

# ÚVOD DO STUDIA HUDEBNÍ VĚDY

Jiří Fukač - Ivan Poledňák

OLOMOUC 1995

Prof.PhDr.Ivan Poledňák,DrSc.

Vydáno s finanční podporou MU v Brně

**OBSAH:**

<b>0. PŘEDMLUVA.....</b>	
<b>1. K ORGANIZACI A TECHNICE STUDIA MUZIKOLOGIE.....</b>	
1.0. Úvodem.....	
1.1. K organizaci a technice duševní práce a.....	
k psychologii učení.....	
1.2. Speciálněji k muzikologickému studiu.....	
1.3. Muzikologovy propedeutiky.....	
1.4. Organizace výuky muzikologie.....	
1.5. K technikám a normám zpracování materiálu a	
publikační činnosti.....	
1.6. Muzikolog a počítač.....	
<b>2. O VĚDĚ OBECNĚ A O MUZIKOLOGII SPECIÁLNĚ ANEB KAPITOLKY</b>	
<b>Z VĚDOSLOVÍ.....</b>	
2.1. Obecně k vědě a její metodologii.....	

2.2. Muzikologie a vědy o umění.....	
2.3. Muzikologie, její předmět, metody a cíle.....	
2.3.1. K označení a hrubému vymezení muzikologie.....	
2.3.2. K předmětu muzikologie.....	
2.3.3. K metodám muzikologie.....	
2.3.4. K cílům muzikologie.....	
<b>3. K TERMÍNU A POJMU "HUDBA" ("MUSICA").....</b>	
3.1. "Hudba".....	
3.2. "Musica".....	
<b>4. K DĚJINÁM MUZIKOLOGIE.....</b>	
4.0. Vstupní poznámka	
4.1. Vývoj do vzniku muzikologie jako moderní vědy.....	
4.1.1. Ke starým kognitivním reflexím hudby.....	
4.1.2. K hledání nového paradigmatu.....	
4.2. K vývoji moderní muzikologie.....	
4.2.1. Institucionalizace oboru.....	
4.2.2. K ustavení a reformám oboru.....	
<b>5. TERÉN MUZIKOLOGICKÉ PRÁCE.....</b>	
5.0. Vstupní poznámka.....	
5.1. Heuristika a problematika pramenů.....	
5.2. Muzikologická dokumentace.....	
5.2.1. Obecně o muzikologické dokumentaci.....	
5.2.2. Oblasti muzikologické dokumentace.....	
5.2.3. K jednotlivým pracovním oblastem.....	
5.3. K hudební lexikografii.....	
5.3.1. Obecně k hudební lexikografii.....	
5.3.2. Česká hudební lexikografie.....	
5.4. Muzikologie jako obor a síť jejích disciplín (Obecné poznámky k systematice muzikologie).....	
<b>6. DISCIPLÍNY MUZIKOLOGIE.....</b>	
6.1. Aspektové disciplíny.....	
6.1.1. Hudební akustika.....	
6.1.2. Organologie.....	
6.1.3. Teorie a dějiny notace.....	

6.1.4. Hudební estetika a sémiotika .....	
6.1.5. Hudební psychologie.....	
6.1.6. Hudební sociologie.....	
6.1.7. Hudební pedagogika.....	
6.2. Syntetizující (komplexní) disciplíny.....	
6.2.1. Hudební teorie.....	
6.2.2. Hudební historiografie.....	
6.2.3. Etnomuzikologie.....	
6.3. Nově krystalizující disciplíny (pole výzkumu).....	
6.3.1. Teorie a dějiny nonartificiální hudby.....	
6.3.2. Teorie a dějiny hudební interpretace.....	
6.3.3. Hudební sémiotika.....	
6.4. Prakticko-aplikační vyústění oboru.....	
6.2.1. Hudební kritika.....	
6.2.2. Hudební popularizace.....	
6.2.3. Hudební praxeologie.....	
6.2.4. Muzikoterapie.....	
<b>7. MALÝ INFORMAČNÍ APENDIX.....</b>	
7.1. Soupis nejběžnějších zkratk užívaných v muzikologii..	
7.2. Výběr ze zahraničních muzikologických periodik.....	
7.3. Přehled a adresář muzikologických institucí.....	
7.4. Muzikologické Who Is Who.....	
7.4.0. Vstupní poznámka.....	
7.4.1. Světová scéna.....	
7.4.2. Česká scéna.....	
<b>REJSTŘÍK.....</b>	

## **0. PŘEDMLUVA**

Předpokládáme tuto čtenářskou situaci: Vstoupili jste do prvního ročníku studia na některé z českých filozofických fakult a vaším studijním oborem (jediným, hlavním, ale třeba i vedlejším) je hudební věda. Je ovšem možné, že teprve studujete na gymnáziu či konzervatoři a ke studiu hudební vědy se zatím jen chystáte - pak si ovšem četbou tohoto skriptu skript můžete ověřit, zda

se při výběru směru univerzitního studia rozhodujete správně, a (proč to neříci) získáte tak snad i určitý vědomostní náskok, který vám přijde vhod hned při přijímacím řízení... Možná ovšem, že skriptum vezme do ruky i hotový muzikolog, třeba pro osvěžení znalostí z té oblasti muzikologické práce, v níž se běžně nepohybuje. V textu se ovšem obracíme hlavně na vysokoškolské studenty.

I když motivace pro studium muzikologie bývají velmi rozmanité, přece jejich společným jmenovatelem je zájem o hudbu, ba více: láska k hudbě. Tomu vás tedy netřeba učit. Určitě též nejste úplnými nováčky v četbě literatury o hudbě - vždyť kdybyste nečetli všelijaké knížky o velkých skladatelích a možná i všelijaké učebnice dějin hudby či hudební nauky, sotva byste dnes byli adepty vědního oboru muzikologie. Teď však, když absolvujete své první univerzitní přednášky a prosemináře, jde o něco podstatně jiného - o kritický přístup ke každé získané informaci, o formování samostatného pohledu, v neposlední řadě pak o studium systematické, hluboké, analytické, jež by vás mělo postupně přivést ke zvládnutí oboru jako komplexu a zejména k samostatné tvůrčí práci vědecké, zčásti i k samostatné činnosti v oblasti hudební kritiky či popularizace, hudebního managingu atp.

Jednou z os počáteční fáze studia hudební vědy je dvojice předmětů označovaných nejčastěji jako Úvod do studia hudební vědy a Proseminář. Úkolem toho prvního je v přednáškách načrtnout obraz oboru, jeho smyslu a poslání, jeho disciplín, metod a samozřejmě i dějin. Úkolem toho druhého je uskutečňovat toto vše spíše v rovině elementární praxe (z toho důvodu jde o proseminář, tj. úvodní seminární cvičení pro začátečníky, nikoli ještě o seminář ve vlastním slova smyslu), tj. učit se v týmové práci za vedení zkušeného pedagoga muzikologicky hudbu poslouchat, o hudbě myslet, psát, hudební materiál dokumentovat a kriticky prověřovat - prostě muzikologicky pracovat. V rámci prosemináře jsou vám též poskytovány rady, jak vůbec efektivně studovat (vysokoškolské studium se přece podstatně liší od způsobu, jakým jste zvládali středoškolskou látku!), jak si vytvářet již během studia užitečné pracovní návyky a nástroje pro další samostatnou muzikologickou činnost. Zkušenosti těch, kdo Úvod přednášejí a Proseminář vedou, ovšem říkají, že na všechny ty úkoly je času málo a že - jednoduše řečeno - posluchači by měli mít "něco tištěného v ruce", aby se nemuseli spoléhat jen na nespolehlivé zápisky z přednášek nebo málo dostupnou jinou literaturu.

To "něco" se vám pokoušejí nabídnout tato skripta. Napsali je pro vás dva bývalí spolužáci z brněnské hudební vědy (chcete-li, ze seminářů profesorů Jana Racka a Bohumíra Štědrone), dlouholetí přátelé a spolupracovníci, lidé, kteří mají s výukou mladých muzikologů své zkušenosti. Doufají, že si tato skripta srovnáte s jinými studijními pomůckami a že oceníte snahu jít po podstatném, nezatěžovat text nadbytečnými informacemi, neformulovat složitě tam, kde se

lze vyjádřit jednoduše, budovat základy, exponovat i netradiční problematiku, podněcovat k dalším, již samostatnějším studijním výpravám ...

Autoři věří, že jim čtenáři nebudou mít za zlé, uvedou-li pár slov k tradicím, z nichž oni sami a tedy i "duch spisu" vycházejí. Oba se hlásí k brněnské muzikologické škole, kterou na začátku první republiky na brněnské Masarykově univerzitě založil profesor Vladimír Helfert. Byl to nejenom velký vědec (působil ovšem též jako dirigent), ale i velký člověk-humanista, který zemřel v důsledku nacistického věznění 18. května 1945. Helfert přišel do Brna z pražské muzikologické školy Zdeňka Nejedlého (společným východiskem myšlení obou mužů bylo prostředí, které na Univerzitě Karlově již dříve formoval svými přednáškami z estetiky a mnoha disciplín hudební vědy Otakar Hostinský, a které pak skvěle rozvinul Otakar Zich), ale brzy se od nejedlovského dědictví, jež bylo velmi rozporuplné, odpoutal. Snad nejvýraznějším znakem helfertovské muzikologie bylo úsilí pěstovat jak konkrétní, detailní výzkum zejména hudebně historiografický (poukazujeme tady např. na Helfertovy průkopnické monografie *Hudební barok na českých zámcích* a *Hudba na jaroměřickém zámku*, ale zejména na budování badatelských institucí typu archivů, sbírkových fondů atp.), tak pěstovat muzikologii jako komplexní, široký, členitý obor, který by byl schopen reagovat i na požadavky soudobého hudebního života (tady zase poukazujeme na Helfertovu monografii - bohužel torzovitou - *Leoš Janáček* či na osobitě vědecky i kriticky pojatou práci *Česká moderní hudba*, ale též na knížku *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*). Helfert se snažil řešit i základní metodologické otázky oboru (viz třeba studii *Periodisace dějin hudby*).

K nositelům těchto tradic patřili Helfertovi přímí žáci a pak pokračovatelé v pedagogické činnosti - Jan Racek, Bohumír Štědroň, Robert Smetana (ten se stal zakladatelem olomoucké muzikologie), Karel Vetterl a řada dalších. U Helferta nebo u jeho žáků studovali i příslušníci dalších generací, například Josef Burjanek, Antonín Sychra, Ivan Vojtěch, Jiří Vysloužil a také autoři těchto skript, kteří by se teď rádi svým čtenářům představili.

Prof. PhDr. Jiří Fukač, CSc. se narodil 1936 ve Znojmě, kde též 1954 maturoval. Muzikologii studoval v Brně, absolvoval 1959 diplomní práci *Křížovnický hudební inventář*. Stál u zrodu brněnského hudebního měsíčníku *Opus musicum*, s nímž spolupracuje dodnes, je stále aktivní jako kritik a organizátor v brněnském hudebním životě. Ve své vědecké činnosti projevuje široký tematický záběr, profiloval se ovšem zejména v oblastech hudební historiografie, estetika/sémiotika, pedagogika, sociologie, metodologie hudební vědy a hudební lexikografie. V letech tzv. normalizace nesměl přednášet a věnoval se mj. přípravě publikace *Slovník české hudební kultury* (týmový spis, redakce společně s J. Vysloužilem). K jeho pracem patří mj. dodnes užívaná skripta *O studiu hudební vědy* (1965), knižní studie *Hudba a její pojmoslovní systém* (1981, s I. Poledňákem), vědecko-popularizační kniha *Mýtus a skutečnost hudby* (1989), *Pojmoslovie hudobnej komunikácie* (Nitra 1983, později vydáno slovensky, česky a německy). Autor mimořádně četných studií, kongresových referátů atp. Po listopadu 1989 se stal vedoucím brněnské uměnovědné katedry, v roce 1993 byl hostujícím profesorem hudební sémiotiky na

vídeňské univerzitě, v současnosti je ředitelem Ústavu hudební vědy filozofické fakulty MU v Brně, viceprezidentem České hudební rady, atd.

Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. se narodil 1931 ve Velkém Meziříčí, maturoval 1951 v

Liberci. Muzikologii studoval v Brně, absolvoval 1956 diplomní práci *K estetickým názorům*

*Vladimíra Helferta*. Přešel do Prahy, kde působil ve Výzkumném ústavu pedagogickém a od

1968 v Ústavu pro hudební vědu ČSAV (po listopadu 1989 se stal ředitelem znovuobnověného

samostatného ústavu). Pedagogicky působil či působí (externě) v Praze na UK a AMU, v Brně

na MU a JAMU, dnes hlavně v Olomouci na UP. Vědecky se orientuje k problematice hudební

psychologie/pedagogiky, estetiky/sémiotiky, teorie a dějin nonartificiální hudby, ale též k

hudební lexikografii. Výběr z knižních publikací: *Kapitolky o jazzu* (1961), *Československý jazz*

*- Minulost a přítomnost* (1967, s L. Dorůžkou), *Hudba a její pojmoslovný systém* (1981, s J.

Fukačem), *Stručný slovník hudební psychologie* (1984), *Hudební věda I - III* (1988, týmový spis,

redakce s V. Léblem), *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I-IV* (týmový spis, redakce

s A. Matznerem a I. Wasserbergerem), *Mně všechno dvakrát aneb o Jiřím Stivínovi* (1989),

*Základy hudební sémiotiky I-III* (1992, týmový spis, redakce s J. Jiránkem). Po listopadu 1989

první předseda Asociace hudebních umělců a vědců, v současnosti prezident České hudební

rady, atp.

Snad si teď čtenáři skript lépe představí oba autory a také i to, v kterých oddílech textu se asi každý z nich především exponoval (autoři ovšem chápou celý spis jako společný výtvar, neboť kniha je výsledkem jejich mnohaletého dialogu).

Ještě pár slov k podobě skript. Byly psány na počítači, takže i jejich grafická podoba je určena

možnostmi jednoduchého počítačového zpracování textu. Jak patrně, užíváme dvojí hustoty

řádkování - tím hustším tiskneme různé spojovací, komentující atp. texty, řidším běžný text.

Rámečky využíváme obvykle při uvádění literatury, kurzívou píšeme názvy prací, někde pro

lepší orientaci v delších pasážích textu tiskneme důležité údaje tučně. V číslování pasáží skripta

používáme označení "0" pro vstupní případně spojovací texty.

V závěru předmluvy oba autoři cítí potřebu (a není to zdaleka jenom formalita!) poděkovat

všem svým předchůdcům a samozřejmě i těm kolegům, kteří byli tak laskavi a přečetli text či

jeho segmenty a dali autorům k dispozici své poznatky a zkušenosti. Jsou to především PhDr.

Dr. Mikuláš Bek, PhDr. Lenka Dohnalová, PhDr. Jaromír Havlík, CSc., PhDr. Zuzana Jurková,

PhDr. Josef Kotek, CSc., PhDr. Jan Kouba, Mgr. Jiří Kozina, PhDr. Jitka Ludvová, CSc. a další.

Děkují též vedení olomoucké a brněnské filozofické fakulty za vydání této práce. Autoři doufají,

že skriptum pomůže pedagogům zabývajícím se problematikou úvodu do studia muzikologie,

především ovšem posluchačům oboru, jimž - ve šlépějích Jana Racka - tuto propedeutickou publikaci připisují.

V Praze a Brně 31. prosince 1994

Jiří Fukač - Ivan Poledňák



# **1. K ORGANIZACI A TECHNICE STUDIA MUZIKOLOGIE**

## **1.0. ÚVODEM**

Protože se název tohoto skriptu může a má číst i takto: *Úvod do studia [hudební vědy]*, uvedeme na tomto místě několik všeobecněji zaměřených poznatků a doporučení k organizaci a technice studia, samozřejmě s přihlédnutím ke specifice studia muzikologického. 1.1. K ORGANIZACI A HYGIENĚ DUŠEVNÍ PRÁCE A K PSYCHOLOGII UČENÍ

Během středoškolského studia jste si jistě osvojili řadu pracovních návyků a studijních technik, ale neuškodí, když si připomeneme několik poznatků, jež nám zprostředkovává psychologie práce a učení. Tyto poznatky připomínáme tím spíše, že praxe ukazuje, že v kvalitě studijních technik u jednotlivých studentů jsou až neuvěřitelné rozdíly, což se pak pochopitelně promítá i do jejich studijních výsledků. Protože se na vysoké škole průběžně nezkouší a těžiště práce se přesouvá na individuální práci studenta, mnohdy se na příčiny selhání, jež spočívají ve špatných pracovních technikách, vůbec nepřijde.

- Vytvořme si dobré pracovní prostředí: pracovat bychom měli v klidném prostředí, měli bychom mít vlastní stůl vhodné výšky a větších rozměrů (totéž se týká židle), dostatečné osvětlení, před samotnou prací bychom si měli připravit potřebné studijní pomůcky (knihy, poznámky, pracovní sešit, počítač, tužky a krejony atp.).
- Dodržujme určitý pracovní rytmus: nasadme hned intenzivní pracovní tempo (pracovní nálada i "inspirace" se zpravidla dostavují až během práce!), zařadme vždy řekněme po hodině intenzivní činnosti krátkou přestávku na osvěžení (tělocvik, malá procházka, rozhovor, přesnídávka, četba denního tisku, konkrétní hudební činnost, např. hra na nástroj atp.).
- Při každé "pracovní seanci" bychom měli vědět, co vlastně chceme dělat (zda si budeme jen orientačně číst, zda budeme intenzivně studovat, zda budeme pracovat na nějakém zadaném úkolu, atp.), měli bychom si též uvědomovat, proč to či ono děláme, jaký je cíl a jaké jsou postupné cíle, měli bychom si vytvořit aspoň přibližný časový plán. Chceme-li se učit efektivně, musíme se naprosto zkoncentrovat - krátkodobé soustředění a aktivní přístup přináší mnohem víc než nesoustředěné vysedávání nad knihou. Vyvolávejme si v paměti první dojem ze studované látky (včetně podoby knihy, textu), zapojujme svou představivost, snažme se uchopit větší celky.
- Při učení se přirozeně snažíme zapamatovat si co nejvíce látky, avšak mnohem důležitější je látku pochopit. Abychom pochopili, musíme si uvědomit logiku vykládaných jevů i logiku jejich výkladu, musíme umět hierarchizovat, tj. rozlišovat informace podstatné a doplňkové, musíme vytipovat nezbytné poznatky (data, definice atp.), jež je třeba si uložit do paměti, abychom byli

vůbec schopni danou látku sami zrekapitulovat, vyložit (to je samozřejmě důležité při zkoušce, ale nejenom pro ni!). Při studiu bychom měli efektivně využívat celé řady myšlenkových operací, tj. identifikace, diferenciací, analýzy, syntézy, srovnávání, vytváření schémat, měli bychom se zamýšlet nad termíny-pojmy, jimiž je problém vykládán, atd. Již z tohoto výčtu je zřejmé, že učení by nemělo být pouhým memorováním slov a vět a odstavců...

- Jak se vlastně učíme? Čteme například několikrát text (poprvé orientačně, pak s promyšlením problematiky, konečně s úsilím zpracovat text pro uchování v paměti), některé partie si opakujeme nahlas, pracujeme přímo v knize či poznámkách (zvýrazňujeme, glosujeme atp.), píšeme si výpisky či různé poznámky, pořizujeme si konspekt (tj. jakousi zhuštěnou verzi studovaného textu), ve vhodných případech se pokoušíme i o grafické přepracování textu (ve formě tabulek, schémat atp.), snažíme se nahlas formulačně shrnout určité myšlenky (celky), pokoušíme se najít souvislosti mezi nově zpracovávanou látkou a tím, co už víme, zkoumáme, zda zvládaná látka neodpovídá na některé naše dosud nezodpověděné otázky či pochyby, atp.

- Vždy znovu se objevuje problém: student má pocit, že látku prostudoval a že ji ovládá, avšak při zkoušce se ukáže, že ji nedovede vyložit. To proto, že se neúčíme o problémech hovořit, že se látkou obíráme spíše v mlhavých nevysovených myšlenkách, a nikoli ve formulovaných výpovědích. Diskutujme proto s kolegy o studované látce, konfrontujme (nahlas!) své poznámky k látce (k jednotlivým otázkám). Nepodceňujme ani stylistickou a mluvní (rétorickou) stránku projevu - kultura jazykového projevu dnes není z mnoha příčin na patřičné výši (to platí nejen o českém prostředí, ale i o mnoha dalších zemích); můžeme si ji dokonce osvojit nejen dialogem, ale i monologem, hlasitým pronášením závažných a dobře formulovaných myšlenek (doporučit lze - podobně jako začínajícím hercům - i "autotréning" před zrcadlem, nemluvě už o možnosti zaznamenat své vystupování pomocí videokamery; někdy v budoucnu vám to přijde jako účastníkům všelikých odborných konferencí a sympózií určitě vhod).

- Další téměř banální rada: Opakování není nikdy dost! Osvojme si raději menší kvantum poznatků, ale osvojme si je dokonale. Co je však nejdůležitější - měli bychom je umět používat ve všech relevantních souvislostech! Příklad: dobře zvládnuté učivo o Beethovenovi by nám mělo pomoci při uvažování o problematice klasicismu, vídeňské školy, vývoje sonátové formy, psychologii umělecké osobnosti atp. Při opakování látky bychom se měli vyhýbat stereotypu - jednou můžeme jít třeba po datech, jindy po logických vztazích, jednou opakovat dílčí výsek látky, jindy větší komplex. Cílem opakování by nemělo být pouhé "udržení v paměti", ale zároveň též stále hlubší pochopení. Opakování je právě tak důležité jako zvládnání nového a časově je dokonce ještě náročnější!

- Uplatňujeme - podle potřeby a okolností - různé způsoby čtení (zpracovávání) studijních textů: rychlou orientaci v kvantu literatury, běžné seznamovací čtení, důkladné studium, zpracování do konspektu, zhodnocení ve formě kritiky či recenze, vyhledávání dílčí informace v rozsáhlém textu, atp.

- Je užitečné mít nejen "denní" pracovní plán, ale i plán dlouhodobější - měli bychom si rozvážit, jaké problémové okruhy budeme v daném semestru studovat, v jakém pořadí, co chceme učinit svou studijní/pracovní doménou, jak budeme dělit svůj čas na studium muzikologické teorie a studium hudební praxe, jak budeme rozšiřovat a prohlubovat své kulturní zájmy, atp.

## 1.2. SPECIÁLNĚJI K MUZIKOLOGICKÉMU STUDIU

- Muzikolog by neměl odtrhávat teoretické studium od vlastních hudebních činností. Vše, co poznává teoreticky (nauku o formách atp., hudební historii, estetiku atp.), by měl poznávat i "na živé hudbě". Opět příklad s Beethovenem: nestačí jenom vědět, že napsal devět symfonií, měli bychom je znát jakožto živou hudbu, tj. měli bychom si je přetavit do svého vnitřního sluchu (osvojit si jejich motivy a témata, umět si vybavit charakter a případně i průběh jednotlivých vět, vštípit si rysy, jež tuto hudbu řadí do období klasicismu, atp.). Muzikolog, který by sám nepěstoval hudbu (nezpíval, nehrál na nějaký nástroj, netančil), by byl bytostí značně handicapovanou...

- Poslouchejme hudbu kriticky! Hodnoťme kvality skladeb, improvizací, všimněme si způsobů a kvalit interpretace, analyzujme, jak se do reprodukované hudby promítá stáří nahrávky, technická kvalita snímku, stylové apod. zaměření interpretů, atp. Dbejme při poslechu hudby pravidel sluchové hygieny - musíme si být vědomi toho, že hudba může působit velmi negativně nejen na náš sluchový orgán, ale i na naše celkové psychické a tělesné zdraví. Několik rad: nepoužívejme hudby jako zvukové kulisy; vyhýbejme se dlouhodobým pobytům v přehlučeném prostředí; absolvujeme-li už diskotéku či rockový koncert, neseďme před reproduktory a dopřejme si pak dávku sluchového klidu; při sebemenším podezření, že máme potíže se sluchem, vyhledejme odborného lékaře.

- Mladý muzikolog by měl být jakýmsi hudebním skautem - měl by zvědavě ohledávat hudební terén města své alma mater, měl by se zapojovat do hudebního života co nejdříve a co nejaktivněji (členstvím v nějakém hudebním ansámblu, účastí na organizaci hudebních akcí na fakultě i mimo ni, publikační, tj. recenzentskou a kritickou aktivitou v různých studentských apod. tiskovinách, samozřejmě častou návštěvou koncertů a hudebních divadel). Nelze se však omezovat jen na hudbu - hudba i věda o hudbě jsou součástí širšího jevu kultury, jsou zde přechytné vazby a vzájemné inspirace...

- I když je dnes poměrně dost základní muzikologické literatury v češtině, přece hudební vědec bez znalosti cizích jazyků je chromé káčátko. Tradičním jazykem muzikologie byla a je němčina, dnes však má stejný význam i angličtina. Tyto dva jazyky by měl muzikolog během studia dobře zvládnout aspoň pasívně (jeden z nich určitě i aktivně!), ale podle možností by měl studovat i jazyky další (užitečná je zejména italština, francouzština, španělština, ruština, při specializaci na starou a starší hudbu přirozeně latina).

- Chceme-li v našem oboru něco v životě dokázat, musíme plně využívat možností, jež nám dává vysokoškolské studium (to představuje několik let studijního času, kontakty s učiteli a studentskými kolegy, možnost využívat různých studijních zařízení, tedy knihoven atp.). Bylo by velikou a možná nenapravitelnou chybou, nestudovat se vši energií a vážností hned od začátku (ostatně souborná zkouška po prvním ročníku respektive cyklu studia bývá sítem, které odděluje zrno od plev...), nevytvářet si správné vědecké návyky, nekovat si své muzikologické nástroje.

- Těch nástrojů je celá řada. Tím nejelementárnějším jsou již záznamy z přednášek a seminářů. Doporučujeme zvolit si jeden způsob pořizování záznamů a u něj podle možností setrvat (např. kroužkový pořadač s volně vkládanými listy; záznamy postupně mohou přerůst v jakési "knihy", jež mohou být trvaleji využívány). Nezbytným předpokladem muzikologovy studijní i další práce je vlastní promyšleně a dlouhodobě budovaná knihovna. Kupujme především potřebná skripta, učebnice, slovníkové a encyklopedické příručky, základní (standardní) oborovou literaturu. Přirozeně, neomezujme se jen na vlastní obor, ale ve výběru včleňujme do své knihovny základní práce z estetiky, obecné teorie umění, dalších uměleckých oborů, filozofie, psychologie, dále všeobecnou slovníkovou produkci, uměleckou literaturu. Hned na začátku budování vlastní odborné příruční knihovny si rozmysleme, jak ji chceme organizovat. Možnosti jsou různé (seznámete se s nimi v odborných knihovnách univerzitních i mimouniverzitních ústavů doma i v cizině, které postupně navštívíte). Snad lze doporučit řazení knih do tematických bloků podle oborů, problémových okruhů, chronologie, osobností (proč nemít všechny spisy o Smetanovi pohromadě?), ani tuto radu však neberme jako závazný model či dogma. S vlastními knihami (zejména učebnicemi) zacházejme sice šetrně, ale nebojme se v nich pracovat (zvýrazňovat, škrtnat, glosovat - to všechno jsou techniky, které usnadňují pochopení a zapamatování). Z půjčené literatury si při studiu dělejme výpisky (excerpta či konspekty - nejlépe zase do kroužkových pořadačů), abychom se k ní mohli časem vracet. Naučme se ihned používat katalogy v knihovnách (jmenné, věcné) a stejně tak i různé publikované bibliografie (o těch viz dále v textu). Hned na počátku studia si založme lístkovou (nebo počítačovou) kartotéku literatury, s níž jsme se tak či onak dostali do styku (tady nelze dát jednoznačnou radu, zda v kartotéce řadit lístky abecedně podle autorů, nebo primárně podle muzikologických disciplín či problémových okruhů; záleží na orientaci). Pořídme si též "kartotéku" (nejlépe pomocí sloh na listiny), kam budeme ukládat různé dokumenty - výstřižky z tisku, plakáty, programy atp.). Stejně tak jako knihovnu bychom si měli promyšleně budovat vlastní fonotéku (LP desky, CD, kazety, event. videokazety apod.) a měli bychom se hned naučit, jak používat veřejné sbírky nahrávek. Jak už bylo svrchu řečeno, je nutné teoretické poznatky konfrontovat se živou hudbou - pořídme si vlastní přístroje, poslouchejme třeba i se sluchátky.

### 1.3. MUZIKOLOGOVY PROPEDEUTIKY

Toto skriptum pochopitelně není prvním českým pokusem o úvod do studia muzikologie a podobných jinojazyčných propedeutických (= úvodových) spisů vydaných v dalších zemích

existuje celá řada (nejstarší z nich pocházejí již z konce minulého století). Mezi oborovými propedeutikami přitom existují značné rozdíly. Tyto rozdíly někdy vznikly v důsledku různých koncepcí muzikologie jako vědního oboru, jindy jsou dány odlišnými tradicemi muzikologických škol, různou šíří i hloubkou záběru, větší či menší vědní kapacitou a spisovatelskou invencí autorů nebo též rozličností vědecko-pedagogického záměru. Konkrétněji: někdy se jedná o zásadní úvahy o smyslu a povaze muzikologie resp. o rozčlenění oboru (např. Adler, Riemann, spis *Hudební věda*), jindy o příručku skutečně určenou k výuce (např. Fukač); některé publikace se zabývají spíše přírodovědnými aspekty oboru (kladou důraz zejména na akustiku, fyziologii, muzikoterapii atp. - viz např. Husmann), jiné zase akcentují problematiku hudebně duchovědnou a historiografickou (viz např. Racek); některé přinášejí spíše soupisy literatury k různým problémovým oblastem (např. Chailley), jiné jsou spíše souborem úvah na téma "filozofie hudby"; některé jsou spíše komentovaným přehledem vývoje hudby, jiné spíše dějinami muzikologie; některé jsou orientovány převážně k muzikologii historické (např. Adler), jiné k systematické (např. Karbusický). Proto by se měl mladý muzikolog aspoň obrysově seznámit s co největším počtem těchto prací - při pozdější osobní profilaci se mu může hodit ta či ona.

VÝBĚR ZE STARŠÍCH ZAHRANIČNÍCH PROPEDEUTICKÝCH PRACÍ:
Guido Adler: <i>Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft</i> (in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I-1885)
Hugo Riemann: <i>Die Aufgaben der Musikphilologie</i> (in: M.Hesses Musiker-Kalender für 1902)
Tentýž: <i>Grundriss der Musikwissenschaft</i> (Leipzig 1908, <sup>4</sup> 1928)
Karl Gustav Fellerer: <i>Einführung in die Musikwissenschaft</i> (Berlin 1942)
Heinrich Husmann: <i>Einführung in die Musikwissenschaft</i> (Heidelberg 1958)
Jacques Chailley: <i>Précis de Musicologie</i> (Paris 1958)

Většina novějších propedeutických publikací vznikajících v zahraničí se zabývá jen určitým výsekem problematiky a někdy tento výsek charakterizuje i v názvu.

VÝBĚR Z NOVĚJŠÍCH ZAHRANIČNÍCH PROPEDEUTICKÝCH PUBLIKACÍ:
Carl Dahlhaus (editor): <i>Einführung in die systematische Musikwissenschaft</i> (Köln 1971, <sup>2</sup> 1988)
Vladimír Karbusický: <i>Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und</i>

	<i>Arbeitstechniken</i> (München 1979)	
	Joseph Kerman: <i>Musicology</i> (London 1985)	
	Georg Feder: <i>Musikphilologie. Eine Einführung in die</i>	
	<i>musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik</i>	
	(Darmstadt 1987)	
	Nicole Schwindt-Gross: <i>Musikwissenschaftliches Arbeiten.</i>	
	<i>Hilfsmittel - Techniken - Aufgaben</i> (Kassel 1992)	

**Komentář k uvedeným publikacím:** Karbusický se zabývá - ve shodě s názvem svého spisu - systematickou hudební vědou, kterou též definuje, a pak se obšírně věnuje hlavně metodologii vědy obecně a muzikologie speciálně (kapitoly se obírají např. problematikou metod a technik, taxonomie, definic atp.). Dahlhaus (zde vystupující především jako pořadatel kolektivní práce, do níž přispěli významní němečtí muzikologové jako například Tibor Kneif, Helga de la Motte-Haber ad.) se rovněž omezuje na systematickou hudební vědu, za jejíž větve se v práci pokládají vedle výzkumu přírodních základů hudby hudební psychologie, teorie, estetika a sociologie. Feder nezapře návaznost na starší Riemannův pokus o chápání hudební vědy jako svého druhu "hudební filologie": hudba je mu jakousi obdobou jazyka či řeči, základním východiskem zkoumání pak fixovaný (notový) text, který je nutno podrobit vnitřní a vnější kritice, výkladové interpretaci a posléze - v zájmu obecného zpřístupnění - ediční proceduře. Autorovi samozřejmě tane na mysli takřka výhradně představa evropských hudebních produktů uměleckého typu. Schwindt-Gross předkládá posluchačům hudební vědy v německy mluvících zemích příručku, která sleduje mnohé cíle totožné se záměry autorů tohoto skriptu. O problematice hudební vědy a jejího členění se sice dozvíme jen to nejnútnejší, zato jsme však důkladně uváděni do situací, jimž budeme denně vystaveni při práci s literaturou a po dosažení jisté zralosti i s autentickými prameny muzikologického poznání. Všechno ostatně říká obrázek uveřejněný na obálce této pěkně vypravené příručky: starý badatel oděný ve stylu 19. století stojí na schůdcích tváří v tvář obrovité starožitné knihovně, odkud padají noty směrem dolů k supermodernímu počítači. Kerman sice název své práce nijak nespécifikuje (chce prostě vyložit svůj názor na hudební vědu jako celek), přistupuje však k tématu ve světle ryze amerických zkušeností. Nejprve se kriticky vyrovnává se vztahem hudební vědy k tradici vědeckého pozitivismu, v pojednání o hudebně teoretických otázkách okamžitě odbočí k tématu "Nová hudba", poté vysune do popředí otázku etnomuzikologie a tzv. kulturní muzikologie (tj. hudební vědy jako nauky o hudební tradici jednotlivých kulturních typů lidstva) a jako klíčový problém historického poznání líčí stylové provádění historické hudby. Na první pohled je tu patrné těsné sepětí s hudební praxí i zcela specifické, právě pro dnešní Ameriku a její takzvaně postmoderní kulturu typické kladení otázek.

