

Problém systémového uchopení hudby jako jevu sociálně historicky rozrůzněného

Dvacáté století zcela rozbilo někdejší iluzi romantiků, že hudba je zvláštním jazykem citu, jenž nepotřebuje na rozdíl např. od literatury žádných překladů, protože mu údajně rozumí každý. Výzkumy etnomuzikologie přinesly — počínajíc někdy již slavným zakladatelem oboru tzv. srovnávací hudební vědy Erichem v. Hornbostelem — nezvratná zjištění o velmi konkrétní historicko společenské podmíněnosti hudebních projevů i celých hudebních kultur. Čím úzkostněji přiváděla etnomuzikologie hudební vědu k opouštění omezené evropocentristické koncepce, jak to dokumentovala ostatně příznačně i svým původním již citovaným názvem (*Vergleichende Musikwissenschaft*), tím zřetelněji krystalizovalo poznání, že hudba má k jazyku blíže, než se původně předpokládalo: „blíže“ ve smyslu určitého, konvencionálně rovněž podmíněného komunikačního systému.

Moderní doba však dovršila pronikavou diferenciaci hudebního života a jednotlivých jeho projevů i v samotném rámci evropské kulturní sféry, tj. i v tradiční oblasti evropské, resp. západoevropské hudby. Ne náhodou se začla po první světové válce tak či onak vydělovat široká oblast tzv. užití hudby (*Gebrauchsmusik*), a rozhlas jako tehdy revoluční vymoženost dotud nepředstavitelně masového šíření hudby začal razit dokonce i svou vlastní mezinárodně přijatou terminologii (tzv. hudba „vážná“, „populární“ a „lehká“), která např. v ČSR ve třicátých letech vyvolala značné, více jak rok se táhnoucí diskuse na stránkách odborných hudebních časopisů.¹⁾ Stručně řečeno, vše začalo nasvědčovat tomu, že jednota hudební kultury na nejvyšší míru takto diferencované v ohledu světovém (ve vztahu evropské a ostatních mimoevropských hudebních kultur) i v rámci samotné Evropy se stávala stále více eminentním problémem

¹⁾ Srov. o tom blíže in: *Dějiny české hudební kultury 1890—1945, díl II, 1918—1945*, red. J. Jiránek a J. Bek, Academia Praha 1981, s. 178 a n.

z hlediska jejího systémového uchopení, a to nejen problémem teoretickým, nýbrž i praktickým, kulturněpolitickým.

* * *

Ne náhodou již krátce po první světové válce se objevilo několik velmi zajímavých pokusů o teoretické vypořádání s touto problematikou. Myslím, že dodnes zasluhují naší pozornosti — z hlediska možností plodně na ně navázat — zejména tři koncepce:

Mám na mysli především pozoruhodnou knihu vynikajícího světového průkopníka sociologie **Maxe Webera**: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, vydanou roku 1921 posmrtně Theodorem Kroyerem. Weber rozlišuje dva základní hudební světy, stojící v historickém rozvoji organizace hudebního materiálu ostře proti sobě: hudební sféru, opírající se o princip melodické distance, a hudební sféru, založenou na akordicko harmonickém pojetí. Východiskem druhého z těchto hudebních světů je oktáva: „Alle harmonisch rationalisierte Musik geht von der Oktave (Schwingungszahlverhältnis 1:2) aus und teilt diese in die beiden Intervalle der Quint (2:3) und Quart (3:4), also durch zwei Brüche von dem Schema $\frac{n}{n+1}$: sog. übertheilige Brüche, welche auch allen unseren musikalischen Intervallen unterhalb der Quint zugrunde liegen“²⁾ (p. 3). I čistá kvinta — ponecháme-li stranou kvartu — je dále dělitelná jen na dva nestejně velké intervaly velké a malé tercie ($\frac{4}{5} \times \frac{5}{6} = \frac{2}{3}$), velká tercie zase na velký a malý celý tón ($\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{4}{5}$), malá tercie na velký celý tón a velký půltón ($\frac{8}{9} \times \frac{15}{16} = \frac{5}{6}$), malý celý tón se konečně dělí na velký a malý půltón ($\frac{15}{16} \times \frac{24}{25} = \frac{9}{10}$). Tato zákonitost matematického členění oktávy a dalších intervalů podle vzorce $\frac{n}{n+1}$ vždy na dvě nestejně části jakož i fakt, že sedmá oktáva a dvanáctá kvinta se od sebe liší o známé pythagorejské komma, tvoří podle Webera základní skutečnosti vší hudební racionalizace. Proti tomuto harmonickému členění oktávy (harmonickému, protože jeho produktem jsou obě harmonické tercie, durová i mollová, jako základ vší akordické výstavby) stojí členění melodické, opírající se o tzv. distanční princip, tj. neměnnou melodickou vzdálenost. U starých Řeků např. velkého celého tónu (relace 8/9 jako produkt rozdílu čisté kvinty a kvarty), čímž byly obě harmonické tercie eliminovány, a místo tercie vznikl vlastně tzv. ditonos (64/81) a místo

