také možné vést paralelně s fenomenologickým vyjádřením.

V oblasti, kde hudební estetika prostřednictvím méně obecných otázek sousedí s oborem spíše hudebně teoretického myšlení, bylo možné v korespondenci s fenomenologickým stanoviskem sledovat zájem o hudební projevy jakožto intencionální předměty dávající se vědomí v intencionálních aktech. Podobně jako Hanslick usiloval o formulaci bezprostřední dostupnosti podstatných hudebních vlastností v podobě racionálního nazírání, razil Riemann pojem tónové představy, který, coby výsledek logické, oduševňující aktivity vědomí, lze chápat jako ve vědomí konstituovaný noematický korelát, zkrátka vědomí předmětu či jeho částí, aspektů ad. Hugo Riemann se proto zajímal i o aktivitu hudebního slyšení, které pojímal jako intencionální akt s jeho oduševňující silou. S pojmem představy, vyjadřujícím vědomí konstituovaného předmětu, s nímž operoval ostatně sám Husserl, se setkáme také u Otakara Zicha, který jím ovšem zdůrazňoval především určitou významovou, můžeme říci intencionální, kvalitu.

U těchto autorů se tedy prosazovala formulace oduševňujícího vnímání a vůbec chápání hudby na obecné rovině. U Hanse Mersmanna se setkáme se speciálním pojímáním hudební intencionality jakožto organizace síly rozvíjené v čase. Mersmann zde navazoval na Kurtha, který svůj přístup odvozoval také z potřeb výkladu hudby laickému publiku. Předpoklad takto homogenního, byť mnohvrstevnatě se uplatňujícího klíče k vnímání je u Mersmanna výsledkem především fenomenologického odhlédnutí od nabídky hudebně teoretických konceptů (fenomenologická redukce), i když nelze přehlédnout jistou

mechaničnost v uplatnění základního předpokladu. V dosti uvědomělé pozici se představil Heinrich Bessler, který dokázal vystihnout význam fenomenologických prvků Riemannova stanoviska, které ovšem, příznačně coby hudební historik, překročil prostřednictvím příklonu k hermeneutické fenomenologii Heideggerově. Besslerovo pojetí historických proměn hudebního slyšení se následně již vymyká prosté intencionalitě, jež je záležitostí aktu vědomí, nýbrž nabírá podobu existenciálních struktur, které pro intencionalitu spíše vytvářejí prostředí.

Fenomenologicky orientovaní filozofové, z nichž jsme se soustředili na ty, kteří alespoň rámcově zůstali v blízkosti Husserlovy fenomenologie zájmem o zážitky vědomí, přispěli především k formulaci významu uměleckých předmětů, k charakterizaci uměleckého hudebního předmětu a estetického prožívání. V pojetí hudebního díla jsme poukázali na linii Husserl - Conrad - Ingarden, jdoucí od soustředění na dílo jako ideální předmět k citlivějšímu pojmání, zdůrazňujícímu recepční konkretizaci a vůbec hudební zkušenost recipienta. Tato předmětně orientovaná fenomenologická estetika řešila do značné míry problematiku adekvátního vnímání, schopnost akomodovat vnímání podle požadavků předmětu. Ovšem již Conrad si kladl otázku po zvláštním charakteru estetického vnímání, jehož se dotýkají také některé koncepty J.-P. Sartra. Hudební estetika přijala za své především výsledky tohoto procesu v názorech Romana Ingardena, respektive v kompletaci popisu hudebních projevů u Zofie Lissé.

Fenomenologické traktování hudební zkušenosti dosud jen málo reflektovalo a pojalo názory na vnímání a přímo na estetickou zkušenost, jak je předložili Moritz Geiger, Merleau-Ponty, Sartre, Dufrenne či Kaufmann. Lze se přitom důvodně domnívat, že soustředění zájmu na hudební zkušenost se ukáže jako perspektivnější téma oproti tradičnímu zájmu o strukturu hudebního předmětu. Zdůraznili jsme problematiku ireality, respektive významu čistě duchovní hodnoty hudebních projevů. Konstatovali jsme také jistý typ vícevrstevnatosti hudebního významu, z níž plyne, že podnětovou hodnotu materiálního nositele na druhou stranu nelze zcela redukovat - neprůhlednost smyslové látky nelze rozpustit v popisech její organizace v rámci hudební struktury. Poukázali jsme tím na

fenomenologický přínos k postihu významu i nejelementárnější stránky hudebních projevů - zvuku. Tento neviditelný a prchavý nositel ukázal velkou schopnost podnitit prožívání sebe sama a prožívání vztahu k obklopujícímu světu. Jak velké tajemství potom asi v těchto ohledech skrývá zvukové ustrojení konkrétního hudebního projevu.

Z fenomenologických koncepcí a ovšem také s podporou některých tradičních hudebně estetických konceptů bylo možné formulovat teorii hudebního významu. Pro určení jeho specifčnosti se ukázala relevantní hned řada fenomenologicky vyjádřených postřehů. Již v úvodu práce jsme poreferovali o Husserlovu rozlišení vnitřního a vnějšího vnímání, které je odvozeno z filozofie karteziánské. Vnitřní vjem má potom absolutní ráz, je zcela přístupný a jednoduše řečeno je to vjem sebe sama. Vnější vjem zprostředkovává zkušenost věcí, a to jen v odstiňování, které je v principu nekonečné, vjem nikdy není úplný. Husserl, když vypovídal o zvuku, velmi váhavě se vyjadřoval ke způsobu, jakým je vnímán. Konstatoval, že při vnímání zvuku nelze rozlišovat mezi aktem vnímání a předmětem, který se ve vnímání zjevuje, tak jasně jako v případě zrakového vnímání. V estetickém fenomenologickém kontextu tuto myšlenku vyjádřil také Hartmann: v hudbě jsou akt a objekt, v něm se zjevující, silně provázány. Ostatně již Hanslick v souvislosti s časovou extenzí hudebních projevů konstatoval jejich blízkost aktu konzumace.