ČESKÉ MUZIKOLOGICKÉ PROPEDEUTIKY:

Jan Racek: *Úvod do studia hudební vědy* (Praha 1940, <sup>2</sup>1949)

Jiří Fukač: *O studiu hudební vědy* (Praha 1964, skripta)

Kolektiv za redakce Vladimíra Lébla a Ivana Poledňáka: *Hudební věda I-III* (Praha 1988)

**Komentář k uvedeným publikacím:** Racek svou práci, nesoucí věnování "Svým posluchačům", pojal jako široce založený spis. Nejdříve se zabýval metodami, smyslem a posláním vědeckého studia, pak probral jednotlivé muzikologické disciplíny (akustika, fonetika, fyziologie, psychologie, estetika, teorie, historie, pedagogika, sociologie, kritika, paleografie a diplomatika, lidopis a srovnávací hudební věda), poté se věnoval problematice heuristiky hudebních pramenů a literatury, aby konečně probral světové hudební dějiny ve světle pramenů a literatury. Fukač pojal svá skripta poněkud jinak. V první hlavě se obšírněji zabýval muzikologií a jejím místem ve vědeckém poznání (cíl, předmět, metody, dějiny oboru, instituce), v druhé se věnoval klasifikaci muzikologických disciplín a jejich popisu, ve třetí problematice pramenů a literatury (heuristika, bibliografie, katalogy, edice atp.), ve čtvrté pak problematice hudební vědy na univerzitě (uváděl i požadavky ke zkouškám atp.). Nejrozsáhlejším a nejúplnějším kompendiem je týmový spis *Hudební věda*, na němž se autorsky podílela značná část naší muzikologické obce. Spis ve své podstatě vznikl v první polovině 70.let, k vydání však došlo mnohem později; nepříznivá doba vzniku (tzv. léta normalizace) poznamenala některé partie publikace (viz např. hodnocení některých zjevů a novějšího vývoje české muzikologie), většina textů je však ve studiu při kritickém přístupu dobře použitelná. Didaktickým problémem je ovšem rozsáhlost a hloubka výkladů (celý spis má přes tisíc stránek většího formátu). Již z těchto důvodů se spis nehodí jako první seznámení s oborem a má význam spíše v dalším, prohlubujícím studiu. V prvním díle publikace jsou podány A. Dějiny hudební vědy (velkými oddíly jsou I. Poznání hudby v dějinách lidstva a vznik vědy o hudbě, II. Vznik a vývoj muzikologie jako moderní vědy, III. Vývojový proces české hudební vědy) a B. Teorie hudební vědy. V druhém díle publikace se probírají C. Disciplíny hudební vědy (akustika, teorie, psychologie, estetika a sémiotika, sociologie, pedagogika, teorie a dějiny hudební interpretace, teorie a dějiny notace, organologie, ikonografie), ve třetím díle nejdříve pokračuje pojednání o disciplínách (historiografie, etnomuzikologie, teorie a dějiny nonartifciální hudby; jako prakticko-aplikační vyústění oboru jsou probírány popularizace, kritika, organizace a řízení hudebního života), aby jako D. byla probrána Hudebněvědecká dokumentace. - Společným problémem všech tří probraných publikací je skutečnost, že vzhledem k rychlému vývoji vědy

práce poznatkově i metodologicky v té či oné míře zastaraly, hlavně však to, že jsou prakticky, tj. ve větším počtu exemplářů nedostupné.

Českému posluchači hudební vědy lze ke studiu doporučit i některé propedeutické práce vydané poměrně nedávno v dobře srozumitelných slovanských jazycích, konkrétně ve slovenštině a polštině. Svým pojetím jsou tyto práce dosti blízké zmíněným českým publikacím (zvláště slovenská produkce je výrazem a dokumentem těsné spolupráce, jaká se v bývalém Československu vytvářela mezi školou pražskou, brněnskou a bratislavskou), jejich autoři patřili (nebo dosud patří) k obecně uznávaným autoritám a navíc jde o knihy u nás relativně snadno dostupné. Konkrétně uvedme tři spisy, jež by měl každý český muzikolog alespoň orientačně znát:

Zofia Lissa: <i>Wstep do muzykologii</i> (Warszawa 1974)	
Jozef Kresánek: <i>Úvod do systematiky hudobnej vedy</i> (Bratislava	
1980)	
Oskár Elschek: <i>Hudobná veda súčasnosti. Systematika, teória,</i>	
<i>vývin</i> (Bratislava 1984)	

**Komentář k uvedeným publikacím:** Lissa pojala muzikologii velmi univerzálně, mezi úvodní pojednání o povaze oboru a závěrečný výklad dílčích disciplín však vsunula obšírné úvahy o hudbě: ta zde sice vystupuje jako předmět muzikologického bádání, je však vysvětlována jen z hlediska hudebně teoretického a estetického (čtenář lépe obeznámý s dějinami polské muzikologie a estetiky si uvědomuje, že se tím autorka přihlásila k tradici takzvané fenomenologie velkého polského filozofa a estetika Romana Ingardena). Kresánek podobně jako Lissa pojednává ve značné obecnosti jak o hudební vědě, tak o hudbě. Do defilé hudebněvědných disciplín však zahrnul pouze obory od akustiky po hudební sociologii, estetiku a pedagogiku (sám Kresánek kdysi v diskusi s autory těchto skript připustil, že by se jeho spis mohl stejně dobře jmenovat "Úvod do systematickej hudobnej vedy"). Elschek je pro nás zajímavý již tím, že stojí jako pokračovatel Kresánkův v čele dnešní bratislavské univerzitní hudební vědy (navíc vyučuje muzikologickou propedeutiku na vídeňské univerzitě, kde studenti používají překladu jeho citované knihy). Autor se velmi zevrubně zabývá povahou, historií i problematikou klasifikace hudební vědy a představuje pak široký okruh takřka všech dnes myslitelných dílčích oborů. Elschekem navrhované pořadí: hudební akustika, organologie, hudební fyziologie, psychologie, estetika a sociologie, hudební filozofie (!), hudební teorie, hudební grafika, hudebně textová interpretace, hudební interpretace (respektive její teorie), hudební pedagogika. Jistě nás překvapí absence tak významných oborů, jakými jsou hudební



historiografie a etnomuzikologie (zvláště když Elschek dnes patří k předním světovým reprezentantům onoho druhého oboru). Podle Elscheka tvoří ovšem jím uvedené disciplíny jen tzv. teoretickou hudební vědu: vedle ní by měl probíhat i historický výzkum všech jevů, jichž si disciplíny teoretické muzikologie všimají, hlavně pak by by měly být tyto jevy studovány z hlediska své příslušnosti k velkým "regionálním" či spíše civilizačně kulturním celkům (Elschek žádá, aby se ustavily speciální resorty euromuzikologie, sinomuzikologie, indomuzikologie, orientomuzikologie a afromuzikologie). Tento pohled je jistě velmi překvapivý, Elschek sám však slíbené pokračování své práce, kde by pojetí hudební vědy takto rozpracoval, dosud nenapsal.

#### 1.4. ORGANIZACE VÝUKY MUZIKOLOGIE

Hudební věda se u nás studuje na filozofických fakultách tří univerzit: Univerzity Karlovy v Praze, Masarykovy univerzity v Brně a Univerzity Palackého v Olomouci (pořadí vypovídá i o bohatosti studijních tradic). V začlenění muzikologického studia do studia na filozofických fakultách se projevuje tradice německá či středoevropská, chápající muzikologii především jako vědu historickou a společenskou, zatím co v USA nebo v Rusku (bývalém SSSR) se muzikologie studuje na vysokých hudebních školách (hudebních fakultách). Příbuznými obory studia jsou u nás hudební teorie (na AMU resp. JAMU) a hudební výchova (na pedagogických fakultách). V minulosti u nás bylo a v současnosti je několik možností volby (či alespoň úprav) studijního plánu: jako jediný obor, jako hlavní obor (s vedlejším oborem), jako vedlejší obor k jinak zaměřenému studiu (konzultujte tyto možnosti - vzhledem ke svému dalšímu studiu - s vedoucími svých ústavů či kateder!). Nejvíce se osvědčilo zaměřit se vedle studia muzikologie ke studiu historiografie nebo estetiky či etnologie, zejména v zahraničí jsou však běžné i kombinace s praktickým hudebním oborem (skladba, dirigování apod.), s obory typu "americká studia", atp.

**Hlavními formami studia hudební vědy jsou tradičně přednášky a semináře.** Na začátek výuky je obvykle kladena přednáška s tematikou Úvod do studia hudební vědy (k ní se připínají tato skripta), jejímž úkolem je poskytnout orientaci, načrtnout kontury oboru, dát rámcový přehled po oboru a jeho disciplínách. K této přednášce se nabalují jednotlivé specializované přednášky - zprvu spíše přehledové, postupně stále detailněji rozebírající jednotlivé problémové okruhy. Vzhledem k velikému rozsahu materie oboru a jednotlivých jeho disciplín, vzhledem k omezenému počtu pedagogů, vzhledem k vymezení jejich specializací atp. je zcela nemožné, aby přednášky pokryly celý rozsah problematiky - mají ovšem otevřít průhledy, ukázat hloubky poznání, inspirovat k samostatnému studiu.

Obdobou přednášky uvádějící do studia hudební vědy je proseminář, který posluchači absolvují zpravidla v prvním ročníku studia. Seminář a tedy i jeho elementární stupeň, proseminář, je vlastně kolektivní tvůrčí dílnou. Je-li přednáška spíše (podtrhujeme ono *spíše*) monologem, seminář by měl být spíše dialogem, diskusí. Náplní prosemináře je učit se studovat, učit se elementárním muzikologickým výkonům (psát výpisky, konspekty, zprávy, recenze, kritiky, dělat rešerše, analyzovat texty), učit se psát ucelenější referáty na různá témata, učit se vyjadřovat, učit se diskutovat a polemizovat, učit se hledat spojnice mezi různými problémy, atp.). V semináři semináři jde už o uplatňování výsledků vlastní badatelské, teoretické práce, přičemž je k dispozici korektiv v podobě názorů kolegů a zkušeností i znalostí pedagoga vedoucího seminář. Semináře některých vysokoškolských učitelů vlastně přerůstaly či přerůstají ryze pedagogické určení a stávají se jakýmsi vědeckými diskusními platformami, malými "učeními společnostmi", jejichž účastníci se nerekrutují jen z řad studentů. Co platí o semináři, platí tím spíše o semináři diplomním (bakalářském, magisterském, doktorském), který by měl být místem přípravy a zrání nejen prací, ale i koncepcí. V semináři může pedagog lépe poznat své studenty, může dojít ke sblížení pedagoga a studentů, k navázání mezigeneračních kontaktů. Posluchači, které nevyužívají aktivně možnosti, jež jim dává seminář, škodí sami sobě.

Dalšími formami muzikologického studia jsou **collegia musica** či **konverzatoria**. Prvá forma funguje na mnoha univerzitách zhruba od počátku tohoto století jako typ jakéhosi hudebního prosemináře či semináře, kde není třeba podávat profesionální interpretační výkony (je-li ovšem student, např. absolvent konzervatoře na takové úrovni, lze to jen přivítat), avšak kde se sólistické i ansámblové aktivity co nejpřirozeněji spojují s postupy muzikologovy práce. Studované a prováděné skladby analyzujeme, kriticky posuzujeme, z pramenných materiálů připravujeme jejich notový text, diskusně hodnotíme nejen interpretační problematiku, ale hlavně otázky stylovosti podání (*collegia* se zpočátku orientovala hlavně na "revivalisticky" zpřítomňovanou historickou hudbu, v principu však nám nic nebrání zabývat se stejným způsobem tzv. standardním repertoárem či soudobou tvorbou, dokonce i projevy hudby populární nebo folklórní). Tzv. konzervatoria jsou na rozdíl od přísněji organizovaných seminárních forem jakýmsi "konverzačními" kroužky či kluby, kde pedagog i všichni studenti mají rovné šance vyjádřit svůj názor, ovšem názor odborně podložený. Diskutována témata nejsou přitom zcela volná: často se konverzatorium připíná k nějaké profilované odborné přednášce i příslušnému semináři. Pedagogicky jde vlastně o předjímku vědeckých **konferencí**, **kolokvií**, **sympózií** či o nácvik zvládnání náročných diskusních situací.

Píšeme-li o formách studia muzikologie, nutno dodat, že v průběhu řekněme posledního století se u nás několikrát měnila organizace a délka studia i označování absolventů. Zprvu šlo

zpravidla o studium čtyřleté, jež mohlo být završeno rigorosem a obhajobou disertační práce a tedy získáním titulu PhDr. V 50. letech bylo studium prodlouženo na pět let, při čemž byly doktoráty zrušeny a načas nahrazeny titulem promovány historik, v 60. letech byla možnost získat doktorát znovu obnovena; podmínky pro získání titulu se ovšem dále měnily. Dnešní organizace vypadá tak, že jsou vlastně tři na sebe navazující stupně studia: bakalářský (trvá tři roky, je zakončen státními zkouškami a obhajobou bakalářské práce, získává se titul bakalář), magisterský (další dva roky studia, závěr tvoří státní zkouška a obhajoba magisterské práce, získává se titul magistr - Mgr.), doktorský (může se studovat v interním i distančním studiu, jež zpravidla trvá 3-5 let, závěr tvoří rigorosum a obhajoba disertační práce, získává se titul doktor - Dr.).

Zhruba od poloviny 50. do poloviny 90. let bylo možné získávat tituly CSc. (kandidát věd, v daném případě věd o umění - zhruba obdoba nového doktorského stupně) a DrSc. (doktor věd, nejvyšší vědecký stupeň, předpokladem byla obhajoba velké publikované vědecké práce). Na vysokých školách se získávají a uplatňují vědecko-pedagogické hodnosti/tituly docent (získává se v habilitačním řízení, jehož předpokladem je obhajoba habilitační práce) a profesor (nejvyšší vědecko-pedagogický stupeň, získává se profesorským řízením, jež sestává z celkového posouzení vědecké i pedagogické činnosti uchazeče).

Obor hudební věda patří pro své vztahy ke komplexům umění a hudba, svými implikacemi přírodovědné, medicinské, filozofické, psychologické, pedagogické atd. problematiky k oborům nejširším, nejkomplikovanějším. Tím právě je vzrušující, poskytující množství dobrodružství ducha. Proto je též jeho studium úkolem a posláním celoživotním.

### 1.5. K TECHNIKÁM A NORMÁM ZPRACOVÁNÍ MATERIÁLU A PUBLIKAČNÍ ČINNOSTI

Nyní pár slov k technikám samostatné práce na zprávách, kritikách, recenzích, statích, studiích, knihách. Nelze bohužel dát zcela jednotnou instrukci, protože téma práce, její určení (pouze jako úkol v prosemináři či semináři, nebo pro širší uplatnění např. v tisku), rozsah úkolu, to, zda téma si sami vybíráme, či zda je nám určeno atp., si obvykle vynucují modifikace přístupů. Nicméně pár všeobecněji zformulovaných rad podat chceme.

**Obecně:** Všechno, co máme někomu odevzdat, píšeme na stroji nebo ještě lépe na počítači s tiskárnou. Píšeme po jedné straně papíru, řádkujeme "obrádek", necháváme přiměřené okraje, stránky číslováme. Mezi odstavci neděláme větší mezery než jsou v textu. Usilujeme o jednoduché, jasné, logické, jazykově správné vyjádření a vyhýbáme se šroubovaným, rádoby vědeckým formulacím. Důležitý je nadpis - měl by čtenáře zaujmout a měl by vystihnout, oč v materiálu půjde. Někdy je užitečný podtitul, který zpřesňuje téma či přístup. Píšeme-li na stroji, necháváme si kopie odevzdaných materiálů. Citujeme-li, uvádíme citát v uvozovkách, citace musí být doslovná, dovoluje se však vypustit část textu (třeba i věty), odvádí-li myšlenku jinam; tato vynechaná část textu se naznačí třemi tečkami. Jsou-li v citátu použity uvozovky, přepisují

se znakem °. Do poznámky (viz dále) se uvede autor, název textu, přesný údaj, kde text vyšel (tj. údaj o samostatné publikaci, stránce, resp. údaj o časopisu, jeho ročníku, roku, čísle, stránce. V přehledech literatury můžeme někdy některý z údajů vynechat (např. o stránkách či číslech). Při uvádění literatury můžeme u sborníků a případně i časopisů použít slůvka "in", tj. "v", čímž naznačíme, že nejde o samostatnou publikaci (např.: in: Hudební věda 1994, č.4). Uvádíme-li editory (redaktory) sborníků a podobných textů, používáme obvykle zkratky -ed.

**K práci na zprávě:** Zpráva má být formulována věcně, má říci, co se odehrálo (odehraje), kdy, kde, proč. Je třeba si událost ověřit (nejlépe účastí, ve výjimčném případě aspoň zcela spolehlivou informací), hodnocení, pokud vůbec je vhodné, by mělo být výstižné a co nejstručnější. Rozsah řekněme mezi 5 a 20 řádky.

**K práci na kritice (recenzi) koncertu, operního představení atp.:** Předpokladem je pozorné absolvování události, prostudování patřičných materiálů (program koncertu, slovníková literatura atp.), využití osobních zkušeností, případně ověření svého názoru v diskusi s kolegy. I v kritice musíme podat věcnou zprávu o popisované a hodnocené události, navíc ovšem právě naše hodnocení (nejen skladby či interpretačního výkonu, ale i dramaturgického záměru, okolností provedení atd.). Měli bychom psát zajímavě, ale neexhibovat duchaplnostmi, které odvádějí od věci samé. (Viz text o kritice na jiném místě těchto skript.) Rozsah kolísá mezi 1-5 stránkami.

**K práci na recenzi publikace:** Předpokladem je dobrá znalost pojednávaného a posuzovaného materiálu, jeho pečlivé prostudování, srovnání s podobnými publikacemi. Součástí recenze je uvedení údajů o autorovi publikace, názvu, místu vydání a vydavateli, v roce, rozsahu práce, ale i údajů o dalších rysech publikace, jakými jsou například obrazové přílohy. Další součástí recenze bývá charakteristika autora, nastínění rozvrhu práce, uvedení jejích hlavních myšlenek, náš úsudek o užitečnosti a přínosnosti

práce pro danou oblast bádání či pro zvýšení informovanosti, náš pokus charakterizovat případné mezery práce, nedostatky ve zpracování, možnosti dalších badatelských kroků, atd. Jedním pólem je převážně popisná, (téměř) nehodnotící recenze, druhým vlastně (třeba i subjektivně laděná) polemika či polemická studie. Rozsah recenzí bývá 1-5 stránek.

**K práci na statích a studiích:** Mám-li zpracovat nějaké zvnějšku zadané téma, měl bych nejdříve zjistit u "objednatele" (tj. zprvu většinou u vedoucího prosemináře či semináře), co si on vlastně představuje (cíl práce, rozsah, termín atp.). Měl bych rychle získat představu o svých možnostech téma zpracovat a o tom, co vše musím v souvislosti s tématem svým studiem (všeobecným i specifickým) zvládnout. Jde-li o práci s pramenem, musím zjistit jeho uložení, přístupnost, zajistit si k němu cestu, objevit případné konzultanty (tím prvním je vedoucí prosemináře či semináře, ale mohou jimi být pracovníci archívu atp.), vzít v potaz dosavadní

zpracování látky (nebo látky příbuzné), tedy literaturu (o ní rovněž konzultuji se zadavatelem). Měl bych si vytvořit plán studia, přípravných činností a elaborace textu a postupně tento plán uskutečňovat. V případě teoretické práce si musím rovněž vytvořit plán, který bude spočívat především ve studiu širší i speciálnější literatury. Zpravidla si při vytváření větší stati či studie poměrně brzy učiním nějakou představu o učlenění látky a tedy pak i textu, nějakou pracovní hypotézu. Prakticky současně s textem by měl vznikat i poznámkový aparát (o něm viz na konci této subkapitoly pod označením Poznámky), kam se soustřeďují údaje o použité a citované literatuře, o povaze a umístění pramene atp.<sup>1</sup> Někdy - jde-li o větší soubor literatury - umístíme tento soupis jako samostatnou část textu.<sup>2</sup> Součástí větších materiálů bývá i Shrnutí (Résumé, Summary, Zusammenfassung), obvykle publikované cizojazyčně. Měli bychom se pokoušet vytvářet tato shrnutí aspoň v jednom cizím jazyku samostatně. Rozsáhlejší text (řekněme již od takových desíti stránek) by měl být nějak členěn do kapitol či podkapitol, které mohou, ale nemusí nést nadpisy. V našich větších pracech (statích, studiích) by měl pokud možno postupně krystalizovat náš badatelský záběr a případně téma větší seminární (ročníkové), bakalářské, magisterské, doktorské práce. Rozsah stati bývá kolem 10 stránek, u studie obvykle větší, bakalářské práce mají normu řekněme od 30 stránek výše, u prací diplomních (případně doktorských) se jedná i o stovky stránek.

Literatury, jež radí, jak zpracovávat seminární práce, není mnoho. Jednou z dostupnějších položek je skriptum Dušana Machovce *Technika psaní ročníkových prací z dějin antické filozofie* (Praha, FF UK 1975). Uvádíme z nich několik poznatků a rad: **literatura** nás zpravidla uvádí do širšího kontextu, **studium pramene** vede k zúžení a prohloubení; předmět, téma a cíl práce nejsou totéž; **pracovní název** pomáhá stanovit, oč nám půjde, **definitivní název** by měl vystihnout především téma; je třeba jasně rozlišovat **citaci** cizích myšlenek (formulací; používáme uvozovek, odkazujeme na zdroj) od jejich **volného přepisu** (autora můžeme jen připomenout); do **poznámkového aparátu** práce patří jednak tzv. **odkazy** (na literaturu, prameny), jednak vlastní **poznámky** (pojedenání o nějakých vedlejších momentech problematiky, které chceme připomenout nebo rozebrat, ale jimiž nechceme zatěžovat vlastní text a logiku výkladu); v rovině stylistické (a vlastně i myšlenkové) bychom si měli dát pozor na řazení vět: někdy se totiž stává, že jednotlivé věty sice mají smysl, jejich zřetězení však už nikoli (pozor na spojky typu "a", "přitom však" atp.), a na tzv. vyšínutí z vazby (v příliš dlouhých souvětích se někdy může ztratit podmět či kus myšlenky a tedy souvislost); vyvarovat se gramatických chyb by mělo být samozřejmostí, speciálně však je třeba dát pozor na interpunkci, která mnohdy vlastně umožňuje porozumět textu; hotové texty bychom měli nechat několik dní "uležet",

abychom si je pak mohli prohlédnout čerstvými očima a udělali v nich potřebné úpravy a opravy.

Poznámky:
1. Několik pravidel k vytváření poznámkového aparátu: podobu číselného označení poznámky i jeho umístění podává právě tento příklad (všimněte si, že údaj o poznámce stojí za diakritickým znaménkem); poznámky zpravidla umísťujeme na konec textu (opět v naznačené úpravě).
2. Nejlepší poučení o tom, jak formovat a formulovat vědecký text, jak organizovat poznámkový aparát atp., dává studium prací renomovaných autorů v renomovaných časopisech (u nás viz hlavně čtvrtletník Hudební věda).

Zpracování větších studií, jimiž jsou vlastně bakalářské, magisterské či dokonce doktorské práce (a vůbec zpracování knižních publikací) vychází z obdobných zásad jako jsou zmíněné již zásady pro stati a studie. Situace je tu ovšem komplikovanější. Jsme konfrontováni s problematikou větší závažnosti, většího rozsahu, vyžadující samostatnější badatelské (nebo třeba i popularizační) přístupy, vynucující si rozčlenění látky a její logické uspořádání, atp. Musíme zpravidla pracovat na více úkolech současně (tj. sbírat materiál, studovat literaturu, pokoušet se o první orientační rozvrh práce). Měli bychom se ovšem snažit o systémovost, tj. promýšlet o vztazích uvnitř látky, měli bychom si dělat poznámky, výpisky apod. tak, abychom se později při dopracovávání textu k podkladům nemuseli znovu pracně vracet. **K formálním náležitostem větších muzikologických prací:** Ke standardnímu vybavení větších prací patří **OBSAH** (podává vlastně rozvrh práce s údajem, na které stránce textu začínají jednotlivé kapitoly či kapitoly; Obsah může být zařazen na začátku práce po titulním listě, nebo na konci práce), **JMENNÝ REJSTRÍK** (též **INDEX**; po ukončení práce na strojopisné či počítačové verzi resp. při tištěném textu po ukončení stránkové korektury si na lístečky vypisujeme jména zmiňovaných osob spolu s údajem o stránce, kde se dané jméno vyskytuje, pak seřadíme abecedně a připojíme na konec práce/publikace), **VĚCNÝ REJSTRÍK** (postupujeme obdobně; podává vlastně podrobnější vhled do práce podle pojednávaných problémů, klíčových slov atp.; řazení bývá obvykle abecední). Někdy mohou být oba druhy rejstříků zkombinovány v jeden. Práce zpravidla přinášejí též **SHRNUTÍ** (anglicky **SUMMARY**, německy **ZUSAMMENFASSUNG**, francouzsky **RÉSUMÉ**), jež v daném jazyku, ale u nás zpravidla i ve vybraném cizím jazyku (v rozsahu cca 1-4 stránky strojopisu) seznamuje s předmětem pojednání a hlavními autorovými tezemi. U větších prací je obvyklá též vstupní partie označovaná jako **ÚVOD** (nebo též

**PŘEDMLUVA**), kde autor podává historii práce, zdůvodnění práce a jejího rozvrhu, děkuje různým spolupracovníkům atp.

## 1.6. MUZIKOLOG A POČÍTAČ

Tato podkapitolka zřejmě zastará z celých skript nejdříve - vývoj v této oblasti probíhá totiž nesmírně rychle. Není též nejmenší šance, aby - vzhledem k jejímu možnému rozsahu - byla skutečnou učebnicí práce s počítačem. Jejím úkolem je exponovat (s určením pro naprosté začátečníky) několik klíčových termínů-pojmů a dát několik uživatelských rad.

- Zdrucující většina běžných příruček pro práci s počítačem uvádí množství zcela zbytečných informací. Nenechte se proto jejich tloušťkou a odborností odradit: toho, co potřebujete - aspoň v začátcích - je poměrně málo. Neorientujte se na knihy o počítačích vůbec, vás by mělo zajímat především využití konkrétního uživatelského programu, s nímž (v němž) chcete nebo s nímž máte možnost pracovat. Pro začínajícího muzikologa je nejdůležitější uživatelský program umožňující psaní textů, tzv. textový editor.

NĚKOLIK TITULŮ KNÍŽEK O PRÁCI S POČÍTAČI:
Luboš Bárta - Jaroslav Nádhera: <i>Abeceda uživatele PC</i> (Praha 1991)
František Bělohlávek - Ivoš Anderle: <i>Osobní počítač</i> (Olomouc 1992)
Petr Hruza: <i>Osobní počítače</i> (Olomouc 1993)

- **Několik klíčových termínů-pojmů** (computerová terminologie je především anglická):  
**hardware** (hmotné součásti počítače), **software** (programy, které umožňují práci na počítači), **monitor** (obrazovka počítače), **keyboard** (klávesnice, jí udělujeme počítači pokyny, její pomocí píšeme texty, počítáme atp.), **mouse** (myš, doplňkové zařízení, jímž také můžeme udělovat pokyny), **hard disc** (pevný disk - hlavní paměť počítače umístěná uvnitř přístroje), **disketa** (další paměťové médium, s menší kapacitou, zato však vkládané dovnitř a tedy přenosné; větší, pětačtvrtpalcové diskety mají menší kapacitu než menší, třiapůlpcové), **printer** (tiskárna, pozor: je tu řada systémů s výhodami i nevýhodami, musí odpovídat možnostem počítače), **operační systém** (součást software, zabezpečuje "životní" funkce počítače, bývá umístěn na hard disku, spouští se zároveň se startem počítače, u zdrucující většiny našich počítačů je tímto systémem tzv. DOS, jehož některé, ale opravdu jen některé pokyny budete potřebovat dost často), **IBM** (čti ajbiem, název firmy, která zavedla typ počítačů, jež jsou dodnes jakýmsi vzorem, normou: i když konkrétní přístroj není od IBM, musí být - chceme-li se přizpůsobit svému "počítačovému okolí" - s jejími přístroji kompatibilní, tedy slučitelný), **programovací**

**jazyky** (pokud se sami nechcete stát programátory, nemusíte se o ně zajímat; dnes ve velké většině případů vystačíme s kupovanými programy), **diskový manažer** (program, který umožňuje přehledně organizovat a snadno využívat "obsah" paměti počítače nebo diskety), **aplikační software** (= uživatelské programy - např. počítačové hry, výukové programy, databáze, textové editory), **databáze** (speciální programy umožňující vedení "kartoték", výpisy různých údajů z těchto kartoték, atp.), **textové editory** (zdokonalená funkce psacího stroje, tedy napsání textu a manipulace s ním, včetně vytištění; nejrozšířenějším našim editorem je T602, ale jsou i složitější a dokonalejší programy jako Word, Word Perfect, Windows apod.).

- **K diskovým manažerům**: S nimi je právě určitá potíž, protože je jich řada, jejich ovládnutí se liší a přitom právě jejich prostřednictvím se dostáváme k práci na počítači. Jako diskový manažer poslouží sám operační program DOS (MS-DOS), ale práce s ním je komplikovaná a zdouhavá. Proto jsou používány speciální programy ("nadstavby DOSu"), které umožňují lepší přehled uloženého (na hard disku nebo na disketách) "materiálu" a snadnější manipulaci s ním. K takovýmto manažerům patří například PcShell (uložené dokumenty mohou vytvářet velmi přehledný hierarchický "strom"), hlavně však je u nás používán program Norton Commander (instrukce, jak ho používat, jsou prakticky ve všech počítačových učebnicích). Z Nortonu je odvozen i český HH manager nebo managerová součást textového editoru T602. Základním úkolem diskových managerů je vytvořit nějakou hierarchii vkládaných dokumentů, umožnit jakýkoli vytvářený dokument někam logicky zařadit a zase jej pak najít.

- **K práci s textovým editorem T602**: Tento program funguje především jako onen zdokonalený psací stroj, avšak také jako jednoduchý diskový manager. Veškerá komunikace s programem probíhá v češtině. Koupíte-li si tento program a máte-li ho vhodně zainstalovaný na svém počítači, můžete se k němu dostat třeba hned spuštěním počítače. Pokynů pro práci s tímto textovým editorem je přes jeho relativní jednoduchost celá řada a proto odkazujeme na příručky. Vhodnou pomůckou pro zvládnutí T602 je knížka Jiřího Horáka *Zpracování textů na PC - Text602* (Praha 1992, Grada). V našem českém prostředí je textový editor T602 editorem nejrozšířenějším a pro začátečníky nejvhodnějším. Texty napsané textovým editorem T602 přijímají prakticky všechny redakce

- **Jak se dostat k práci na počítači?** Jednou věcí je naučit se alespoň elementárně počítač obsluhovat (používat), jinou, daleko důležitější věcí je využívat systematicky počítače pro studium, pro svou začínající vědeckou práci. Možnosti, jak se naučit počítač obsluhovat, dávají kurzy na školách či fakultách, komerční kurzy atp. Pokud jste je ještě neabsolvovali, učte tak co nejrychleji, každé zdržení vás poškodí. Mají-li vaši rodiče počítač doma či ve své firmě, máte vyhráno - domluvte se s nimi o tom, jak ho budete používat (nejlépe tak, že budete pracovat na



vlastní disketě). Jestliže nikoli, zmobilizujte všechny síly (domluvte se s rodiči, šetřte, půjčte si peníze, spojte se s někým v jakési "uživatelské družstvo") a kupte si - opatrně ovšem! - třeba i starší, méně výkonný přístroj. Bude-li peněz opravdu velmi málo, obejdete se v úplném začátku třeba i bez tiskárny - vytisknout můžete své "produkty" ze své diskety třeba u přátel, na fakultě apod. Počítač si nechte zinstalovat odborníkem nebo zasvěcenějším kolegou (získejte ho pro začátek jako jakéhosi odborného poradce - možností klopýtnutí je celá řada). Budete-li pracovat s pomocí vlastních disket, je po nepatrném zaškolení možnost, že něco někomu zkazíte, tj. především vymažete, prakticky vyloučená. U důležitých operací se počítač ptá, zda je opravdu chcete udělat, a vyloženě nemožné instrukce neplní, aniž by se něco přihodilo. Tedy, nebojte se...

- **Co nám v naší práci počítač usnadňuje či umožňuje** (na rozdíl od psacího stroje):

klávesnice počítače se ovládá velice lehce a můžeme tedy psát rychle; v psaných textech (dokumentech) můžeme po celou dobu snadno mazat, doplňovat, prostě text obsahově i stylisticky zdokonalovat až k uspokojivému výsledku; v dokumentu můžeme používat i různých typů písma a vůbec bohatější vnější úpravy (sloupce atp.) a můžeme vytvářet i různé tabulky (takzvaná "štábní kultura" textů vytvořených na počítači je nezměrně vyšší než u textů strojopisných); k napsanému a "archivovanému" dokumentu se můžeme kdykoli vrátit, znovu jej redigovat, tisknout; některé redakce už chtějí, aby se jim texty dávaly právě na disketách; jednu verzi dokumentu (např. článek) si můžeme zkopírovat a z tohoto zkopírovaného znění udělat různými vhodnými úpravami třeba rozhlasový pořad (zvyšujeme tím svou pracovní efektivnost a produktivitu!).

- **Co budete na svém počítači dělat?** Především byste se měli zdokonalit v jeho obsluze. Pozor: součástí této obsluhy je i dokonalé psaní na psacím stroji, vlastně klávesnici (co by vám byla platná rychlost počítače, když byste sami písmena na klávesnici hledali; investice do zvládnutí desetiprstového psaní se celoživotně více než vyplatí; z učebnic psaní na stroji uvádíme např. ....). Dále by se vám určitě hodily všelijaké výukové kursy - u nás jich ještě není bůhvíkolik, ale v zahraničí jsou čímsi velmi rozšířeným. Z našich se nabízí orientace na kursy jazykové. Dále se nabízí možnost přepisu zaznamenaných přednášek (jejich důležitých částí) - vždyť přepisem, případně re-formulací vlastně opakujeme, aktivně zvládáme látku. Na počítači si vedeme konspekty ze studované literatury, pořizujeme si (systémem databáze) kartotéku či kartotéky muzikologické (estetické atp.) literatury. Především však na počítači píšeme naše vlastní práce: seminární, bakalářské, disertační, články a stati určené pro publikování, materiály pro rozhlasové vysílání atp. Počítač nám umožňuje tyto práce trvale uchovávat a znovu se k nim pracovně vracet (původní text si uchováme, v jeho kopii pak provádíme úpravy, jež umožní přeměnit článek v rozhlasový pořad, kapitolu větší práce atp.). Další možnosti takřčeno osobní: deník,

zápisník úkolů, evidence různých výsledků (např. sportovních), vyřizování korespondence, vedení osobní dokumentace (obnovované curriculum vitae, bibliografie vlastních prací, atp.), počítačové hry (spousta z nich je ztrátou času, ale s počítačem můžeme hrát též šachy, bridge a jiné inteligentní hry), atp.

Pro muzikologa se ovšem otevírají i další možnosti využití počítače: pomocí počítače (speciálních programů) můžeme psát noty, tedy provádět přepisy rukopisů skladeb, spartaci atp. a to i do podoby vhodné pro tisk. Počítač nám též umožňuje - ve spojení se syntezátory atp. - hudbu netradičním způsobem vytvářet. Ale to je zřejmě až další etapa využití počítače v životě mladého muzikologa...

# O VĚDĚ OBECNĚ A O HUDEBNÍ VĚDĚ SPECIÁLNĚ ANEB KAPITOLKY Z

## VĚDOSLOVÍ

### 2.1. OBECNĚ K VĚDĚ A JEJÍ METODOLOGII

Vzhledem k tomu, že toto téma by samo vydalo na tlusté skriptum, spokojujeme se s několika terminologicko-pojmovými poznámkami; prakticky nikde v nich nejde o nějaké definice ve striktním slova smyslu. Jednotlivé poznámky též zdaleka nevyčerpávají své téma, jsou spíše jen úvodem do problematiky vědní metodologie (někdy se pro metodologii používá i staršího výrazu vědosloví) a jejich úkolem je usnadnit pochopení dalších textů. Poznámky ovšem zase nechtějí být jen pouhým slovníčkem cizích výrazů. Počet poznámek je omezen účelem a rozsahem textu a tak s dalšími důležitými termíny-pojmy se čtenář musí seznamovat dalším studiem těchto skript i jiných textů.