²⁾ „Všechna harmonicky racionalizovaná hudba vychází z oktávy (kmitočtový poměr 1:2) a dělí tuto na oba intervaly kvinty (2:3) a kvarty (3:4); tedy dvěma zlomky vzorce $\frac{n}{n+1}$, tzv. pravými zlomky, které tvoří základ všech našich hudebních intervalů menších než kvinta.“

půltónu tzv. pythagorejská „leimma“, tj. rozdíl mezi kvartou a ditonem (243/256). Tento rozdíl však dává již poměr matematicky značně „iracionální“. Proti matematicko-harmonickému členění oktávy zde stojí takto členění distančně melodické, opírající se jako o základní interval o kvartu.

Melodická hierarchizace tónového materiálu u starých Řeků skýtá ovšem jen jednu z možností melodicko-distančního uspořádání, jež jsou prakticky neomezené. Konkrétní formy jejich realizace se však nedají podle Webera svést na žádného společného racionálního činitele, nýbrž jsou utvářeny jedinečnými podmínkami historicko-společenskými. Vedle racionální, matematicky zobecnitelné podstaty hudby se tak dostáváme k druhému, a jak praví autor výslovně — sociologickému pólu podstaty hudebního umění. Výsledná antinomie racionálního a iracionálního v hudbě, totožná s antinomií dvou hudebních světů, z nichž v jednom vládne matematická a v druhém sociologická (historicko-společenská) zákonitost, nezapře filozofický vliv novokantovské školy badenské provenience (Windelbandovo dělení věd na přírodní-„nomotetické“ a historické-„idiografické“). Je také poplatná přezívající evropocentrické muzikologické koncepci, protože sféra „racionálního“ se Weberovi zhruba ztotožňuje se sférou hudební kultury evropské a sféra „iracionálního“ se širokou oblastí hudebních kultur mimoevropských. Avšak právě toto vyostření protikladu mezi hudebními zákonitostmi přírodovědeckými (matematickými) a sociologickými (historicko-společenskými), spjaté s velkorysým pokusem o principiální teoretické vymezení **rozdílu** mezi evropskou hudbou a hudebními kulturami mimoevropskými, se ukázalo nakonec svou znepokojivostí jako velmi podnětné, neboť nutně vyvolalo protisměrné pokusy o neméně lapidární teoretickou formulaci **potencionální jednoty** i takto světově diferencovaných hudebních kultur.

Další myslitel, který v souvislosti s naší otázkou zasluhuje pozornost, je velký německý muzikolog **Heinrich Bessler**. Jako fenomenologicky orientovaný historik staví ovšem otázku z jiného konce. Metodologickým východiskem jeho úvah se stal problém neiluzivní, tj. skutečné jednoty hudebně-historického procesu. Teoreticky byl k tomuto problému přiveden svou minuciózní fenomenologickou analýzou pojmového materiálu, vyvozeného z historického zkoumání jednotlivých historických epoch hudebního vývoje (středověk, renesance, baroko, klasicismus, romantismus). Seznal, že tyto pojmy bývají zpravidla z jedné do druhých etap nepřevoditelné, neaplikovatelné, protože zákonitost jednotlivých období je specifická, kvalitativně odlišná. Poznání slohově takto vyhraněné historicko-vývojové diskontinuity přirozeně opět vedlo k teoretickému postulátu opačného pólu kontinuity jako nositele reálné **potencionální jednoty** kvalitativně takto diferencovaného procesu. Působily zde však i některé pohnutky, čerpané přímo z praktického hudebního života. Historikovi tak

pronikavého pohledu jako Besseler přirozeně nemohlo uniknout ono novum moderního hudebního života, kdy se — počínajíc 19. stoletím — začíná celá hudební historie stávat všepřítomnou, a kdy moderní posluchač hudby poslouchá rád vedle sebe umělecké výtvořy různých historicko-slohových epoch, chápe je jako jednotlivé momenty totality celkového hudebně-historického vývoje. A stejně mu neunikla stále se stupňující polarita moderního hudebního života, rozštěpeného již zcela zjevně na hudbu nejvyšších uměleckých kvalit a na hudbu, plnící ryze užitkové a praktické účely a potřeby člověka. Tím se vysvětluje, že počínajíc jeho habilitačním spisem *Grundfragen des musikalischen Hörens* (*Jahrbuch Peters für 1925*) a končíc knihou *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berlin 1959), táhne se Besselerovým životním dílem jako červená nit úsilí o co nejobecnější, tj. i historicky obecně přijatelný princip nejen diskontinuity, nýbrž i kontinuity hudebně historického vývoje, pochopeného jako totalita hudebního umění.