Vnímání hudebních projevů jakožto zvukových - překračujících vnější vnímání - a časových - vymáhajících si s vyšší závazností aktivitu vědomí - se přibližuje vnitřnímu vnímání, v němž vědomí jako by se obracelo k vlastním podnětům a konfrontovalo se s prožitkem a nikoli s vnějším předmětem. Hanslick či Geiger zdůrazňovali, že ze všech umění je to právě hudba, která je nejvíce náchylná k prožívání nesespecifickému vůči předloženému předmětu, k sebeprožívání, jemuž je hudební podnět jen spouštěčem a nikoli předmětem. Geiger již vyslovil názor, že to souvisí s nižší distancí, uplatňovanou vůči slyšenému. Je-li hudba ke zmiňovanému přístupu náchylná, musí zahrnovat něco, co jí takto predisponuje a tím je zvýrazněná role intencionálního aktu. Conradovy názory na specifčnost estetického vnímání a Sartrovo pojetí uměleckých

objektů jako uchopované vědomím v imaginaci také vykazují příbuznost s charakterem vnitřního vnímání.

To je však jen polovina problému. K fenomenologickému chápání hudebního významu je třeba říci, že hudební projev, jako intencionální předmět, má nějaký smysl, význam. V tomto ohledu sdílí vlastnosti s uměleckým projevem vůbec, který, fenomenologicky vzato, představuje konstituci určitého světa, předmětu, děje apod. Ovšem je u něho kladen důraz na způsob, jakým se předměty zjevují, na konstituující potenciál vědomí. Tento názor v podstatě vyslovil Merleau-Ponty, Kafmann či Dufrenne. Lze ovšem pojímat hudbu jako předkládající konstituci nějakého vnějšího světa, něčeho, s čím se v něm setkáváme? U hudby jsou stopy předmětného pojetí zcela smazány. Prožitkové kvality se nenabízejí jako nositelé předmětných kvalit, nýbrž realizují setkání s předmětem v jeho čisté zážitkové kvalitě. V našem běžném životě se dostáváme do různých situací, potkáváme se s různými lidmi i předměty a tyto události zakoušíme. Hudba zpravidla předkládá právě ony prožitkové kvality a nikoli jejich předmětné koreláty, ty zamlčuje. Můžeme je zkusit asociovat anebo zkrátka zakoušet samotné prožitkové kvality a nechat se provázet jejich proudem. I tak se totiž ocitáme ve spojení se světem, ve kterém se člověku děje to či ono.

Předložené pojetí hudebního významu je tedy založeno na expresivitě, na prezentování prožitkových kvalit, přičemž v této argumentaci jsme si vypomohli časovou charakteristikou jednotlivých typů znaků, jak ji provedl Ch. S. Peirce. Je to zažívaná přítomnost světa a věcí v něm, které známe právě v hodnotě prožitku, jež zažehly. Symbolická reprezentace v uměleckých projevech, a ostatně někdy též v těch hudebních, odkazuje spíše jen k možnosti nějakého světa a věcí v něm, byť v konkrétnějším vykreslení. Pak se nedivme naléhavosti hudebních projevů. Ostatně na utváření naší schopnosti odečítat z hudební struktury prožitkové kvality se mohla podílet i symbolická reprezentace či další konvenční prvky. Geneze systému však není totéž co geneze smyslu, která se v jeho rámci uplatňuje. Posloužil nám celý komplex fenomenologických podnětů, ovšem pojednávané pojetí navrhoval, byť formulačně samozřejmě ne identicky, již A. W. Ambros a vyjádřil je, třebaže pro oblast hudby spíše nepřímo, M. Dufrenne.

Je třeba ovšem podotknout, že toto pojetí hudebního významu se týká jeho obecné povahy a především hudební specifičnosti, nikoli cest, kterými by konkrétní hudební významy byly charakterizovány. Soustřeďuje se na roli prožívání v celkové hudební zkušenosti a popisuje ji jako zásadní.

Tato zážitková hodnota hudebních projevů ovšem stěží může být určující pro hudební analýzu. V práci byla věnována pozornost také důsledkům fenomenologického stanoviska pro analytické uchopení hudební struktury. Pakliže jsme zdůraznili hudební prožitkové kvality jako svébytnou složku hudební zkušenosti, uvědomujeme si na druhé straně jejich nízkou dostupnost jazykovému a vůbec znakovému vyjádření. Zkoumání hudební struktury z hlediska prožitkových kvalit jsme ovšem neshledali jako zcela nemožné. Muselo by se ovšem uskutečnit spíše v empirickém výzkumném rámci a opírat se o výpovědi více subjektů, evidence jednoho výzkumníka, jakkoli ve fenomenologickém rámci věrohodná, se v hudební zkušenosti, jejíž svět, jak jsme konstatovali, se dává jen v zakoušených kvalitách a nikoli ve věcných obrysech, stává problematická.

Něco jiného je ovšem ohraničení prožitkových kvalit, jehož dva lidé mohou dosáhnout se stejným výsledkem mnohem úspěšněji. Jedná se o útvorné analytické hledisko, v němž se, jak patrně, ukazuje blízkost fenomenologie tvarově psychologickému nahlížení. Fenomenologie obnovila citlivost k individuální tvářnosti věcí, zjevující jejich podstatné rysy. Intencionalita totiž odečítá předmětný smysl, který spíná vědomí různých momentů určitého předmětu ve smysluplný celek. Intencionalita tedy udílí smysl, o nějž si nejrůznější předmětnosti způsobem, jakým se jeví, říkají. Věci vždy již mají význam, nesený intencionálním vztahem. Intencionalitu dokážeme vykonávat, i když ji neumíme zřetelně pojmenovat. Proto můžeme fenomenologicky uzpůsobené analytické hledisko, které by vskutku nabízelo vhled do struktury hudebních předmětů, chápat především jako analýzu intencionálních jednot. Analýza spočívá v ohraničení významových celků, které tak mohou být připraveny na případnou analýzu prožitkových kvalit, zmíněnou výše. Takový přístup se od běžné analýzy může lišit ve dvou ohledech: v určení intencionálních jednot se neřídí hudebně teoretickými koncepty (fenomenologická redukce) a vykazuje značnou citlivost pro