Zatímco ostatní živi tvorové žádnou z věcí, které vidí, neprohližejí, ani o ní neuvažují, ani ji nezkoumají, člověk jakmile něco uvidí, hned to také zkoumá (anathrei) a uvažuje o tom, co viděl (opopen). Proto byl člověk jediný ze všech živočichů správně pojmenován anthropos, zkoumající, co uviděl (anathrón ha opópe). - Platón

**Věda** = cílevědomé, systematické, racionální studium nějaké oblasti (nějakého aspektu) přírodního či společenského dění, jež se uskutečňuje cestou formulování hypotéz a teorií, jejich ověřováním cestou pozorování a experimentu, postupnou přestavbou paradigmat. Věda je jedním z hlavních způsobů, jak si člověk osvojuje svět (k dalším způsobům osvojování patří empirické poznání, praxe, náboženství, umění). Konkrétní vědy vznikaly většinou vydělováním z původně nespécifikovaného poznání, označovaného za prvotní filozofii.

Poznámka: Co je a co není věda, není tak jasné, jak by se mohlo zdát na první pohled. Věda i pojetí vědy se vyvíjejí, co bylo kdysi poznatkem (součástí) vědy, z dnešního pohledu už vědeckým poznatkem (vědou) být nemusí. Je řada oblastí zkoumání, o nichž se vedou spory, zda jsou či nejsou vědou - viz například tzv. parapsychologii. Většina věd má též přechodové oblasti od výzkumu k praktické aplikaci či k popularizaci výsledků tohoto výzkumu (viz třeba zrovna učebnicové zpracování vědeckého poznání). Některé vědy vlastně plynule přecházejí do filozofie nebo i náboženství. Co je a co není "správným" předmětem vědy, "správnou" vědeckou metodou, "vhodným" cílem vědy, se v různých epochách, v různých kulturních okruzích, společenských formacích, vědeckých komunitách může dost podstatně odlišovat - cynici dokonce říkají, že co je a co není věda, je dáno "spiklenectvím" vědců. I když tento názor lze sotva přijmout, rozhodně platí, že hranice vědy jsou elastické, prostupné, neostře.

DVĚ FASCINUJÍCÍ A INSPIRATIVNÍ KNIHY O VĚDĚ A VĚDCÍCH:  
Hans Selye: *K záhadám vědy* (Praha 1975)  
Wiktor Osiatynski: *Labyrint světa. Rozhovory se sovětskými a americkými vědci* (Praha 1984)

**Nauka** = relativně ustálený soubor poznatků a pravidel uznávaných za platné v nějaké více či méně vymezené oblasti (některé disciplíny mají právě povahu nauk, viz v muzikologii nauku o harmonii, kontrapunktu atp.).

**Hypotéza** = domněnka, vysvětlení, jež neodporuje poznávaným faktům a umožňuje určitý (třeba i jen předběžný, tzv. pracovní) výklad a propojení zkoumaných jevů. Jinak řečeno, hypotéza se formuluje po předběžném zkoumání a prověřuje se dalším výzkumem.

**Teorie** = ucelený, kompaktní, konzistentní (tj. nemající vnitřní rozpory) komplex názorů, představ, myšlenek vysvětlujících určitý jev (soubor jevů). Představuje vlastně způsob existence vědeckých poznatků. V praktickém použití se někdy pojmy teorie, hypotéza, metoda všelijak zaměňují. Mluví se například o Asafjevově teorii intonace, tady však jde spíše o jednu z metod interpretace (výkladu) hudby případně tvorby hudby. Také chápání teorie se mění, vyvíjí a posouvá. Teorii například chápeme jako protiklad praxe, ale i empirie (zkušenosti); na jiném (a

vyšším stupni) poznání fungují teorie mnohdy uvnitř vědních disciplín nebo jako jejich zárodky a "startovací" plochy; v nejedné vědě se teorie vykládá jako protiklad historie (např. sama hudební věda bývá zvykově dělena na oblast historickou a systematickou, přičemž té druhé se přiznává spíše povaha teorie); myslitelné jsou pak i teorie teorií (či teorie o teoriích), tedy tzv. metateorie.

**Paradigma** = určitý soubor (kánon) poznatků, teorií, způsobů uvažování atp., jinak řečeno, v našem kontextu dobový způsob "dělání vědy". Po nějakém čase se nově získávané poznatky mohou dostat do rozporu s dosavadním paradigmatem (rámcem), může dojít ke krizi dané vědy a k nastolení nového paradigmatu (např. ve fyzice jde o paradigmaty přednewtonovské fyziky, newtonovské fyziky, einsteinovské fyziky, poeinsteinovské fyziky). Protipólem paradigmatu je **syntagma**, pod čímž se rozumí konkrétní jev, jímž je paradigma realizováno (příklad z hudby: Beethovenova 9. symfonie se zrodila z paradigmatu vídeňského klasicismu, avšak sama vlastně toto paradigma dílem určuje, dílem rozpíná a tím v důsledku vede k jeho překonání). V této souvislosti si zapamatujme, že teorii paradigmat nastolil a rozpracoval americký teoretik a historik vědy Thomas Samuel Kuhn ve spise *The Structure Of Scientific Revolutions* (Chicago 1962, 2 1974).

**Analýza a syntéza** = základní pracovní postupy vědeckého poznání. Analýzou se rozumí rozbor, rozklad zkoumaného komplexnějšího jevu na jednotlivé prvky nebo složky, přičemž se vyděluje podstatné od nepodstatného, sestupuje se od složitějšího k jednoduššímu (základnímu), poznává se hierarchická výstavba skutečnosti. V syntéze se uskutečňuje (a tím zkoumá) spojování prvků v celek, poznává se především "fungování" celku. Analýza a syntéza jsou rubem a lícem jedné mince.

**Dedukce a indukce** = podmiňující a doplňující se metody zkoumání. Při dedukci se z obecnějších premis (poznatků) dospívá k závěrům o speciálnějších, zvláštním. Při indukci je tomu obráceně: z dílčích poznatků se srovnáváním atp. dospívá k formulaci poznatků obecnější povahy.

**Entita** = slovo s různými významy. Nejčastěji znamená "něco", nějaké jsoucno, nějaký jev (tedy **fenomén**). Některé filozofické školy ovšem rozlišují jev (fenomén) jako cosi povrchového, proměnlivého atp., a podstatu (stabilní "jádro" věci).

**Struktura** = síť vnitřních vztahů mezi částmi celku, která zakládá kvalitativní určenost celku jakožto jevu a tedy i jeho odlišnost od okolí a od jiných entit. Díky své strukturnosti zůstává jev sám sebou i při svých různých proměnách.

**Systém** = superstruktura, která je komplexem vzájemně provázaných struktur a vyznačuje se sklonem a schopností k sebeuchování (= k **homeostáze**). **Systémy** mohou být **uzavřené** či **otevřené**. Věda i umění patří k tomu druhému typu systémů, tj. vyvíjejí se i díky neustálým kontaktům k jevům mimo sebe sama, "vtahováním" těchto jevů do sebe (viz v hudbě třeba vstup nových nehudbních zvuků do hudebních struktur, ale i vstup nových životních inspirací do tematiky, do způsobů strukturování, atp.).

**Metoda** = původně v řečtině znamenalo "cesta" Představuje systematické směřování k dosažení (poznávacího) cíle.

**Metodika** = praktické, schematizované, dílčí uplatnění metody, "technický" návod ke splnění nějakého úkolu. Vymezení metodiky je blízké vymezení pojmu **technika** (míní se tím konkrétní, určitá činnost, způsob řešení nějakého úkolu - viz např. laboratorní techniky, v muzikologii třeba spartace nějaké skladby pomocí počítačového programu).

**Metodologie** = nauka o metodách vědeckého poznání, systém organizace vědeckých teorií.

**Verifikace** = metodický postup vedoucí k potvrzení nebo vyvrácení nějakého poznatku resp. hypotézy/teorie. Rozlišuje se **verifikace empirická** (ověření něčeho pomocí pozorování, experimentu, praxe) a **logická** (zkoumá se, zda výklad je bezrozporný). Někteří filozofové-teoretici vědy (např. Karl Popper) zdůrazňovali nutnost stálého prověřování poznatků i teorií a

hovořili v této souvislosti o metodě tzv. **falzifikace** (k poznatkům i teoriím musíme přistupovat neustále kriticky, tedy jako kdyby to byla falza).

**Vědní obor, disciplína** = dříve nejednotně užívané označení, dnes se však u nás víceméně vžilo, že za obor pokládáme rozsáhlý vědní komplex (např. medicína, muzikologie), zatímco za disciplínu nějaký podobor (např. chirurgie, hudební historiografie). Jednotlivé obory či disciplíny jsou určeny povahou svého cíle, předmětu a metod.

**Taxonomie** = nauka o operacích **třídění** a **klasifikace**. Při třídění usilujeme rozčlenit jevy podle společných podstatných znaků, při klasifikaci jevy zařazujeme do vytvořených tříd. Jako **taxon** označujeme to, co je společného třídám. Příklad z hudby: pod taxonem "sloh" vystupuje například gotika, renesance, baroko, klasicismus atd., pod taxonem "forma" písňová forma, rondo atd.

**Klasifikace věd** = pokusy zařadit vědní obory či disciplíny do tříd, které jsou ustaveny větší či menší blízkostí vědních oborů či disciplín (ve smyslu předmětu, metod a cílů). Víceméně souběžně se uplatňuje několik klasifikací věd. Velmi obvyklé je dělení věd na **vědy přírodní** (zde se rozlišují vědy o neživé a živé přírodě) a **humanitní** (uvnitř této třídy se někdy vymezují dvě podtřídy, totiž duchovědné a společenskovědné obory). Jiné dělení je na vědy tzv. **nomotetické** (nomos = zákon, zákonitost, tedy zkoumající zákonitosti) a **idiografické** (vědy popisující jedinečné skutečnosti - sem patří zejména vědy historického zaměření, obory zkoumající kulturní produkty atp.). Z dalších dělení můžeme připomenout dělení na vědy **empiricko-popisné, teoreticko-syntetizující a matematizující**.

Velmi operativní je též členění, které najdeme v dnes u nás velmi populární filozofické propedeutice rakouského autora Arno Anzenbachera (jeho *Úvod do filozofie*, Praha 1990, můžeme vcelku s dobrým svědomím doporučit i adeptům muzikologie). Autor rozlišuje vědecká paradigmaty typu filozofie či teologie od tzv. speciálních věd, které dělí na vědy reálné (zvykově se o nich u nás hovoří též jako o vědách konkrétních či pozitivních) a formální (např. formální logika, matematika). Reálné vědy navrhuje Anzenbacher členit podle povahy předmětu na přírodní a kulturní, druhá skupina se pak dále větví na obory duchovní a sociální (respektive též ekonomické).

Všechny uvedené klasifikační pokusy je ovšem třeba chápat jako více či méně inspirativní schémata, protože hranice mezi jakkoliv vymezenými třídami bývají neostré a průchodné, což ostatně poznáme i na případu muzikologie.

## 2.2. MUZIKOLOGIE A VĚDY O UMĚNÍ

Muzikologie se zvykově řadí do okruhu reálných (konkrétních, pozitivních) věd humanitních a ještě specifikovaněji do skupiny věd o umění (tzv. uměnověd), kam patří též věda o výtvarném umění (německé označení "kunsthistorie" vystupuje v našem jazykovém kontextu jako označení žargonové), literární věda, divadelní věda (teatrologie), filmová věda, a samozřejmě - byť v jisté obecnější rovině - též estetika resp. obecná teorie umění (zatímco estetika se zabývá celou širokou oblastí estetická, obecná teorie jen estetickým uměleckým).

Katharine Everett Gilbertová-Helmut Kuhn: <i>Dějiny estetiky</i>	
(Praha 1965)	
Jan Mukařovský: <i>Studie z estetiky</i> (Praha 1966)	
Georg Wilhelm Friedrich Hegel: <i>Estetika I-II</i> (Praha 1966)	
Jaroslav Volek: <i>Základy obecné teorie umění</i> (Praha 1968)	
Jan Mukařovský: <i>Cestami poetiky a estetiky</i> (Praha 1971)	
Jaroslav Volek: <i>Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku</i>	
<i>XX.století</i> (Praha 1985)	
Zdeněk Mathauser: <i>Metodologické meditace aneb tajemství symbolu</i>	
(Praha 1988)	
Miloš Jůzl - Dušan Prokop: <i>Úvod do estetiky</i> (Praha 1989)	

Při bližším pohledu ovšem zjišťujeme, že vřazení muzikologie do systému či souboru humanitních věd není tak jednoznačné, jak by se mohlo na první pohled zdát. V tomto rámci samotném se hudební věda - podobně jako ostatní uměnovědy - chová jako obor duchovědní i společenskovědní zároveň, specifické je však pro ni to, že některými výzkumy vybočuje do sféry věd přírodních, respektive vystupuje jako obor operující na rozhraní přírodovědného a humanitního bádání. Konečně některými svými podobory přesahuje hudební věda rámec reálných či konkrétních věd a přiklání se k filozofickému myšlení či zkoumání (např. hudební estetikou nebo tzv. filozofií hudby, o jejíž existenci hovoří řada autorů).

Hudba byla odedávna provázena spontánní a pak i záměrnou teoretickou reflexí, která umožňovala zdokonalit stavbu nástrojů, ladění, způsoby komponování a provozování hudby, atp. Tato reflexe, z níž se později zrodila moderní hudební věda, v mnohém inspirovala ostatní vědy o umění, avšak věda o výtvarném umění zejména po metodologické stránce v řadě ohledů muzikologii předstihla a hudební věda pak v mnohém přebírala její postupy i pojmosloví - zejména v souvislosti s jevem a pojmem stylu. Velmi těsné kooperace se odjakživa vytvářely i mezi teoretickým poznáním hudby a literatury (respektive slovesnosti vůbec), souvislost s teatrologií je pak dána tím, že široká problematika hudebního divadla a scénična vůbec musí být zkoumána jak divadelními, tak hudebními vědci. Prací, které by komplexněji zachycovaly oblast umění resp. jeho vývojové zákonitosti (mechanismy), je poměrně málo.

LITERATURA K JINÝM VĚDÁM O UMĚNÍ A KE KULTURNĚ HISTORICKÉ	
PROBLEMATICE:	
Arnold Hauser: <i>Filosofie dějin umění</i> (Praha 1975)	
Aron J. Gurevič: <i>Kategorie středověké kultury</i> (Praha 1978)	
Walter Benjamin: <i>Dílo a jeho zdroj</i> (Praha 1979)	
Jacques Le Goff: <i>Kultura středověké Evropy</i> (Praha 1991)	
Umberto Eco: <i>Kunst und Schönheit im Mittelalter</i> (München 1993)	

### 2.3. MUZIKOLOGIE, JEJÍ PŘEDMĚT, METODY A CÍLE

### 2.3.1. K OZNAČENÍ A HRUBÉMU VYMEZENÍ MUZIKOLOGIE

Označení "hudební věda" se u nás objevilo již v 80. letech 19. století (jako odvozenina z německého termínu "Musikwissenschaft"), oficiálně je však pro vědecké zkoumání hudby zavedli Otakar Hostinský a Zdeněk Nejedlý roku 1905 při založení stolice na Univerzitě Karlově. Ačkoli není jazykově šťastné, ujal se a je používáno souběžně s výrazem "muzikologie" (mezi oběma výrazy není rozdíl ve významu, jsou to tedy tzv. pravá synonyma). Termín "muzikologie" je používán v řadě jazyků (např. v angličtině ve tvaru "musicology", ve francouzštině "musicologie", v italštině "musicologia", v polštině "muzykologia"), němčina ovšem používá svého zmíněného již termínu a podobně i ruština ("muzykoznanie").

| STUDIE K TEORII HUDEBNÍ VĚDY: |

| Guido Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* |

| (in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885; |

| tato stať je pokládána za manifest nového oboru) |

| Vladimír Lébl ad.: *Teorie hudební vědy* (in: *Hudební věda I,* |

| Praha 1988) |

Ve skriptu *O studiu hudební vědy* (Praha 1964) definuje Fukač hudební vědu jako "složený vědní obor, tj. metodologicky utříděnou a neustále se vyvíjející soustavu poznatků o hudebních jevech v nejširším slova smyslu. Hudební věda zkoumá akustické a ostatní přírodní předpoklady hudebního umění, tónové jevy estetické i mimoestetické povahy (např. signály), zvláště však vlastní hudební projevy všech dob a kultur, historické podmínky jejich existence vývoje, jakož i jejich nositele (společnost a individuality)."

### 2.3.2. K PŘEDMĚTU MUZIKOLOGIE

V teorii vědy se někdy rozlišuje objekt a předmět zkoumání. Objektem se rozumí nějaká realita, která je nezávislá na existenci a přístupu poznávajícího subjektu, předmětem je pak - jednoduše řečeno - právě to, co tento subjekt z oné reality vidí, na co se zaměřuje. Objektem hudební vědy je tedy vlastně vše, co je nějak dáno neustále se vyvíjejícím jevem hudba (respektive jevy s hudbou podstatně souvisejícími), předmětem pak to, čeho si tu muzikologie všímá, co pokládá za relevantní. Že se zde může objevovat určitá diskrepance, ukazuje například skutečnost, že

ačkoliv se tzv. nonartificiální (populární) hudba stala ve 20. století nesmírně významnou součástí hudební scény, muzikologie ji až do druhé poloviny století prakticky vzato ignorovala a tedy i nezkoumala. Takovéto rozpory se objevují nejen v hudební vědě, nýbrž ve všech vědních oborech a v celém úhrnu vědeckého poznání. Fukač v připomenutém skriptu popsal tuto situaci takto: "Představme si tedy objektivní realitu jako vyvíjející se (a proto rozpínající se) objem všech možných jevů, který je zevnitř dostihován naším poznáním. Od pomyslného středu šíří se tedy lidské poznání paprskovitě několika směry, které se postupně dále diferencují a vytvářejí celý systém vědních oborů pokrývajících nakonec všechny úseky a oblasti skutečnosti."

Je-li předmětem muzikologického zkoumání fenomén označovaný jako "hudba", je nutno ihned poznamenat, že pod tímto nejobecnějším označením je vlastně skrývány dvě věci: 1. sféra samotné hudby, tj. specifických zvukových struktur, 2. sféra předpokladů a realizace hudby, tj. všechno to, co hudbu ve smyslu 1. umožňuje (viz např. fyzikální zákonitosti, instituce hudebního provozu) a v co tato vyúsťuje (viz např. hudební prožitky, chování atp.).

Je zřejmé, že problematika předmětu muzikologie je klíčová a nesmírně obsáhlá. Proto je v těchto skriptech pojednávána vlastně neustále - například kapitoly věnované jednotlivým muzikologickým disciplínám se nutně zabývají otázkou předmětu těchto disciplín. Tím, co vlastně máme rozumět pod zdánlivě samozřejmým označením "hudba" (resp. "musica"), se speciálně zabýváme v kapitole *K termínu a pojmu "hudba" ("musica")*.

Jak už bylo řečeno, předmět hudební vědy není něčím statickým; pohledme proto alespoň letmo na jeho proměny. V evropském kulturním okruhu se nejstarší úvahy o hudbě (dávno před ustavením muzikologie jako moderní vědy v 19. století) týkaly hlavně ladění a vůbec hudebně teoretické problematiky související s hudební praxí. Středověké úvahy se zaměřovaly na problematiku tónového systému, hudebního zápisu, dobové praxe v kompozici a interpretaci hudby. Historiografický pohled (dodnes v muzikologii nejpreferovanější) nastoupil až někdy v 17. a 18. století. Přírodní (akustické, fyziologické) předpoklady hudby vstoupily masívně do popředí badatelského zájmu v 2. polovině 19. století. Dvacáté století nastolilo s velkou naléhavostí problematiku hudebně sociologickou (hudba je součástí širších procesů ekonomických a sociálních) a etnomuzikologickou (předmětné pole muzikologie se přímo dramaticky rozšiřuje o problematiku mimoevropských hudebních kultur, jež byly do té doby reflektovány zcela okrajově). Hlavně však 20. století přineslo to, že muzikologie si začíná stále zřetelněji uvědomovat širší a hloubku svého předmětu a v souvislosti s tím nutnost interdisciplinárních přístupů (předmět je nazírán ve své komplexnosti). Pokračující rozvoj muzikologie postupně vytváří i další důležité a rozsáhlé předmětné pole výzkumu, totiž dějiny muzikologie samotné, jinak řečeno, výzkum reflexí hudby.



Jde tedy o reflexi reflexe; takovéto posunutí úvahy o jedno patro se označuje za meta-rovinu, metareflexi. Zkoumáním vlastního vývoje dochází v muzikologii k stálému pohybu poznatků i hodnocení, k překonávání dobové omezenosti pohledů, k přesunům pozornosti na různé oblasti, k revizi omylů. Toto dění je namnoze velmi dramatické, projevuje se i polemikami, profilováním navzájem soupeřících badatelských škol atp.

### 2.3.3. K METODÁM MUZIKOLOGIE

Obecně vzato, metodami nazýváme způsoby, jimiž dosahujeme nějakého cíle; vědecké metody jsou tudíž způsoby, jakými se daná věda zmocňuje svého předmětu, aby dosáhla svých cílů. Je tu tedy zřejmá vazba předmět-metoda-cíl. Metody zkoumání fenoménu "hudba" se průběhem věků přirozeně měnily. Zprvu převažovalo pozorování, praktické manipulování (např. při konstruování hudebních nástrojů), spekulace (viz filozoficko-náboženské úvahy o poslání hudby). S nástupem snah o oživení hudební minulosti (a tedy i s nástupem zřetele k historicitě hudby) se začaly stále výrazněji uplatňovat starší i nověji zdokonalované a hudební matérii přizpůsobované historiografické metody, tj. dešifrace dochovaných hudebních památek pro nové praktické využití (výzkum starých notových písem atp.), zkoumání původu, stáří a pravosti památek (tzv. kritika pramenů). V souvislosti s tím i s rozvojem kompoziční a interpretační praxe se propracovávaly rozborů děl i interpretace. Potřeby konstrukce nástrojů a později moderní zvukové techniky (včetně syntezátorů) posouvaly kupředu metodiku výzkumu akustických apod. zákonitostí. Pronikavé změny v hudebním životě (masová výroba a masové šíření hudby, nástup multimediality atp.) si vynutily rozvoj aplikovaných metod sociologických výzkumů (viz různá šetření uplatňující statistické metody atp.). Objevy teorie informace, kybernetiky, teorie komunikace i nová výpočetní technika umožnily uplatnění matematických metod analýzy hudby. Atp.

Celá škála muzikologických metod by se nám vyjevuje jen při podrobnějším pohledu na metody používané v jednotlivých muzikologických disciplínách; ten však pochopitelně najdeme až v takto zaměřených speciálních kapitolách. Proto můžeme na tomto místě podat jen obecnější pohled.

Zásadně vzato, odlišný výběr metod se uplatňuje v muzikologickém bádání orientovaném přírodovědně, sociálně psychologicky, historiograficky, etnomuzikologicky. Zpravidla se však hovoří o **rozdílnosti metod systematické a historiografické muzikologie (případně též etnomuzikologie)**. V **systematické muzikologii** se v některých disciplínách (např. v hudební sociologii) uplatňují některé metody historiografické (např. v interdisciplinární oblasti obvykle nazývané německým termínem "Rezeptionsforschung"), převážně se však pracuje speciálními metodami přejatými či odvozenými z příslušných přírodních věd (v akustice z fyziky, v

psychoakustice a muzikoterapii i z medicíny, v hudební psychologii z psychologie, atp.). V systematické muzikologii se uplatňuje i experiment, teoretická analýza (včetně matematické analýzy např. ve výzkumu hudebního strukturování) apod.

Metodám systematické muzikologie věnoval Vladimír Karbusický knihu *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken* (München 1979). Najdeme zde kapitoly K pojmu "systematická hudební věda"; Systém, zkušenost (empirie), teorie; Metody a techniky; Typy, třídy, kategorie (K problému taxonomie); Jev, struktura, funkce; Ostense, model; Definice; Pozorování, experiment, měření; Porozumění, výklad, analýza; Srovnání, komparační metoda.

**V historiograficky orientované muzikologii** se hlavně využívá metoda historicko-srovnávací, která zahrnuje konkrétnější metody filologicko-historického studia pramenů včetně jejich edic, důsledné kritické srovnávání příbuzných projevů a jejich klasifikaci, kulturně historickou analýzu, srovnávací stylovou analýzu, atp. Protože se hudební historiografie nezabývá jen procesy hudební produkce, ale i procesy společenského uplatnění hudby, uplatňují se v ní stále zřetelněji i metody sociologické či psychologické a další (viz výzkum recepce hudby).

**V etnomuzikologii**, která vlastně představuje výzkum fenoménu "hudba" v globálním měřítku, se vzhledem ke komplexnosti jejího předmětu uplatňují všechny relevantní muzikologické metody; zvláštní roli zde hrají metody přejímané z tzv. kulturní antropologie.

#### 2.3.4. K CÍLŮM MUZIKOLOGIE

Lidské počínání mívá zpravidla nějaký cíl, smysl, je nějak motivováno. Věda jako celek vyrůstá z celého trsu motivů: je nejsvrchovanějším uspokojováním přirozené lidské potřeby poznávat ("přicházet věcem na kloub"), vzniká jako prohloubené "praktické" poznání (od dílčích pozorování se přechází k celku, od jevového povrchu k hloubce, k podstatě), které je nutnou pomůckou v zápase o rozvoj a někdy o samotné přežití lidstva (zápasí se např. s nemocemi, zápasí se o civilizační vymoženosti; na druhé straně se ovšem věda sama - resp. její špatné použití - přičiňuje o nebezpečí, která by bez ní nebyla - viz třeba problémy nastolované rozvojem nukleární fyziky). Jakmile se poznání jednou objeví, "teče už samospádem" - jedno poznání vyvolává další poznání aneb věda generuje vědu, postupně vzniká potřeba systémového poznání.

Vyvíjely se i úkoly a cíle poznávání a poznání v oblasti hudby. Zprvu sloužilo, jak jsme již poznamenali, hlavně ke zdokonalování výroby hudebních nástrojů, tónových systémů a ladění, tvořilo elementární návody, jak dělat hudbu, jak se jí učit, snažilo se postihnout její smysl (zpravidla v kontextu náboženských představ). Postupem doby přibývaly další a další úkoly: využití hudby v léčebných procesech, vytvoření a kodifikace hudebního zápisu, znovuoživení zmizelé hudby, institucionalizované předávání hudby z pokolení na pokolení, systematické

popisování a vykládání všelijakých hudebních praktik (komponování, improvizování, zpěvu, hry na nástroje), vykládání a posuzování uměleckých děl (projevů), pomoc při budování mechanismů hudebního života, atp.

Sumárně řečeno, **muzikologie** dnes **sleduje jak cíle noetické** či **kognitivní** (tj. je součástí komplexu poznání všech relevantních a vědě přístupných přírodních, psychických a společenských jevů), tak cíle **cíle praktické** (tj. přispívá ke zdokonalení hudební kultury resp. hudebního života - např. zlepšováním výchovy tvůrců i publika, prohlubováním informovanosti o nejrůznějších hudebních jevech či objevování zasutých hudebních pokladů). K praktickým cílům lze počítat též tzv. **cíle normativní**: poznáním lze dospět k formulaci norem potřebných pro výrobu (např. v oblasti výroby hudebních nástrojů), umělecko-technické (viz teoretické zdůvodňování kompozičních či interpretačních postupů, pravidel, preferencí, příkazů, někdy i zákazů), ale i pedagogické a další aplikace. Normativní cíle by ovšem v moderní vědě (snad až na výjimky, jaké představuje např. právní věda) neměly převažovat nad cíli kognitivními, rozhodně by pak jim neměly být nadřazeny (docházelo k tomu např. v totalitních společenských systémech, kde se takto deformovaná věda podílela na manipulaci kulturní praxe, společenského vědomí, atd.). Muzikologická reflexe fenoménu hudba se všemi svými cíli a funkcemi je tedy potřebnou, ba nutnou součástí hudební, a samozřejmě nejenom hudební kultury.

### **3. K TERMÍNU A POJMU "HUDBA" ("MUSICA")**

#### **3.0. ÚVODNÍ POZNÁMKA**

Tento text, věnovaný problému vymezení jevu "hudba" resp. "musica", tvoří jakýsi úvod k dalším výkladům, jež už jsou směřovány k muzikologii jakožto souboru specifických reflexí fenoménu "hudba". Předkládaný text je záměrně do značné míry totožný s heslem, které autoři napsali autoři pro připravovanou Akademickou hudební encyklopedii. Může tudíž v prosemináři sloužit i jako ukázka zpracování komplexnějšího encyklopedického hesla, jako téma pro tzv. "kritické čtení", jako východisko pro řadu hlubších problémových sond, atp.

#### **3.1. HUDBA**

**Hudba**, označení pro výsledek specifické lidské zvukotvorné aktivity, médium specifické mezilidské komunikace, šířeji i označení pro jevy a kontexty s tímto výsledkem či médiem onticky respektive funkčně spjaté (viz dále o definičních pokusech; k otázce významové odlišnosti od latinského **musica** viz appendix k tomuto textu).

##### **K označovací praxi:**

1. Slovo "hudba" nabylo v českém jazykovém prostředí svého dnešního významu zhruba na přelomu 18. a 19. století. Těsně předtím zde v daném významu vystupovalo slovo "muzika" jako počestěný tvar latinského "musica" (tvary "musica" i "muzika" byly ovšem v české kultuře zabydleny již od středověku, přičemž až do 18. století plnily poněkud jiné funkce), zatímco slovo "hudba", související se slovesem "housti" či podstatným jménem "hudec", označovalo aktivity a projevy hudeců, tedy lidových hudebníků, respektive hierarchicky níže postavených hráčů-instrumentalistů vůbec. Dnes naopak slovo "muzika" u nás znamená spíše něco méně profesionálního, umělého a uměleckého apod. Obě označení si tedy jakoby vyměnily své významy.

2. České slovo "hudba" a obdobná označení v jiných národních jazycích (např. italské "musica", francouzské "musique", anglické "music", německé "Musik", maďarské "zene", jihoslovanské "glasba" apod.) mají dnes přibližně stejné významy a jejich záměna (překlad) nepůsobí nesnáze. Jinak je tomu v širší historické dimenzi, kde se význam jednotlivých výrazů značně proměňuje.

3. Slova schopná dnes souborně poukazovat na jev hudba (např. právě slovo "hudba" a jeho jinojazyčné ekvivalenty, k nimž připojme ještě některé specifické výrazy vzniklé již ve starověku či středověku v několika východoasijských kulturách a v Indii) se objevují zásadně až na poměrně vysokém stupni vývoje. V nižších jeho stupních nebyla takováto specifická souborná označení sféry hudby k dispozici a užívala se jen slova pro určité hudební činnosti či útvary, respektive se zaváděla slova pro spojení hudby s dalšími aktivitami, z nichž některá se po jistém významovém zúžení stala dnešními výrazy pro "hudbu vůbec" (např. samo řecké "mousiké"

poukazovalo na jednotu zpěvu, nástrojové hry, slova a tance, pozdější latinské "musica" dlouho do středověku označovalo hudbu i poezii; podobně tomu bylo i se slovy zmíněných asijských kultur) apod.

4. Obecná označení jevu hudba, jež dnes fungují v řadě jazyků, se po dlouho dobu nevztahovala jen či alespoň přednostně na specifické zvukové jevy, ba ani na zmíněná spojení hudby s dalšími estetickými aktivitami. Příslušnými výrazy se označovala například radost, příslušná božstva, teoretická spekulace. V antice a středověku se dobovými výrazy pro hudbu (řecky "mousiké", latinsky "musica") mínily i takové nezvukové jevy, jakými jsou "harmonie" číselných poměrů, kosmologický řád atp. Tento původní široký význam slov typu "hudba" má své důsledky dodnes.

5. České slovo "hudba" (resp. jeho jinojazyčné ekvivalenty) označuje nikoli jednu "jádrovou" entitu, ale řadu entit, z nichž v první řadě stojí ty, jež mají zvukovou povahu. Jde tu zvláště o tyto: a) specifické zvukové struktury objevující se v rámci evropské kulturní tradice a související s evropským pojetím obecnějšího jevu "umění"; b) obdobné specifické zvukové struktury objevující se v jiných kulturních prostředích, vznikající a fungující v jiných souvislostech než je zmíněný evropský jev "umění" (např. v souvislostech magie či rituálů); c) zvukové objekty podobné hudbě, byť by byly mimolidského původu. Jde tu o přenesené pojmenování a hovoří se například o hudbě písečných dun, zpěvu ptáků (zde jde ovšem o použití dílčího označení); d) tónová, rytmická apod. stránka zvukové řeči či jiných zvukových sdělovacích systémů (tzv. bubnová řeč atp.), některé speciální zvukové výtvořky (tzv. scénické zvuky apod.); e) metaforicky a na základě synestézií jevy z oblasti jiných smyslů (zde se používá spíše dílčích označení a hovoří se o harmonii či symfonii barev atp.). Slovo "hudba" ve významu "specifická zvuková struktura" označuje vlastně dva řády skutečnosti: jednak konkrétní, jedinečné zvukové objekty, jednak "hudební kód", tj. pravidla pro utváření komunikátu a hudební "materiál", tedy to, jak a čím jsou konkrétní, jedinečné zvukové objekty tvořeny.

6. Jaksi "v dalším plánu" se pod slovo "hudba" zahrnují i skutečnosti nezvukové povahy, např. aktivity, jimiž je hudba produkována (např. zpěv, hra na hudební nástroje), realizační kapacity (viz označení "hudba" nebo i "muzika" ve smyslu "kapela", "hudební ansámbl"). Dále se význam slova hudba rozšiřuje i na komplexnější produkty - např. opera se obvykle subsumuje pod hudbu respektive hudební jevy, a nikoli pod drama či literaturu.

7. Dnes se - právě i díky muzikologii, estetice apod. - chápe slovo "hudba" jako termín, který kodifikuje pojetí, v němž se podle J. Fukače - I. Poledňáka a) hudba chápe jako lidský zvukový projev, jehož specifičnost spočívá ve svébytné souvislosti s estetickým vnímáním, cítěním, zaměřením člověka, b) hudba víceméně samozřejmě vřazuje do systému umění, c) uvažuje o dějinách hudby jako o souvislé (i když teritoriálně a kulturně historicky) členěné vývojové linii,

jež vede od prvých vokálních a instrumentálních, do života nejstarších pospolitostí těsně vpletených projevů přes četné historické mezistupně k relativně autonomizovanému hudebnímu umění, pro něž jsou ovšem charakteristické stále nové způsoby začleňování do rozmanitých životních kontextů, při čemž opět může docházet k uvolnění souvislosti s uměním.

**K definici hudby:** Protože hudba je jevem velmi komplexním, vývojově proměnlivým, přecházejícím do jiných entit (třeba lidské zvukové řeči), není úspěšných a přesvědčivých vědeckých pokusů o vymezení hudby mnoho, což se mj. manifestuje i v tom, že četné encyklopedie ani nepřinášejí souborné heslo "hudba". Stávající definice většinou neuspokojují, neboť jsou většinou tautologické, nebo neobstojí při kritické analýze. (Např. časté určení, že hudba je tónovým uměním, je chybné ze dvou důvodů: zaprvé, v hudbě se nepracuje jen s tónovými jevy, zadruhé, ne všechny hudební jevy lze subsumovat pod nadřazený pojem umění; viz např. projevy některých neevropských kultur, kde se umění jakožto svébytná a komplexní oblast a kategorie nekonstitovalo, či v evropském kontextu esteticky inferiorní, jinak intendované projevy - viz např. neumělý dětský popěvek, tanečně monofunkční tzv. technopop, atp.)