Filozoficky vyškolen M. Heideggerem a poučen kritickým historickým smyslem Adlerovým, podrobil Besseler zásadní filozofické a historické kritice Riemannovo učení o hudebních představách (*Lehre von den Tonvorstellungen*). Především je metodou Husserlovy fenomenologie očistil od všeho psychologismu známou disjunkcí (připravenou ostatně již K. Stumpfem v jeho *Erscheinungen und psychische Funktionen* z roku 1907) jevů (jako evidentních, bezprostředně nám daných obsahů vědomí) od dosahujících je psychických funkcí. Tím padla otázka po psychologickém charakteru hudebního slyšení (zda jde opravdu o představu, jak se domníval Riemann), a do popředí vstoupila naopak otázka **obsahové kvality** tohoto slyšení v celém rozsahu bezprostředně nám dané zkušenosti. Celkový, zmíněným již způsobem historicko-stylově diferencovaný repertoár hudebního slyšení se přitom Besslerovi rozpadl do dvou základních, polárně protikladných kategorií, které nakonec vyjádřil pojmovou antinomií tzv. „**Umgangsmusik**“ a „**Darbietungsmusik**“. V citovaném již habilitačním spise používá ještě termínu „*Gebrauchsmusik*“ (hudba užitá), avšak základní polarita obou kategorií mu již tehdy byla jasná. Svědčí o tom jeho typologie společenské funkce hudby, označovaná polární pojmovou dvojicí: „*umgangsmässig*“ a „*eigenständig*“, kterou bychom mohli česky přeložit asi jako hudba „vázaná“ a „svébytná“. Moderní rozmach koncertního života totiž podle Besselera způsobil klamný a zcela jednostranný dojem, jako by umělecká hudba, mající smysl sama v sobě („*eigenständig-svébytná*“), byla hlavní náplní hudební historie. Ve skutečnosti jde o vymoženost, objevující se po prvé někdy až v renesanci, přičemž rozhodující vítězství zaznamenává — v souvislosti se zmíněným rozmachem koncertního života — tento hudební typ teprve v 19. století. Všechna ostatní hudba i esteticky náročná duchovní hudba středověku i dvor-

ská opera, hudba liturgická i světská, široká oblast hudby, spjatá s folklórními projevy všeho druhu vůbec, dále všechny mimoevropské folklórní hudební kultury (včetně jazzu), ale i pestrá paleta moderní urbanistické šlágrové produkce — to všechno je hudba pro potřebu denního života člověka („umgangsmässig“), tj. hudba plnící jeho nezbytné praktické životní funkce a bezprostředně na ně vázaná.

Vidíme, že východisko Besslerovo je v podstatě evropocentrické. Význam jeho vědeckého činu však je právě v tom, že i v rámci tradiční evropské hudební kultury rozpoznal stále více se prosazující diferenciaci hudebního života, a to nejen v rozměru historicko-stylového vývoje, nýbrž i z hlediska základní společenské funkce jednotlivých druhů muzicírování.

Třetí osobností, jejíž dílo se v souvislosti s námi zkoumanou otázkou přímo nabízí, je zakladatel tzv. intonační teorie, ruský muzikolog **B. V. Asafjev**. Zakladatel teorie intonace vyšel ze zkoumání sémantické povahy hudby a způsobů její komunikace. Jako muzikolog právě ruský byl při svých výzkumech veden zřeteli neméně praktickými než teoretickými: Teoretický problém vztahu evropské hudby a kultur mimoevropských, jenž se stal jedním z předních úkolů srovnávací hudební vědy, ho zaujal především jako eminentně praktický problém vztahu hudby západoevropské (reprezentující prakticky až do vzniku národních hudebních škol v 19. století evropskou hudbu vůbec) a východoevropské (konkrétně ruské). Praktické umělecko-tvůrčí problémy s tím spjaté přivedly Asafjeva k soustředěnému zkoumání vztahu materiálu dané hudební kultury a způsobu jeho uměleckého zpracování a dalšího rozvíjení. Z výsledků etnomuzikologického bádání dobře věděl, že sám materiál a prostředky hudebního vyjadřování jsou v jednotlivých hudebních kulturách odlišné právě tak, jako mohou být naopak v různých těchto kulturách odlišné, tj. různě konvencionalizované významy případně stejně strukturovaného tvaru. Jako teoretik ruské hudební kultury, ležící na křižovatce mezi orientální a západoevropskou soustavou hudební řeči, položil si především praktickou otázku, zda je přípustné ruský východoevropský hudební materiál umělecky intelektualizovat metodami, vypůjčenými ze západoevropské hudební kultury, či nikoli. Již ve své studii z roku 1925 „Současná ruská hudební věda a její historické úkoly“ vyslovil zajímavý předpoklad krize hudebního společenského vědomí: „Technika ztvárňovacího procesu přerostla v západoevropské hudbě materiálový fond a způsoby jeho zpracování do té míry, že není co zvládat. Východisko je jediné: nevyhnutelnost rozšířit množství možných zvukových vazeb a zvukových vztahů, a to buď vpádem nového svěžího materiálu nebo rozložením temperované soustavy. Taková je situace na Západě. U nás naopak se zase (tj. v Rusku) pociťuje nedokonalé uvědomění vlastní intonační soustavy (tj. prostředků a logiky