jejich celistvé pojmání. V analýze hudby, dominantě organizované jednou hudební složkou (například harmonií), je ovšem specifická hodnota popisovaného postupu zanedbatelná. V hudbě, využívající mnohost hudebních prostředků v komplexních vztazích, může fungovat identifikování intencionálních jednot jako dobré vodítko. Vzhledem k tomu, že hudební význam patrně většinou nepředstavuje monolitickou strukturu a předpoklad komplexní souhry hudebních prostředků v konstituci intencionální jednoty může působit jako necitlivé mechanické kombinování, lze proceduru stanovování intencionálních jednot pojmout šířeji jako stanovování intencionálních hledisek, čímž zdůrazňujeme zájem o vodítka určující způsob konstituce intencionálních jednot. Přesto lze celkově říci, že fenomenologické stanovisko je vhodné spíše implementovat do stávajících analytických přístupů, respektive lze s úspěchem využít jeho uvědomělé a systematické provádění.

7 Seznam použité literatury

- Adorno, T. W.: Philosophy of new music. University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2006.
- Ambros, A. W.: The Boundaries of Music and Poetry. In: *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music*. Vol. 2. Katz, R., Dahlhaus, C. (eds.) Pendragon Press, New York 1987, s. 336-393.
- Barbaras, R.: Touha a odstup. Oikúmené, Praha 2005.
- Batstone, P.: Musical Analysis as Phenomenology. In: *Perspectives of New Music*, 7, 1969, č. 2, s. 94-110.
- Boudreau, P.: Recent Contributions to the Phenomenology of Musical Time: A Critical Survey. Montreal 1989.
- Becking, G.: Zur Phänomenologie der Musik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19, 1925, č. 1-4, s. 388-391.
- Beinroth, F.: Hartmann, Nicolai. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil sv. 8: Gri-Hil, ed. L. Finscher, Bärenreiter-Verlag, Kassel, s. 755-758.
- Bekker, P.: Was ist Phänomenologie der Musik? *Die Musik*, 17, 1924-1925, č. 4, s. 241-249.
- Bessler, H.: Grundfragen des musikalischen Hörens. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, Lipsko, 32, 1926, s. 35-52.
- Bessler, H.: Grundfragen der Musikästhetik. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1926*, Lipsko, 33, 1927, s. 63-80.
- Bessler, H.: *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Akademie-Verlag, Berlin 1959.
- Blecha, I.: *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Triton, Praha 2002.
- Blecha, I.: *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy fenomenologie*. Triton, Praha 2007.
- Blecha, I.: Reelní - ireelní. In: *Kolektiv autorů: Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 1998, s. 34.
- Bosseur, J.-Y., Sartre, J.-P., Sicard, M.: Sartre et la musique. In: *Magazine littéraire*, 149, 1978, červen, s. 70-80.
- Bowman, W. D.: *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford University Press, Oxford - New York 1998.

Carroll, R.: Nicolai Hartmann and his philosophy of music. In: Svensk tidskrift för musikforskning, 60, 1978, č. 1, s. 33-46.

Casati, R.: Considerazioni critiche sulla filosofia del suono di Husserl. In: Rivista di Storia della filosofia, 4, 89, s. 725-743.

Srov.: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm3/dm3suorc.htm>. Stav k 20. 12. 2010.

Casey, E. S.: Mikel Dufrenne. In: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Sepp, H. R., Embree, L. (eds.) Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. 81-84.

Chatterjee, M.: Towards s Phenomenology of Time-Consciousness in Music. In: Diogenes, 19 (74), 1971, s. 49-56.

Clifton, T.: Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology. Yale University Press, New Haven - London, 1983.

Cohn, A. W.: Die Erkenntnis der Tonkunst. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1, 1918/19, č. 6, s. 351-360.

Cohn, A. W.: Das Erwachen der Ästhetik. Neue Bücher und Schriften. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1, 1918/19, č. 11, s. 669-679.

Cohn, A. W.: Das musikalische Verständnis. Neue Ziele. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 4, 1921/22, č. 3, s. 129-135.

Conrad, W.: Der ästhetische Gegenstand. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3, 1908, č. 1, s. 71-118.

Dahlhaus, C.: Esthetics of music. Cambridge University Press, Cambridge - New York - Melbourne 1982.

Dahlhaus, C.: The Foundations of Music History. Cambridge University Press, Cambridge - London - New York - New Rochelle - Sydney - Melbourne 1983.

Dahlhaus, C.: The Idea of Absolute Music. The University of Chicago Press, Chicago - London 1991.

Dahlhaus, C.: Schönberg and the new music. Cambridge University Press, Cambridge - New York - Melbourne, 1989.

Dufrenne, M.: Ke vztahu fenomenologie a sémiologie umění. In: Estetika, 7, 1970, č. 3, s. 229-236.

Dufrenne, M.: Phenomenology of aesthetic experience. Northwestern University Press, Evanston 1973.

Dykast, R.: Metodologická východiska Helfertovy koncepce ve srovnání s jinými dobovými estetickými koncepty. In: Helfertova Česká moderní hudba. Sborník materiálů muzikologické konference Katedry teorie a

dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze 29. května 1996 u příležitosti 60. výročí vydání kritické studie Vladimíra Helferta o české hudební tvořivosti. Redaktor neuveden (redigoval Jaroslav Smolka). Katedra teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU, Praha 1996, s. 15-20.

Eimert, H.: Zur Phänomenologie der Musik. In: *Melos*, 5, 1926, č. 7, s. 238-245.

Evans, J. Claude, Behnke, Elisabeth A., Casey, Edward S.: Aesthetics. In: Embree, L. et al.: *Encyclopedia of Phenomenology*. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 16-20.