"Předpokladové" teze k definici hudby formuloval I. Poledňák takto: o hudbě hovoříme v souvislosti s člověkem; hudba je antropinum, tj. je jedním z konstitutivních rysů člověka a lidstva (to představuje jednu z hlavních tezí tzv. hudební antropologie); hudba je specifickým typem lidského osvojování světa i specifickým typem vyjadřování a sdělování procesů a výsledků tohoto osvojování (v důsledku toho je vždy alespoň potenciálně polyfunkční); v právě uvedeném smyslu je specifickým typem mezilidské komunikace; tato komunikace používá zvukových prostředků a za hudbu je třeba pokládat právě zvukové projevy ať již reálně znějící či představované (ostatní jevy nutno chápat jako předpokladové a realizační); vzhledem k povaze a úkolům dané komunikace se hudební zvukové objekty vyznačují specifickou strukturností, jež je vyděluje z okolí; hlavními historicky zjištěnými rysy strukturnosti hudby je tendence k využívání tónovosti (ve smyslu využití všech kvalit tónu jako výška, síla, barva) a metrickorytmické artikulace času, což vede ke zmíněnému již vydělení ze zvukového okolí, představuje J. Mukařovským připomenutou estetizaci samotného materiálu hudby a umožňuje působení, jež podmiňuje, posiluje a především též překračuje komunikační funkci.

Zhruba současně a souběžně hudbu definoval J. Volek, který vyšel z toho, že hledání skutečnosti, kterou vlastně slovo "hudba" označuje, musí začít u smyslově dané formy, a že hledání vlastností hudby musí končit u toho, co tato smyslovost vyjadřuje a sděluje, tj. u obsahu. Proto zdůrazňuje výhodnost výrazu "hudební struktura" (ve struktuře jde o vzájemný vztah formy a obsahu). Volek požaduje, aby se definice hudby týkala jen hudby a nikoli jevů k hudbě

pouze vztažených; definujeme-li hudbu, nemůžeme ji zaměňovat s procesy její tvorby, jejího vnímání atp. Podle Volka za hudbu máme pokládat nejen objektivně znějící zvukové struktury, ale i zvukové struktury představované ve vědomí; hudbou naproti tomu není notový zápis hudby, magnetizace pásku apod. O tom, zda něco můžeme zařadit do třídy "hudba" či nikoli, rozhodují podle Volka dvě nejsilnější vlastnosti uvažovaných jevů, vlastně jejich vzájemná souhra. Tyto dvě vlastnosti (konotace) označuje jako K1 a K2. První vlastností (K1) je tónovost. I když hudba není vždy utvářena jenom z tónů (jsou zde netónové zvuky, pauzy), přece patří tónový charakter jejího materiálu k jejím nejcharakterističtějším rysům; i ostatní vlastnosti hudby se historicky utvářely právě ve vztahu k tomuto rysu. K2 představuje specifická strukturace a to v oblasti následné výšky zvuku (mélos) a v časové artikulaci zvuku (rytmus). Přináležitost k hudbě zaručuje převážně K1, nebo převážně K2, nebo oba činitelé. Poslední případ je nejčastější a představuje největší část toho, co je označováno výrazem hudba. Příklady: zvuk ladičky je tónem, protože však nemá mélos a rytmus, není chápán jako hudba. Výškově a časově nějak strukturované celky (např. zvukové objekty produkované bicími nástroji) jsou chápány jako hudba tím spíše, čím více je v nich uplatněna tónovost (třeba i jen subjektivně pocíťovaná, "dotvářená"). Tam, kde jde být jenom o "ostrůvky" tónovosti nebo mélicko-rytmické strukturovanosti, pocíťujeme alespoň jakousi "spřízněnost" s hudbou či "hudební momenty" (viz třeba intonaci řeči nebo taneční pohyb). I když při ladění orchestru jsou ve vznikajícím zvukovém objektu přítomny tóny (K1), přece velmi nízké zastoupení melodické a rytmické strukturovanosti (K2) způsobuje, že tento objekt jako hudbu nepocíťujeme. Vzhledem k tomu, že K2 je objektivně-subjektivní daností, vzpírají se lidé chápat jako hudbu nejen takové jevy, kde je specifická strukturovanost zastoupena jen nedostatečně, ale naopak i takové, kde v důsledku své špatné připravenosti nejsou skutečně existující složitou strukturovanost schopni zaregistrovat a interpretovat (viz např. přístup některých posluchačů k postwebernovské multiseriální hudbě).

Uvedené vymezování jevu hudba pomocí vztahu K1 a K2 umožňuje dobře interpretovat i různé další, okrajové, rozplývající se zóny hudby, například jevy aleatoriky, fónické poezie, hudebního happeningu. Dané vymezování umožňuje pochopit i některé nuance estetického hodnocení. (Tak např. ačkoli hudba obecně preferuje tónovost a zde zase čistotu a obecně kvalitu tónu, přece v jazzu díky specifické povaze daného K2 je tzv. chraplák L. Armstronga hodnocen výše než nepřipadné tzv. bel canto operního pěvce.) Volkovi pro určení, zda jde či nejde o hudbu, není směrodatné, jakého původu je daný zvukový objekt. Hudbou mohou být i nahodilé přírodně či technicky vznikající zvukové struktury nebo struktury produkované vysoce samostatně pracujícím počítačem; rozhodující je lidská recepce daná tím, že K1 a K2 existují právě jen v

jednotě momentů objektivních a subjektivních. Podmínkou vzniku hudby tedy není podle Volka ani nějaká záměrnost, uměleckost atp.

Novější české pokusy o definování hudby (viz též studii J. Fukače) lze tedy shrnout zhruba v tomto smyslu: hudbou je takové zvukové dění, které lidský subjekt přijímá a chápe v jeho specifické strukturnosti, tj. v jeho odlišnosti od neuspořádaných zvukových dějů i kvalitativně jinak uspořádaných zvukových struktur mimolidského i lidského původu. Pokud člověk vyhodnotí některé z těchto jiných dějů či struktur jako hudbu, činí tak na základě jejich podobnosti s hudebními strukturami, jež povstaly z jeho vlastní kreativity. Tato podobnost je dána tím, že tónový i nontónový materiál hudby se primárně získává z říše zvukovosti vůbec, že jakékoliv nakládání se zvukem je podřízeno obecným akustickým zákonitostem a že některé postupy blízké hudební strukturnosti se objevují již v přírodě a uplatňují se do určité míry i v dalších zvukotvorných činnostech člověka. Hudba využívající stále bohatší variety zvukového materiálu a strukturačních postupů je ostatně schopna pojmout do sebe bez ztráty své identity i zvukové děje mimolidského a lidského původu (imitace přírodních zvuků, v tzv. konkrétní hudbě dokonce jejich přímé začlenění do hudební struktury, převedení mluvy do vokální hudby pomocí zpěvu, atp.). Hudební strukturu člověk generuje a uchovává ve svém subjektu historicky stále specifičtějšími akty hudebního slyšení a hudebního myšlení, intersubjektivní předávání hudby pak zajišťují dialekticky spjaté procesy exteriorizace a interiorizace. Hudba se primárně předává tak, že se její struktura převede z mentálních procesů do podoby akustických dějů šířících se prostorem a vnímaných sluchem, historicky se vyvinula i možnost zakódovat průběh hudební struktury pomocí grafických značek do podoby viditelného notového textu, z nějž se dekódováním (vlastně čtením) získává příslušná sluchová představa. Specifičnost hudební zvukové struktury ve srovnání s jinými zvukovými jevy je dána vysokou mírou distinktivnosti použitých prvků, historicky rostoucí kvalitou tónovosti, velkou varietou postupů při využívání všech vlastností zvuku a stále rostoucí strukturní organizovaností. Specifické hudební materiállové prvky se horizontálními a vertikálními vazbami uskupují v čase i pomyslném tónovém prostoru. Vázaností na časový průběh nabývá hudba charakteru organizovaného zvukového pohybu, situování tohoto pohybu do zmíněného prostoru umožňuje pro hudbu příznačnou, byť nikoliv bezpodmínečně nutnou simultánní expozici zvukových dějů (jako hudbu chápeme i jednohlasou melodii, hudebně smysluplné je však i současné znění více hlasů či zvukových vrstev).

Dosavadní pojmenovací praxe týkající se hudby je značně živelná a rozlišovala a pojmenovávala spíše jednotlivosti než větší skupiny jevů. Přece však časem zkrystalizovala síť navzájem propojených pojmů-termínů, jež umožňuje zachytit a popsat jevy na různých úrovních



obecnosti. Na úrovni nejvyšší obecnosti lze podle J. Fukače-I. Poledňáka specifikovat a) sféru hudby a b) sféru předpokladů a realizace hudby. Pod a) je třeba rozumět hudbu ve smyslu specifických zvukových struktur, pod b) vše to, čím je toto a) umožňováno a v co vyústí (viz např. fyzikální danosti hudebního zvuku, antropologické a historické podmínky vývoje hudby, hudebních nástrojů, organizace hudebního života a kultury, systémy a procesy předávání hudby z pokolení na pokolení, reakce posluchače atd.). Celek a) plus b) lze označit za univerzum hudby či hudební univerzum. J. Volek vypracoval v souvislostech obecné teorie umění poněkud odlišný koncept, rozlišující tři subsféry charakterizované formulemi "před dílem - v díle - po díle". V centru stojí dílo, kreace, objekt jakožto hudba ve vlastním slova smyslu, před ním jeho producent, okolnosti vzniku atp., za ním konzument díla, kanál přenosu zprávy atp.

Soubor specifických zvukových struktur, který je denotačním jádrem označení "hudba", vzniká ovšem díky specifickým hudebním aktivitám. Za základní lze pokládat ty, které jsou vázány na hlavní články komunikačního řetězce hudby, tj. produkci, interpretaci a recepci hudby.

Nejdůležitější hudební aktivitou, která je zastoupena ve všech člancích tohoto řetězce, je hudební myšlení. Na pólu produkce jsou především aktivity spjaté s "muzicírujícím" člověkem, tj. zpěv a hra na hudební nástroj. Tyto aktivity navzájem geneticky a historicky souvisejí a jsou spjaty s dalšími komplexními lidskými aktivitami, například s pohybem či hrou vůbec. V důsledku historicky se prosazující dělby práce se v některých kulturách zrodila kategorie hudebních profesionálů (skladatelů, interpretů, teoretiků, pedagogů, v poslední době zvukových či hudebních inženýrů, techniků elektroakustické hudby atp.). Podle J. Volka je smysluplné provádět taxonomické operace (tj. třídění a klasifikaci jevů) především v souvislosti se souborem hudebních objektů (děl, projevů), tvořících jádro konzistence pojmu "umění". Naproti tomu J. Fukač-I. Poledňák doporučují reflektovat celé universum hudby. Rozlišují přitom skupiny taxonů a) morfologicko-strukturálních (např. druh, forma, tektonika, žánr, styl), b) chronologicko-genetických (např. rok, dekáda, století, generace, epocha resp. lokalita, region, stát, zeměpisná oblast resp. škola, umělecká skupina), c) vztahujících se k funkci, prostředí a kanálu (např. filmová hudba, tzv. environmental music, reprodukováná hudba), d) axiologických (např. umění, triviální hudba, kýč). Universum hudby je v praxi i teorii zhusta a užitečně nazíráno ve světle tzv. typologických polarizací (např. vokální - instrumentální, světský - náboženský, amatérský - profesionální, lidový - umělý, opusový - nonopusový, umělecky autonomní - heteronomně funkční, v posledním století však zejména artificální hudba - nonartificální hudba).

Sféra hudební produkce bývá zvykově a v souladu s potřebami hudební praxe i s dobově podmíněnými teoretickými koncepty členěna na řadu dílčích typů. Některé z nich mají

univerzální a stálou platnost, jiné jsou spíše jen výrazem dobového či lokálního stavu hudební produkce. Mnohdy nabývají výčty takovýchto typů charakteru jakýchsi klasifikací hudby, jež ovšem většinou neodpovídají přísným nárokům kladeným na vědecké klasifikace a mívají též historicky omezenou platnost. Univerzálně platné a vědecky oprávněné je například členění hudby na hudbu vokální a instrumentální. Nověji bývá toto členění doplňováno zavedením třídy elektroakustická hudba (jde tu o novou alternativu hudby instrumentální, ovšem s tím, že předmětem elektroakustického zpracování může být i vokální hudební projev). Stejně univerzální je dělení na hudbu sólistickou a ansámblovou a hudbu jednohlasou a vícehlasou, neboť v těchto případech je kritériem členění hledisko zdroje hudebního zvuku, počtu osob zajišťujících rozeznění a objektivně zjistitelný počet hlasů. Dobově a lokálně podmíněné jsou naproti tomu typy jako komorní či orchestrální, světská a chrámová, umělecká a lidová hudba atp.

Literatura: Zofia Lissa: *O specyficie muzyki* (Kraków 1953). Friedrich Blume: *Was ist Musik?* (Kassel - Basel 1960). Victor Zuckerkandl: *Die Wirklichkeit der Musik* (Zürich 1963). Jaroslav Volek: *Otázky taxonomie umění* (in: *Estetika* 1970, č.3 a 4, 1971, č.1 a 2). Týž: *Hudba jako předmět sdělení* (in: *Hudební věda* 1972, č.3 a 4). Týž: *Problémy definice hudby z hlediska vědeckých disciplin* (in: *Hudební věda* 1982, č.2). Petr Vít: *Slovo a pojem hudba v obrození* (in: *Opus musicum* 1974, č. 1). Jiří Fukač - Ivan Poledňák: *Hudba a její pojmoslovný systém* (Praha 1981). Jiří Fukač: *"Hudba - mimohudební." Dialektika vzájemných přechodů a přenosů ve světle poznávacích reflexí* (in: *Hudební věda* 1982, č.2). Ivan Poledňák: *K otázkám hranic hudby a stratifikace hudby* (in: *Hudební věda* 1982, č.2). Carl Dahlhaus - Hans Heinrich Eggebrecht: *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven 1985). Jiří Fukač: *Mýtus a skutečnost hudby* (Praha 1989).

### 3.2. MUSICA

**Musica**, latinský výraz, jímž se zejména ve středověku označovala hudba, přičemž se ovšem pojetí hudby vesměs lišilo od novodobého chápání hudby jako zvukové struktury a umělecké produkce.

Latinský výraz byl již v antice odvozen od řeckého slova "mousiké" (původně ve významu múzický, pocházející od múz), které se poprvé objevilo v 5. století př. n. l. a začalo označovat jednotu básnictví, zpěvu, nástrojové hry a tance a vyjadřovalo i dobové představy o hudbě jako specifické duchovní či kosmické síle atp. Výrazem "mousiké techné" se mýnil typ empiricky a zčásti i teoreticky podložené praktické hudební činnosti, kterou bylo možno didakticky předávat. V latinské kultuře od rozhraní starověku a středověku se tvar "musica" objevoval jako adjektivum ve složeninách "ars musica" a "musica scientia" (zde se daleko výrazněji než předtím oddělilo pojetí hudby jako didakticky zprostředkovatelné praxe od hudby jako předmětu

teoretické, filozofické či teologické reflexe), později se osamostatnil a fungoval jako podstatné jméno. Pro ustavení pojmu a jeho klasifikaci byla důležitá definiční aktivita pozdně antických a mnoha středověkých autorit (Augustin, Martianus Capella, Cassiodorus, Boethius, Isidor ze Sevilly). Musica se chápala velmi různě, například jako nauka o správném modulování (vytváření proporcí), jednota řeči, hudby, případně i pohybu, dále jako nauka o číselných vztazích projevujících se v kosmu, těle i ve zvucích, atd. Podle Boethia se například musica dělí na tyto oblasti: musica mundana či coelestis (hudba makrokosmu, harmonie sfér atd.), musica humana (harmonie lidské duše i těla), musica instrumentalis (skutečné vokální a instrumentální hudební projevy). Vedle toho se objevovala i další obdobná kosmogonická dělení a řada alternativních lat. názvů. Jiná, namnoze skutečné hud. praxi bližší členění rozlišovala pojmy jako "musica theoretica (speculativa)", "musica practica (activa)", "musica plana" (jednohlasý, zvláště gregoriánský vokální projev), "musica mensurabilis" (vícehlas), podle funkce pak "musica simplex" (též "musica vulgaris" - světský jednohlas), "musica composita" (též "musica regularis, canonica, mensurata" - spíše artificiálně profilovaný vícehlas) a tzv. "genus ecclesiasticus" (hudba chrámového určení). Slovem "musica" se mínily i zvukové zdroje hudby jako lidský hlas ("musica harmonica"), dechové nástroje ("musica organica"), bicí a strunné nástroje ("musica rhythmica").

Počínaje 13. stoletím poukazuje výraz "musica" stále zjevněji na reálně znějící hudbu, v humanismu jsou zavedena další důležitá pojmenování: v souvislosti s nizozemskou polyfonií termín "musica reservata" (náročná hudba určená dvorskému a patricijskému prostředí), "musica poetica" (zdůraznění hudby jako tvorby, jejímž nositelem je individualizovaný skladatel zvaný "musicus poeticus") a mnohé další. Z latinského označení "musica" (resp. z řeckého "mousiké") vznikla i většina označení pro hudbu v národních, evropských i některých mimoevropských jazycích, mj. též počeštěný tvar "muzika". V polovině 17. století zavedl německý teoretik A. Kircher alternativní latinské výrazy "phonurgia" a "musurgia" odvozené z řečtiny. Termín-pojem "musica" byl centrálním prvkem hudebně teoretického myšlení celého středověku, k rozpracování pojmu a jeho interpretaci docházelo zvláště v klášterním a posléze i univerzitním prostředí. Z autorů spjatých s českým prostředím se interpretací tohoto pojmu originálněji obírali teoretikové jako Václav Philomates a česky formulovanými traktáty i Jan Blahoslav a Jan Josquin, v barokním období pak zvláště T. B. Janovka.

Literatura: Otakar Hostinský: *Jan Blahoslav a Jan Josquin* (Praha 1896). Vladimír Helfert: *Muzika Blahoslavova a Philomatova* (in: Sborník Blahoslavův, Přerov 1923, s. 121 - 151). Jiří Fukač - Ivan Poledňák: *K pojmu "hudba" a jeho definici* (in: Estetika 1978, č. 1).

## 4. PŘEHLED VÝVOJE MUZIKOLOGIE

### 4.0. VSTUPNÍ POZNÁMKA

Zabývali jsme se zatím hudební vědou jako systémem kognitivních aktivit i poznatků těmito aktivitami produkovaných a takovýto přístup budeme v hojně míře uplatňovat i dalších textech. Na tomto místě bychom měli odkrýt za systémem vývoj (termíny z obecné metodologie věd řečeno: synchronní pohled na jev je třeba doplnit pohledem diachronním). Účel pojednání je dvojitý: jednak **nabízíme soubor dat**, jejichž znalost byste si měli prokázat hned v prvních semestrech studia hudební vědy, jednak takto **demonstrujeme jednu z možných pracovních specializací muzikologa**.

**K prvnímu bodu:** Znalost historie vlastního oboru je pro každého vědce užitečná. Řešíte-li určitý problém, měli byste vědět, zda již někdo v minulosti nezkoumal něco podobného, zda šel na věc stejně nebo jinak, atd. Nereflektovat tuto historii si mohli dovolit učenci v minulých dobách, kdy jejich vědomí nebyla vlastní metoda historismu. Moderní věda však "cítí" historicky - dokonce i tam, kde se (jako třeba v přírodovědných oborech) historií nezabývá. Uvědomuje si nutnost provádět nejen systémovou a metodologickou, ale i historickou sebereflexi. V podstatě se tu naplňuje ono okřídlené "víme, kdo jsme a kam směřujeme, poznáme-li, odkud jdeme". Zajistě se nespokojíte jen s fakty, které vám zde nabízíme. S dějinami hudební vědy se budete seznamovat během celého studia a vlastně po celý život. Ostatně v této kapitole podáváme jen obrysový přehled celkového vývoje hudební vědy. Víte již, že hudební věda představuje celý systém různých "podoborů", takže k poznání jejich dějin dospějete až zvládnutím historie těchto disciplín (i o té vás vždy stručně informujeme v pojednáních věnovaných jednotlivým disciplínám muzikologie).

**K druhému bodu:** Zkoumání dějin muzikologie dnes probíhá ve více rovinách. Každá muzikologická disciplína reflektuje historicky sama sebe, hudební historiografie se snaží vyložit vývoj veškeré hudební kultury a nemůže tedy ponechat stranou ani kognitivní reflexe hudby jako součást tohoto celku. Hudební věda pak v "nejvyšším patře" svého oborového systému obzírá nejen svůj systém, ale i jeho dějiny. Nehovoříme tedy sice výslovně o historiografii muzikologie a takto zaměřenou činnost nepokládáme za zvláštní muzikologickou disciplínu, fakticky však takovouto historiografii stále pilněji pěstujeme. Kniha a statí zabývajících se dějinami muzikologického poznání není tolik jako prací o dějinách hudby, jejich počet však stále narůstá. Dnešní muzikolog musí být připraven na to, že i jemu případně dříve či později úkol něco podobného vyzkoumat a písemně vyložit. Někdo se bude zabývat dějinami určitého resortu (např. jistým úsekem dějin české hudební teorie), jiný se třeba zaměří na osobnost a tvorbu určitého muzikologa, každý z nás je pak povinen v jakkoliv zaměřené - i sebekratší - práci reflektovat historii řešení daného problému (mám-li např. psát článek o varhanách v Brně nebo Olomouci, neobejdu se bez znalosti všeho, co bylo o tomto tématu již vybadáno, a v textu své práce o tom musím něco čtenáři sdělit).

Historikové si navykli dějiny (či spíše svůj výklad dějin) určitým způsobem členit, tj.

**periodizovat** (s touto metodou - podobně jako s metodou **historismu** - vás blíže seznamujeme v kapitole o hudební historiografii). Učiníme tak i v této kapitole, přičemž hlavním periodizačním kritériem bude povaha tzv. paradigmatu, na jehož bázi či v jehož rámci se dobové poznávání věcí hudby rozvíjelo (s pojmem a teorií paradigmatu vás seznamujeme v obecnějším výkladu o vědě). A ještě doporučení, jak si zvolit vhodnou literaturu ke studiu dějin muzikologického poznání.

Knihu s názvem "dějiny muzikologie" byste těžko hledali. Naštěstí jsou tu **oborové propedeutiky** (viz naše pojednání o nich i všechny tam uvedené bibliografické údaje). Snad vůbec nejkompexnější pojednání o historii hudební vědy najdete v třísvazkové týmové práci *Hudební věda* (Praha 1988) - vyplňuje totiž celý její mnohasetstránkový první svazek. Důkladně a solidně zpracované dějiny oboru obsahuje - takřikajíc navzdory svému názvu - i práce Oskára Elscheka *Hudobná veda súčasnosti* (Bratislava 1984). Doporučit můžeme heslo *Musikwissenschaft* v přední německé hudební encyklopedii *Riemann Musik-Lexikon, Sachteil* (1967). Pokud se zajímáte o vývoj hudební vědy v jednotlivých národních kulturách, nepomůže vám příliš listovat velkými přehledovými pracemi typu "dějiny české (a jakékoliv jiné) hudby". V nejlepším případě tam najdete výklady dějin starší hudební teorie (např. středověké hudebně traktátové literatury), nikoliv však líčení vývoje moderních muzikologických aktivit. Historie jednotlivých muzikologických disciplín je zpracována mnohem lépe; nejdůležitější práce uvádíme v kapitolách pojednávajících o těchto oborech. Studie, které by vám umožnily lepší vhled do dílčích vývojových fází hudební vědy, uvádíme pak vždy na příslušném místě v průběhu dalšího výkladu.

#### 4.1. VÝVOJ DO VZNIKU MUZIKOLOGIE JAKO MODERNÍ VĚDY

##### 4.1.1. KE STARÝM KOGNITIVNÍM REFLEXÍM HUDBY

Nejstarší poznání věcí hudby nemůžeme označit jako "muzikologii" či "hudební vědu": hovoříme tu proto obecněji o **kognitivních reflexích hudby**. Za prvé projevy hudebního vědění či k hudbě zaměřeného poznání považujeme uvědomování estetických i jiných působností - moderně řečeno funkcí - hudby (např. funkce magické či rituální), záměrné pedagogické předávání specifických hudebních dovedností, formování představ o strukturnosti hudby (např. o tónových systémech), reflexi různých konkrétních reálií (např. hudebních aktivit, nástrojů, ale i produkčních typů a žánrů) pomocí speciálních termínů a vyslovování obecnějších představ o místě hudby ve světě prostřednictvím mýtu, kosmogonických či náboženských výkladů, atp. Z hlediska příští vědy o hudbě jde vlastně o zárodky poznání akustického, organologického, hudebně didaktického, teoretického či estetického. Integrojícím činitelem se postupně stávají speciální výklady, které se nejspíše podobají naší hudební teorii a v nichž se mísí hlediska

empirická se spekulativními a hlediska normativně didaktická s teoreticko-výkladovými. Při absenci historismu zde převládá hledisko systematické (nikoliv ovšem ve své dnešní vyhraněné podobě). Aktem nevyššího zobecnění jsou definiční a klasifikační pokusy týkající se dobových variant pojmu "hudba" ("musica" atd.). Uskupování takových prvotních poznatků do podoby oněch teorií lze sledovat v mnoha dávných kulturách (Mezopotámie, Egypt, Čína, Indie).

Ve staré Číně se uvažovalo o vztahu hudby a řádu (číselného i morálního) a institucionalizací této ideje vznikl za dynastie Čou známý "úřad pro hudbu" (fakticky pro míry vůbec). Čínská teorie se zvolna, leč soustavně rozvíjela a ve středověku dospěla i k historickému uvědomění tradic domácí hudby. V Indii byla problematika hudby začleněna do "knih vědění", tzv. véd (o hudbě pojednává pátá kniha *Natyaveda*); pojetí hudby se blížilo starořecké koncepci potud, že hudba se chápala v jednotě se zpívaným slovem a tancem.

Největší vývojovou dynamiku prokázala ovšem hudební teorie, jež se rozvinula v **antickém Řecku** a v celé helenistické kultuře (respektive ve sféře pozdější římské říše), neboť na ni - často za cenu dosti originálních transformací, jimiž byl vývoj právě dynamizován - navázaly **středověké výklady hudby** podávané v kultuře byzantské, západokřesťanské, arabsko-islámské i církevně slovanské. Hudební poznatky zde byly uceleně shrnovány do formy **traktátů**, jichž vznikalo velké množství. Daný typ výkladu i jeho podání se udržel prakticky až do nástupu novodobé hudební vědy, která se nejdříve rozvinula v západoevropském prostředí (patrně díky obzvláště velké vývojové dynamice, ba záměrné vývojové akceleraci zdejší civilizace, vědy a kultury, i kultury esteticko-umělecké).

Zapamatujme si alespoň některá konkrétnější fakta, jakož i hlavní reprezentanty antické, středověké či evropské humanistické teorie hudby a jejich hlavní přínosy a díla.

První nám známá starořecká koncepce hudby byla obsažena v mytologických představách o tzv. Múzách: jev hudby byl chápán ve spojení s jinými "múzickými", tj. slovesnými a pohybovými aktivitami. Múzického charakteru byl i pojem **mousiké**, interpretovaný ve dvou souvislostech: **mousiké techné** představovala vlastní múzickou (tedy i hudební) aktivitu a její pragmatické naukové výklady, zatímco **mousiké epistémé** vystupovala jako vyšší teoretická reflexe tohoto jevu. **Pythagorovi ze Sámu** (n. 582 př. n. l.) se jmenovitě přisuzuje vytvoření matematického pojetí hudby (ta se chápe ve spojitosti s řádem, tj. s obecnou harmonií) i záměrné uplatnění fyzikálního experimentu při výzkumu tónovosti. **Pythagorovci** neboli **kánonikové** se pak v dalších staletích názorově střetali s aristotelovským stanoviskem tzv. **harmoniků** (Aristoxenos a jeho škola), kteří se více zaměřovali na sluchovou zkušenost i na reálnější výklad hudebních struktur. V starořecké teorii byly do značné hloubky rozpracovávány otázky melodie, rytmiky a metriky (ovšem i básnické), problematika tónového systému (tóniny, tetrachordy) a posléze i notačního záznamu. Připomenout lze též nauku o **étosu**, tj. o podstatných vlastnostech melodie, tónin, rytmu atd. a jejich přímé souvislosti s duševními stavy či hnutími. O tomto jevu uvažovali již pythagorovci, u **Damóna Athénského**, **Platóna** a novoplatonika **Plotina** se objevují snahy o výchovné využití hudebního étosu při formování občanských ctností, strízlivěji se k věci stavěl **Aristoteles** a k odpůrcům nauky patřili filozofové z řad sofistů a epikúrovců. Z významných

autorů a pojednání lze uvést: **Aristoxenos z Tarentu** - tento Aristotelův žák podává někdy před r. 300 př. n. l. výklad rytmu i "harmoniky" a snaží se pochopit souvislost hudebního slyšení s matematicky propočtenými akustickými veličinami; **Eukleidovy Základy geometrie** (kolem r. 300 př. n. l.) - pro hudbu důležitý výklad nauky o proporcích; **Klaudios Ptolemaios: Armoniká** (soubor tří knih z 2. století n. l.); **Aristeides Quintilianus** (3. - 4. století) podává ve třech knihách celostní pozdní syntézu pythagorovské i aristoxenovské tradice - zde již náznak členění teorie hudby na disciplíny; církevní otec 4. a 5. století **Aurelius Augustinus: De musica** (6 knih) - pojednání o rytmu a metru, musica je vykládána v souvislosti s étosem a zároveň definována jako "scientia bene modulandi"; Řek **Alipios** vyloží kolem r. 360 systém řecké hudby (díky tomu se uchová i ucelená informace o řecké notaci).

V **arabsko-islámské kultuře** jsou horlivě překládána díla mnoha zmíněných antických filozofů a "hudebních teoretiků", již v 8. a 9. století se podávají "domácí" hudebně teoretické výklady (jedním z prvních teoretiků byl černošský hudebník **Ibn Mussayih**). Kolem přelomu tisíciletí formulují mystické i přírodovědné pohledy na hudbu známí učenci **al-Kindi**, **al-Farabi** a **Ibn Sina** (nám známý jako **Avicenna**), hudebně teoretické názory sevillského a cordobského filozofa zvaného **Averroes** (12. století) ovlivní i západoevropskou hudební teorii. Islámská hudební teorie postupuje v těchto intencích až do 19. století.

Východokřesťanský okruh přejímá antické dědictví bez podstatnějších zlomů, kognitivní reflexe hudby tu však reagují na vývoj liturgické hudby řecké, syrské, později i slovanské atd. K vrcholným reprezentantům hudebně teoretického myšlení jsou počítáni **Jan Damascénský** (působil v Jeruzalémě v 8. století), **Michal Psellos** (11. století, Cařihrad), **Manuel Bryennios** (kolem 1320) a athoský mnich **Jan Kukuzeles** (reformy duchovního zpěvu a notace). Teorii řeckého duchovního zpěvu se obírají v těchto intencích ještě někteří autoři 18. a 19. století. Traktát propojující hudebně teoretický aspekt s liturgickým se označoval výrazem **papadiké**, hudební teorie se pěstovala hlavně v klášteřích (v takovém prostředí, snad v klášteře na Olympu, se na své misijní úkoly připravovali i slovanští věrozvěstové Konstantin a Metoděj, kteří též položili základy církevně slovanské hudební kultury). Z ruského respektive ukrajinského prostředí uvedme hudební teoretiky 16. až 17. století **Ivana Šajdurova**, **Alexandra Mezenece** a **Nikolaje Pavloviče Dileckého** (většinou se zabývali problémy notace církevního zpěvu), Dileckého polsky vydaná *Gramatika muzyczna* (1675) se ovšem již blíží novodobé hudební teorii západoevropského typu.

V **západokřesťanské** (jazykově vzato latinské) **kultuře** probíhá vývoj podobně jako v předchozích případech, jeho tempo se však postupně zvyšuje. Hudební teorie, zprvu takřka výhradně vázaná na potřeby církevního zpěvu, je nucena reflektovat stále více novinek, zejména rozvoj vícehlasých zpěvních a poté i kompozičních praktik či technik, rostoucí úlohu instrumentální hudby, prosazující se společenskou legitimitu světské hudební tvorby, atd. Hudebně naukové výklady jsou podávány v rámci sedmi svobodných umění, přesněji řečeno v jejich "matematickém podsouboru" **quadriviu** jako **ars musica**, soustavnější teoretické reflexe se chápou jako **scientia musica** či **musica theoretica**. Traktáty jsou čím dále tím obsažnější a na

přelomu středověku a humanismu se již odpoutávají od tradovaných soustav antických či středověkých poznatků, takže nabízejí i výklad aktuální hudebně kompoziční či interpretační praxe, jakož i stylových problémů. Empirie se ovšem až do konce sledovaného údobí vždy znovu a ochotně propojuje se spekulativními přístupy k hudbě jako univerzálnímu principu či fenoménu. V následujícím přehledu uvedeme některé z nejvýznamnějších hudebních teoretiků a traktátů západokřesťanské provenience.

- Na přelomu starověku a středověku (kolem roku 500) podávají originální syntézu antického vědění o hudbě dva univerzálně zaměřeni myslitelé působící ve službách barbarského gótského dvora, **Anicius Manlius Severinus Boethius** (*De institutione musica*) a **Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus**. Pozdější středověká hudební teorie je pochopí jako základní autority. Cassiodorus zdůrazní matematický charakter disciplíny "musica" (ve smyslu hudební praxe i teorie), Boethius člení rozsah pojmu "musica" na harmonii makrokosmu a lidského mikrokosmu: musica mundana je harmonií světa, musica humana harmonií lidského těla i duševna, třetí typ je vázán na zvukové "instrumenty" (vokální a nástrojová hudba ve vlastním slova smyslu).

- Španělský teolog **Isidor ze Sevilly** zahajuje kolem roku 600 řadu církevních hudebních teoretiků, kteří jednak kodifikují nauku ars musica, jednak se aktuálně vyjadřují k latinskému duchovnímu zpěvu. Z mnoha jmen zmiňme alespoň benediktina **Hucbalda** (9. století), **Hermannu Contracta** (11. století) a jeho současníka **Guida z Arezza** (spis *Micrologus*). V době Karla Velikého podal **Flaccus Alcuinus** první pojednání o osmi západoevropských církevních tóninách. V traktátu *Musica enchiriadis* dochází již k reflexi počátků vícehlasu.

- V dalších staletích se hudební teorie vyrovnává s nastupující scholastickou filozofií a zároveň posiluje svůj empirismus orientací na problémy rozvoje vícehlasu a reforem notového písma (zvláště menzurální notace). Od 13. století reprezentují tento aktuální směr Francouz **Petrus de Cruce**, **Franco Kolínský**, v Paříži sídlící Angličan **Johannes de Garlandia** a pařížský dominikán **Hieronymus de Moravia** (původem buď z Moravy, nebo spíše ze skotské oblasti Murray). S hudební tvorbou typu **ars nova** souvisí učení teoretiků 14. století, jakými byli **Marchettus de Padua** a Francouz **Johannes de Muris** (spisy *Musica practica* a *Musica speculativa* představovaly i základ hudební teorie přednášené na nově vznikajících univerzitách - o výuce na pražské univerzitě se například dozvídáme z komentáře k Murisovi, sepsaného počátkem 15. století **Václavem z Prachatic**).