hudební řeči), vedoucí často k mechanické aplikaci nejen technických postupů, nýbrž i metod zpracování, cizích svéráznému domácímu písňovému materiálu.“ A pokračuje: „V takové rozlehlé zemi, kde žijí ne jedna, ale několik »hudebních řečí« (způsobů a prostředků hudebního intonování) a kde městská hudební kultura byla slabě rozvinuta, skutečně převládal »bytový« (prakticky užitý) vztah k hudbě, který v ní viděl prostředek především bezprostředního emocionálního dorozumění (komunikace) ... »Bytová« hudební intonace však je svou podstatou prchavá, improvizáční a architektonicky alogická.“ Proto se ukázalo tak obtížné ji racionalizovat vlastním, specificky z ní vyvozeným způsobem, proto i v minulosti to byl pro ruské skladatele vždy úkol nadmíru těžký, s nímž se dovedli vypořádat rozhodným způsobem jen tací géniové jako Musorgskij a ve 20. století Igor Stravinskij: „Oblast, na níž zejména bazírovali, byla hudba ústní tradice, v níž jak známo právě iracionální prvek (to, co v evropském systému notového zápisu není fixováno) zaujímá nejdůležitější místo.“ „Iracionálními v lidové »bytové« hudbě jsou především — vysvětluje Asafjev — naturální stupnice a charakteristická bohatá intonace s glissandem, nejjemnějším nuancováním rejstříkových přechodů, s neulovitelnou pružností rytmických kontur; a potom převaha improvizace interpretáční tvorby v procesu intonování nad tvorbou pro zápis na »věky věkův«.“

Asafjevova teoretická koncepce (srov. jeho chef d'oeuvre Hudební forma jako proces i řadu dalších teoretických prací a studií let dvacátých až čtyřicátých) znamená svého druhu osobitou syntézu teoretického pohledu Weberova a Besselerova. Především překonal Weberovu antinomii pohledu přírodovědeckého a sociologického a s tím spjatou bipolaritu sféry „zákonitého“ a „iracionálního“, a to právě na půdě muzikologie jako vědy **společenské**. Neboť: „současné přesné metody srovnávací hudební vědy skýtají možnost nejen zafixovat a proanalyzovat vše, co se až dosud zdálo „iracionálním“, ale pomáhají též opodstatnit současná tvůrčí úsilí a rozšířit prostředky ztvárnění umělecké hudby“ (Asafjev zde má na mysli různé exotismy kdysi již Debussyho, známé barbarismy Stravinského apod.). Weberova polarita „racionálního“ a „iracionálního“ se Asafjevovi tak nakonec proměňuje v polaritu „již racionalizovaného“ a „dotud neracionalizovaného“, kterýmžto ontologickým zrovnoprávněním obou pólů (jako reálných faktů hudebního společenského bytí) byla otevřena cesta k jejich zrovnoprávnění i noetickému, teoretickému. Řečeno jinými slovy, nejen sféra racionálního (tj. konkrétně západoevropské hudby), nýbrž i sféra „iracionálního“, resp. dosud neracionalizovaného přestává být objektem pouhé idiografie svého sociálního výskytu a reklamuje rovněž své plnohodnotné teoretické zobecnění. To bylo umožněno pochopením nejobecnější zákonitosti hudební komunikace, konkrétně základního dialektického vztahu hudebního materiálu a jeho intelektuální racionalizaci-

zace. Proti Besslerově kategorizaci hudby podle kritéria základní společenské funkce („umgangsmässig“ či „eigenständig“) byla postavena kategorizace podle kritéria strukturního vztahu materiálu a jeho racionalizace, odpovídající danému sociálnímu určení. Tak dospěl Asafjev ke své **antinomii hudby „umělecké“ a „bytové“**, která je obecnější než kategorizace Besslerova, protože se dá aplikovat na obě roviny historického diferenciačního procesu (ve vztahu mezi evropskou a mimoevropskými hudebními kulturami i uvnitř hudební kultury moderní industriální společnosti).