Embree, L., Edie, J. M., Ihde, D., Kockelmans, J. J., Schrag, C. O.: United States of America. In: Embree, L. et al.: *Encyclopedia of Phenomenology*. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 718-723.

Ferrara, Lawrence, Behnke, Elisabeth A.: Music. In: Embree, L. et al.: *Encyclopedia of Phenomenology*. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 467-473.

Ferrara, L.: Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. In: *Musical Quarterly*, 70, 1984, č. 3, s. 355-373.

Ferrara, L.: *Philosophy and the Analysis of Music*. Greenwood Press, New York - Westport - London 1991.

Frei, J.: Hudba jako zkušenost, hudba jako útvar. In: *Hudební věda*, 41, 2004, č. 1-2, s. 107-118.

Fukač, J.: *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Masarykova univerzita, Brno 1998.

Fulka, V.: Hudobná analýza a fenomenológia. In: *O interpretácii umeleckého textu*, 24. Kapsová, E., Režná, M. (eds.) Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2009, s. 387-398.

Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1, 1913, s. 567-684.

Geiger, M.: *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*. Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Washington, D. C. 1986.

Phenomenological Aesthetics, s. 3-16.

Goldstein, K.: *The Organism*. Zone Books, New York, 2000.

- Güldenstein, G.: Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik. In: Schweizerisch Musikzeitung 1931, s. 100-103, 135-137, 215-218, 379-381, 526-529, 570-573, 681-686.
- Habasque, G.: Cubisme et phénoménologie. In: Revue d'Esthétique, 2, 1949, č. 2, s. 151-161.
- Handbuch der Musikpsychologie. De la Motte-Haber, H., Kopiez, R., Rötter, G. (eds.) Laaber-Verlag, Laaber 1996.
- Hanslick, E.: O hudebním krásnu. Supraphon, Praha 1973.
- Hartmann, N.: Ästhetik. De Gruyter, Berlin 1983.
- Hegel, G. W. F.: Hudba. In: týž: Estetika. Sv. 2. Odeon, Praha 1966, s. 170-209.
- Helfert, V.: Česká moderní hudba. In: týž: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 163-312.
- Helfert, V.: Moje literární plány. In: týž: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 387-396.
- Helfert, V.: Periodisace dějin hudby. In: týž: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 357-384.
- Hinton, S.: Gebrauchsmusik. In: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Eggebrecht, H. H. (ed.). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1995, s. 164-174.
- Höllwerth, S.: Musikalisches Gestalten: Ein Beitrag zur Phänomenologie der Interpretation tonaler Musik. Peter Lang, Bern 2007.
- Hrabal, F.: Pohled na Vladimíra Helferta. In: Helfert, V.: Vybrané studie I. Editio Supraphon, Praha 1970, s. 5-28.
- Husserl, E.: Analyses Concerning Passive and Active Synthesis, Lectures on Transcendental Logic, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2001.
- Husserl, E.: Briefwechsel. Bd. 7. Schuhmann, K. (ed.). Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1994.
- Husserl, E.: Ding und Raum. Vorlesungen 1907. Martinus Nijhoff, den Haag 1973.
- Husserl, E.: Experience and Judgement. Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Husserl, E.: Formální a transcendentální logika. Vyšehrad, Praha 2007.
- Husserl, E.: Idea fenomenologie. Oikúmené, Praha 2001.

- Husserl, E.: Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii. Oikúmené, Praha 2004.
- Husserl, E.: Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filozofii II. Oikúmené, Praha 2006.
- Husserl, E.: Karteziánské meditace. Nakladatelství Svoboda-Libertas, Praha 1993.
- Husserl, E.: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Academia, Praha 1996.
- Husserl, E.: Logical Investigations. Vol. 1, 2. Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1982.
- Husserl, E.: Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí. Nakladatelství Ježek, Praha 1996.
- Chvatík, K.: Jan Mukařovský, Husserl und Carnap. In: Zeitschrift für Semiotik, 6, 1984, č. 4, s. 421-431.
- Ihde, D.: Listening and Voice: a Phenomenology of Sound. Ohio University Press, Athens 1976.
- Ingarden, R.: Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání. In: Zuska, V. (ed.): Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století. Karolinum, Praha 2003, s. 225-245.
- Ingarden, R.: O poznávání literárního díla. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Ingarden, R.: The Work of Music and the Problem of its Identity. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1986.
- Ingarden, R.: Uwagi do Uwag Zofii Lissy. In: Studia estetyczne, sv. 3, 1966, s. 115-128.
- Ingarden, R.: Zagadnienie percepcji dzieła muzycznego. In: týž: Studia z estetyki, sv. 3. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 129-146.
- Jacobs, E.: Toward an Ontology of Musical Works of Art. Washington University of St. Louis, Saint Louis 1977.
- Jamme, Ch.: Ztráta věcí. Cézanne - Rilke - Heidegger. In: Filosofický časopis, 39, 1991, č. 4, s. 568-583.
- Jiránek, J., Pilková, Z.: Fenomenologové. In: Hudební věda I. Lébl, V., Poledňák, I. (red.) Supraphon, Praha 1988, s. 108-110.
- Jordan, R. W.: Nicolai Hartman. In: Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 288-292.

Kaufmann, F.: Art and phenomenology. In: Farber, M. (ed.): Philosophical essays in memory of Edmund Husserl. Harvard University Press, Cambridge 1940, s. 187-202.

Kresánek, J.: Tektonika. ASCO, Bratislava 1994.

Lewin, D.: Music Theory, Phenomenology and Modes of Perception. In: Music Perception, 3, 1986, č. 4, s. 327-392.

Lippman, E.: A History of Western Musical Aesthetics. University of Nebraska Press, Lincoln - London 1994.

Lissa, Z.: O podstatě hudebního díla. In: táž: Nové studie z hudební estetiky. Editio Supraphon, Praha 1982, s. 42-83.

Lissa, Z.: Teoripoznawcza analiza struktury czasowej gatunków muzycznych. In: táž: Szkice z estetyki muzycznej. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965, s. 210-239.