- Záběr hudební teorie nabývá větší šíře v situaci, kdy se objevují počátky humanistické vzdělanosti. Nástup těchto hledisek signalizuje dvanáct traktátů, jež sepsal v 15. století franko-vlámský teoretik **Johann Tinctoris**. V 16. století se projeví i vlivy luterské reformace u teoretiků tzv. wittenberského okruhu, a to položením důrazu na novou praxi reformačního duchovního zpěvu, zdůrazněním tvůrčí stránky hudební aktivity (koncept zvaný "musica poetica") i snahou reflektovat sepětí hudby s rétorikou a s mluvou v národních jazycích. Od 15. století zasahují do vývoje hudební teorie výrazněji i středoevropští autoři, leckdy českého původu (**Pavel Židek z Prahy**; **Václav Philomates**: *Musicorum libri quatuor*, 1512). Čeští hudební teoretikové patřili i k prvním autorům, kteří sepsali dobové hudební traktáty v národních jazycích (**Jan Blahoslav**: *Musica, to jest knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající*, Olomouc 1558, Ivančice 2<sup>1569</sup>, též dva tzv. přídavky pro zpěváky a skladatele písní; **Jan Josquin**: *Muzyka, to jest zpráva ke zpívání náležitá*, 1561). Vývoj tradiční traktátové literatury završuje svým rozsáhlým dílem



*Dodekachordon* (1547) Švýcar **Heinrich Loriti Glareanus**. Samozřejmě se vedle této naznačené linie uplatňovaly i další pohledy na hudbu v různých didaktických, liturgických, ale třeba i teologických a filozofických spisech. V církevním písemnictví se tu a tam setkáváme i se snahou reflektovat historii církevního zpěvu (u nás traktát **Jana z Holešova** o písni *Hospodine, pomiluj ny*). Humanistickým produktem je též první skutečný hudební slovník, tj. **Tinctorisova** práce *Terminorum musicae diffinitorium* (Treviso po 1471).

**Prameny a literatura k pojednávanému období vývoje:** Antické prameny uvádí Friedrich Bellermann: *Fragmentum graecae scriptionis de musica* (Berlin 1840). Značná část středověké hudebně teoretické produkce je zpřístupněna dvěma staršími edicemi (Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 svazky, St. Blasien 1784; Edmond de Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*, 4 svazky, Paris 1864-76). Dále viz edici *Les Théoriciens de la musique au temps de la Renaissance* (vyd. H. Expert, Paris 1900). K české hudební teorii 16. století viz práci Otakara Hostinského *Jan Blahoslav a Jan Josquin* (Praha 1896, s reedicí obou *Muzik*). Z literatury o starších fázích vývoje kognitivních reflexí hudby zvláště doporučujeme: Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX. - XIX. Jahrhundert* (Leipzig 1898); Hermann Abert: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig 1899); Gerhard Pietzsch: *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters* (Halle 1932); Dénes Zoltai: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt* (Bratislava 1983).

#### 4.1.2. K HLEDÁNÍ NOVÉHO PARADIGMATU

Kolem roku 1600 se vývoj západoevropských kognitivních reflexí hudby neobyčejně urychlil, neboť takto zaměřené poznání muselo reagovat na zásadní změny probíhající jak ve vědách, tak v esteticko-umělecké produkci. Ohlašující se stylové proměny hudby reflektoval svým zmíněným traktátem již **Glareanus** (rozšířil systém modů z osmi na dvanáct, čímž fakticky legalizoval dur a moll), v téže době **Gioseffo Zarlino** svými traktáty (nejslavnější z nich: *Istitutioni harmoniche*, 1558) naznačil nutnost oddělení vědy od umění v novodobém slova smyslu (scienza - arte) a položil základy k hudební teorii jako vědě o hudebním strukturování (Riemann ho později prohlásil za "otce moderní hudební teorie"). Systémově důležitější byly však dobové proměny vědecké interpretace světa. Vzniká novodobá filozofie, rychle se formují podoby moderních přírodních věd, zohledňuje se i vývojová dimenze dějin (z hudebních teoretiků tak spontánně činili kolem roku 1600 humanisté **Girolamo Mei** a **Vincenzo Galilei** svými reflexemi antické hudby i předjímky stylových inovací florentské cameraty). Tím je dán podnět k tomu, aby se i vědění o hudbě nadále utvářelo jako konkrétní věda opřená o systematickou (zčásti přírodovědnou) a historickou složku. **Michael Praetorius** vidí potřebu

oboru, který nazývá "allgemeine Wissenschaft der Musica", a dává podnět k jeho ustavení velkým třídílným spisem *Syntagma musicum* (1615-19; členění na dějiny hudby, výklad hudebních nástrojů a hudební teorii). V 17. století se ještě objeví několik celostních pohledů na hudbu, kde se nový vědecký pohled spojuje jak s moderními matematickými koncepcemi, tak se starými pohledy na kosmický řád (**Marin Mersenne**: *Harmonie universelle*, Paris 1636-37; **Athanasius Kircher**: *Musurgia universalis*, Řím 1650; v českém prostředí se toto komplexní vidění uplatňuje ještě ve slovníku **Tomáše Baltasara Janovky** *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Praha 1701, a v traktátu **Maurizia Vogta** *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Praha 1719), pak však již nastává věk specializace hudebně výzkumných aktivit.

Tento proces specializace zde nemůžeme blíže popsat. Proberte však výklady jednotlivých hudebněvědných oborů a synchronizujte - řekněme počínaje rokem 1600 - údaje o vývoji a produkci těchto disciplín po padesátiletých či staletých úsecích: dostanete tak celkový obraz dobových muzikologických snah. Naznačujeme pouze, že došlo k enormnímu rozvoji a diferenciaci novodobé hudební teorie (linie od Zarlina po Rameaua, přínosy německých teoretiků typu Matthesonova atd.), hudební historiografie (výklady univerzálních či všeobecných dějiny hudby spjaté s autorskými jmény Pierre Bourdelot, Pierre Bonnet, Giovanni Andrea Bontempi, Giambattista Padre Martini, Charles Burney, Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Nikolaus Forkel), hudební akustiky a zejména hudební estetiky (roku 1750 vznikne obecná estetika, která ovlivní i všechny formující se vědy o umění zcela zásadním způsobem, mj. i tím, že je napojí na vývoj moderního filozofického myšlení). Projevem rodícího se svobodného kritického vědomí se stane již ve sledovaném období hudební kritika. Hromadící se nové poznatky vedou i ke snaze dále transformovat podobu vědy o hudbě. Němečtí teoretikové **Johann Mattheson** a zmíněný **Marpurg** definují ještě hudbu jako "Wissenschaft" i "Kunst" - vědou je hudba tehdy, dokáže-li zdůvodnit svá pravidla, uměním, když se takto zdůvodněná pravidla reálně použijí. (Z tohoto výměru vane duch osvícenského racionalismu, tj. víra, že principy hudby, zvláště hudebního strukturování, mohou být plně vědecky osvětleny a dále "osvětově" šířeny.) O výzkumu samém se pak v 18. století hovoří jako o "Tonwissenschaft", roku 1738 se v okruhu lipské učené společnosti, jejíž členem byl i Johann Sebastian Bach, objeví plurál "musikalische Wissenschaften". **Forkel** zvolí jiné označení oboru: jeho spis věnovaný těmto problémům nese název *Über die Theorie der Musik* (1777), zato však autor reálně vidí možnosti větvení hudebněvědných disciplín (výzkumy fyzikálního zvuku a hudebních nástrojů, hudební gramatika a rétorika - tj. elementární i vyšší kompoziční teorie, hudební kritika zahrnující i estetiku a interpretační praxi; o hudební historiografii se tu sice nehovoří, víme však, že právě Forkel patřil k jejím významným zakladatelům). O podrobné vypsání systematiky

hudební vědy se pokoušeli též francouzští encyklopedisté (zvláště **Denis Diderot**) a irský hudebník německého původu **Johann Bernhard Logier** (*A System Of The Science Of Music*, 1827). V pracích **Gustava Schillinga** se objeví koncem 30. let 18. století též novodobý termín "Musikwissenschaft".

To jsme však již v první polovině 19. století, kdy na vývoj konkrétních věd působí jednak silící **historismus**, jednak filozofie či vědní metodologie **positivismu**. Hudební historiografie začne zaměřovat pozornost na detailní zkoumání jednotlivých národních hudebních kultur, hudebních forem či žánrů i na biografickou problematiku, rozsáhlá faktografie rozvíjejících se kognitivních reflexí hudby je shrnována v encyklopedických dílech a v rozsáhlých učebnicích. V Německu patřil k autorům takových děl zejména **Ernst Ludwig Gerber**, zmíněný **Schilling** a **Adolph Bernhard Marx**, ve francouzském okruhu Belgičan **Francois-Joseph Fétis**, který ovšem doplňuje historismus o tušení etnologické dimenze hudebněvědného bádání. Všeobecně je pocítována potřeba další proměny oborové systematiky: východisko bude záhy nalezeno. A tentokrát nepůjde jen o hledání nových konceptů a pilnou práci (o obojí není nouze), nýbrž o dosažení toho, co dosud chybělo: o pevné organizační zakotvení a o internacionalizaci badatelské práce.

DOPORUČUJEME KE STUDIU:
Hugo Goldschmidt: <i>Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts</i>
(Zürich 1915).
Walter Serauky: <i>Die musikalische Nachahmungaesthetik im</i>
<i>Zeitraum von 1700 bis 1850</i> (Münster 1929).
<i>Die Ausbreitung des Historismus über die Musik</i> (sborník,
Regensburg 1969).
Pavol Polák: <i>Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí. Od baroka k</i>
<i>klasicizmu</i> (Bratislava 1974).
Jitka Ludvová: <i>Česká hudební teorie 1750 - 1850</i> (Praha 1985).

## 4.2. K VÝVOJI MODERNÍ MUZIKOLOGIE

### 4.2.2. INSTITUCIONALIZACE OBORU

Pochopitelně byl i předchozí vývoj kognitivních reflexí hudby motivován řadou společenských a institucionálních faktorů. Po roce 1600 tu působily vzory rychle se přetvářející novodobé vědy i umělecké tvorby, koncertní a hudebně divadelní život si vynucoval nové přístupy k hudbě (motivoval např. vznik hudební kritiky). Svou roli hrál i trh, zejména v tom smyslu, že stále

početnější hudební nakladatelé či vydavatelé potřebovali pomoc odborníků při edicích děl významných skladatelů (zhruba od roku 1800), a že zájem veřejnosti o hudbu měl být saturován popularizační i odbornou hudebně historickou a teoretickou literaturou (např. se soudí, že obrovská kapacita německé nakladatelské produkce jistým způsobem spolumotivovala jak rozvoj německé hudební tvorby, tak četnost a kvalitu práce zdejších hudebních badatelů). Jako faktor "společenské objednávky" mohl působit i rozmach národního vědomí. Tak například většina hudebně historických a teoretických prací vzniklých v českých zemích tak či onak reagovala na lokální či nacionální zájmy; k tomu viz partii věnovanou počátkům české hudební historiografie v kapitole o této disciplíně; nacionálně byly motivovány i snahy o ustavení české hudební terminologie (viz práce Jakuba Jana Ryby *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu*, Praha 1817, a Jana Nepomuka Škroupa *Počátky hudební*, příloha k Časopisu českého musea 1850). Leč všechny takové a podobné impulsy působily na bádání o hudbě zvnějšku. Nynější proměna se měla odehrát vnitřními silami oboru usilujícího o vytvoření sobě adekvátních, a tudíž autonomních institucionálních struktur či pozic.

Podáme nyní výběrový přehled toho, co se zhruba po roce 1850 v tomto směru odehrálo (jde vesměs o fakta, která byste měli trvale znát). V podstatě **postupovala organizace bádání dvojím směrem**. Hudební věda se zachytila jako legitimní **obor na univerzitách** a postupně si vytvořila i své **spolkové platformy**, jež měly zajistit realizaci dlouhodobých projektů. Obojí probíhalo v konkrétních národních prostředích, zároveň však houstla síť internacionálních kooperací. V "zakladatelských" okamžicích vyhlášovaly vůdčí osobnosti své programy, přičemž často šlo i o definitivní pojmenování oboru, o stanovení jeho úkolů a precizaci jeho vnitřní systematiky. Na univerzitách mohli profesori formovat své vlastní školy a svá pojetí vyložili nejednou prostřednictvím vlivných propedeutik. Tento trend postupně sílil a pokračuje vlastně dodnes. A nyní již k jednotlivým aktivitám, počínům a jejich důsledkům.

#### K UNIVERZITNÍ MUZIKOLOGII:

**K situaci ve světě:** Na středověkých univerzitách byla zastoupena ars musica či dobová hudební teorie, od 16. století však význam této části učiva klesal a v konfrontaci s nastupujícími moderními vědami se jevil doslova jako nicotný. Zvláště na německých univerzitách působili pak již jen tzv. ředitelé hudby, pověřovaní spíše praktickými úkoly (zajištění hudby při univerzitních ceremoniích apod.). Takovým ředitelem na univerzitě v Göttingen se stal v 70. letech 18. století i **Johann Nikolaus Forkel**, který však svou přednáškovou činností tento funkční okruh překračoval. Zrodil se tak typ univerzitního profesora, jehož posláním bylo pěstovat hudební historii nebo i jiné disciplíny, posléze pak hudební vědu v jejím celkovém dobovém úhrnu. Následoval Berlín, kde od roku 1832 působil velmi výkonný a široce zaměřený **Adolph Bernhard Marx**, ve Vídni se ujal stolice historicky orientované hudební vědy **Eduard Hanslick** (1861) a v Praze na krátké období 1869-72 **August Wilhelm Ambros**. Profesury hudební vědy se postupně prosadily na většině středoevropských univerzit. Někdy se ovšem hudební věda formovala i na tehdy právě hojně zakládaných konzervatořích (mnoho let vyučoval

např. na německých školách tohoto typu **Hugo Riemann**). Muzikologie si tu zpravidla uchovala bezprostřední sepětí s hudební pedagogikou a s problematikou hudební praxe. Byly ovšem též země, kde proces školské institucionalizace hudební vědy probíhal zcela odlišně (např. Francie, Rusko, Itálie, později zvláště balkánské státy), takže školy konzervatorního typu se stávaly nejdůležitějšími krystalizačními body této disciplíny. V anglosaských zemích se sice hudební věda prosadila na univerzitách, avšak namnoze v těsnějším spojení s uměleckou praxí (nikoli tedy v rámci "klasických" filozofických fakult, jak tomu bylo v modelu středoevropském). Od přelomu 19. a 20. století udávaly tón formujícím se školám univerzitní muzikologie škola vídeňská (**Guido Adler, Richard Wallaschek, Robert Lach**) a berlínská (**Hermann Kretzschmar, Oskar Fleischer, Johannes Wolf, Arnold Schering, Curt Sachs** ad.): pokryly totiž celé oborové spektrum rozvinutím činnosti v oblasti historické, systematické i tzv. srovnávací hudební vědy. Po roce 1945 působí nejiniciativněji a nejkompaktněji zvláště školy heidelberská (**Ludwig Finscher**) a freiburská (**Willibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht**), širší nadnárodní vlivy vykazují však i mnohá univerzitní centra v Anglii (Oxford, Londýn), USA, Dánsku (Kodaň), poslední dobou též v Itálii aj.

**K situaci u nás:** V českém prostředí probíhal vznik univerzitní muzikologie poměrně složitě. Po rozdělení pražské Karlovy univerzity na část českou a německou (1882) připadla hudební věda části německé a na tuto stolicí byl povolán **Guido Adler** (habilitován ve Vídni Hanslickem), který zde působil v letech 1885-98. Dalšími jeho nástupci (až do zániku německé univerzity v roce 1945) byli **Heinrich Rietsch** (od 1909 řádný profesor), **Paul Nettl** (jako soukromý docent) a z Německa povolaný **Gustav Becking** (od 1930). Na české části postupoval od habilitace k profesuře **Otakar Hostinský**, působící ovšem na stolicí estetiky. Svou činností zde Hostinský hudební vědu pouze suploval, a to až do chvíle, kdy se pro obor hudební vědy habilitoval **Zdeněk Nejedlý** (1905). Tehdy též Hostinský a Nejedlý prosadili český název oboru "hudební věda". K Nejedlého škole se zprvu přimkli i další Hostinského žáci (**Vladimír Helfert, Otakar Zich** aj.), z nástupců a pokračovatelů jmenujme pak **Josefa Huttra, Mirko Očadlíka, Antonína Sychru, Františka Mužika, Jaromíra Černého, Ivana Vojtěcha**. V Brně po vzniku druhé české univerzity (1919) formoval postupně hudebněvědnou školu **Vladimír Helfert** (pokračovatelé **Jan Racek, Bohumír Štědroň, Jiří Vysloužil, Rudolf Pečman, Jiří Fukač, Miloš Štědroň**). V Bratislavě založil univerzitní muzikologii po vzniku Československa český badatel a Hostinského i Adlerův žák **Dobroslav Orel** (poté již byla tato škola výhradně slovenská - z čelných pozdějších reprezentantů jmenujme **Jozefa Kresánka a Oskára Elscheka**). Hudební vědu na olomoucké univerzitě profilovali až po roce 1945 Helfertův žák **Robert Smetana** a **Vladimír Hudec** (katedra byla v osmdesátých letech zrušena, po jejím obnovení ji profilují mj. **Jan Vičar, Hudec, Miroslav K.Černý, Ivan Poledňák**).

Také v českých podmínkách se leckdy značné badatelské kapacity koncentrovaly na školách konzervatorního typu (po roce 1945 též na vysokých hudebních školách, tj. na hudební fakultě pražské AMU a brněnské JAMU). Na pražské konzervatoři působil před svým povoláním na univerzitu i sám Ambros (po odchodu z Prahy se uplatnil opět na konzervatoři, tentokrát vídeňské), jako protiváha Nejedlého univerzitní školy vystupovalo konzervatorní muzikologické seskupení **Jan Branberger - Karel Stecker**, své vědecké ambice zde uplatnil Nejedlého žák **Václav Štěpán** a hudební teoretik **Otakar Šín**, s brněnskou konzervatoří byla po roce 1918 spjata činnost hudebního historika, lexikografa a kritika **Graciana Černušáka**. Naše vysoké hudební školy (AMU, JAMU) byly či jsou působištěm významných muzikologů - například **Karla Janečka, Karla Risingra, Jaroslava Jiránka, Jaroslava Smolky** (všichni Praha), **Josefa**

**Burjanka** (Brno). Vcelku se mezi českými muzikologickými týmy z univerzit i z dalších škol vytvořily dobré koprodukční vztahy. Pro vznik badatelských škol jsou ovšem u nás i v zahraničí směřodátné univerzitní muzikologické katedry či ústavy, neboť právě jim připadá úkol vychovávat dorost, tj. reprodukovat badatelskou základnu oboru.

LITERATURA:
Hugo Daffner: <i>Musikwissenschaft und Universität</i> (Leipzig 1910)
Vladimír Helfert: <i>Hudební věda na naší universitě</i> (in: Smetana 1910/11)
Hubert Doležil: <i>Hudební věda na české universitě pražské</i> (in: Smetana 1920)
Peter Wagner: <i>Universität und Musikwissenschaft</i> (Leipzig 1921)
Mirko Očadlík: <i>A.W.Ambros na pražské universitě</i> (in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica II, Praha 1958)

**K oborovým propedeutikám:** Zde můžeme být zcela struční, protože funkci a povahu muzikologických propedeutik podrobně osvětlujeme na jiném místě skriptu. Zadáme vám však malý studijní úkol: věnujte pozornost tam uvedeným propedeutikám a všimněte si, jakou univerzitní školu či tradici reprezentují (např. Adler Vídeň, Riemann Lipsko, naše starší propedeutiky Helfertovu školu, trojsvazková *Hudební věda* z roku 1988 syntézu pražské a brněnské školy). Četbou těchto spisů nahlédnete pak velmi hluboko do "kuchyně" jednotlivých, namnoze velmi slavných domácích i zahraničních škol a uvědomíte si též jejich rozdíly.

#### K MIMOUNIVERZITNÍM (A MIMOŠKOLSKÝM) INSTITUCÍM A ORGANIZACÍM:

Po vzoru osvěcenských učených společností začaly zhruba od 20. let 19. století vznikat spolky pro podporu či pěstování hudebního (zvláště hudebně historického) bádání. Nejstarší takový spolek vznikl v Nizozemí roku 1829, na něj pak v roce 1868 navázala společnost *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*. Vyspělejší organizační strukturu měla *Gesellschaft für Musikforschung*, kterou založili roku 1868 Franz Crommer a Robert Eitner v Berlíně. Jednalo se již o skutečnou organizaci, která edičně zpřístupňovala hudbu i teoretická díla renesančního a barokního údobí, přičemž Eitner sám vydával v Lipsku list *Monatshefte für Musikgeschichte*. Tím vznikl model moderní muzikologické společnosti národního typu (dnešní německá *Gesellschaft für Musikforschung* působí od roku 1946, vydává časopis *Die Musikforschung* a pořádá pravidelně kongresy, jejichž protokoly jsou vydávány tiskem). Podobné organizace vznikly pak v mnoha evropských a později i mimoevropských zemích (vůbec nejpočetnější je společnost American Musicological Society, sdružující muzikology USA). V této chvíli nemá smyslu si pamatovat jejich přesné názvy, styk s těmito organizacemi vám však umožní v budoucnu rozvíjet užitečné pracovní kontakty. V meziválečném Československu inicioval vytvoření podobné společnosti Vladimír Helfert (mělo jít o Slovanskou společnost hudebně vědeckou, tedy o organizaci s nadnárodními ambicemi), projekt však ztroskotal. Po roce 1948 se naši hudební vědci a publicisté sdružovali na platformě Svazu československých skladatelů jako

zvláštní (na ideologii svazu ovšem silně závislá) sekce, samostatná Česká muzikologická společnost mohla však být založena teprve v roce 1990. Kromě takovýchto národních společností rozvíjejí muzikologickou činnost i společnosti, asociace a organizace národní a mnohdy i mezinárodní povahy, jež se zaměřují na určitou specifickou tematickou oblast (muzikologickou dokumentaristiku, hudební výchovu a pedagogiku, výzkum populární hudby apod.); zmiňujeme se o nich na jiných místech tohoto skriptu. Spolky a společnosti pečující o odkaz určitého skladatele (např. Bacha, Händela, Mozarta, Brucknera, Dvořáka, Janáčka atd.) vznikají zpravidla v zemi, kde byla tato osobnost domovem, někdy však i v cizině, takže v tomto případě paralelně působí i více společností se shodným cílem (Janáčkovy společnosti dnes např. existují v Brně i ve Švýcarsku či Francii); i ony věnují část svých aktivit výzkumu (jakož i odborným edicím notových pramenů), ovšem výhradně se zaměřením na svou ústřední tematiku. Rozhodně je třeba si pamatovat údaje o mezinárodních muzikologických organizacích všeobecného zaměření, které sdružují národní a mnohdy i další dílčí odborné společnosti. Tyto organizace totiž podnítily a dodnes podněcují celosvětovou integraci muzikologických aktivit, takže bylo a je v zájmu každého ambiciózního muzikologa stát se jejich členem. První společnost toho druhu byla založena z podnětu Oskara Fleischera a Maxe Seifferta pod jménem Internationale Musikgesellschaft (Société Internationale de Musique) roku 1899 a navázala na nejlepší zkušenosti národních organizací. Vydávala periodika *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* a *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* (vžité zkratky *SIMG* a *ZIMG*), jakož i další ediční řady dokumentů a pořádala významné oborové kongresy. V obou periodických publikacích se soustředila nejvýznamnější část rozsahově drobnější muzikologické produkce. Roku 1914 přetrhla ovšem tuto slibnou tradici válka. Ve 20. letech se odehrál méně úspěšný pokus vytvořit mezinárodní *Union Musicologique* se sídlem v Haagu, roku 1927 inicioval pak konečně Henry Prunières vznik nové společnosti Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (Société Internationale de Musicologie, International Musicological Society), která začala vydávat list *Acta Musicologica*. (Do těchto meziválečných organizací měla vplynout i Helfertem projektovaná Slovanská společnost hudebně vědecká.) Posledně zmíněná mezinárodní organizace hudebních vědců přežila druhou světovou válku a rozvinula po ní mohutnou činnost zejména pořádáním světových kongresů a podchycením aktivit ze všech kontinentů. Naši muzikologové mohli participovat na její činnosti hlavně v 60. letech, přímé kontakty byly znovu navázány až po roce 1989.

Dalšími mimouniverzitními centry muzikologické práce se staly v průběhu tohoto století ústavy nezávislé na školství i na institucích typu hudebních knihoven či muzeí. Jedním z prototypů byl berlínský Phonogramm-Archiv, pečující o shromažďování a soustavné vědecké zpracovávání nahrávek (zvláště etnické hudby). Typ státně podporovaného ústavu s širokým badatelským zaměřením vznikl z iniciativy akustika Nikolaje Aleksandroviče Garbuzova v Sovětském Rusku roku 1921 (Gosudarstvennyj institut muzykalnoj nauki se sekcí historickou, etnografickou, vokálně metodologickou, fyziologicko-psychologickou a akustickou). Helfert vytvořil v letech nacistické perzekuce projekt Státního hudebně historického ústavu (zůstal nerealizován). Po druhé světové válce integroval metodologicky nejprogresivnější muzikologické aktivity západoberlínský ústav Staatliches Institut für Musikforschung, jehož koncepci vytvořil Hans-Peter Reinecke. Analogickou úlohu sehrávaly v posledních desíletích i hudebněvědné ústavy tzv. akademií věd. Takovéto akademie, jež sdružují většinu vědních oborů (reprezentovaných ústavů), vznikaly podle sovětského vzoru (ten se ovšem inspiroval proslulou francouzskou

akademií) v bývalých socialistických zemích, daný model se však uplatnil nezávisle na tomto trendu například i v Rakousku. Pražský **Ústav pro hudební vědu** Akademie věd České republiky (založen 1962, v 70. a 80. letech byl začleněn jako sekce do Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV) přispíval a přispívá za (postupného) vedení **Jaroslava Jiráňka, Josefa Beka, Jiřího Bajera** a od roku 1990 **Ivana Poledňáka** jak k vytváření specializovaných týmů pro zvládání velkých výzkumných projektů a ke koordinaci muzikologické práce v českém kulturním terénu vůbec, tak přirozeně k rozvíjení individuálních badatelských projektů členů ústavu (ústav vydává i jediné naše specializované muzikologické periodikum, čtvrtletník *Hudební věda*).

#### 4.2.2. K USTAVENÍ A REFORMÁM OBORU

**Vstupní poznámka:** Na bázi společnických aktivit i reálně existujících spolkových struktur bylo - zhruba od poloviny 19. století - rovněž možné prosazovat celostní muzikologické koncepce, určovat pořadí úkolů, atd. Takovýchto deklarací se ujímali nejiniciativnější oboroví činitelé (zpravidla i největší autority) v naději, že jejich podnět dojde sluchu u široké odborné veřejnosti. Od chvíle, kdy se začaly víceméně pravidelně svolávat mezinárodní hudebněvědné kongresy, hrají roli takovýchto "inauguračních aktů" úvodní referáty, jejichž zpracováním pověřil pořádající organizace (např. příslušná mezinárodní společnost) svého předsedu, nestora muzikologické obce nebo jinou významnou a proslulou osobnost. Efekt podnětu nebývá ovšem příliš trvalý: již na příští akci je světové oborové veřejnosti prezentován jiný program, takže hudební věda se vcelku plynule vyvíjí od jednoho postupného cíle k druhému. Před vznikem mezinárodních společností a jejich kongresů bylo ovšem možno na odbornou veřejnost apelovat spíše jen uveřejněním nějakého výrazného reformního plánu, a to při příležitosti startu určitého periodika s širšími cíli (podobnou funkci měly plnit i mnohé oborové propedeutiky, které byly někdy právě takto přijímány, třebaže primárně byly určeny k tomu, aby sloužily formování nějaké konkrétní univerzitní školy). Ve druhé polovině 19. století proběhly naznačeným způsobem dva takové akty, jež bývají vykládány jako záhy po sobě následující pokusy o definitivní ustavení moderní hudební vědy.

Roku 1863 překročil přední reprezentant händelovského bádání **Karl Franz Friedrich Chrysander** k vydávání sborníku *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (druhý a poslední svazek vyšel 1867). V předmluvě Chrysander vyjádřil nutnost spojit historické a přírodovědné, respektive teoreticky systematické bádání o hudbě v jeden celek. Takzvané praktické disciplíny byly tedy vykázány za hranice hudební vědy, jejímž jádrem se stala hudebně aplikovaná historiografie, akustika a estetika. I když projekt ročenky, která měla soustřeďovat klíčové stati soudobých muzikologů, záhy ztroskotal, byl tak kanonizován dvoupólový charakter hudební



vědy (ten sice již reálně existoval, díky Chrysanderovi se mu však dostalo "metateoretického" vyjádření a institucionálního "posvěcení"). Myšlenka oborové integrace pak dále uzrávala. V roce 1885 se sdružili Chrysander, bachovský badatel **Philipp Spitta** a mladý průbojný **Guido Adler** (všimněte si, že právě v této době spojuje Adler své osudy na řadu let s Prahou!) a zahájili vydávání periodika *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (to již docela dobře prosperovalo a vycházelo až do roku 1894). Mimochodem tu obor dostal konečně své definitivní německé jméno. Důležitější byl ovšem fakt, že Adler zde v úvodní stati *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* nabídl velmi nosnou a vlivnou koncepci oboru, která reagovala na mnohé dobové trendy bádání a dokonce i předjímalá možné rozvojové směry. Adler později svou koncepci rozvinul ve spise *Methode der Musikgeschichte* (Leipzig 1919). Adler především uznal existující pluralitu hudebněvědného bádání. Mnohé z muzikologicky používaných postupů sice vysunul za hranice oborové systematiky, avšak pochopil je alespoň jako obory pomocné (v této kategorii se ocitly nejen některé pomocné vědy historické, ale i řada disciplín kulturní historiografie, obecná estetika a některé obory přírodovědné). To, co mělo zůstat v rámci "Musikwissenschaft", bylo pak rozděleno na oblast historickou a systematickou. Do první byly situovány obory zkoumající notové písmo, hudební tvorbu členěnou podle druhů či forem, vývoj zákonitostí hudebního strukturování a hudební nástroje. Systematickou hudební vědu měly tvořit hudebně teoretické disciplíny, estetika a psychologie hudby, hudební pedagogika a didaktika ("na milost" byly tedy vzaty i praktická aplikační vyústění oboru) a etnologicky či folkloristicky zaměřená srovnávací hudební věda, kterou Adler označil termínem "Musikologie" (dnes bychom hovořili o etnomuzikologii; Adler zde využil rozdílností tvarů "Musikwissenschaft" a "Musikologie", což se ovšem ani v německé oborové terminologii nevžilo).

Po těchto dvou činech následovaly mnohé další. **Hugo Riemann** sepsal propedeutiku *Grundriß der Musikwissenschaft* (Leipzig 1908) a mnoho německých i dalších muzikologů pak vyložilo své koncepce v rámci svých klíčových děl, propedeutik, metodologických statí apod. Soudíme však, že ani v tomto případě není nutno vás zatěžovat podrobnostmi: tyto otázky byly ostatně mnohokrát důkladně vyloženy i v našich domácích propedeutikách (nejpřehledněji v práci Elschekové). Lze vám ovšem doporučit, abyste se na základě dostupné literatury s historií těchto "návrhů" seznámili zejména v případě, když se rozhodnete věnovat se určité muzikologické disciplíně: pak je totiž nutno znát, jak se postupně vyvíjely názory na její postavení v systematice muzikologie, z které koncepce různí badatelé vycházeli, atp.

Celkově je tato problematika zajímavá z dvojího hlediska. Na jedné straně takovéto výklady systematiky ukázaly, se že paradigma hudební vědy jako moderní disciplíny je a musí být reformovatelné. Také byl tak utvrzen názor, že jde o vědu "složenou", ocitající se ve složitých

interakcích s mnoha dalšími vědami. Tuto heterogenost lze samozřejmě pokládat za jakési minus, za projev neustálosti, snad i nesamostatnosti muzikologického myšlení, spíše bychom v tom však měli vidět velké plus, totiž otevřenost tohoto vědního paradigmatu, jeho vstřícnost vůči poznání dosahovaného jinými obory. Na druhé straně ovšem přemírá koncepčních návrhů (ústicích někdy v plané metodologizování) se ukázala být mnohdy redundantní a neúčinná. Vývoj se leckdy odehrával nezávisle na těchto aktech metodologické institucionalizace hudební vědy, impulsy přicházely z konkrétních badatelských dílen, z vývoje předmětu (tj. z hudební kultury samotné) a leckdy i z kontextů ještě širších, například z jiných věd, myšlenkových proudů, ale též ideových tendencí či tlaků, apod. Tuto problematiku ve stručnosti přiblížíme v další podkapitole.

#### REÁLNÉ INOVACE MODERNÍ HUDEBNÍ VĚDY:

Moderní hudební vědou tu nerozumíme jen bádání posledních let, inovace pak nechceme v žádném případě omezovat na aktuální jevy, jakými jsou dnes třeba důsledky rozvoje informatiky (technologicky vzato computerizace badatelské práce). Stále se totiž pohybujeme v paradigmatu nastoleném zhruba před sto až sto dvaceti lety a rozvinutém pak do relativně celistvé podoby na půdě berlínské a vídeňské školy (vždy znovu se např. obíráme otázkami, které při výkladu vztahu formy a obsahu vyhrotil Eduard Hanslick svým pokusem o revizi hudební estetiky v roce 1854, domýšlíme možnosti srovnávací hudební vědy odkryté na přelomu století, rozpracováváme Riemannův a Besslerův koncept tzv. hudebního myšlení, atd.). Toto paradigma se samozřejmě vnitřně přeskupuje, reaguje na podněty z okolí a zčásti se mění, zřejmě se však v něm budeme ještě nějaký čas pohybovat. Představme nyní v přibližném chronologickém sledu ty hlavní přínosy, které svého času podstatně obohatily obsah a rozšířily obzor moderní hudební vědy, takže mohou být dodnes pokládány za směrodatné, jistým způsobem snad i integrativní aspekty muzikologické práce.

**Historicko-systematická bipolárnost:** metateoreticky ji proklamoval již **Chrysander**, po něm zvláště výrazně **Adler**, a to natolik vlivně, že se stala i základem organizace mnoha hudebněvědných ústavů, kateder, společností, kongresů. V rovině systematiky hudební vědy i organizace bádání šlo sice o akt jakési delimitace dvou resortů, fakticky však tím bylo umožněno organické propojení obou hledisek na jedné bázi (dříve existovaly resorty hudebně historické a estetické či teoretické badatelské činnosti spíše volně vedle sebe). Možnosti dalekosáhlého spojování, ba prolínání obou aspektů prokázal svým rozsáhlým dílem ve druhé polovině 19. století zvláště **Hugo Riemann**, který zasáhl snad do všech oblastí disciplinárně se větvcí muzikologie. V naší muzikologické produkci se uplatnila spíše "ostřejší" specializace. Příkladem plně vyhraněného reprezentanta historické hudební vědy se stal Vladimír Helfert, zatímco

některé významné aspekty systematické hudební vědy rozvinul jeho současník Otakar Zich (o sloučení obou aspektů se pokoušel o něco mladší Josef Hutter).