„Bytovou“ hudbou rozumí Asafjev tu, která je nerozlučnou součástí společenského života a jeho konkrétních potřeb a vystupuje tudíž jako bezprostřední součást provozujícího ji společenského subjektu. Proti této „bytové“ hudbě má **umělecká** hudba charakter nazírací a je sama nikoli bezprostředním, nýbrž zprostředkovaným výrazem svého tvůrčího subjektu, protože vůči němu vystupuje předmětně, tj. jako specifický objekt i nástroj jeho specifického poznání. Jako taková je výtvorem silně již zprostředkovaným a individualizovaným, je to produkt složitého procesu intelektuální racionalizace hudebního materiálu, který naopak pro své bezprostředně „bytové“ užití má cenu ve své již vžitě a neracionalizované podobě. Jinými slovy řečeno, používá se hudebního materiálu jednou v jeho již vžitě podobě a užitým, životně nějak bezprostředně užitečným způsobem (tzv. hudba užitá či Gebrauchsmusik), po druhé slouží jen jako nezbytný materiál pro hru lidské tvůrčí fantazie, která jej individualizuje v prostředek zcela zvláštního druhu seberealizace (hudba jako specifický estetický objekt, mající smysl sám v sobě).

Historickým východiskem je sféra hudby „bytové“ jako stabilizovaných projevů, uspokojujících každodenní hudební potřebu většiny lidí prostředky, jež jsou po ruce. Tato potřeba bezprostřední emocionální komunikace vyžaduje od hudby funkci nikoli nepodobnou funkci běžné hovorové řeči, v níž rovněž emocionální tonus dikce je neméně důležitý než sama, ostatně velmi ochuzená, copia verborum. I v „bytové“ hudbě je materiál značně ochuzený, protože nutně stabilizovaný; jedině vžitými hudebními obraty možno bezprostředně a nereflektivně operovat „jako jazykem“. Hudba však není jazykem (může jen v určitém směru emocionální komunikace plnit funkci jazyka, což je rozdíl), ani není sama o sobě emocionální, nýbrž jen dynamická. Dynamický náboj „bytové“ hudby je ovšem vzhledem k vytčené stabilizaci nutně ochuzen. Za těchto podmínek zachraňuje situaci jedině interpret svým „oduševnělým“, „procítěným“ přednesem druhově stabilizovaného materiálu, který je tak vžitý, že se snadno poddává osobnímu tónu a akcentu, stimulovanému potřebou právě toho a nejíného emocionálního sdělení. Druhovává tvorba „bytové“ hudby tedy přímo vyžaduje osobně angažovaný tón interpreta, vžitost

materiálu umožňuje, ale i předpokládá jeho improvizační oživení. Sem se také přesouvá těžiště sdělení v „bytové“ hudbě, která jako „hudba ústní tradice“ žije a rozvíjí se především v interpretaci. Hudbě umělecké naopak se přičítá jakákoli typovost, a její projev je bytostně individualizován, což se projevuje nakonec i v dělbě práce mezi skladatelskou produkcí a výkonnou reprodukcí. „Bytový“ základ i této umělecké hudby se projevuje v tom, že je nejobecnějším výrazem emocionálního ladění své doby, materiál, jehož používá, není však brán ve své bezprostředně stabilizované a vžité podobě, nýbrž značně zprostředkovaně, intelektualizovaně, v hudebně bytostné dynamické formě. Jedinečné nápady své tvůrčí fantazie fixuje skladatel svým notovým zápisem v intelektualizované podobě jako by „jednou provždy“, a k tomuto pólu se také přesouvá těžiště umělecké hudby, i když každá interpretace díla jako fakt neracionalizovaný sem nutně vnáší určitý moment živé improvizace, dobově aktualizující ono „sdělení jednou provždy“. Hudba „bytová“ a „umělecká“ mají tudíž každá svou kvalitativně odlišnou funkci a jsou **strukturně** nepřechodné. Tato nepřechodnost však neplatí historicky: Co bylo zprvu jedinečné (individualitou skladatelovou vynalezené), stává se častým opakováním (častým provozováním) časem vžité; to znamená, že těžiště se přesouvá stále více směrem k pólu interpretace a „bytové“ hudby. Naopak hudba, která kdysi byla oceňována pro svou bezprostřední emocionální účinnost, ztotožňujíc se tak se základní funkcí „bytové“ hudby, je často později oceňována jako estetický objekt „cenný svou organizací i »zázračností« lidské tvůrčí mysli, jež se v ní odrazila.“ **Historicky** jsou tudíž obě kategorie hudby za příznivých k tomu společenských podmínek navzájem přechodné.