Lissa, Z.: Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego. In: Studia Estetyczne, sv. 3, 1966, s. 95-114.

Lochhead, J.: Temporal Structure in Recent Music. In: Journal of Musicological Research, 6, 1986, č. 1-2, s. 49-93.

Liotard, J. F.: Fenomenologie. Victoria Publishing, Praha 1995.

Mathauser, Z.: Báseň na dosah eidosu. Univerzita Karlova v Praze, Praha 2005.

Mathauser, Z.: Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie. Filosofia, Praha 2006.

Mazzoni, A.: La musica nell'estetica fenomenologica. Mimesis Edizioni 2004.

Mazzoni, A.: Music. In: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Sepp, H. R., Embree, L. (eds.) Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. 222-230.

Merleau-Ponty, M.: Cézannovo pochybování. In: týž: Oko a duch a jiné eseje. Obelisk, Praha 1971, s. 35-51.

Merleau-Ponty, M.: Svět vnímání. Oikúmené, Praha 2008.

Merleau-Ponty, M.: Viditelné a neviditelné. Oikúmené, Praha 2004.

Mersmann, H.: Angewandte Musikästhetik. Hesse, Berlin 1926.

Mersmann, H.: Versuch einer Phänomenologie der Musik. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 5, 1922-1923, č. 4-5, s. 226-269.

Mersmann, H.: Zur Phänomenologie der Musik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19, 1925, č. 1-4, s. 372-388.

Mitscherling, J. A.: Roman Ingarden's ontology and aesthetics. University of Ottawa Press, Ottawa 1997.

Morpurgo - Tagliaube, G.: Současná estetika. Odeon, Praha 1985.

Mukařovský, J.: O strukturalismu. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 109-116.

Mukařovský, J.: Otakar Zich. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 328-332.

Mukařovský, J.: Podstata výtvarných umění. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 188-195.

Mukařovský, J.: Umění jako semiologický fakt. In: týž: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, s. 85-88.

Mukařovský, J.: Pojem celku v teorii umění. In: týž: Studie I, Host, Brno 2000, s. 39-49.

Musikästhetik. de la Motte-Haber, H. (ed.) Laaber 2004.

Orlik, F.: „Innere Zeitbewußtsein“ und „attentionale Modifikation“. In: Archiv für Musikwissenschaft, 51, 1994, č. 4, s. 253-273.

Ortega y Gasset, J.: Dehumanizácia umení. In: týž: Eseje o umení. Archa, Bratislava 1994, s. 7-44.

Patočka, J.: Husserlova fenomenologie, fenomenologická filosofie a „Karteziánské meditace“. In: Husserl, E.: Karteziánské meditace. Svoboda, Praha 1968, s. 161-190.

Patočka, J.: Prostor a jeho problematika. In: Estetika, 28, 1991, č. 1, s. 1-37.

Peirce, Ch. S.: Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 3-4. Hartshorne, Ch., Weiss, P. (eds.) Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1960.

Perniola, M.: Estetika 20. století. Nakladatelství Karolinum, Praha 2000.

Pike, A.: A Phenomenological Analysis of Musical Experience and other related essays. St. John's University Press, New York 1970.

Pinotii, A.: Cubism. In: Sepp, H. R., Embree, L. (eds.): Handbook of Phenomenological Aesthetics. Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. 63-66.

Plessner, H.: Sensibilité et raison. Contributions à la philosophie de la musique. In: Recherches philosophiques, 6, 1936/37, s. 144-189.

- Plessner, H.: Zur Anthropologie der Musik. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1, 1951, s. 110-121.
- Plessner, H.: Zur Phänomenologie der Musik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19, 1925, č. 1-4, s. 392-395.
- Poledňák, I.: Hudba jako problém estetiky. Karolinum, Praha 2006.
- Poledňák, I.: K metodologické problematice díla Vladimíra Helferta. In: Opus musicum, 7, 1975, č. 10, s. 290-292.
- Riemann, H.: Ideas for a Study 'On the Imagination of Tone' (Wason, R., Marvin, E. W. překl.) In: Journal of Music Theory, 36, 1992, č. 1, s. 81 - 117.
- Riemann, H.: Catechism of musical aesthetics. Augener & Co., London 1895.
- Rieser, M.: Roman Ingarden and His Time. In: Ingarden, R.: The Work of Music and the Problem of its Identity. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1986, s. 159-173.
- Risinger, K.: Zvukový prostor a některé hudební problémy. In: Hudební věda, 1961, č. 2, s. 85-106.
- Rothfarb, L. A.: Beethoven's Formal Dynamics: August Halm's Phenomenological Perspective. In: The Beethoven Forum, 5, 1996, č. 1, s. 65-84.
- Rothfarb, L. A.: Introduction. In: Kurth, E.: Selected Papers. Rothfarb, L. A.: (ed.) Cambridge University Press 1991, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, s. 1-33.
- Rothfarb, L. A.: The 'New Education' and Music Theory, 1900-1925. In: Music theory and the exploration of the past. Hatch, Ch., Bernstein, D. W. (eds.) University of Chicago Press, Chicago - London 1993.
- Sartre, J.-P.: Bytí a nicota. Oikúmené, Praha 2006.
- Sartre, J.-P.: Imaginace a imaginárno. Intencionální struktura obrazu. In: Estetika, 6, 1969, č. 2, s. 135-146.
- Sartre, J.-P.: Nástin teorie emocí. In: týž: Vědomí a existence. Oikúmené, Praha 2006, s. 53-101.
- Sartre, J.-P.: Preface. In: Leibowitz, R.: L'artiste et sa conscience. L'arche, Paris 1950, s. 9-38.
- Sartre, J.-P.: What is literature? Routledge, London 1993.