**Komparatistika:** Prosadila se jako nezbytný metodologický postup v důsledku silícího historismu (nutnost srovnávání hudby různých dob v zájmu postižení vývojových inovací) i stále precíznějších systematických přístupů. Jejimi hlavními mluvčími se ovšem stali počátkem našeho století berlínští, ale i vídeňští etnomuzikologové (zejména **Erich Moritz Hornbostel**, **Carl Stumpf**, **Curt Sachs** a **Robert Lach**), kteří hovořili přímo o "srovnávací hudební vědě" (vergleichende Musikwissenschaft). Na tomto poli se totiž komparatistika osvědčila jako hlavní výzkumná metoda vůbec (u etnických respektive folklórních projevů se jen obtížně zjišťuje chronologická následnost, takže výzkum se musí hned od počátku zaměřit na jejich porovnávání). Srovnávací metoda však "vešla do krve" všem muzikologům (obzvláště výrazně se uplatňuje např. v práci s hudebně historickými prameny všeho druhu, v organologii, při stylové analýze a kritice). V českém prostředí aplikovali moderní srovnávací metodu poprvé Otakar Hostinský při výzkumech české lidové písně (*36 nářevů světských písní českého lidu z XVI. století*, 1892; *Česká světská píseň lidová*, 1906) a v historické práci Vladimír Helfert (*Hudební barok na českých zámcích*, 1916; *Hudba na jaroměřickém zámku*, 1924). U Helferta byla tato orientace dána snahou "zmapovat" hudebně stylové paradigma historicky a analyticky dosud málo prozkoumané hudby první poloviny 18. století.

**Speciální estetika jako teoretická "nadstavba" oboru:** V pojednání o hudební estetice konstatujeme, že v rámci muzikologie je estetické myšlení a bádání silněji rozvinuto než ve většině dalších uměnověd. Legitimitu této speciální estetiky prosadili nejen osobnosti, které od **Hanslickova** vystoupení (1854, spis *Vom Musikalisch-Schönen*) vstoupily do letitých sporů o prioritu obsahu či formy v hudbě, o povahu hudebního sdělování a hudební významovosti atd. (významnou roli tu hráli autoři spjatí podobně jako Hanslick sám s českým kulturním prostředím, konkrétně **August Wilhelm Ambros**, **Otakar Hostinský**, **Otakar Zich** ad.), ale i mnohé další školy. Takřka každý významný muzikolog (až po **Carla Dahlhause**, **Zofii Lissou**, **Hanse Heinricha Eggebrechta** v posledních desítilétích) cítil nutnost formulovat určité obecné problémy muzikologie z "vyššího patra" teoretického uvažování, takže hudební estetika i při vágnosti svého předmětného zaměření slouží oborové integraci, metodologické inovaci, posílení vazeb muzikologie s obecnou estetikou, obecnou teorií umění i samotnou filozofií. Pro českou muzikologii je pak spojení s estetikou (dokonce i obecnou) zvláště charakteristické. Hostinský - jak jsme již řekli - oba obory přímo z povahy svého univerzitního povolání organicky spojoval, Nejedlý a Zich jako jeho žáci tuto tendenci přenesli hluboko do 20. století. Hudební estetice se

dále platně věnovali například **Jan Racek**, **Antonín Sychra**, **Jaroslav Volek**, **Jaroslav Volek** a **Rudolf Pečman**, k této orientaci se rádi hlásí i autoři tohoto skriptu.

**Tzv. hudební filologie:** Vyhranila se na přelomu 19. a 20. století (mj. zásluhou **Riemannovou**) jako svého druhu univerzální metoda sloužící práci s textovými prameny v muzikologii (viz naše pojednání o této problematice), ale i jako výraz mnohem staršího (a v podstatě oprávněného) přesvědčení, že hudba má mnoho společných rysů se slovesnou kulturou (jazykem i literaturou).

**Důsledná psychologizace pohledu na fenomén hudby:** To, co jsme řekli před chvílí o hudební estetice, platí snad v ještě větší míře o psychologii hudby. Žádný z uměnovědných oborů nenabídl tak propracované i početné koncepce své speciální psychologické problematiky jako hudební věda. Zatímco akustické výzkumy provázely již vývoj starších paradigmat kognitivních reflexí hudby, vstupuje moderní psychologie (respektive psychofyziologie) záhy po svém vzniku okamžitě i na pole hudebních výzkumů. Cesta vede od **Hermannu Helmholtze** (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863) a **Stumpfovy "tónové psychologie"** (1883-90) - samozřejmě i od **Riemanna** - ke skutečné hudební psychologii **Ernsta Kurtha** (1931) a k úvahám o existenci speciálního hudebního slyšení (**Heinrich Bessler**) i myšlení. Psychologické výzkumy vyplňují prostor mezi akustikou a hudební teorií jako vědou o hudebním strukturování, umožňují sledovat procesy interiorizace i exteriorizace hudebních podnětů v hudební tvorbě i recepci a umožňují též propojení empirické (spíše přírodovědně zaměřené) hudební vědy s výzkumem historickým (právě kategorie hudebního slyšení a myšlení jsou počínaje Besslerem vykládány jako fenomény historicky se vyvíjející, (viz jeho epochální studii *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*). V českém prostředí byl vůči této problematice vnímavý již Otakar Hostinský, velmi svérázně reagoval na zrod moderní hudební psychologie svými hudebně teoretickými pracemi i Leoš Janáček. Významně zasáhl do rozvoje hudební psychologie svými výzkumy tzv. estetického vnímání hudby **Otakar Zich** (již kolem roku 1910), později zvláště **Josef Burjanek**.

**Včasné uplatnění strukturního hlediska:** Počátky strukturalismu ve filozofii, estetice, lingvistice a dalších oborech bývají kladeny do meziválečného údobí (východiskem tohoto myšlenkového směru byla tehdy Praha, kde se strukturalismus prosadil hlavně v činnosti tzv. lingvistického kroužku). Hudební teorie však fakticky uplatnila obdobná hlediska se značným předstihem, a to díky důkladným hudebně syntaktickým analýzám. Mimořádnou zásluhu tu měl opět **Riemann**, který např. při analýze harmonických jevů objevil funkční vztahy v hudební struktuře již v 90. letech 19. století - teorie architektury formulovala např. problém funkcionality zhruba až o dvě desetiletí později, literární teorie až díky pražské strukturalistické škole Jana

Mukařovského a Romana Jakobsona. Co se českého prostředí týče, pak je zajímavé, že zakladatelé pražské strukturalistické školy se odvolávali na estetika a muzikologa **Otakara Zicha** jako na jednoho ze svých významných předchůdců. Dnes se uvažuje dokonce o tom, že český strukturalismus znamená vyústění česko-rakouské tradice silně empiricisticky zaměřené formální obecné i hudební estetiky, reprezentované mj. i Hostinským.

**Dynamické pojetí hudební struktury:** Zatím co Riemann přivedl ke značné vyhraněnosti strukturní vidění hudebního projevu, začaly se počátkem 20. století objevovat koncepce (do jisté míry reagující na nové psychologické směry), které se snažily v souladu s hudební empirií pochopit v čase plynoucí hudbu jako dynamický či procesuální jev. Tyto snahy jsou dobře patrné v ruské muzikologii (později v sovětské škole) u **Boleslava Leopoldoviče Javorského** (*Strojenije muzykalnoj reči*, 1908) a hlavně u **Borise Vladimiroviče Asafjeva** (jeho klíčová práce z roku 1930 vyšla v českém překladu 1965 pod názvem *Hudební forma jako proces*), v německé produkci pak u **Ernsta Kurtha** (významné práce o kontrapunktu i harmonii, ale i spis *Musikpsychologie*, 1931) a **Gustava Beckinga** (*Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928), kde se představy o dynamickém charakteru hudby vyjadřují i pojmem "energetika". V české muzikologii domýšlel zvláště Asafjevovy podněty po druhé světové válce **Jaroslav Jiránek**.

**Pochopení stylovosti hudby:** Zatím co strukturní analýzy i dynamické přístupy prohlubovaly studium hudebního projevu jako zvukově jedinečného (případně skladatelsky individualizovaného), tedy tzv. syntagmatického útvaru, objevovaly se i snahy vyvážit toto zaměření studiem obecnějšího paradigmatického pozadí hudební tvorby. Již v 19. století se zejména na bázi tradiční nauky o hudebních formách jako hudebně teoretické disciplíny prosadilo zkoumání hudebních druhů a žánrů (německy se hovoří o **Gattungslehre** nebo **Gattungsgeschichte** - průkopníkem byl zvláště **Hermann Kretzschmar**), tedy obdoba toho, co se v literární vědě mnohem výrazněji uplatňuje jako tzv. **genologie** (od latinského "genus" = rod). Ve vědeckém přístupu k hudbě se ovšem mnohem silněji rozvinulo zkoumání slohové či stylové problematiky snad proto, že o stylu - ve smyslu jakéhosi "rukopisu", "manýry", ale i národního koloritu apod. - se hojně hovořilo již v hudební teorii 17. a 18. století. Stylem se přitom rozumí právě využití určitých paradigmatických momentů či postupů (tedy určitých dobově, místně, ale i druhově a žánrově typických prvků) v jedinečných hudebních projevech, a zpravidla se hledá i souvislost té které stylové normy s analogickými styly či slohy ve výtvarné kultuře, někdy i s tzv. životním slohem epochy. Teorii hudebního stylu formuloval v nejvyhraněnější podobě **Guido Adler** již v roce 1911 (*Der Stil in der Musik*). V berlínské škole (konkrétně v okruhu **Curta Sachse**) a u nás - zvláště zásluhou **Helfertovou** (viz jeho rané

průkopnické práce o "barokní hudbě" a vyzrálou studii o periodizaci dějin hudby) - se však takřka současně začalo uplatňovat hledání paralel mezi výtvarným a hudebním vývojem. Věda o výtvarném umění rozpracovala totiž před rokem 1900 velmi vlivné pojetí tzv. historických slohů, jež přímo nebo zprostředkovaně ovlivnilo i myšlení mnoha hudebních historiků. Uvědomme si tedy, že o tzv. hudební renesanci, hudebním baroku atd. se začalo hovořit poměrně před nedávnem (Helfertovy "jaroměřické" monografie byly v tomto ohledu doslova průkopnické!), důsledně až někdy kolem roku 1920. A všimněme si také, že pokusy vyložit vývoj hudby jako stylovou evoluci se promítly i do výkladů dějin jazzu, že stylové kvality rozlišujeme v rockové hudbě apod. Dnes má tento trend jak četné zastánce, tak i mnohé odpůrce (podrobnější informace můžete načerpat ze skript Rudolfa Pečmana *Sloh a hudba 1600 - 1900. Problémy, otázky, odpovědi*, Brno 1991; ke "standardnímu" chápání hudební slohovosti srovnej Jan Kouba: *ABC hudebních slohů*, Praha 21988).

**Zvědomění sémantičnosti hudby:** Normativní výklady významovosti hudby se objevovaly již v předmuzikologickém stadiu vývoje kognitivních reflexí hudby (např. v podobě učení o hudebně rétorických figurách od přelomu 16. a 17. století, dále pak jako tzv. afektivní teorie apod.). Ve druhé polovině 19. století byly - často v polemice proti hudebně estetickému formalismu Hanslickovu - formulovány teorie hudebního výrazu (viz významnou práci rakouského muzikologa **Friedricha von Hauseggera** *Die Musik als Ausdruck*, 1885), po roce 1900 usilovala o výklad významové stránky hudby tzv. **hudební hermeneutika**, považovaná někdy za směr hudební estetiky (hlavní reprezentanti **Hermann Kretzschmar** a **Arnold Schering**; u nás se tomuto směru zčásti - tj. spíše z pozic tradiční romantické "výrazové estetiky" - přiblížil **Zdeněk Nejedlý**; jinak byla česká muzikologická škola vůči hermeneutice i teoriím výrazu spíše rezervovaná). Po roce 1950 sílí pokusy aplikovat v hudební vědě pojmy a metody obecné vědy o znacích, tj. **sémiotiky**. Také sémiotické výzkumy hudební znakovosti byly zprvu pokládány za jedno z odvětví hudební estetiky, díky velkému počtu speciálních prací (viz speciální výklad této problematiky) se pak uvažovalo a uvažuje o existenci hudební sémiotiky jako samostatné muzikologické disciplíny. Jakkoliv autoři této práce patří k českým průkopníkům hudebně sémiotických výzkumů, jsou dnes přesvědčeni o tom, že se jedná spíše o interdisciplinární propojenost sémiotiky s mnoha muzikologickými obory. Muzikolog může využít sémiotických postupů a pojmů například též při ikonologické interpretaci historických pramenů i při tzv. textové kritice, v hudební analýze (doplněním tradiční syntaktické strukturní analýzy sémanticky zaměřenou analýzou teprve vzniká postup blížící se ideálu tzv. komplexní analýzy) apod. V české muzikologii a hudební estetice se začaly sémantické či sémiotické přístupy uplatňovat - mnohdy spontánním způsobem - velmi záhy. **Otakar Zich** operoval již

počátkem 20. století s termínem-pojmem "významová představa", **Václav Štěpán** produktivně uvažoval jen o něco později o hudební symbolice, ve 40. letech se pod vlivem strukturalistické estetiky přiblížil sémiotickému hledisku **Antonín Sychra**, v 50. a 60. letech (v návaznosti na Asafjevovu teorii intonace) **Jaroslav Jiránek**, v 70. letech se pak zformovala česká hudebně sémiotická škola kolem **Jaroslava Volka**.

**Odhalení sociální dimenze hudby a hudební kultury:** Podrobnější výklad problematiky této významné kognitivní reflexe podává kapitola o hudební sociologii. Takto zaměřené poznání však uzrávalo již v průběhu 19. století v řadě kulturně a hudebně historických prací a po nástupu etnomuzikologie. Silně zdůrazňovali společenskou determinovanost hudebního vývoje pozitivisticky školení hudební vědci, u nás Hostinského škola (Hostinský sám přispěl k formování sociologie kultury či umění, problematiku determinace hudby společenským prostředím řešili ve své době na vysoké metodologické úrovni Nejedlý a Helfert jako autoři prací o Smetanovi či o hudbě 18. století), poté zejména zastánci marxistické muzikologie (zde ovšem často docházelo - zvláště v 50. letech - k vulgarizaci výkladu takovýchto spojení). Hudební sociologie, jejíž nástup a rozvoj se datuje od meziválečného údobí, se ovšem zaměřila především na soustavný výzkum začlenění hudby a hudební kultury do širších systémů společenského dění a odhalila tak bohatou stratifikovanost (vrstevnatost) i pluralitu "hudeb" i "hudebních kultur" v jednotlivých typech lidských společenství i v globálním měřítku.

**Pluralita:** V přechodí úvaze jsme prohlásili zvědomění plurality hudby (či vlastně hudeb) a hudební kultury (kultur) za jeden z přínosů hudebně sociologického bádání, avšak k týmž výsledkům dospěla i hudební historiografie a se značným předstihem - vlastně již před rokem 1900 - též etnomuzikologie. Mezi těmito disciplínami dochází dnes k užitečné dělbě práce.

**Hudební historik** studiem pramenů zjišťuje, jak se různé typy hudební produkce, recepce atd. uplatňovaly v rámci určité kultury či civilizace v chronologickém pořadí (zkoumá tedy jejich distance existující takřkajíc "v čase"); **sociologicky zaměřený výzkum** věnuje pozornost spíše synchronnímu rozvrstvení hudby či hudební kultury v rámci jistého společenství (tj. paralelně se uplatňujícím typům, vzniku tzv. subkultur, ale i akulturačním procesům atd.; zjišťují se tedy distance existující v "sociálním prostoru"); **etnomuzikologie** pak sleduje vázanost hudby či hudební kultury na etnická společenství, jež jsou zpravidla různě teritoriálně rozprostraněna (zohledňuje se tu tedy nejvíce distance v geografickém prostoru, třebaže existují i případy soužití či symbióz různých etnik, jejich vzájemného prolínání a překrývání, různě vydatných migračních pohybů, atd.). Momenty společné všem typům hudby či hudební kultury lze z hlediska **antropologie** prohlásit za antropologické konstanty či jakési hudební "univerzálie". Jde tu samozřejmě jen o velmi hrubý náčrt celkové situace, neboť příznačnější než takové rozdělení

kompetenci jsou spíše dalekosáhlé syntézy a kooperace zmíněných přístupů. Na vznik této situace hudebněvědného bádání měly vliv i zcela konkrétní snahy některých muzikologů neponechat stranou jevy vědou zatím spíše přezírané. V 19. století to byl zvláště hudební folklór a hudba mimoevropských etnik (etnomuzikologie tak přispěla k překonání tradičního "evropocentrické" orientace hudební vědy - tato orientace byla způsobena zcela prostě tím, že novodobé paradigma hudební vědy vzniklo v západoevropském kulturním prostředí, přičemž v centru pozornosti se zprvu ocitly především jevy vlastní, tj. zdejší hudební kultury), ve 20. století pak zejména projevy populární či tzv. nonartificiální hudby (ty byly přezírány spíše proto, že hudební věda vznikala jako reflexe evropské hudby manifestující se a fungující jako jedno z "krásných" umění). **Teorie nonartificiální hudby**, formující se soustavněji až od 60. či 70. let 20. století, představuje tak v nynější epoše významný zdroj dalekosáhlých muzikologických inovací.

**Metodologické impulsy zvnějšku:** V souvislosti se stále čtenějšími inovacemi vědecké metodologie se hudební věda v průběhu minulých desítek let musela vyrovnávat s řadou impulsů, jež ovlivňovaly jak její metodologický aparát, tak - a mnohem hloubkověji - pohled na předmět vlastního bádání. Ostatně již koncem minulého století se hudební věda podobným způsobem vyrovnávala s náporom inovací vycházejících z psychologie a před první světovou válkou produktivně reagovala na přínosy empirické sociologie. Po roce 1945 zapůsobily na vývoj muzikologie zvláště vlivy sémiotiky, ale i některých oborů teoretické, jakož i aplikované kybernetiky (teorie informace, elektronické zpracování dat, atd.). Tyto trendy se prosazovaly od 50. let zejména ve Francii (Abraham Moles), USA a Německu, česká muzikologie na ně reagovala se zpožděním zaviněným dobovými politickými okolnostmi. Ochota konfrontovat se zvláště s kybernetikou byla stimulována též rozvojem elektronické a později i počítačové hudby, která se na čas ocitla v centru zájmu mnoha mladších muzikologů. Nové postupy byly však záhy do muzikologie integrovány jako univerzální - zprvu zejména analytická - metoda. Od 70. let jsou produktivně aplikovány metodologické podněty teorie komunikace (nověji i s tím úzce související bioakustiky). Takzvaný komunikační model se totiž zdá být ve své univerzální použitelnosti optimálním východiskem pro uvědomění si všech souvztažností, které vznikají v procesech produkce, interpretace, distribuce i recepce hudby.

Německý badatel Christian Kaden jako autor spisu *Musiksoziologie* (Berlin 1984) například rozpracoval své vidění vztahu "hudba - společnost" právě na modelu komunikace; dobrý propedeutický vstup do této dnes již velmi široké problematiky poskytuje práce Torstena Casimira *Musikkommunikation und ihre Wirkungen* (Wiesbaden 1991). Na bázi teorie komunikace je též možné rozvíjet interdisciplinární spolupráci muzikologů s badateli věnujícími



se výzkumu masové kultury, multimédií apod. Ještě novějšího data jsou snahy amerických a dnes již i mnoha evropských muzikologů vytvořit aplikací podnětů tzv. kognitivní psychologie specifickou metodologií kognitivní muzikologie. Hovoří se o nich též jako o tzv. radikálním konstruktivismu apod., metodologickým východiskem se stávají například práce Humberta R. Maturany z biologické epistemologie apod. - jde tedy o nové spojení pohledů a metod biologie, genetiky, teorie komunikace, psychologie atd. V zásadě lze ve všech těchto a podobných případech hovořit o nové vlně muzikologického scientismu, tj. o snaze vyrovnat stav muzikologického vědění a poznání s úrovní soudobých exaktních (mj. i přírodních) věd.

#### ZÁVĚREM: "ÚVOD DO STUDIA DĚJIN ČESKÉ MUZIKOLOGIE":

Patrně by se slušelo "vyprávět" nyní co nejpodrobněji dějiny naší domácí hudební vědy, bylo by to však jen jakési další "převyprávění" toho, co jsme již uvedli a co dále uvádíme v mnoha jiných souvislostech. V předchozím textu jsme všude, kde to jen trochu mělo smysl, poukázali na výkony a přínosy českých badatelů. Ve výkladech jednotlivých disciplín jsme vždy věnovali pozornost i domácímu oborovému dění. Formou muzikologického "Who Is Who" vás dokonce seznamujeme s profilem a tvorbou celé řady domácích osobností, v úvodu skriptu jsme se představili jako autoři zakotvení v jistých konkrétních tradicích domácího hudebněvědného myšlení. Zadáme vám proto raději jakýsi dlouhodobý "domácí úkol". Při studiu našeho skriptu si zachycujte nejen tato fakta, ale i jejich souvislosti - například přičiněním jakých osobností se formovaly (a jak se dále rozvíjely) naše muzikologické školy, jaká témata byla českým bádáním preferována (a jaká spíše opomíjena), jak vypadají filiace (vztahy typu "učitel - žák") mezi konkrétními osobnostmi, kde a kdy se formovaly výraznější návaznosti domácího bádání na bádání zahraniční (ale i naopak), zda tyto návaznosti nepřekračovaly horizont samotné hudební vědy, jak vypadá český "muzikologický místopis" (kde existovala a existují muzikologická pracoviště, s jakými lokalitami či regiony byla činnost významných osobností spojena), atd.

K tomu několik inspirativních příkladů. Všimněte si, jak se česká hudební věda namáhavě "odlepovala" po roce 1800 od domácí "vlastenecké" kulturní historiografie a jak se naproti tomu rychle "vyloupila" z pražské estetické školy Hostinského. Zamyslete se nad tím, co způsobil Helfertův přechod z Prahy do Brna po první světové válce (důsledkem byl samozřejmě vznik brněnské školy, ale i podstatný vnitřní přerod Helfertův). Zkuste listováním v encyklopediích a jiných propedeutikách zjistit, o čem všem psali naši významní muzikologové, a pak postupujte obráceně - tj. položte si otázku, kdo, kdy a jak psal o Smetanovi, Janáčkově, ale i o hudebním středověku, baroku, klasicismu apod., zda byla preferována pouze domácí nebo i obecnější tematika, které položky zůstaly navzdory veškerému úsilí nereflektovány, atd. A také se

zamyslete nad tím, zda naši muzikologové něčím zasáhli i do rozvoje muzikologie v jiných zemích (příklady: Dobroslav Orel do dění na Slovensku, Vladimír Karbusický jako příslušník naší "posrpnové" emigrace do západoněmecké muzikologie). A ještě jedno doporučení: Snažte se respektovat historickou skutečnost, že české země byly (a do jisté míry ještě jsou a napříště možná výrazněji než dnes opět budou) prostředím multinacionálním, kde vedle sebe nebo i ve vzájemných spojitostech a střetech existovaly různé jazykové kultury. Co se muzikologie týče, formovaly se tu od konce 18. století dvě linie, totiž česká a německá, zvláště v Praze pak vznikla velmi specifická symbióza tři etnických a kulturních živlů, českého, německého a židovského. Po roce 1918 sehrával významnou úlohu i fakt česko-slovenské kulturní vzájemnosti. I při studiu těchto otázek postupujte doporučeným směrem. Abychom vám "heuristiku" tohoto problému usnadnili, nabízíme vám alespoň několik jmen "nečeských" muzikologů rodově či jinak (např. působením) spjatých s českým prostředím (vaším úkolem pak bude zjistit o těchto osobnostech něco detailnějšího studiem jiné literatury): Raphael Georg Kiesewetter, August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick, Guido Adler, Richard Wallaschek, Ernst Mach, Carl Stumpf, Heinrich Rietsch, Paul Nettel, Bruno Nettel, Hermann Abert, Richard Batka, Albert Wellek, Gustav Becking, Erich Steinhard... Uvidíte, jak se zvláště Praha stávala nejednou místem, kde se zauzlovaly nejvýznamnější silokřivky vývoje hudební vědy, v různých spisech narazíte patrně i na různá (někdy vzájemně si odporující) hodnocení činnosti jednotlivých osobností. Zjistíte i věci tragické, například fakt, že tři významní lidé, kolegiálně, ba přátelsky spolupracující až do roku 1938, zahynuli v důsledku toho, co po tomto datu nastalo (jeden jako oběť nacistické politické perzekuce, druhý jako oběť rasismu, třetí - tehdy na opačné straně stojící - ve dnech květnového pražského povstání (jejich jména zněla Helfert, Steinhard, Becking).

Smad je zřejmé, že hudební vědu je třeba právě tak jako hudbu pěstovat mimo politické i nacionální interesy. To neznamena, že by neexistovala hudební věda česká, německá či jakákoliv jiná. Její českost, německost atd. je prostě dána kulturním zakotvením určitých aktivit a jejich nositelů v jistém prostředí. Paradigma hudební vědy, v němž se již více než sto let pohybujeme, by bylo například nemyslitelné bez své genetické vázanosti na středoevropský terén, na nevelký prostor rozprostírající se od Porýní po Prahu, od Vídně po Berlín, a podobným způsobem se pochopitelně utvářely v menších mikrorajonech i jednotlivé školy, třeba i takzvané národní. Konec konců i my jsme vám tu nepředložili nic jiného než český pohled na historické univerzum muzikologie, neboť náš pohled nemůže být jiný než český, utvářený na pracovištích v Praze, Brně a Olomouci a ovšem od počátku konfrontovaný se vším, s čím jsme se po celý život četbou oborové jinojazyčné literatury i díky komunikaci se zahraničními partnery setkávali.

## 5. TERÉN MUZIKOLOGICKÉ PRÁCE

### 5.0. VSTUPNÍ POZNÁMKA

Terén muzikologických aktivit je neobyčejně rozlehlý a členitý. Náznakově řečeno: muzikologové pracují ve výzkumu hudebně akustických, psychologických atp. jevů, studují estetickou problematiku hudby, usilují otevřít minulost i globální rozprostraněnost hudby, pomáhají při výuce hudby, organizují a kritizují současný hudební život, atd. Nebo řečeno ještě jednodušeji, terénem muzikologie je právě tak archívni pracovna jako posluchárna či koncertní sál. Proto se v této hlavě našeho skriptu snažíme demonstrovat, jak se vytvářejí základní předpoklady pro kompetentní studium fenoménu "hudba" a tedy čím se muzikologie zmocňuje svého předmětu (viz partii o muzikologické heuristice a pramenech), dále pak jakými způsoby muzikologie tezuruje a zprostředkovává výsledky své činnosti (viz partie o muzikologické dokumentaci a lexikografii), ale - posléze - též demonstrovat, jakou škálu disciplín si obor pro své výzkumy vytváří a jak se je pokouší systematizovat. Striktně vzato, nese-li tato hlava skriptu název "Terén muzikologické práce", měly by tu být probrány i ony disciplíny. To však je problematika tak obsáhlá, že konkrétní pojednání o jednotlivých muzikologických disciplínách jsme zařadili do další, samostatné hlavy skriptu.

### 5.1. HEURISTIKA A PROBLEMATIKA PRAMENŮ

Tato úvaha o **heuristice** je úzce spjata s následujícím textem o **muzikologické dokumentaci**. Je ovšem samozřejmé, že těsně souvisí i s výklady v kapitole o **hudební historiografii**. Otázku speciálního studia pramenů nastolili totiž ve vědě historikové a i když pojmu "heuristika" využívá řada disciplín, nejkonkrétněji to činí historiografie; **i v muzikologii se otázkami pramenů a heuristiky zabývají zvláště badatelé studující historický materiál**. Abychom však problém vskutku vyložili, odbočme na chvíli do sféry obecnější, tj. do hájemství vědosloví (obecné teorie věd) a noetiky (filozofického studia poznání).

Obecně vzato je poznání činností i funkcí subjektu, neboť probíhá v psychické struktuře jedince, tj. v jeho vědomí a zčásti i nevědomí (také odtud jsou vybavovány - např. intuicí - mnohé informace). Výsledkem je ovšem zvědomění něčeho, přičemž toto něco se subjektu jeví jako objekt či předmět. (S tímto pojmem jsme se již setkali: víme, že každá věda má svůj předmět a že je tímto předmětným zaměřením definována; proto také při výkladu dílčích oborů muzikologie uvádíme, co je jejich předmětem.) Objekt ovšem nemusí vždy existovat takřikajíc "hmatatelně" a zcela mimo subjekt. Poznáváme přece i pouhé smyšlenky jakožto produkty fantazie, poznáním se subjekt mnohdy obrací sám k sobě (např. metodou introspekce) a zkoumají se též akty poznání (činí tak noetika či gnoseologie jako součást filozofie). Objektem může být tedy cokoliv, co je v procesu poznávání (kognice) vysunuto do této pozice.

Představme si nyní práci badatele z oblasti přírodních, duchovních nebo společenských věd. Objektem se tu stávají nejrozmanitější jevy a procesy, přírodniny i kulturní fakta, jevy minulé i současné, reálné i smyšlené, atd. Tyto entity můžeme rozřadit též podle toho, jak jsou nám dostupné. Mnohé uchopujeme svými smysly. Někdy musíme dosah smyslů jakoby "prodloužit", znásobit či intenzifikovat: nástroje jako mikroskop nebo dalekohled umocňují například funkci zraku při zkoumání mikrobů či vesmírných těles. A situace může být ještě složitější: drobné částice hmoty neuzříme ani v nejvýkonnějším mikroskopu, některé vesmírné objekty nám nepřiblíží ani to nejlepší zvětšující optické zařízení. Abychom takové entity "nahmatali", pátráme po jejich stopách či stopách jejich účinků. Namísto zkoumaného objektu se tedy zabýváme objekty jinými, které představují možný zdroj poznatků o něm.

Představme si nyní místo přírodnin člověka nebo lidskou společnost, jejich činnosti, výsledky těchto činností atd. Anatom nebo fyziolog může přímo zkoumat lidské tělo, sociolog přímo pozoruje nebo i složitějšími exploračními metodami vyšetřuje nějaká společenství. Ovšem již psycholog nezkoumá "duši" přímo, nýbrž činí tak na základě jistých fyziologických úkazů, studií chování jedince či skupiny atp. A v podobné situaci se nejednou ocitáme i při výzkumu kulturních výtvarů. Jistou roli tu hraje i časový odstup. Co se odehrává před očima pozorovatele (např. současné dějiny), může být zjišťováno přímo, třebaže i zde se uplatní mnohé postupy nepřímé (usuzování na povahu a podstatu věci z něčeho jiného nebo vnějšího). Jestliže však zkoumané jevy existovaly dříve, máme-li tedy co činit jen s jejich zbytky, stopami apod., pak jsme zcela závislí na těchto sekundárních zdrojích poznání (to platí též o minulosti přírody - zkoumáme-li např. vývoj naší planety či zaniklé rostlinné a živočišné druhy). U jevů či dějů kulturní povahy nemusí jít nadto jenom o pozůstatky či stopy, jakých využívá například archeologie, ale i o dokumenty či výpovědi se vztahem ke zkoumanému předmětu. Právě na nich je maximálně závislý každý historik studující minulé etapy vývoje. Dějiny bývají dokonce právě podle povahy dochovaných zdrojů děleny na **prehistorii** a "**vlastní historii**" (mezi ně se klade mezidobí tzv. **protohistorie**). V prvním případě má badatel k dispozici pouze zbytky či stopy, v druhém různě vydatné verbální písemné výpovědi.

V řadě věd se tedy využívají i takové informační zdroje, které mohou fungovat jako zástupce zkoumaných, leč bezprostřednímu poznání zcela nebo zčásti nedostupných skutečností (procesů, systémů i jednotlivin, jejich vztahů atd.). Při výzkumu dějin a vývoje, zejména jejich minulých fází, jde o případ většinový: a právě historikové si navykli označovat ony zdroje jako "prameny".

**Pramen je tu chápán jako stopa, kterou po sobě zanechal určitý děj či proces.** A bývají to stopy značně rozmanité. Tak například jistý děj mohl nějak poznamenat materiální skutečnost: zůstal tu relikv nebo "otisk" něčeho, co se událo a v důsledku toho nastalo, proběhla tam určitá - i dnes poznatelná - charakteristická změna či deformace, atd. Děj spolu se svými působnostmi na materiální skutečnost mohl též ovlivnit lidské vědomí: někdo na něj zareagoval, vydal o něm svědectví, "zdokumentoval" jej. Toho všeho může historik využít a podle povahy zástupných

jevů vytváří i různé **typologie pramenů** - jak v obecnosti, tak v rovině dílčího historického bádání, včetně hudební historiografie. K té se za chvíli přesuneme, dříve si však ještě připomeňme několik obecnějších problémů.

a) "**Pramen**" je pojem **relační**: určitá věc není pramenem ze své podstaty, nýbrž stává se jím ve chvíli, kdy ji poznávající subjekt pochopí jako zdroj informací o věci jiné, která má být v první řadě zkoumána.

b) Z toho plyne, že **táž věc může v historickém bádání fungovat jednou jako předmět a jindy jako pramen poznání** (dochází tu dochází k "výměně rolí"). K tomu muzikologický příklad (pokuste se najít příklady další): chci-li zjistit, jak vypadala hudební tvorba 16. století po stránce zvukové, využiji jako pramenů i dochovaných dobových hudebních nástrojů - pro organologa jsou ovšem tyto nástroje předmětem výzkumu, zatímco dobová tvorba zaujme spíše pozici pramene.

c) Podle míry zprostředkovanosti informací, které lze ze zástupných věcí vytěžit, i podle informační hodnoty **dělíme prameny na přímo a nepřímé**, a to ve vztahu k danému předmětu poznání (i s možností zvrtnosti takové relace). Příklad: zkoumá-li muzikolog hudební tvorbu, vystupují jako přímé prameny zvláště notové záznamy a patrně i hudební nástroje, hudebně teoretické traktáty a další jevy s tvorbou úzeji spjaté, kdežto svědectví o životě tvůrců (např. skladatelova korespondence či vzpomínky jeho přátel) hrají roli pramenů nepřímých; je-li však předmětem výzkumu skladatelova biografie, bude role uvedených pramenů spíše obrácená.

d) Z pramenů, jež vzešly ze snahy o něčem vypovídat, získáme mnohdy více informací (a rozhodně i snadněji) než z pouhých reliktních "otisků". Zbytky či účinky zkoumaného jevu svědčí ovšem o něm dosti objektivně, zatímco **u pramenů typu "výpověď" může jít o projev značně subjektivního**, někdy i tendenčního, ba záměrně zkreslujícího **charakteru**.

e) **Tendenčnost a zkreslení se projevují zvláště u jevů, jež byly záměrně vytvořeny jako dokument**, tj. jako zpráva určená příštím pokolením či dokonce historikům. Tak například pamětní medaile či spisy oslavující panovníka rozhodně spolehlivě nedokumentují jeho skutečnou "slávu"

K tomu citát z knihy Karla Čapka *Marsyas čili na okraj literatury* (1931): "Pračlověk, který přitesával a brousil kamennou sekyrku, nemyslil na to, že vyrábí dokument starší doby kamenné, nýbrž na dobrou sekyrku a na lovecké hrdinství. Vyrábět dokumenty je ipso facto cosi jako falšovat je".

f) Stopy typu "relikt" či "otisk" vznikly přímým působením určitého děje na dobovou skutečnost, kdežto **výpovědi mohly být učiněny i s časovým odstupem od zkoumaného děje**. Bez ohledu na to, zda se autor snažil vypovídat pravdivě nebo tendenčně, větší pramennou hodnotu lze přiznat výpovědi učiněné s odstupem menším, tj. v bezprostřední časové souvislosti s líčenou událostí. Sami víte, že o tom, co jste kdysi prožili, málokdy podáte "věrné" svědectví, že onu událost vidíte rozostřeně, že ji legendarizujete, že svou úlohu v ní chtěněchtě nějak heroizujete, atp. **Pokud je časový rozestup mezi událostí a výpovědí větší, hovoříme proto o pramenech odvozených či sekundárních, nebo - má-li výpověď formu uceleného slovesného sdělení - o literatuře**.

g) **Tendenčnost výpovědi může vyústit ve vědomé překroucení události**, ba lze vypovídat o něčem, co neexistovalo: jde tu pak o **falzifikaci**. Příklady: ze zjištěných důvodů podvržené středověké listiny o darovacích aktech; vlastenecky motivované Hankovy podvrhy tzv. Rukopisů. Druhý příklad dokumentuje možnost podsunout odborníkům podvržené prameny. A podvrhy se netýkají jen "výpovědí", nýbrž i "reálných stop". S tím druhým mají neblahé zkušenosti archeologové, nepřímou pak historikové výtvarného umění a organologové, pokud se

nechali zmást dokonalými padělkami obrazů, soch, výtvorů uměleckého řemesla, houslí apod. (padělatel sice sledoval spíše komerční cíle, byl-li však "úspěšný", začali vědci pokládat padělkami za předmět i pramen zkoumání).

h) Čtyři poslední body nás měly přesvědčit o tom, že **přístup historiků k pramenům musí být kritický**.