Z uvedeného výkladu vyplývá, že Asafjevova klasifikace není pouhým popisem objektivního diferenciačního procesu hudby, nýbrž postihuje současně i vnitřní logiku tohoto procesu, integrující oba takto diferencované póly hudební kultury do totality celkového historického vývoje. Tato klasifikace totiž vymezuje nejen ono rozdílné, nýbrž i to specificky společné, co oba tyto póly spojuje. Obojí je hudba, a proto má společný rys uměleckosti, onen specifický prvek tvůrčí individualizace (Šklovskij razil termín „ozvláštnění“, Mukařovský „estetické aktualizace“), byť ho má „bytová“ hudba často jen v nepatrné míře a suplovaný zpravidla interpretem. A obojí představuje specifický prostředek společenského komunikování lidí, byť hudba umělecká hraničí někdy svou vypjatou individualizací až s nesrozumitelností. Ale ani jeden pól nemůže ani jednu z obou těchto kvalit zcela postrádat, protože by prostě přestal být hudbou. Základní relace: materiál a jeho umělecko-tvůrčí zpracování (racionalizace resp. intelektualizace) zůstává na obou pólech zachován, jen těžiště se přesouvá v případě bytové hudby na materiál (maximálně **bezprostřední** užití stabilizovaných a konvencionalizovaných hudebních prostředků),

v případě umělecké hudby na jeho intelektuální zpracování a racionalizaci (do popředí vystupuje vysoce **zprostředkovaná** forma užití hudebního materiálu). Uměleckost a schopnost sloužit jako prostředek specifické komunikace lidí jsou tedy nezbytnými vlastnostmi obou pólů, charakterizovaných podle toho, která z nich je v daném případě vlastností podstatnou (substanciální) a která jen příznakovou (suplementární).

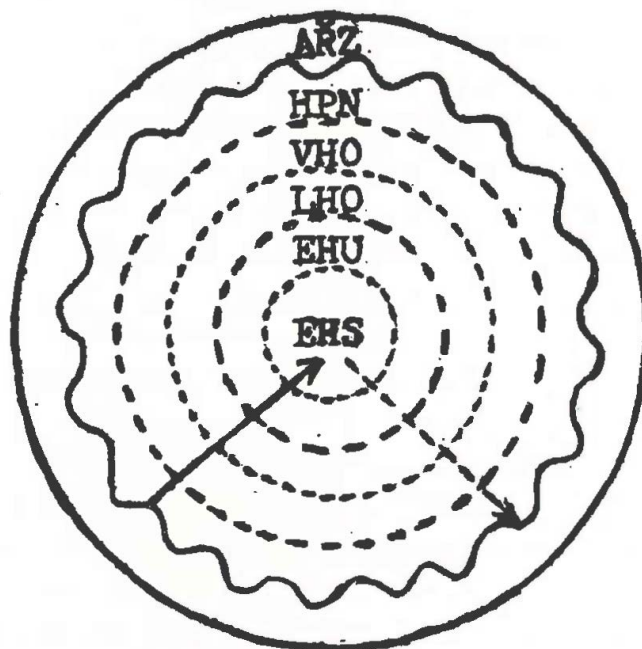
Asafjevova koncepce jako syntéza obou předchozích koncepcí je velmi nosná a dá se plodně využít a rozvinout i nejmodernějšími metodologickými podněty současné vědy, k nimž nepochybně patří teorie systému. Zabýval jsem se touto otázkou podrobněji na jiném místě, zde se proto omezím jenom na nejzákladnější myšlenky citovaného svého pojednání.³⁾ Bezprostřední sepětí hudby se společenskými potřebami jejího subjektu (bezprostřední ontické fungování hudby) a historická proměnlivost i schopnost vývoje její struktury (zprostředkované noetické fungování hudby) se jeví jako faktory antagonistické. Můžeme říci, že oba polární typy hudby se liší zásadně měrou své historičnosti (schopnosti a realizace historického vývoje hudební struktury) a bezprostřednosti svého funkčního sepětí s danými potřebami společenské praxe člověka, jak vyplývá zvláště názorně z porovnání obou krajních pólů evropské hudby umělecké a hudby přírodních národů, které ztělesňují maximum historičnosti a minimum bezprostřednosti na jedné a minimum historičnosti a maximum bezprostřednosti na druhé straně.⁴⁾ Je nesporné, že mezi oběma těmito kategoriemi existuje kauzální nexus, protože uvolnění z bezprostředního sepětí s praktickými životními funkcemi urychluje rozvoj vlastní hudebně specifické aktivity a tvořivosti, a naopak přílišná vázanost na ostatní životní funkce mimohudební jej brzdí a zpomaluje. Tato dialektika však neovládá jen oba krajní typologické póly hudby, ale vyznačuje (byť v méně vyhraněné míře) vztah evropské hudby umělé a lidové (resp. pro lidové masy určené), vztah umělé a lidové hudby starých orientálních kultur, ale i vztah „vysokých“ (Hochkulturen) hudebních kultur orientálních a evropské. Dá se tudíž říci, že dialektika **svébytnosti** jako produktu i producentu „historičnosti“ a **vázanosti** jako produktu i producentu „ahistoričnosti“ vyznačuje obecně proces typologické diferenciaci hudby.