- Scaramuzza, G.: *Le origini dell'estetica fenomenologica*. Editrice Antenore, Padova 1976.
- Schönberg, A.: *Kompozice s dvanácti tóny*. In: *týž: Styl a idea*. Arbor vitae, Praha 2004, s. 84-106.
- Schütz, A.: *Fragments on the phenomenology of music*. In: *Music and Man*, 2, 1976, č. 1-2, s. 5-71.
- Schütz, A.: *Making Music Together. A Study in Social Relationship*. In: *Social Research*, 18, 1951, č. 1, s. 76-97.
- Schutz, A.: *Some leading concepts of phenomenology*. In: *Schutz, A.: Collected Papers*. Sv. 1. *The Problem of Social Reality* (ed. M. Natanson). Martinus Nijhoff, The Hague 1962, s. 99-117.
- Scruton, R.: *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press, Oxford - New York 1999.
- Sepp, H. R., Embree, L.: *Introduction*. In: *Sepp, H. R., Embree, L. (eds.): Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Springer Science + Business Media B. V., New York 2010, s. xv-xxx.
- Skarda, C.: *Alfred Schutz's phenomenology of music*. In: *Journal of Musicological Research*, 3, 1979, s. 75-132.
- Smith, B.: *Realistic phenomenology*. In: *Embree, L. et al.: Encyclopedia of Phenomenology*. Kluwer Academic Press, Dordrecht - London - Boston 1997, s. 586-590.
- Smith, F. J.: *Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness*. In: *Journal of Phenomenological Psychology*, 4, 1973, č. 1, s. 271-296.
- Smith, F. J.: *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*. Gordon and Breach, New York - London - Paris 1979.
- Spiegelberg, H.: *The Phenomenological Movement*. Vol. 1, 2. Nijhoff, The Hague 1960.
- Stephan, R.: *August Otto Halm*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Gri-Hil*, sv. 8, L. Finscher (ed.), Editio Bärenreiter, Kassel 2002, s. 456-459.
- Straus, E. W.: *Phenomenological psychology*. Basic Books, New York 1966.
- Střítecký, J.: *Předmluva*. In: *Hanslick, E.: O hudebním krásnu*. Supraphon, Praha 1973, s. 5-31.

- Střítecký, J.: Otakar Hostinský a formální estetika. In: Pocta Otakaru Hostinskému. Pečman, R. (ed.) Česká hudební společnost, Brno 1982, s. 83-88.
- Střítecký, J.: Form und Sinn: Zur Vorgeschichte des Prager Formalismus und Strukturalismus. In: Bohemia: Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder, 33, 1992, č. 1, s. 88-100.
- Supper, M.: Eimert, Herbert. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil sv. 16, Strat-Vil, Finscher, L. (ed.) Bärenreiter-Verlag, Kassel 2006, s. 162-164.
- Vičar, J., Dykast, R.: Hudební estetika. Akademie múzických umění, Praha 1998.
- Vodička, F.: Problematika ohlasu Nerudova díla. In: Struktura vývoje. Dauphin, Praha 1998, s. 281-321.
- Vogt, J.: Der Schwankende Boden der Lebenswelt. Königsmark & Neumann, Würzburg 2001.
- Vysloužil, J.: Diskurs o „krásnu“ a hudbě podle Husserlových Logische Untersuchungen (1913). In: Estetika, 24, 1987, č. 1, s. 52-56.
- Vysloužil, J.: Fenomenologie. In: Slovník české hudební kultury. Fukač, J., Vysloužil, J. (eds.) Editio Supraphon, Praha 1997, s. 215-216.
- Vysloužil, J.: Fenomenologie a muzikologie. In: Filozofie v dějinách a v současnosti. Bretfeldová, H. (ed.) Filozofická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1986, s. 161-169.
- Vysloužil, J.: „Hudba“ v Husserlově „fenomenologii“. In: O Edmundu Husserlovi. Muzeum Prostějovska v Prostějově, 1991, s. 98-105.
- Vysloužil, J.: „Hudba“ v Husserlově „fenomenologii“. In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Řada hudebněvědná, 25-26, Brno, 1992, s. 83-89
- Vysloužil, J.: O smyslu (a nesmyslu) Husserlových zkoumání hudby. In: Opus Musicum, 32, 2000, č. 3, s. 39-42.
- Welsch, Wolfgang: On the way to an auditive culture? In: týž: Undoing Aesthetics. Sage, London - Thousand Oaks - New Delhi 1997, s. 150-167.
- Wörner, F.: Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zum phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und

- Hans Mersmann. In: Musik Theorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 22, 2007, č. 3, s. 261-273.
- Zich, J.: Kapitoly a studie z hudební estetiky. Supraphon, Praha 1987.
- Zich, O.: Estetické vnímání hudby. In: týž: Estetické vnímání hudby. Estetika hudby. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 25-222.
- Zich, O.: Hodnocení estetické a umělecké. In: Česká mysl, 16, 1917, č. 3-4, s. 129-165.
- Zuska, V: Husserlova koncepce vnitřního časového vědomí a estetika. In: Filosofický časopis, 38, 1990, č. 1-2, s. 99-106.
- Kurth, E.: Der musikalische Formbegriff. In: Melos, 4, 1925, č. 7-8, s. 364-370.

Souhrn

Disertační práce pojednává o uplatnění fenomenologické filozofie v hudební estetice a analýze. Oproti dosavadní literatuře usiluje o podání celistvého obrazu o formování hudebně fenomenologického diskurzu. Soustředí se převážně na přístupy jako fenomenologické označované a na vývoj a témata hudební fenomenologie do poloviny dvacátého století. Právě v této době, v níž krystalizovala tematická fenomenologická paleta, je vůbec použitelná alespoň v nějaké míře historické hledisko. Výklad usiluje o blízkost filozofickým textům a zřetelné postižení fenomenologických prvků pojednávaných koncepcí. Vlastním hudebně fenomenologickým problémům je předřazena kapitola o fenomenologii jako metodě poznání, která má vytvořit pole pro dobrou orientaci v předkládaných problémech a vymezit fenomenologické koncepty, které se ukáží relevantní v hudebních aplikacích

Druhá kapitola nastiňuje vývoj fenomenologického myšlení o hudbě. Reflektuje proto estetiku fenomenologických filozofů, relevantní pro hudbu, i fenomenologicky inspirované přístupy muzikologů, případně muzikologické koncepty fenomenologickému přístupu blízké. Fenomenologické myšlení o hudbě se tak ukazuje relevantní pro formulaci obecného metodologického přístupu k hudbě, pro hudební estetiku a pro hudební teorii a analýzu. Stávající poznání doplňuje také studium návaznosti hudební fenomenologie na dobovou hudební estetiku a na dobové umění.