Prameny muzikologického bádání definoval **Guido Adler** takto: "**Všechno, co slouží k objasnění hudebně historických událostí, vývojového postupu hudby, se zahrnuje pod pojem pramene**". Pramenů ovšem nevyužívá jen hudební historiografie jako specializovaný obor. Všude, kde muzikolog nějak studuje minulost, čerpá informace i ze zástupných zdrojů. Děje se tak v organologii, při výzkumu notace, v některých fázích hudebně sociologického bádání (pokud nezjišťujeme aktuální stav přímo poznatelného chování skupin, nýbrž takto nesledovatelné předcházející stavy), v etnomuzikologii, atd. Vzhledem k rozmanitosti těchto zdrojů může se pramenem stát skoro vše, co vystupuje jako předmět muzikologického bádání, navíc pak řada mimohudebních jevů, jimiž se muzikologie jako svým předmětem nezabývá. Absolutizovat nemůžeme ani dělení pramenů na přímé a nepřímé (ukázali jsme přece, že jde o postavení zvrátané a že tu vždy záleží na tom, co a z jakého hlediska zkoumáme). Přesto pokládejme prameny s těsným vztahem k hudbě za muzikologicky významnější než ty, z nichž čerpáme zprávy o jevech stojících spíše na okraji muzikologova zájmu. Víme, že maximum zpráv o hudbě vytěžíme z notových materiálů, které jsou vlastně překódováním hudební struktury, že hudební nástroje nebo zobrazení hrajících hudebníků jsou pro řešení centrálních otázek muzikologie pramenem bohatším než sebekurióznější mimohudební předměty z pozůstalosti hudebníků, že hudební traktát řekne o hudebním myšlení své doby víc než souhrn všech jiných, z hlediska hudby nahodilých slovních textů, atd. Situace se ovšem může měnit případ od případu: pro údobí antiky nebo pro rané dějiny slovanských etnik českých zemí (éra Velké Moravy) máme dochováno tak málo notových záznamů, že úlohu hlavního pramene přebírají prameny jiné (v případě Velké Moravy většinou zcela mimohudební - např. zmínky z dobových kronik či legend, doklady náboženského života apod.).

Podle jiného hlediska lze dělit prameny k dějinám hudby na **materiální pozůstatky hudební kultury** (např. hudební nástroje, relikty prostor, kde se hudba provozovala, samozřejmě i noty, pokud v nich vidíme "provozní materiál" a nikoliv jen "záznam hudební struktury") a na **stopy typu verbální či nonverbální výpovědi o hudební kultuře** (psané, ale i ústně předávané slovesné texty různé povahy i funkce, ikonografické dokumenty s vyobrazením hudebních reálií etc.).

**Prameny sloužící muzikologii můžeme přehledně utřídit takto:**

**1. Záznamy hudebních projevů, a to**

**1.1. zvukové** (nosiče typu novodobých fonografických válců, gramofonových desek, magnetofonových pásků apod., ze starších údobí snad pouze příslušná "kódující" zařízení tzv. automatofonů, tj. zvonkoher, kolovrátků apod.),

**1.2. nezvukové** (kódované, zvláště grafické, tj. notované).

**2. Relikty nástrojů** (médií) produkování, ale i zvukové realizace, šíření a recepce hudby (např. hudební nástroje i novodobé technické přístroje, systémy notace jako médium - nikoliv samotný v notaci uskutečněný záznam, rozmanité stopy hudebního života).

**3. "Stopy"** chování a jednání nositelů hudebního dění, a to

**3.1. individuálních** (vše z pozůstalosti hudebníků, relikty výsledků jejich aktivit, dokonce i tělesné pozůstatky, z nichž usuzujeme např. na zdravotní stav nějaké osobnosti),

**3.2. institucionálních** (agenda či archiv hudební instituce, relikty výsledků její aktivity).

**4. Dochované reflexe** hudby či hudební kultury, např. slovesné výpovědi, ikonografická svědectví i další možné typy. Ty všechny se mohou vztahovat k hudbě a jejím médiím či nositelům buď přímo nebo - například jsou-li výsledkem primárně mimohudebních poznávacích aktivit - víceméně zprostředkovaně; reflexe lze rozlišit i podle stupně dokumentační záměrnosti, až po vědomou "falzifikaci dějin".

**5. Reflexe takových reflexí** (zprávy o zprávách). Zde již jde o plynulý **přechod k literatuře**, přičemž ovšem každá, tj. i odborná literatura s rostoucím časovým odstupem nabývá povahy pramene svědčícího přinejmenším o době svého vzniku.

**6. Média reflexí typu 4-5** (to, co sloužilo činnosti hudebního teoretika či didaktika, veškeré pramenné materiály k dějinám hudební vědy atp.).

Práci s prameny je třeba se naučit dříve, než začneme historicky bádát. Při výzkumu bychom sice mnohé vhodné postupy odkryli sami, bylo by to však zpozdilé "objevování Ameriky". Abychom zůstali u tohoto příměru: "Amerika" tu byla již objevena, byť nikoliv v minulosti příliš vzdálené. Historikové totiž dospívali k pochopení významu soustavné práce s prameny jen zvolna, takže uvědomělý přístup k pramenům se plně rozvinul až v éře tzv. kritického dějepisectví. V 19. a 20. století vznikla pak **moderní teorie pramene** (hovoří se o ní někdy jako o tzv. "pramenovědě"; viz německý termín "Quellenkunde"), nabízející - samozřejmě i muzikologii - řadu speciálních metod a technik. Upozorníme na ně formou jakéhosi defilé příslušných termínů-pojmů.

**Heuristika** (z řeckého "heurisko" = hledám) - v obecné metodologii věd se tak označuje soubor metod potřebných k objevům a výzkumům nových či neznámých skutečností, potažmo pak i teoretický výklad těchto metod. Termínu používala kdysi teorie řečnictví, potom i filozofie a logika, specificky se uplatnil v historiografii.

Slovo napovídá, že primárně jde heuristice o efektivní vyhledání předmětu poznání (respektive nových a neznámých složek, stránek či aspektů již zkoumaného předmětu), nikoliv o nalezení pramenů. Archimedes zvolal legendární "heuréka" (= našel jsem) ve chvíli, kdy pochopil fyzikální zákon o nadlehčování tělesa ponořeného do kapaliny. Jedná se zkrátka o postupy, jimiž si uvědomujeme něco z objektivní reality. Úvodní odstavce kapitoly, kde jsme se obecně zamýšleli nad tím, jak poznávající subjekt nachází cestu k různým objektům, byly tedy vlastně výkladem klíčových heuristických problémů. Zabývali jsme se tam i problémem zástupnosti a řekli jsme, že termín "pramen" se při řešení takových problémů uplatnil až v souvislosti s historickým bádáním. Ve vztahu k historiografii (i hudební) tedy heuristika hraje dvojí roli. Jednak nás navádí na předmět (ukazuje, jak si lze uvědomit relevanci otázek, jež máme zkoumat), jednak - neboť v historické práci to jinak nejde - podává návod k vyhledání zástupných informačních zdrojů, tj. pramenů.

Jako historik postupuji tedy heuristicky takto:

- a) uvědomím si existenci nějakého dosud neřešeného či nedostatečně vyřešeného problému, dospěji tak k vymezení jistého předmětného pole jako cíle výzkumu a formuluji hypotézu o předmětu i o vhodných kognitivních postupech;
- b) v souvislosti s tím si uvědomím, jaké informační zdroje (včetně pramenů) jsou mi k dispozici (vše může proběhnout i opačně: historik najde něco, co se jeví jako potenciální pramen, a vytuší, že by vyhodnocením nálezu mohl "objevit" něco dosud nereflektovaného, nezpracovaného atd.);
- c) zahájím speciální zpracování pramenů jako přípravu na zkoumání cílového objektu;
- d) svůj postup srovnávám se všemi známými staršími řešeními analogických problémů (do zorného pole heuristiky tak vstupuje i práce s literaturou);
- e) při speciálním zpracování pramenů, zvláště v procesu jejich vnější a vnitřní kritiky, objevuji další aspekty cílové problematiky - strategie postupu k výkladu objektu se tedy plynule mění ve smyslu toho, co napovídají prameny (někdy jsem tak přiveden i k nutnosti hledat další, např. doplňující pramenná svědectví);
- f) vyřešením úkolu práce končí: publikovaný výklad cílového problému vstoupí do odborné literatury, zpracované prameny jsou dány formou příslušné dokumentace k dispozici badatelské obci (není totiž vyloučeno, že někdo z nich vyvodí jiné závěry týkající se mnou studovaného objektu, že z nich vyčte zprávy o jiných cílových objektech, atd.).

**Pramenná kritika** - pracovní postupy, jimiž určujeme informační hodnotu pramenů vzhledem k cíli bádání (i bádání potenciálního, které se uskuteční v budoucnu - díky zkušenostem je totiž historik schopen odhadnout, o čem všem by mohl jev pochopený jako pramen vypovídat; prameny se tím fakticky uvádějí do "pohotovostní polohy"). Informační hodnota je dána



kvantitou i kvalitou informací, jež lze z pramene získat, hlavní kvalitou je přítom autentičnost a věrohodnost pramene. Kdybychom například zjistili, že jde o podvrh, museli bychom daný jev jako pramenné svědectví odmítnout - týž jev by nicméně musel být využit jako pramen, pokud by se předmětem poznání stal padělatel a jeho činnost. Zvykově rozlišujeme **pramennou kritiku vnější a vnitřní**. Vnější kritika se zaměřuje spíše na formu pramene, vnitřní na obsah pramenné informace. Charakter obou postupů se mění případ od případu podle typu pramenného materiálu. Památky "hmotné" (jevy materiální kultury) se jistě zkoumají a prověřují jinak než verbální i nonverbální (např. zobrazující) výpovědi. Může se též stát, že to, co bylo v jednom případě projevem kritiky vnitřní, stává se v jiném případě kritickým aktem vnějším. Osvětleme to na příkladech.

Dejme tomu, že pramenem historického poznání je jednak nějaký výrobek (např. pracovní nástroj, zbraň, hudební nástroj), jednak datovaná písemná výpověď o jisté (rovněž datovatelné) historické události, a že oba jevy mají být využity jako prameny ke studiu dějin určitého regionu a údobí (představme si třeba raný český středověký stát). Vnější kritikou zjišťuji, zda hmotný předmět svým materiálem, tvarem, způsobem opracování apod. odpovídá charakteru oné kultury i epochy, dobovým "technologickým normám" atp. Použiji tu různého měření a dalekosáhlého srovnávání s obdobnými předměty staršími, soudobými i mladšími, možná i metod chemické či radiokarbonové analýzy. Vnitřní kritika bude spíše založena na zvažování autentičnosti funkce předmětu: odpovídá výrobek tomu, co více nebo méně bezpečně víme o dobovém řemesle, válčení a muzicírování? Závěry nebudou vždy zcela jednoznačné, možná se podaří prověřit hodnověrnost pramene jen s jistou pravděpodobností. U písemnosti budu analogicky zkoumat autentičnost papíru, typu písma i celkové písarské úpravy, postupně pak přejdu k hlediskům kritiky vnitřní. Vyrojí se tu řada otázek. Opravdu odpovídá jazykový projev včetně stylistiky dobovým usancím? Působí sdělení o příslušné datované události věrohodně? Nevyskytuje se tu něco anachronického (např. nějaké slovo, náhled na věc atp.), co prokazatelně vzniklo až po datu, jímž je listina vročena?

A představme si další situaci. V jednom případě mám k dispozici verbální výpověď o nějaké středověké vícehlasé skladbě, v druhém notový záznam téže skladby, kde rukou téhož písaře bylo cosi poznamenáno (např. nějaké sdělení o této kompozici, o jejím provedení apod.). V prvním případě provedu vnitřní i vnější kritiku naznačeným způsobem. Poté přejdu k záznamu skladby. Opět si položím otázky po autentičnosti papíru, typu písma (zde i notového) atd. I kritická prověrka slovního textu bude však v tomto případě znamenat spíše akt kritiky vnější (až na prověřování věcné hodnověrnosti oné krátké poznámky), vnitřní kritická analýza se pak plně zaměří na charakter zaznamenané kompozice: jde vskutku o kompoziční techniku či styl daného údobí (není tu něco, co v daném regionu bylo dobově nemyslitelné)? Abychom takové otázky mohli vůbec klást, natož zodpovědět, musíme mít obsahlé vědomosti o celém historickém kontextu zkoumané problematiky a nesmí nám scházet invence a fantazie.

**Pomocné vědy historické** - vznikaly postupně od chvíle, kdy Jean Mabillon vydal spis *De diplomatica libri VI* (1681). Termín sám bývá sice zpochybňován (v českém prostředí jej měly

nahradit názvy "základní vědy historické" nebo "sdružené zvláštní vědy historické"), v zásadě však označuje obory pomáhající historikovi proniknout hlouběji k podstatě zkoumaných jevů. Každý z oborů studuje jistý typ materiálu, který je specificky využitými metodami vnější a vnitřní kritiky osvětlován jako historický pramen (paleografie zkoumá např. písmo jako prostředek, díky němuž mohly být učiněny a dochovány výpovědi sloužící nám jako pramen, kdežto samotné písmo se stává předmětem výzkumu v jiných oborech, konkrétně v teorii a historii písma). Za pomocné vědy historické se zpravidla pokládají:

- **paleografie** - studium druhů písma (zejména písem starých, např. různých stylů a druhů písma latinského, řeckého, slovanského atd.), metody transkripce těchto písem do dnešní abecední soustavy, dešifrace dobových zkratk, výzkum látek, na něž a jimiž se psalo (papyrus, pergamen, papír - různé druhy inkoustu), i povahy a funkce psacího náčiní atd.;

- **chronologie** - nauka o způsobech a prostředcích měření času, metoda komparace různých soustav (včetně převodu na dnešní kalendář);

- **genealogie** - rekonstrukce rodinných vazeb (významné pro biografistiku i politický dějepis);

- **historická metrologie** - zjišťování informací o délkových, hmotnostních a od nich odvozených mírách, rekonstrukce historických měrných systémů, metody převodu na měrné systémy dnešní;

- **diplomatika** - výzkum písemností úřední provenience (zvláště listinného materiálu), jež jsou chápány jako pramen k dějinám právních, sociálních a kulturních poměrů jistého historického prostředí;

- **kodikologie** - výzkum písemností neúřední povahy, tedy literárních projevů v nejširším slova smyslu (nikoliv jen literatury jako uměleckého projevu);

- **sfragistika** - výzkum pečeti (těsná souvislost s diplomatikou);

- **heraldika** - identifikace a významová interpretace vyobrazení osob a institucí na erbech (v souvislosti s genealogií, sfragistikou, politickým dějepisem, ale i s historiografií výtvarného umění);

- **epigrafika** - studium nápisů jako pramenných dokumentů (právě zde je nutno počítat se značným množstvím falzifikací);

- **numizmatika** - výzkum platidel (platebních prostředků) a jejich soustav.

Podaný výčet není ovšem úplný: uvažuje se ještě o dalších pomocných vědách historických, například o speciálních disciplínách knihovědných, filologických, archeologických, etnologických a nezděděných, nověji se k rodině těchto oborů přiřazuje též computerová analýza textů. Tato neustálenost naznačuje, že sám pojem pomocných věd historických je do určité míry rozporný. Obecně vzato lze totiž o pomocných vědách hovořit všude tam, kde výzkumu realizovanému v rámci určité vědy nějak napomáhají vědy jiné (např. organická chemie biologii, historický výzkum literatury hudební historiografií atd. atd.). Za

jistých okolností se může stát pomocná funkce natolik trvalou, že se tyto vědy napojují jako pomocné obory na vědní systematiku onoho "centrálního" oboru. Většinou jsou však podobné vazby proměnlivé a vyloučeny nejsou ani případy "vzájemné pomoci" (např. uvedený vztah historického výzkumu literatury k hudební historiografii si lze představit i obráceně). Dnes proto namísto úplných výčtů pomocných věd uvažujeme spíše o složitěji probíhající interdisciplinární kooperaci. Relativně stabilní sdružení tzv. pomocných oborů historických kolem historiografie je pak dáno právě a jedině tím, že historikům přicházejí na pomoc resorty (někdy jen metody či techniky) zaměřené na speciální zpracování a vyhodnocení vyhraněných typů pramenného materiálu.

VÝZNAMNÉ PROPEDEUTIKY POMOCNÝCH VĚD HISTORICKÝCH: Ahasver von Brandt: <i>Werkzeug des Historikers</i> (Stuttgart 1958, <sup>9</sup> 1980) Robert Delort: <i>Introduction aux sciences auxiliaires de l'histoire</i> (Paris 1969) Ivan Hlaváček - Jaroslav Kašpar - Rostislav Nový: <i>Vademecum pomocných věd historických</i> (Jinočany 1994)
---

Nyní k situaci v muzikologii. I tam se se projevovaly snahy "vyjmenovat" pomocné vědy. **Guido Adler** (*Methode der Musikgeschichte*, 1919) například pokládal paleografii, chronologii, diplomatiku, dějiny literatury, dějiny literatury a biografistiku za **pomocné obory historické muzikologie**, akustiku, matematiku, fyziologii, psychologii, logiku, gramatiku, pedagogiku a estetiku za **pomocné vědy systematické muzikologie**. Tyto obory měly tedy zůstat mimo rámec vlastní hudební vědy, ačkoliv jiní autoři zhruba v téže době uznali muzikologickou legitimitu výzkumů hudebně akustických, psychologických atd. Ve 30. letech rozčlenil **Ernst Bücken** celou muzikologii na 4 kategorie, tj. na hudební historii, hudební estetiku, hudební teorii a pomocné vědy: **nauku o pramenech včlenil** přitom - nikoliv v pomocné funkci - **do hudební historie**, zatímco v kategorii pomocných věd muzikologických figurovaly obory jako akustika, tónová psychologie, psychologie, všeobecná estetika, filozofie, dějiny umění, dějiny literatury, dějiny divadla, pedagogika, sociologie, religionistika ad. I tyto příklady jistě potvrzují neúnosnost podobných pojetí. Jisté je pouze to, že historicky orientovaný muzikologický výzkum může využít - podobně jako kterýkoliv jiný resort historiografie - metod nabízených "klasickými" pomocnými vědami historickými. Sami si přitom můžete zhodnotit, které z nich a jak jsou pro muzikologa důležité (paleografie, chronologie, kodikologie či genealogie - ta poslední např. při rekonstrukci hudebnických "dynastií" - jistě víc než třeba heraldika či sfragistika). Kromě toho může ovšem muzikologie pokládat za své specifické "pomocné vědy historické" takové obory, které se zabývají studiem a vyhodnocováním některých zvláštních pramenných oblastí, např. v souvislosti s výzkumy notového písma, konstrukce historických hudebních nástrojů atp.

**Textová kritika** - speciální případ pramenné kritiky, daný zúžením jejího záběru na slovesné texty, zejména na ty, jež se dochovaly v písemné podobě. Tyto texty se samozřejmě stávají i předmětem zkoumání, jelikož je však zjevné, že jde o záznam mluvených výpovědí či výsledků myšlenkové činnosti, jsou automaticky chápány i jako jejich dokument, tj. pramen. Metody textové kritiky se začaly uplatňovat zhruba od údobí humanismu zvláště v souvislosti s edicemi antických památek, se vznikem kritických přístupů k biblickým textům a s rozvojem knihtisku (zde vyvstala nutnost korektur, srovnávání tisku s manuskriptem atp.). K rozmachu textové kritiky přispěl též vznik pomocných věd historických, zvláště paleografie. Již v 16. století byly analogické metody zčásti uplatněny vůči notovým záznamům (mj. též v souvislosti s nototiskem). Textová kritika byla v 19. století těsně spjata s filologickým bádáním (hlavní reprezentant Karl Lachmann), jež rozpracovalo její terminologii, používanou i v muzikologických aplikacích.

PROPEDEUTIKY FILOLOGICKÉ I HUDEBNÍ TEXTOVÉ KRITIKY:  
Paul Maas: *Textkritik* (Leipzig 1957)  
František Mužík: *Úvod do kritiky hudebního zápisu* (Praha 1961)  
Georg Feder: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (Darmstadt 1987)

O textové kritice se tedy hovoří i v rámci muzikologické pramenné kritiky, přičemž je zjevné, že badatelé se tu orientují jak na verbální texty, tak na notační záznamy, jež se zdají být jakousi obdobou psané řeči. Novodobá muzikologie klade důraz zvláště na hudebně specifitější případ druhý. Takto specifikovaná textová kritika pak vystupuje buď jako pomocná disciplína či spíše metoda úzce kooperující zvláště s hudební paleografií (respektive s teorií notačního zápisu), nebo jako součást obecněji pojatého resortu muzikologické práce. Obě tato pojetí představíme ve dvou následujících pojednáních.

**Kritika hudebního zápisu** - tento výraz zavedl český hudební historik-medievista František Mužík ve snaze o muzikologickou specifikaci pojmu "textová kritika". Termín zní adekvátněji než výraz "musikalische Textkritik", ražený v meziválečném údobí Friedrichem Gennrichem a používaný pak řadou německých muzikologů. Budiž řečeno, že metodami této kritiky byly zatím řešeny zvláště problémy notových zápisů tvorby starších slohových epoch. Při aplikaci na jiné typy "hudebních textů" dochází proto k částečné metodologické modifikaci (to se týká i problematiky vesměs dodatečně pořizovaných notových záznamů folklórní či etnické hudby).

S touto problematikou se adept muzikologie důkladně seznámí až v hudebně historickém prosemináři či semináři, v přednáškách o notaci apod. Na tomto místě zmiňme proto jen příklady nejvýznamnějších metod a technik textové kritiky i kritiky hudebního zápisu. **Recenzi** se zpravidla rozumí postup, jímž se z dochovaných památek (opisů) vyvodí text tzv. archetypu (jejich předchůdce), **emendací** se pak z textu archetypu usuzuje na tvar nedochovaného originálu. Nověji se **recenze** chápe jako postup, jímž se zjišťuje, co lze pokládat za tradici či její část, **examinací** se pak zkoumá, zda jde o originální znění. Při výzkumu notačních textů je důležité rozlišení **autografů** a **opisů**, zjištění jejich stavu (porušenosti či neporušenosti), jakož i stanovení **variant**. Pomocí **recenze** se určí filiační vztahy různých variant a k zobrazení těchto vztahů slouží tzv. **stemma** (vlastně dendrit neboli stromeček znázorňující proces rozrůžňování variant ze společného dochovaného nebo rekonstruovaného archetypu). Mužík rovněž nastínil různé možnosti práce s dochovaným či rekonstruovaným archetypem jakožto předlohou, u níž

začalo prvé štěpení variant. Za **examinaci** pokládá postup vedoucí cestou stylové analýzy k určení archetypu jako znění prokazatelně originálního; pokud forma archetypu neodpovídá dobovému stylu, provádí se rekonstrukce tzv. **divinací** (dohadem). Důležitá je též **konjunkturální kritika** variant: ta se provádí, je-li zápis porušen (výchozí fázi představuje **kolace** všech nutných paralel, tj. postup připomínající spartaci). Rytmické konjunktury modálně či menzurálně notované, zejména pak vícehlasé skladby doporučuje Mužík provádět jako **emendaci** rytmičké složky.

**Hudební filologie** - komplexní muzikologická práce s notovými záznamy hudby. Kritika hudebního zápisu zde představuje výchozí fázi, umožňující hermeneutiku a odbornou edici zaznamenaných hudebních struktur (viz titul výše citovaného Federova spisu). Označení "Musikphilologie" začala razit německá hudební věda (konkrétně Hugo Riemann 1902). Východiskem k volbě značně metaforického názvu bylo přesvědčení o těsné příbuznosti či zjevné analogičnosti hudby a jazyka (sám Riemann uvažoval např. již roku 1877 o existenci hudební syntaxe), jakož i o možnosti vztáhnout termín "text" na zaznamenané (a potažmo i znějící) řečové a hudební projevy (jako text se ovšem jeví hlavně komponované a notačně fixované projevy, chápané jako hudební dílo - u improvizované hudby se tento textový charakter do značné míry vytrácí). Pro tuto volbu svědčila i skutečnost, že hudební terminologie opravdu často přebírala odborné výrazy z terminologie filologické či literárněvědné a že i novodobá muzikologie v 19. století (s předjímky v humanismu) čerpala mnohé podněty z bádání o jazyku.

Také Feder jako současný teoretik hudební filologie spojuje její koncepce s pramenným bádáním: dokonce pojetí pramene rozšiřuje, když za něj pokládá zdroje, z nichž čerpal skladatel při tvorbě díla, informační zdroje, z nichž čerpá historik poznatky o minulosti, předlohy, z nichž vychází badatel hodlající rekonstruovat či vydat "správné znění" písemného textu. Spolu s **textem** je dále nutno zkoumat i **kontext**, což propůjčuje práci s prameny další dimenzi. Postupy vnější kritiky (i většinu metod kritiky hudebního zápisu) pokládá Feder za "nižší kritiku", ve fázi "vyšší kritiky" se kladou otázky po autentičnosti díla a povaze stylu, určuje se druh výtvoru a tvoří se hypotézy o genezi a účincích díla. Ediční techniky metodologicky vycházejí z textové kritiky a uplatňují její výsledky, vrcholným výkonem hudební filologie je však hermeneutická práce.

**Hermeneutika** - výraz odvozený z řeckého *hermeneus* (= vykladač) označoval původně umění výkladu, jež kvetlo již v dávných kulturách při hledání hlubšího a tajemného smyslu náboženských (většinou tradovaných, a tudíž historicky starších) textů. Počátkem 19. století nastoluje filozofie pojetí hermeneutiky jako nauky o historickém porozumění a jeho

předpokladech. V estetice se hermeneutický směr orientoval zvláště na výklad obsahu, smyslu či významu uměleckých děl. V **muzikologii inicioval uplatnění hermeneutiky Hermann Kretzschmar** (*Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902), který se omezil na sledování toho, jaké účinky či afekty jsou vyvolávány elementárními hudebně strukturními složkami jakožto základními myšlenkovými postupy kompozice. V rámci hudební filologie se ovšem za hermeneutiku pokládá komplexní hledání "zdrojů" kompozice (vlastně zpětné odhalení zrodu díla z oněch zdrojů), respektive výklad všeho, o čem je výtvar schopen vypovídat. Počítá se tu tedy nejen s předmětem a zdrojem výkladu, ale i s aktivní rolí vykladače. **Hermeneutika se tedy snaží být univerzální teorií výkladu** (exegeze) či interpretace. Na rozdíl od jiných typů práce s prameny se neomezuje jen na rekonstrukci minulých stavů, nýbrž počítá i se současným interpretem (v lecčems tak připomíná sémiotiku).

Na bázi hudební filologie (či jako pracovní fáze následující po textové kritice) vychází hermeneutika zásadně z notového textu. Ten má být nejen rekonstruován či transkribován (přepsán do dnešní notace), ale též dán k dispozici snahám o nové rozeznění. Toto rozeznění je samozřejmě samo o sobě aktem interpretace, tedy možným výkladem, takže i zde je reflektováno propojení významů minulých se současnými. Význam skladby má své aspekty postižitelné formovou i historickou analýzou, centrálním hermeneutickým výkonem je pak analýza obsahu či významu. Odtud se dále postupuje k interpretaci kontextů díla i jeho působností v dějinách. Na hermeneutiku může teprve navázat akt našeho kompetentního kritického hodnocení.

**Hudební ikonografie** (z řeckého "eikon" = obraz) se někdy chápe jako jedna z disciplín muzikologie (viz např. 2. svazek spisu *Hudební věda*, Praha 1988; text, který podává obsáhlejší informaci než může dát toto skriptum, napsal Tomislav Volek). Jelikož však posláním hudební ikonografie má být evidence, výzkum a interpretace obrazových dokumentů hudebního dění, zdá se být přiměřenější dát ji do souvislosti s disciplínami zabývající se studiem pramenů, respektive přímo s pomocnými vědami.

Ikonografie vznikla ve vědě o výtvarném umění jako deskriptivní metoda, jejímž cílem bylo seskupování výtvarných projevů (památek) podle témat. Od renesance vzniklo množství ikonografických prací zabývajících se například tematikou křesťanskou či pohanskou (šlo vlastně o chronologické řady portrétů apod.), později se začaly zkoumat i další tematické okruhy a žánrové typy. Výtvarní historici a teoretikové (zvláště Erwin Panofsky) dali pak podnět ke vzniku ikonologie, tj. jakéhosi pokračování ikonografie "směrem k hlubšímu významovému rozboru" (srovnej hesla obou oborů v *Encyklopedii českého výtvarného umění*, Praha 1975, dále i Panofského práci vydanou v českém překladu: *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981). V

systematické vědy o výtvarném umění zaujímá samozřejmě ikonologie místo legitimního oboru (podobně jako hudební estetika či sémiotika v systematické muzikologii), kdežto ikonografie tu vystupuje jako pomocná metoda. Tím spíše by to mělo platit o hudební ikonografii jako muzikologické specializaci.

Historicky orientovaný muzikolog (hudební historik, ale i teoretik, organolog atp.) z výtvarné kultury vybírá, podle různých námětů seřazuje a posléze interpretuje dvojrozměrné i trojrozměrné výtvarné projevy zobrazující různým způsobem (realisticky, stylizovaně, alegoricky atp.) jisté jevy hudebního života. Například hudebníky v akci, působnosti hudby, hudební nástroje, hudebniny, ale i - v případě alegorického či silně symbolického abstraktního vyjádření - pojmové entity typu "musica", "hudba", "harmonie" aj. V krajním případě může jít dokonce o projev blízký se notaci, tj. překódování hudební struktury do vizuálního znakového systému (zvláště v moderní "hudební grafice", o níž se také hovoří jako o "grafické hudbě").

Úkolem hudební ikonografie není zkoumat výtvarný projev jako takový (jeho ustrojení, styl, hodnotu), nýbrž jím zprostředkované svědectví o hudbě. Při interpretaci těchto zpráv musíme mít ovšem na paměti dobové výtvarné "kódy", zobrazovací konvence, normy alegorizace atd.

Zobrazení určitého nástroje, který zde má symbolizovat nějakou abstraktnější představu (např. představu hudby vůbec), nemusí vždy reprodukovat jeho podobu z doby, kdy k zobrazení došlo, nýbrž může být tradováno z dob mnohem starších. Pokud jsou výsledky hudebně ikonografické práce vydávány tiskem, zahrnují takové knihy nejen reprodukce výtvarných objektů s hodnotou hudebního pramene (např. grafiky, malby, jež mohou být situovány jako zdobný prvek třeba i na povrchu nějakého hudebního nástroje, sochy), ale i fotografie jiných pramenů, faksimile písemností apod. V tomto druhém případě nejde již striktně vzato o ikonografický materiál, nýbrž o druhotné dokumentační zobrazení něčeho původně nezobrazujícího. Někdy přechází hudebně ikonografická práce v ikonologickou interpretaci výtvarných zobrazení a blíží se buď aplikované hermeneutice, nebo sémantické analýze a interpretaci tzv. hudebních metaznaků. Takový postup uplatnil například Roger Cotte v práci *Musique et symbolisme* (1988, u nás je dostupná spíše v německém překladu pod názvem *Kosmische Harmonien. Die Symbolik in der Musik*, München 1992), která je dnes velmi módní v západních zemích.

Ikonografické postupy uplatnila řada hudebních historiků a organologů již koncem 19. století (u nás např. Čeněk Zíbrt v práci *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1895), postupně se pak objevily antologie typu "dějiny hudby v obrazech". Roku 1961 zahájil Heinrich Bessler s Maxem Schneiderem v Lipsku realizaci monumentální mnohasvazkové edice *Musikgeschichte in Bildern*. V české muzikologii rozvíjeli ikonografické metody zvláště organologové (Josef Hutter, Alexander Buchner aj.) a vyšla i řada prací dokumentujících život skladatelských osobností

(např. *Iconographia Janáčkiána*, Brno 1974). K vědeckému rozpracování metodologie oboru přispěl časopis *Hudební věda* zavedením ikonografické rubriky (1972), Tomislav Volek a Stanislav Jareš pak vydali reprezentativní *Dějiny české hudby v obrazech od nejstarších památek do vybudování Národního divadla* (Praha 1977). Mezinárodní ikonografická dokumentace je realizována v rámci projektu RIDIM (Répertoire international d'iconographie musicale (od 1971).

DOPORUČENÁ LITERATURA

Stanislav Jareš: *Využití výtvarného díla jako hudebně historického pramene* (in: *Hudba a výtvarné umění*, Frýdek-Místek 1978)

Jarmila Doubravová: *Hudba a výtvarné umění* (Praha 1982)

**Zveřejnění pramenů** - památky, které se nám z minulosti dochovaly a jež se ocitly v zorném poli vědy, je třeba dále, nyní již záměrně a odborně uchovávat, mj. i pro další badatelské účely. Napříště se mohou stát pramenem nebo i předmětem poznání, pramenná funkce tu však bude vždy latentně přítomná, neboť v nich nemůžeme nevidět dokumenty minulých stavů.

Uchovávání památek v nějaké odborné sběratelské instituci (např. v muzeu, a to jak v obecně přístupné **expozici**, tak třeba jen v **depozitáři**) je ovšem též formou jejich zveřejnění, neboť každá taková instituce je přístupná přinejmenším badatelské veřejnosti. Památka libovolného typu musí být samozřejmě soustavně **ošetřována** (případně i vhodnými metodami **konzervována**), aby se zachovaly její autentické vlastnosti. Existuje však též možnost zpřístupnit památku velmi širokému okruhu zájemců a zároveň ji maximálně chránit, totiž **nahrazení originálního objektu zástupnými formami** (vlastně "**modely**"), jež by předávaly veškeré relevantní informace. Výtvoř materiální kultury jsou například nahrazovány kopiemi či replikami, jejichž pořízení je založeno na odborné rekonstrukci původního objektu. Mnoho informací může předat též ikonografická dokumentace objektů (dokonalé zobrazení, dnes zvláště pomocí fotografie), zvláště je-li obrazová dokumentace doplněna důkladným slovním popisem a výkladem originálu. Písemnosti se pak nahrazují a široce zpřístupňují pořízením edice.

V oblasti muzikologické dokumentace přichází zhotovení kopií či replik úvahu například u hudebních nástrojů. Pokusem o rekonstrukci funkcí nástroje lze dokonce docílit toho, že jsou tyto repliky hudebně použitelné, čehož v posledních desetiletích využívají hudební interpreti zabývající se teorií a provozovací praxí historické hudby. Vydávání slovníků a notových textů je pak pokládáno za významnou muzikologickou činnost, například za aplikační výstup z "hudební filologie".