Jestliže pochopíme hranice mezi makrosvětem přírodního zvukového kontinua (akustickou říší zvuku) a makrosvětem historicko-společensky realizovaného jevu hudba jako historicky proměnlivé, a dále

³⁾ Srov. I. kap. Sémantické pojetí hudby jako otevřeného systému v mé knize *Tajemství hudebního významu*, Academia, Praha 1979.

⁴⁾ Heslo „Geschichte der Musik“ v posledním vydání věcné části Riemannova slovníku (1967, red. H. H. Eggebrecht) přiznává historičnost jen evropské (abendländisch) hudbě a hudbu přírodních národů označuje jako „vorgeschichtlich“, a tudíž „vormusikalisch“. Tak kategorická formulace nese v sobě ovšem silné stopy ne zcela překonaného evropocentrického hlediska.

budeme považovat za historicky jen relativní, ale strukturně přesně definovatelné⁵⁾ i hranice mezi jednotlivými základními existenčními kategoriemi hudby (hudba přírodních národů, vysoká hudební kultura orientálních národů, lidová hudba orientálních národů, evropská hudba užitá, evropská hudba svěbytná), můžeme koncipovat hudbu jako **otevřený systém**. Hudba je jevem nadstrukturním, je **systémem**, neboť představuje dialektickou jednotu své struktury a funkce (resp. totality svých historicky proměnlivých funkcí). A je **otevřeným** systémem, neboť historicky proměnlivé jsou jak hranice mezi akustickou říší zvuku, která hudebně nefunguje, a širokou oblastí zvuků hudbou již osvojených, tak i mezi základními vytržnými typy hudby, hudbou přírodních národů, vysokou i lidovou hudbou starých orientálních kultur a evropskou hudbou užitou i svěbytnou. Připojená tabulka znázorňuje sémantický model hudby jako otevřeného systému.



- Vysvětlivky: AŘZ = akustická říše zvuku
 HPN = hudba přírodních národů
 VHO = vysoká hudební kultura orientálních národů
 LHO = lidová hudba orientálních národů
 EHU = evropská hudba užitá
 EHS = evropská hudba svěbytná
 ———→ = označuje směr narůstajícího faktoru svěbytnosti hudby a její historičnosti
 - - - - -→ = označuje směr narůstajícího faktoru vázanosti hudby a jejího bezprostředního spojení s užitými funkcemi, jež plní.

⁵⁾ Srov. podrobněji cit. mou práci.

Dnešní aktuálnost zkoumané otázky je mimo pochybnost. Proces individualizace skladatelské tvorby zachází dnes tak daleko, že vzniká až jakási „festivalová hudba“, určená k provozování na festivalech (seminářích apod.) moderní hudby (odtržení skladatele od posluchače v sociálním bytí hudby), hovoří se o tzv. hudbě „experimentální“, hudbě elektroakustické laboratoře, a vznikl zcela nový typ tzv. hudby elektronické (pokus o eliminaci interpreta v rozčleněném sociálním bytí hudby). Práva hudby jako „umění intonačního“, „umění interpretačního“ se však hlásí o své: vzniká tzv. „hudební aleatorika“ (pokus o restituci postavení interpreta v atomizované struktuře sociálního bytí moderní hudby). Na druhé straně v široké oblasti tzv. „bytové“, resp. užití hudby dochází rovněž — v souvislosti s masovým rozšířením techniky zvukového záznamu a přenosu — k vyslovenému odtržení posluchače od interpreta a k povážlivému přesunu od živé interpretace hudby (vlastního muzicírování) k čistě pasívnímu, netvůrčímu poslechu. Důsledky toho všeho v rovině intonačního procesu jsou nasnadě: ještě nikdy, v žádné historické epoše, nebyl celkový intonační fond (nebo řečeno Asafjevovými slovy: „intonační slovník doby“) tak rozpolcen a nehomogenní jako dnes, a ani sociální bytí hudby nikdy nepředstavovalo taková „membra disiecta“.