Třetí kapitola rozvíjí témata, významná v Husserlově fenomenologii a vysoce relevantní také pro hudbu. Důležitost problematiky smyslového vnímání a prostoru v Husserlově filozofii se tu váže na hudební materiál, jímž jsou zvuky. První téma zde tedy tvoří fenomenologie zvuku. Další oblast tvoří problematika ideality hudebního díla, jelikož idealita, jako moment smysluplnosti, udílený předmětu, stojí v základu fenomenologie a stala se fenomenologickým příspěvkem k hudbě již u Husserla. Další okruh tvoří fenomenologie vnitřního časového vědomí, která se nabízí v kontextu Husserlovy filozofie běžně jako silné pojítka k problematice hudby, plynoucí

v čase. Kapitulu uzavírá nástin fenomenologického pojetí hudebního významu, které představuje syntézu filozofických koncepcí obou velkých kapitol a propojuje je také s některými tradičními hudebně estetickými teoriemi.

Čtvrtá kapitola je věnována možnostem analytického využití fenomenologické metody. Analýza hudby může nejspíše těžit z konceptu intencionality, kapitola se zabývá především způsoby, jež by přinesly hudební analýze obohacení, usiluje o formulaci intencionálních hledisek.

Z fenomenologického hlediska se ukazuje pro oblast hudby perspektivnější využití noetického hlediska, tedy spíše zkoumání prožívání než ve zkušenosti se zjevujícího předmětu (noematické hledisko), což plyne například z navrženého fenomenologického pojetí hudebního významu i z možného uplatnění fenomenologie vnitřního časového vědomí a fenomenologie zvuku.

Abstract

This dissertation concerns the application of phenomenological philosophy to musical aesthetics and to the analysis of music. The objective is to provide an overview of the formation of phenomenological discourse in the study of music more completely than it has been done in previous literature. The focus is primarily on approaches that have been characterized as phenomenological, as well as on the development of musical phenomenology until the half of the 20th century and the dominant topics dealt with then. It is this period, during which the wide spectrum of phenomenological themes emerged, that lends itself at least to a certain degree to historical analysis. The discussion aims to point up phenomenological aspects of the concepts under consideration, while maintaining closeness to philosophical literature. In the first chapter, before problems of musical phenomenology are discussed themselves, phenomenology is introduced as a method of knowing, in order to define phenomenological concepts that will become relevant when applied to musical analysis.

The second chapter presents an overview of phenomenological thinking about music. In this chapter, aesthetics of phenomenological philosophers relevant to music is reviewed, as well as musicological concepts that demonstrate aspects of phenomenology. It is argued that phenomenological thinking about music is important for the formulation of a general methodology of musical analysis, for musical aesthetics, and theory. The chapter also supplements previous literature by studying the connectedness of musical phenomenology to musical aesthetics and arts of the period.

The third chapter elaborates on the topics dominant in Husserl's phenomenology which are particularly relevant to music. Husserl's conception of sensory perception and space, so important in his philosophy, is applied to the material of music, i.e. sound. The first topic of this chapter is therefore the phenomenology of sound. What is discussed next, is the issue of ideality of a musical piece, because ideality, as an element of meaningfulness assigned to an object, forms the basis of phenomenology and it was applied to music already by Husserl himself. The following section is devoted to the phenomenology of internal time-consciousness which is, in the context of Husserl's philosophy, a topic strongly related to music, having an obvious temporal dimension. The chapter is concluded by a proposal of a phenomenological approach to musical meaning which results from the synthesis of philosophical conceptions discussed in the second and the third chapter as well as of some traditional theories of music aesthetics.

The fourth chapter focuses on the possibility of using the phenomenological method for analytical purposes. The chapter presents an attempt to contribute to musical analysis by defining types of intentionality in music, because the phenomenological concept of intentionality is what musical analysis can especially draw on.

It is concluded that from the viewpoints of phenomenology and musical analysis it is more promising to examine the noesis of music, i.e. its sensing, rather than the noema, i.e. the object appearing through experience. This conclusion issues from the proposed phenomenological conception of musical meaning, as well as

from the possible application of the phenomenology of internal time-consciousness and of the phenomenology of sound.

Annotation

La thèse traite de l'application de la philosophie phénoménologique à l'esthétique et l'analyse musicale. En comparaison avec la littérature précédente elle aspire à donner l'image compacte de la formation de la discussion phénoménologique musicale. Elle se concentre surtout aux approches désignées comme phénoménologiques et au développement et les thèmes de la phénoménologie musicale dans la moitié du vingtième siècle. Justement à ce temps, quand l'éventail thématique de la phénoménologie musicale a cristallisé, le point de vue historique est applicable du tout au moins dans une certaine mesure. L'explication s'efforce de la proximité des textes philosophiques et d'atteindre clairement des moments phénoménologiques des conceptions discutées. Aux problèmes propres de la phénoménologie musicale précède le chapitre de la phénoménologie comme une méthode de cognition qui doit constituer le champs pour une bonne orientation dans les problèmes proposés et qui doit délimiter les conceptions phénoménologiques qui se montreront pertinentes dans les applications phénoménologiques.

Le deuxième chapitre esquisse le développement de la pensée phénoménologique sur la musique. Pour cela il réfléchit l'esthétique des philosophes phénoménologiques qui est pertinente pour la musique et les approches des musicologues inspirées phénoménologiquement, éventuellement des conceptions musicologiques proches de l'attitude phénoménologique. La pensée phénoménologique sur la musique se montre donc pertinente pour la formulation de l'approche méthodologique générale envers la musique, pour l'esthétique et pour la théorie et l'analyse musicale. Savoirs existants complète aussi l'étude de l'enchaînement de la phénoménologie musicale à l'esthétique musicale du temps et à l'art du temps.

Le troisième chapitre déploie les thèmes importants dans la phénoménologie de Husserl et pertinents supérieurement aussi pour la

musique. L'importance de la problématique de la perception sensorielle et de l'espace dans la philosophie de Husserl se lie ici au matériel musical qui est formé par les sons. Le premier thème fait ici donc la phénoménologie du son. D'autre domaine constitue la problématique de l'idéalité, puisque l'idéalité, comme un moment du sens donné à l'objet, est debout au fondement de la phénoménologie et est devenue une contribution phénoménologique à la musique déjà chez Husserl. D'autre domaine constitue la phénoménologie de la conscience interne du temps qui est dans le contexte de la philosophie de Husserl une forte liaison avec la problématique de la musique qui se découle en temps. Le chapitre s'enferme par une esquisse du concept phénoménologique du sens musical qui présente une synthèse des conceptions philosophiques du deuxième et du troisième chapitre et qui mise ses conceptions aussi en contact avec certaines théories traditionnelles de l'esthétique musicale.

Le quatrième chapitre est consacré aux possibilités de l'application analytique de la méthodologie phénoménologique. L'analyse musicale peut apparemment bénéficier du concept de l'intentionnalité, le chapitre s'occupe surtout des espèces qui apporteraient un enrichissement de l'analyse musicale et il aspire à formulation des points de vue intentionnels.

De l'attitude de la phénoménologie et de l'analyse musicale, c'est l'aspect noétique qui s'apparaît le plus perspectif pour être exploité dans le domaine de la musique, donc c'est plutôt l'exploration de l'expérience que de l'objet s'apparaissant dans l'expérience (l'aspect noématique). Cela résulte par exemple de la conception phénoménologique du sens musical proposée et de l'application possible de la phénoménologie de la conscience interne du temps et de la phénoménologie de son.

Anotace

Jméno autora: Mgr. et Mgr. Martina Stratilková
Skolící pracoviště: Katedra muzikologie
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Název disertační práce: Fenomenologie v hudební
estetice a analýze
Školitel: Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.
Počet stran: 217
Počet titulů použité
literatury: 164

Klíčová slova:

Fenomenologická estetika, vývoj fenomenologického myšlení o hudbě, hudební zkušenost, intuice, fenomenologie zvuku, vnitřní časové vědomí

Charakteristika práce:

Předmětem bádání je fenomenologická filozofie a možnosti jejího uplatnění v hudební vědě. Práce se soustředí na formování hudebně fenomenologického diskurzu především v první polovině dvacátého století. Zvláštní pozornost je věnována rozvíjení fenomenologického myšlení o hudbě na pozadí kontextu estetického a obecně metodologického dobového myšlení a je rovněž provedena paralela se změnami v umění současném rozkvětu fenomenologie v prvních dekádách dvacátého století. Třetí a čtvrtá kapitola rozvíjejí témata a pojetí spjatá s původní Husserlovou fenomenologií, především problematiku smyslových polí (fenomenologie zvuku), ireality hudebního díla, vnitřního časového vědomí a v hudební analýze uplatněného konceptu intencionality.

Annotation

Name of the author: Mgr. et Mgr. Martina
Stratilková

Supervising research establishment: Department of Musicology
Faculty of Arts
Palacký University in Olomouc

The title of the thesis: Phenomenology in music
aesthetics and analysis

Supervisor: Prof. PhDr. Ivan Poledňák,
DrSc.

Number of pages: 217

Number of the titles of the
literature used: 164

Key words:

Phenomenological aesthetics, development of phenomenological thinking on music, experiencing music, intuition, phenomenology of sound, time-consciousness

Characteristic of the thesis:

This dissertation studies the applicability of phenomenological philosophy to musicology. The focus is on the formation of phenomenological discourse in the study of music especially in the first half of the 20th century. Special attention is paid to the development of phenomenological thinking about music in the context of the aesthetics and the general methodology of the period. A parallel is also drawn between changes in arts and rapid development of phenomenology in the first decades of the 20th century. The third and the fourth chapter elaborate on topics of Husserl's original phenomenology, especially his conception of sense fields (phenomenology of sound), irreality of a musical piece, internal

time-consciousness, and the concept of intentionality applicable to musical analysis.

Annotation

Nom de l'auteur: Mgr. et Mgr. Martina Stratilková
Titre de la thèse: Phénoménologie dans l'esthétique et l'analyse musicale
Directeur de thèse: Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.

Institution de formation professionnelle:

Département de musicologie
Faculté des Lettres
Université Palacký d'Olomouc

Nombre de pages: 217
Nombre de titres
de la littérature utilisée: 164

Mots-clés:

Esthétique phénoménologique, développement de la pensée phénoménologique sur la musique, expérience de la musique, intuition, phénoménologie du son, conscience interne du temps

Caractéristique de la thèse:

L'objet de la recherche est la philosophie phénoménologique et les possibilités de son application à la musicologie. La thèse se concentre à la formation de la discussion phénoménologique musicale surtout dans la première moitié du vingtième siècle. L'attention particulière est consacrée au développement de la pensée phénoménologique sur la musique en arrière plan du contexte de la pensée générale esthétique et méthodologique du temps. Une parallèle est menée du développement de la pensée phénoménologique avec les changes temporaires dans l'art dans les premières décades du vingtième siècle. Le troisième et le quatrième chapitres déploient

les thèmes et les conceptions liés à la phénoménologie origine de Husserl, surtout la problématique de la phénoménologie des champs sensibles (phénoménologie du son), de l'irréalité de l'oeuvre musicale, de la phénoménologie de la conscience interne du temps et du concept de l'intentionnalité appliqué à l'analyse musicale.