Je tudíž přirozené, že stále se prohlubující diferenciaci hudebního života věnuje dnes řada muzikologů zvýšenou pozornost (jen namátkou připomínám známé sociologické práce Adornovy, Silbermannovy, Blaukopfovy aj.). S jevem polarizace hudby se promyšleně zabýval i dnes přední evropský znalec hudební terminologie H. H. Eggebrecht⁶⁾, a zvláště ní pozornost zasluhují práce českých autorů J. Fukače, J. Kotka a I. Poledňáka, kteří přicházejí s novou pojmovou dvojicí tzv. artificiální a non-artificiální hudby.⁷⁾ Historickým podnětem jejich úvah se stal nový sociologický fakt, že v procesu zbožní výroby moderních industriálních společností, kapitalistické a (pokud socialistická společnost jako nižší vývojová fáze komunistické společnosti dosud vyrábí zboží) i socialistické, se začala široká oblast „bytové“ hudby chovat atypicky. V souvislosti s moderními technickými prostředky masových medií se hudba kdysi striktně funkční („Umgangsmusik“) začíná stále více proměňovat v hudbu poslechovou („Darbietungsmusik“). A naopak široká „bytová“ oblast jazzu ně-

⁶⁾ Vydavatel věcné části posledního vydání Riemannova slovníku. — Srov. též jeho pojednání *Funktionale Musik*, *Archiv für Musikwissenschaft*, 30, 1973, s. 1–25, přetištěné in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven 1977.

⁷⁾ Srov. J. Koteš—I. Poledňák: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína*. Hudební věda, 1974, č. 4; J. Fukač—I. Poledňák: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální*. Hudební věda, 1977, č. 4; J. Fukač—I. Poledňák: *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha 1981. Srov. též heslo *nonartificiální hudba* v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*. Praha 1981.

kterými svými aspekty reklamuje nesporně nároky hudby „umělecké“. Aniž bychom zacházeli do přílišných podrobností, můžeme konstatovat ve 20. století podobné vstřícné úsilí ke stírání ostrých hranic mezi oběma polárními typy hudby i ze strany některých projevů hudby „umělecké“ (Stravinského, Bartókovy, ale i Janáčkovy neofolklorismy, některé skladby Pařížské šestky, různé techniky umělecké koláže apod.). Sbližování polárních typů hudby však neprobíhá jen uvnitř hudby evropské, ale v současném věku vědecko-technické revoluce se odstraňují kdysi nepropustné hranice i mezi základními typy hudby, znázorněnými výše v naší schematické tabulce. Také zde se postupně, ale nezadržitelně začíná uplatňovat integrační proces s nezbytnými důsledky vzájemného ovlivňování.⁸⁾ Je přirozené, že tím se významně komplikuje a problematizuje dotud platná a ve schematické tabulce nastíněná zákonitost antinomie stabilizujícího faktoru bezprostředně společensky funkční vázanosti hudby na jedné a historičnost stimulujícího faktoru hudby umělecky individualizované na druhé straně.

Věda se znovu octla před nanejvýš aktuálním úkolem nového, tj. novým osvětleným podmínkám současné komplikované situace plně vyhovujícího systémového uchopení sociálně-historicky tak rozrůzněného a nyní i tak dynamicky se chovajícího jevu hudba. Domnívám se, že přístup jedině sociologický sám o sobě nestačí, protože v rovině čistě jen sociologických výzkumů nelze správně pochopit vnitřně rozporný fakt vzájemné **strukturální** nepřechodnosti zkoumaných pólů hudby, které arci dnes projevují tak dynamickou tendenci k vzájemné přechodnosti **historické**. K tomu je potřebí syntetického pohledu, který by pochopil společenskou funkci jako vnitřní fakt zkoumané struktury — formy a naopak význam této struktury — formy v jeho společensko-funkční zprostředkovanosti (odvozenosti). Z těchto důvodů jsem považoval za užitečné připomenout některé metodologické podněty, které ke zkoumané otázce přináší dílo B. V. Asafjeva, protože jeho tzv. „intonační teorie“ představuje jedinečný pokus o metodologickou syntézu přístupu sociologického i hudebně-teoretického a estetického a chápe tak vztah hudební struktury-formy a její společenské funkce v jejich objektivní reálné nerozlučnosti.

⁸⁾ Srov. k této otázce též W. Wiora: *Die vier Weltalter der Musik*, kap. IV. *Im Weltalter der Technik und globalen Industriekultur*. Stuttgart 1961.