Jako **ediční techniky** vhodné pro odborné zveřejnění notových pramenů přicházejí v úvahu tyto postupy:

a) **Faksimile** - barevným tiskem zveřejněná fotografie písemnosti. Věrně se reprodukuje velikost, detailní podoba i barva originálu, edici provází **kritická zpráva** (popis a vyhodnocení pramene).

b) **Diplomatický otisk** - nototiskem či obdobnými technikami zhotovená reprodukce pramene, která dosahuje úrovně faksimile. Kritická zpráva obsahuje navíc přehled a výklad problematických míst notového textu (z hlediska jeho správného čtení).

c) **Korigovaný otisk** (zpravidla v dnešní notaci) - až na použití současné typografie či notografie zachovává kvality diplomatického otisku. Provádí se **emendace** (oprava) porušených míst textu. Kritická zpráva upozorňuje na tyto vydavatelovy zásahy i na důsledky převodu do jiné notace.

d) **Kritické vydání** - původní text se převádí do soudobé typografie i do formy partitury. Edice bere v úvahu veškeré dochované **verze (varianty)** výtvoru (pokud existují), jež pocházejí buď od autora skladby nebo od opisovačů (pak jsou chápány jako projev tradice a další recepce díla), a snaží se určit respektive rekonstruovat originální znění. Kritická zpráva upozorňuje i na znění těchto variant. Pro vyznačení editorových zásahů či vstupů do textu se používají speciální diakritické značky, jednotlivé ediční projekty se řídí svými směrnici. Taková edice bývá charakterizována též jako historicko-kritická, pokud maximálně přihlíží k časovým vztahům mezi variantami apod. Na kritická vydání navazují někdy **praktické edice**, které se opírají o postupy textové kritiky, avšak doplňují notový text některými dnes obvyklými a pro interpreta potřebnými pokyny (např. prstokladem).

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA: Velmi důkladné informace o této problematice uvádí výše citovaná práce Federova. V češtině máme k dispozici práci zabývající se sice kritickými edicemi tvorby novější doby, avšak uvádějící i mnohé obecnější principy: Milan Šolc - Jarmil Burghauser: <i>Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice. K notační problematice klasiků 20. století</i> (Praha 1979).
---

Konečně dodejme, že dnes se odborně uchovávají, zvukově rekonstruují a posléze třeba i ve speciálních řadách gramofonových desek vydávají autentické zvukové nahrávky "historických" interpretačních výkonů (zejména z 1. poloviny tohoto století).

**Příklady významných edičních projektů.** Při zvládnání propedeutiky každého oboru stane student před problémem zapamatovat si velké množství různých názvů a zkratk, totiž titulů základních pramenně edičních položek, jež slouží reprezentantům daného oboru mnohdy již celá desítilétí. Pokud studujete vedle muzikologie například obecnou historii, etnologii apod., máte s tím jistě bohaté (a ne vždy právě příjemné) zkušenosti. Bez memorování takovýchto údajů se neobejdeme ani při studiu hudební vědy. Nicméně jsme se rozhodli nezahltit toto skriptum a vás jako čtenáře přemírou podobných dat. Budete je sice muset zvládnout, patří však spíše do speciální propedeutiky a další návazné výuky hudební historiografie, než do všeobecného návodu ke studiu muzikologie. Na tomto místě se hodí uvést jen několik "slavných" titulů (jde opravdu o pouhý výběr, vlastně o upozornění na to, co si budete muset osvojit během dalšího studia, leckdy ovšem již v souladu se svou badatelskou specializací). Výběrovost se v daném případě rovná velké redukci. Pramenných edicí v posledních desítilétí totiž stále přibývá a v knihovnách muzikologických ústavů zabírají desítky metrů polic. (U nás to naneštěstí není ten případ - většinou jde o edice pořízené v západních zemích, finančně nákladné a u nás od roku 1948 těžko dostupné.)

V podstatě lze uvést tyto **typy nově zpřístupněných pramenů** ze sféry notové produkce a spisů o hudbě (ikonografické edice ponecháváme stranou, poněvadž jsme na jejich existenci již letmo upozornili):

**a) Lokální i mezinárodní kritické edice historické hudby.** Prvé edice, z dnešního hlediska nikoliv ještě plně kritické, začaly vycházet koncem 18. století a v 1. polovině následujícího století v Anglii (*Cathedral Music, Publications Of The Musical Antiquarian Society*) a obracely se k tvorbě 16. - 18. století. U nás by těmto raným aktivitám zhruba odpovídaly ediční pokusy Karla Františka Pitsche (*Museum für Orgelspieler*, 1832-34) a Josefa Leopolda Zvonaře (*Hudební památky české*, 1862-64). V 2. polovině 19. století počet podobných národních či lokálních projektů rychle roste a tento trend pokračuje až dodnes (některé edice vycházejí po celá desítilétí, jiné již byly uzavřeny). Výběr titulů: *Musica britannica* (od 1951), *Monumenta Musicae Belgicae* (od 1932), *Musica antiqua bohemica - MAB* (založena Vladimírem Helffertem 1934, dosud neuzavřena; chystá se její podstatná reforma), *Les Maitres Musiciens de la Renaissance Francaise* (1894 - 1908), *L'arte musicale in Italia* (1897 - 1907), *Istituzioni e monumenti del'arte musicale italiana* (od 1931), *Denkmäler deutscher Tonkunst - DdT* (od 1892, reedice od 1957), *Denkmäler der Tonkunst in Bayern - DTB* (2. řada předchozí sbírky, od 1900 - v rámci této sbírky bylo upozorněno na produkci tzv. mannheimské školy), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich - DTOe* (založil Guido Adler r. 1894, pokračování a reedice starších svazků dodnes), *Das Erbe deutscher Musik* (od 1935), *Musica hispana* (od 1952). Nadnárodní

edice se orientují spíše na určité typy repertoáru či hudební slohy. Výběr titulů: *Paléographie musicale* (gregoriánský chorál v edici benediktinů solesmeských od 1889), *Monumenta monodica medii aevi* (vydáváno v Řezně od 1956), *Corpus mensurabilis musicae* (v Římě od 1947), *Monumenta musicae byzantinae* (mezinárodní edice duchovní byzantské hudby, od 1935).

**b) Souborné kritické edice děl jednotlivých skladatelů (tzv. Gesamtausgaben).** Tón začaly udávat edice realizované těsně po roce 1850 (*J. S. Bachs Werke*, 1851-99; Chrysanderova edice tvorby Händelovy, 1858 - 1903), s vydáváním děl L. v. Beethovena a Palestriny se započalo 1862, děl Mozartových a Purcellových 1876, Chopinových 1878, Schubertových 1883, Lassových 1894, Haydnových 1908, atd. (u nás Dvořákových 1955 a Janáčkových až od konce 70. let). V případě tvorby velkých mistrů jsou po čase edice obnovovány (většina reedic či zcela nových edičních zpracování začala být pořizována po 2. světové válce), dnes se již přikročilo i k souborné edici díla autorů menšího významu (tzv. "kleinmeistrů").

**c) Antologie historické hudby (pořízené podle zásad textové kritiky).** Jde o výběr ukázek s připojenými edičními komentáři, přičemž někdy se mapují celé notačně dokumentovatelné hudební dějiny, jindy jen jejich výseky. Edice tohoto typu slouží hlavně výuce na vyšších hudebních učilištích a samozřejmě i adeptům muzikologie. Výběr: Hugo Riemann: *Musikgeschichte in Beispielen* (Leipzig 1912), Arnold Schering: *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig 1931, <sup>2</sup> 1954), Archibald Thompson Davison - Willi Apel: *Historical Anthology Of Music* (2 svazky, Cambridge 1947-50), Jaroslav Pohanka: *Dějiny české hudby v příkladech* (Praha 1958).

**d) Kritické edice staré hudebně traktátové literatury.** Jejich cílem je zpřístupnit těžko dostupné teoretické texty starověké, středověké, humanistické i pozdější provenience (práce rukopisné i od 16. století tiskem vydané). Dnes již jsou (nikoliv ovšem v našich knihovnách) k dispozici reedice takřka všech významných traktátových prací, existuje však jen málo souborných edic (respektive obširnějších antologií). Dvě nejstarší, přinášející teoretickou produkci středověku, jsou dosud nepřekonané (byly pořízeny opravdu velmi záhy): Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 svazky, St. Blasien 1784), Edmond de Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram* (4 svazky, Paris 1864-76). I v těchto případech byly již pořízeny novější reedice. O kritickou reedici dvou českých humanistických traktátů se zasloužil Otakar Hostinský prací *Jan Blahoslav a Jan Josquin* (Praha 1896).

---

Mnohem podrobnější bibliografii všech zmíněných edičních typů najdete v práci Jiřího Fukače (*O studiu hudební vědy*, Praha

|1964, s. 121 - 131), jakož i v předních hudebních encyklopediích |  
|typu MGG či Riemann-Musiklexikon (vyhledejte si tam zvláště |  
|hesla "Denkmäler" a "Gesamtausgaben"). |

\* \* \*

Expozicí a výkladem několika termínů-pojmů jsme naznačili, jak diferencovaná je historikova práce s prameny. Vyjevily se ovšem i jisté disproporce. V obecné historiografii není například ustáleno pojetí pomocných věd historických, které se ostatně speciálně zabývají jen některými typy pramenů, muzikologie zřetelně preferuje písemné prameny (metody jsou tu rozpracovány do značných podrobností, kdežto v případě jiných pramenů podobné metodiky scházejí). Snad je však toto první uvedení do problematiky v rámci naší propedeutiky postačující.

## 5.2. MUZIKOLOGICKÁ DOKUMENTACE

### 5.2.1. OBECNĚ O MUZIKOLOGICKÉ DOKUMENTACI

Muzikologická dokumentace jakožto zvláštní případ vědecké dokumentace má za úkol najít, utřídit (tím i "předzpracovat"), uchovat pro budoucnost, zpřístupnit materiál, který je či může být předmětem výzkumu. Počátky dokumentace můžeme hledat ve **sběratelství**, dokumentace nabývá institucionalizované podoby v **knihovnách, sbírkách, archívech, muzeích**, nověji se začínají objevovat tzv. **dokumentační (informační) centra** (tady jde spíše o shromažďování různých forem informací o materiálu, tedy o tzv. **sekundární informace**). V tomto smyslu je dokumentace součástí širšího vědního oboru tzv. **informatiky** (tj. teorie a praxe komunikace odborných informací - viz vznik mezinárodních počítačových informačních sítí), která se zrychleným tempem vyvíjí v souvislosti s přímo revolučním rozvojem elektronického zpracování dat.

| ZÁKLADNÍ POUČENÍ O MUZIKOLOGICKÉ DOKUMENTACI: |  
| Jan Kouba: *Hudebněvědecká dokumentace* (in: *Hudební věda III*, |  
| Praha 1988). O Koubův materiál se opírá i text této |  
| kapitoly skriptu. |

Kouba rozlišuje několik společných, avšak na sebe navazujících pracovních etap dokumentace. Píše: "Prvním takovýmto společným stadiem práce je shromažďování materiálu, které zahrnuje kromě široké sféry praktických aspektů spojených s akvizicí fondů i problematiku teoretickou: rozhodnutí, co všechno má být soustředěno a uchováno pro potřeby vědecké práce, závisí nejen na vymezení funkce jednotlivých institucí, ale v poslední instanci i na dobových koncepcích

vědy. Další oblastí problémů je zabezpečování shromážděných dokumentů: jestliže se po staletí přenechávalo zajištění materiálu spíše náhodě, rozvinula se v našem století velmi náročná a diferencovaná pracovní oblast, zabývající se konzervací a restaurací sbírkových předmětů nejrozličnějšího druhu a využívající i možnosti moderní chemie, rentgenologie aj. Třetí společnou oblastí dokumentační práce, jež organicky navazuje na předchozí stadia, je ukládání materiálu... Posléze pak jsou tu dvě závěrečné a pro vědeckou práci nejdůležitější etapy dokumentační přípravy, jejichž problematika se už také řeší v úzké spolupráci s jednotlivými vědními specializacemi, totiž základní zpracování a zpřístupnění materiálu. Pod pojem základního zpracování zahrneme jednak popis materiálu pro potřeby dokumentace, jednak jeho třídění, tj. různé typy pořádkání těchto záznamů do větších celků. Pojmeme zpřístupnění pak budeme označovat ty oblasti dokumentační práce, jejichž cílem je prezentovat badateli materiál samotný - a to jak přímo, tak i jen více či méně podrobnými informacemi o jeho obsahu."

V rámci základního zpracování materiálu rozlišujeme **několik typů soupisů materiálů**: **průvodce** (celková stručná informace o rozsahu a charakteru sbírek), **inventář** (stručné záznamy o každé položce určitého fondu, pořizované obvykle jako majetkoprávní doklad), **katalog** (přináší podrobnější údaje o každé položce fondu v uspořádaných celcích, je určen především pro badatelskou informaci), **centrální katalog** (katalogizační záznamy položek ve větším souboru nalezišť), **bibliografie** (v širším smyslu je soupisem materiálů, jež existují v podobě vícenásobně rozmnožených položek; neregistruje jejich konkrétní uložení - viz např. soupis knih k určitému tématu, atp.).

Do sféry zpřístupnění materiálu lze zahrnout řadu různých aktivit i typů publikací, mj. například **anotace** (stručná obsahová charakteristika jednotky), **referát** (podrobnější informace - např. o publikaci; objevují se celé specializované referátové časopisy), **edice** (vydání, vlastně rozmnožení, celého materiálu), atd. Zpřístupnění velmi bohatých a komplexních typů informací zprostředkovávají zvláštním způsobem i **encyklopedie (slovníky)**.

V souvislostech s dokumentací vznikaly i nové vědní obory, například **knihověda** (věda o historii knihy, technologii výroby, obchodu s knihami, knihovnictví), **archivistika** (věda o archívni práci), **muzeologie** (věda o muzeích, o provozu a zásadách muzejní práce). V jaké míře jde opravdu o nové vědy, či spíše o pracovní oblasti a techniky, je nepříliš jasné.

Jak píše Kouba, sféra dokumentace končí tam, kde začíná kritika a interpretace materiálu pro účely původní vědecké práce. **Materiálem** je prakticky všechno, co je hudbou či nějakým způsobem s hudbou souvisí.

"Materiálem muzikologie jsou proto všechny druhy písemné fixace hudby (hudební rukopisy a nototisky v originále, faksimile nebo edice, válce nebo pásy hudebních automatofonů,

zakódování hudby pro elektronické počítače), vedle toho však i všechny typy zvukového záznamu (fonografické válečky, gramodesky, magnetofonové pásky, fotoelektrický záznam na filmovém pásu) a posléze i živé provozování hudby (ústní tradice ve folklóru apod.). Další specifické a zřetelně ohraničené sféry materiálu představují hudební nástroje jakož i obrazové dokumenty všeho druhu související s hudbou. Složitě funkčně diferencovanou oblastí materiálu je literatura týkající se hudby: vedle písemnictví s primárně vědecko-poznávací funkcí, jak ho zformovaly principy novodobé vědy od sklonku 18.století, má pro muzikologickou práci význam i literatura sledující cíle didaktické nebo kritické (hudebně teoretické traktáty, učebnice, referáty v hudebním tisku aj.), dokonce pak i texty beletrizující a mythologizující. Jako specifický typ literatury související s hudbou je možno připomenout i texty vokální hudby všeho druhu, dochované v operních libretech, synopsích, nenotovaných kancionálech atd. Od vlastní literatury o hudbě pak je možno aspoň rámcově odlišit další a ještě obsáhlejší sféru materiálu - historické dokumenty vztahující se k hudbě, totiž písemnosti i trojrozměrné objekty, jež jsou bezprostředními (tj. vyšší vědecké, umělecké, didaktické a podobné cíle nesledujícími) pozůstatky dění souvisejícího s hudbou (plakáty, koncertní programy, staré inventáře hudebnin, matriky atd. atd.); to je celá prakticky neohraničitelná oblast archivního a muzejního materiálu, s nímž pracuje i obecná historiografie. Posléze pak je tu ještě jedna zvláštní oblast faktů - empirická data získávaná pozorováním, měřením a experimentem po způsobu přírodních věd, s nimiž pracuje například akustika, nebo zase data statistická, ankety a testy v hudební psychologii nebo sociologii atd."

Nelze se divit, že se tradičně uplatňují snahy takto bezbřehý materiál nějak třídit a vlastně tím i nějak hodnotit jeho výpovědní povahu. Nejběžnějším takovýmto tříděním je rozčlenění materiálu na **prameny a literaturu**. Co je pramenem a co literaturou, je ovšem v jisté míře relativní. Za pramen se běžně vzato pokládají všechny původní materiály jakékoli povahy (hudební památky, dobové dokumenty - např. osobní doklady jako rodný list, vysvědčení, atd.), za literaturu pak druhotné výpovědi, nějaké zpracování, nějaká reflexe dění resp. těchto pramenů. Ovšem i výpovědi (včetně vědeckého), tj. literatura, se z určitého většího časového odstupu stávají pramenem, který odráží nějaký fenomén včetně stavu jeho dobové reflexe. Ukázáno na jednoduchém příkladu, aktuální recenze či kritika nové skladby patří do sféry literatury, studujeme-li však osobnost a dílo třeba Bedřicha Smetany, dobové kritiky jeho skladeb jsou důležitým pramenem, který nám umožňuje například upřesnit dataci, pochopit osudy skladatele, zakotvení díla do společenské situace, atp. Někdy se rozlišuje **předmět** výzkumu (tj. to, k čemu výzkumem míříme) a **pramen v užším smyslu** (tj. materiál, jehož studium je nám jen dílčím prostředkem). Guido Adler chápal jako **primární pramen** hudbu (Kunstwerke), zatím co

všechno, co se k ní vztahuje (Dokumente), jako **pramen sekundární**. Friedrich Blume v novější době razil pojmy **musica practica** (písemné i zvukové zápisy hudby) a **musica theoretica** (písemnosti týkající se hudby).

Problematikou pramene a literatury se u nás zabýval především  
Miroslav K.Černý ve studii *Hudební dílo z hlediska hudební  
historiografie* (in: Hudební věda 1965, s.474 ad.)

### 5.2.2. OBLASTI MUZIKOLOGICKÉ DOKUMENTACE

V praxi se rozvinula zejména dokumentace pěti hlavních oblastí muzikologického materiálu: 1. **literatury o hudbě**, 2. **hudebnin**, 3. **zvukových záznamů**, 4. **hudebních nástrojů**, 5. **obrazových materiálů k hudbě**.

Samozřejmě, že jsou soustřeďovány a zpracovávány i další typy materiálů, jež vypovídají o hudbě a jevech souvisejících s hudbou; jejich dokumentace je však už méně systematická. Pokud jde o hlavní oblasti dokumentace, lze konstatovat, že záhy se začaly objevovat knihovny s hudební literaturou, archívy hudebnin (pro potřeby chrámových či šlechtických hudebních těles), o něco později sbírky hudebních nástrojů (zprvu většinou soukromé), a samozřejmě až v našem století se začaly objevovat fonotéky jako sbírky zvukových záznamů hudby. Stav materiálové základny hudební dokumentace je značně odvislý od politické, majetkoprávní, všeobecně civilizační charakteristiky doby a místa (viz např. velké posuny materiálů, jež se udály např. při rušení klášterů koncem 18.století, během světové koloniální expanze, během a po ukončení 2.světové války).

Výčet nejdůležitějších sbírek přináší např. encyklopedie *Musik*  
*in Geschichte und Gegenwart* v heslech *Musikbibliotheken und*  
*Sammlungen a Instrumentensammlungen*, adresářem sbírek a  
institucí je *Directory Of Music Research Libraries* (RISM řada C,  
Rita Benton-ed., sv.1-4, Iowa City-Kassel 1967-1979).

### 5.2.3. K JEDNOTLIVÝM PRACOVNÍM OBLASTEM

**1. Dokumentace literatury o hudbě.** Je-li dokumentační zpracování této sféry jedním z dílčích úkolů knihovnědy, podílí se zde hudebně věda aktivně zvláště na tvorbě katalogů, bibliografií a edic.

**Katalogy** v knihovnách se vyvinuly ze starších soupisů (inventářů). Převládající formou katalogů je (zejména u nás) stále ještě lístkový katalog, přechází se však ke katalogům počítačovým. Pro katalogizační záznam (lístek, položka v databázi) jsou vypracována schémata (záznam obsahuje tzv. soupisový údaj, přesný opis titulu, místo a rok vydání, počet stran, formát atp. - viz publikaci Miroslava Nádvorníka *Pravidla jmenného katalogu*, Praha 1969; pro speciální katalogy platí speciální pravidla). Katalogy se budují především jako a) jmenné (podle jmen autorů příp. názvů periodik), b) věcné (podle problémů, o nichž publikace pojednávají). Ve věcných katalozích se může řadit podle abecedy, podle nějakého systému třídění (viz třeba tzv. desetinné třídění), podle tzv. klíčových slov, nebo různě kombinovaně.

Pod **bibliografií** rozumíme více méně úplný soupis literatury vytvořený k nějakému účelu. Tímto účelem může být soupis prací jednoho autora, seznam použitých prací při tvorbě nějaké jiné práce, soupis literatury k nějakému tématu (např. o jednotlivých skladatelích), atp. Kritéria toho, co do dané bibliografie patří a co nikoli, jsou tedy podle účelu věci značně proměnlivá. Údaje o jednotlivých položkách bibliografie by měly být v rozumné míře úplné, aby bylo možno s údajem dále pracovat, položky bez nesnází vyhledat atp. Opět lze řadit podle jmen či názvů, chronologicky, předmětově atp. Vzhledem k obrovskému množství muzikologické literatury musí existovat i **bibliografie druhého stupně** (tj. soupisy soupisů). Za tzv. **skryté bibliografie** se označují bibliografie, jež jsou součástí jinak zaměřených prací (např. encyklopedických či monografických). K různým speciálním případům bibliografií patří **nakladatelské katalogy**, které přinášejí přehled o publikacích vydaných určitým nakladatelstvím.

Nejúplnější bibliografii vznikající muzikologické literatury
přináší každoročně (od 1966) vydávaná publikace <i>Répertoire</i>
<i>International de la Littérature Musicale (RILM)</i> , kam přispívá
i česká muzikologie. Jednotlivé položky obsahují též <b>anotace</b> .

**2. Dokumentace hudebnin.** K poznání, že hudebniny představují značně specifickou oblast knihovní katalogizace, se dospělo až začátkem 20.století. Specifičnost je dána například častou anonymitou skladeb, chybějícími údaji o vnočení, provenienci atp. (zvl. u starších rukopisných materiálů), uniformitou druhových označení (sonáta atp.), existencí úprav jednoho a téhož díla, různou technikou rozmnožení hudebnin, růzností druhů hudebního písma, různou formou existence skladby (v tvaru partitury, hlasů, "vypracované skladby" či pouhého základu např. ve formě generálbasu), častou "sborníkovou" podobou hudebniny (přináší různé skladby různých autorů), atp. Tyto nesnáze se překonávají například tzv. **tematickými katalogy** (s hudebními **incipity**, tedy začátky skladeb, jejich vět atp.; těchto katalogů se používá zejména pro katalogy



děl jednotlivých skladatelů) a podrobnějšími popisy katalogizovaných položek. Vzhledem k mimořádné složitosti a různosti problematiky nelze přes obsáhlé badatelské úsilí stanovit zcela jednotná a závazná pravidla katalogizace.

K obecně závazným pravidlům popisu individuálních hudebnin 17. až 20. století viz pětidílný projekt Code international de catalogage de la musique, od 1957.

Projekt analogický k RILM, totiž projekt univerzálního katalogu hudebnin (vzniklých do roku 1800) představuje RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). Výsledky jsou publikovány v řadě sérií a svazků, centrem projektu je od 1960 Kassel.

**3. Dokumentace zvukových záznamů.** Materiál, který je nutno zpracovávat, začal vlastně vznikat poměrně nedávno Edisonovým vynálezem fonogramu (1878) a Berlinerovým vynálezem gramofonové desky (1887); již předtím ovšem okrajově existovaly mechanické záznamy hudby (hudební automatofony). Od té doby se existenční formy nosičů zvuku rozšířily o magnetofonový záznam (později i ve formě kazet), filmový záznam, videový záznam, záznamové techniky se zdokonalily vynálezem dlouhohrající desky, kompaktní desky (tj. digitalizací), atp.

Průběhem doby vznikala specializovaná pracoviště (berlínský Phonogrammarchiv založil Carl Stumpf již roku 1900!), specializované časopisy (berlínský *Phonographische Zeitschrift* od 1900, důležitý londýnský *The Gramophone* od 1923) Pro tuto oblast dokumentace jsou příznačné a velmi důležité katalogy jednotlivých vydavatelských firem i katalogy zaznamenávající nahrávky jednotlivých hudebních typů (zatím se většinou jednalo o katalogy-soupisy gramofonových nahrávek, proto se hovoří o **diskografiích** - viz např. práci C.G.Mecklenburg: *International Jazz Bibliography*, která je vlastně soupisem soupisů).

Obdoba projektů RILM a RISM, tj. RISP (*Répertoire International des Sources Phonographiques*), se vzhledem ke složitosti úkolu (různost nosičů zvuku, výrobců, hudebních typů, konkrétních nahrávek, atp.) zatím rozbíhá s velkými překážkami.

**4. Dokumentace hudebních nástrojů.** Hudební nástroje patří do třídy tzv. trojrozměrných nebo hmotných dokumentů. Tato jejich povaha omezuje množství sbíraných předmětů a vynucuje si speciální způsoby jejich popisu, evidování, katalogizování. Kouba k tomuto problému napsal: "Katalogizační záznam hudebních nástroje by měl registrovat typ a název nástroje, odchylky od pravidelného typu, rozměry podstatných částí, materiál, z něhož je nástroj vyroben, tónový rozsah nástroje, výrobce nebo provenienci, datování, stav nástroje (event. i údaje o rekonstrukci) a odkazy na literaturu; může být doplněn také fotografií, nákresem a dokonce i zvukovým záznamem nebo spektrografickou analýzou." Z logiky věci vyplývá, že katalogizovány jsou zatím jednotlivé sbírky (muzea), zatím co práce na celosvětové centrální evidenci jsou v začátcích (projekt nese název CIMCIM).

**5. Dokumentace obrazového materiálu.** Problematikou využití obrazového materiálu nejrozmanitějšího druhu (malby, grafiky, fotografie, dekorace užitkových předmětů atp.) pro muzikologii se zabývá již zmíněná **hudební ikonografie**. Pro muzikologii je v obrazovém materiálu často důležitý i jen detail, například poloha ruky či prstů na starém nástroji, a proto je obtížné stanovit kritéria, co sbírat a jak materiál řadit. Některé zásady však přece jenom zkrystalizovaly a proto opět stručně podle Kouby: "Záznam na katalogizačním lístku musí obsahovat především vnější popis výtvarného díla (autor, název, technika, rozměry, datování, uložení), obsahový popis pro muzikologickou potřebu by pak měl zmínit přinejmenším počet a typ hudebníků, nástroje, na něž hrají, a kde a pro jaký účel muzicírují." Třídít pak lze podle prostředí, času, nástrojů, funkce atp.

Projekt RIDIM (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*) je analogií již zmíněných projektů RILM, RISM, RISP.

x x x

Vedle pojednávaných velkých oblastí muzikologické dokumentace existují i speciálnější oblasti další, například soupisy korespondence, libret atp., pro něž vznikají zvláštní pravidla. Do problematiky muzikologické dokumentace může být - jako nejvyšší forma zpřístupňování dokumentů - zahrnuta i problematika kritických edicí hudebnin a literatury o hudbě; tu jsme však pojednali již dříve.

### 5.3. K HUDEBNÍ LEXIKOGRAFII

#### 5.3.1. OBECNĚ K HUDEBNÍ LEXIKOGRAFII

Hudební lexikografie představuje relativně samostatný úsek muzikologické práce, která souvisí s problematikou dokumentace, zároveň ovšem její horizont překračuje. Hudební lexikony představují vlastně specifickou formu příručky, v níž je uspořádán (zpravidla v abecedním pořádku, mohou být ovšem i různá uspořádání systematická), podán a interpretován určitý větší soubor materiálu (informace). Pod slovem **lexikografie** se míní jednak teorie tvorby lexikonů, jednak samotné jejich vytváření (slovem **lexikologie** se označuje lingvistické zkoumání slovní zásoby jazyka).

Slovo **lexikon** se zpravidla překládá jako **slovník**. Slovníkem se míní uspořádaný soubor slov, k nimž jsou uvedeny významy. Slovníky se zpravidla dělí na jazykové a věcné. Slovníkové uspořádání informace, která je bohatá a představuje vlastně kondenzované, leč přesto relativně úplné a podrobné zpracování rozlehlé látky, se obvykle nazývá **encyklopedií**. V užším slova smyslu je encyklopedie lexikonem, který podává látku v soubornějších statích, zatím co slovník ji rozčleňuje do početnějších dílčích hesel. Slovníky a encyklopedie mohou být všeobecné nebo oborové, národní nebo mezinárodní, osobní nebo věcné (též ovšem smíšené - univerzální), atp. Označení "slovník" a "encyklopedie" jsou ovšem někdy používána nejednotně - například publikace *Pazdírkův hudební slovník* je spíše hudební encyklopedií než slovníkem. O lexikografické problematice pojednává podrobněji Jan Kouba ve výše citované partii spisu

*Hudební věda*, viz samozřejmě též hesla nazvaná *Lexika v MGG a Riemannovi* (resp. *Dictionaries v Grove*; viz seznam zkratk v tomto skriptu). Lexika, zejména pak encyklopedie, míří k popularizaci, ale často nebo zároveň mohou mít i vědecké ambice - představují záměrný výběr látky, její systematizaci, usilují o zaplnění bílých míst v poznání, atp.

Za první hudební slovník lze pokládat spis *Vocabularium musicum* (11.století, kompilační soupis 61 termínů s komentáři), tiskem vyšel spis Johannese Tinctorise *Terminorum musicae diffinitorium* (konec 15.století, výklad tří set termínů). Zejména po průkopnické velké francouzské všeobecné encyklopedii (1751-1772), zahrnující i hesla o hudbě, se objevilo množství slovníkových/encyklopedických publikací. V 19.století se velmi rozvinula tvorba rozsáhlých mnohosvazkových biografických slovníků - viz zejména Francois-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-44); *Quellen-Lexikon* Roberta Eitnera (1900-04) přináší obsáhlejší soupisy tvorby.

V novější době je existence rozsáhlých hudebních encyklopedí nutnou pomůckou v muzikologické práci, věcí tížálosti národních muzikologií, prostředkem mezinárodní vědecké komunikace.

TŘI ZÁKLADNÍ SVĚTOVÉ HUDEBNÍ ENCYKLOPEDIIE:
<i>Riemann Musik Lexikon</i> (zkracováno jako <i>Riemann</i> )
<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> ( <i>MGG</i> )
<i>The New Grove Dictionary Of Music And Musicians</i> ( <i>Grove</i> )
Bližší údaje o těchto encyklopediích přinášíme v textu <i>Apendix-</i>
<i>Soupis nejběžnějších zkratk</i>

V největší stručnosti k technice práce na lexicích (encyklopediích): předpokladem je jasný záměr projektu; co nejdříve je nutno vypracovat zásady pro práci na hesláři, heslech (charakter, typy, rozsahy, členění atd. hesel, pokyny pro zkratky, uvádění literatury atd.) a pro redakční činnost; heslář (tj. soupis hesel) pochopitelně předchází tvorbě hesel, doznává však v průběhu práce četných změn; protože lexika jsou většinou kolektivním dílem, je třeba, aby si hlavní redaktor (editor) sestavil vhodný tým spolupracovníků (ko-editorů i autorů hesel) podle nutných a možných specializací; dnes se pro lexikografickou práci vydatně využívá počítačové techniky; důležitým zdrojem informace při tvorbě heslářů i hesel jsou již existující (hlavně velká zahraniční) lexika, ctížálosti nových dobrých lexik je však co možná nejoriginálnější uchopení a zpracování látky, zahrnutí nových problémových oblastí atp.

### 5.3.2. ČESKÁ HUDEBNÍ LEXIKOGRAFIE

Česká lexikografie má bohaté tradice. Začíná tzv. **glosáři**, tj. raně středověkými vpisky českých překladů latinských výrazů, o hudbě informují mj. tři encyklopedické práce mistra Bartolemeje z Chlumce (zvaného Claret, 14.století), v textu o hudební teorii jsme připomenuli práci Pavla Žídka *Liber viginti artium*, k tzv. **skrytým slovníkům** patří jazykové učebnice J.A.Komenského *Janua linguarum reserata* a *Orbis pictus*, množství informací přinesl latinský hudební slovník Tomáše Baltazara Janovky *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha 1701, 1715). K výše připomenutým velkým biografickým evropským hudebním slovníkům patří třisvazkový spis Jana Bohumíra Dlabače *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien* (Praha 1815). O hudební slovníky různého typu se pokusili Jan Jakub Ryba, Jan Nepomuk Škroup (bratr Františka Škroupa) ad., hesla o hudbě přinesly všeobecné encyklopedické projekty, zejména *Slovník naučný* (Františka Ladislava Riegra), *Masarykův slovník naučný*, *Ottův slovník naučný*, *Ottův slovník naučný nové doby*, v současnosti šestisvazková *Malá československá encyklopedie* (Praha 1984-87).

Velkoryse založeným moderním hudebně lexikografickým projektem byl *Pazdírkův hudební slovník naučný* (nazván po svém nakladateli!, redaktory byli Gracián Černušák a Vladimír Helfert, posléze i Bohumír Štědroň). Roku 1929 vyšla první, věcná část, druhá, osobní část zůstala nedokončena (1. svazek vyšel 1937, v letech 1938-40 vycházelo sešitově pokračování a to do písmene M včetně). Po 2.světové válce vyšlo několik příručkových publikací zpracovávajících dílčí problematiku, zejména nové vydání staršího oblíbeného slovníku Malátova (Miroslav Barvík-Jan Malát-Karel Tauš: *Stručný hudební slovník*, Praha 1960), dále Čeněk Gardavský: *Skladatelé dneška* (Praha 1957), Jaromír Paclt: *Slovník světových skladatelů* (Praha 1972), Tomislav Volek: *Osobnosti světové hudby* (Praha 1982). Nejdostupnější, nejvšestrannější a nejpoužitelnější z nich je publikace *Malá encyklopedie hudby* (Praha 1983, editor Jaroslav Smolka).

Od dob *Pazdírkova hudebního slovníku naučného* se centrem lexikografické práce (tj. teorie i praxe) u nás stalo Brno. Tam též vznikla ambiciózní dvousvazková publikace *Československý hudební slovník osob a institucí* (Praha 1963, 1965, editoři Gracián Černušák a Bohumír Štědroň, za slovenskou část Zdenko Nováček), rozhodně nejúplnější soubor informací k danému tématu. V tomto centru se zrodil i dosud nepublikovaný *Slovník české hudební kultury* (editoři Jiří Fukač a Jiří Vysloužil), pojatý jako věcná, tematicky ve smyslu názvu zaměřená encyklopedie.

V Praze se realizovala tematicky specializovaná, avšak široce a do hloubky zabírající *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I-IV* (I-Část věcná, Praha 1980 a nově 1983, II-Část jmenná-Mezinárodní scéna A-K, 1986, III-Část jmenná-Mezinárodní scéna L-Ž 1987, IV-Část jmenná-Československá scéna 1990; editoři Antonín Matzner-Ivan Poledňák-Igor

Wasserberger). Na půdě Ústavu pro hudební vědu AV ČR, avšak za široké spolupráce dalších muzikologů je rozpracován projekt všeobecné, patrně pětisvazkové *Akademické hudební encyklopedie*.

5.4. MUZIKOLOGIE JAKO OBOR A SÍŤ JEJÍCH DISCIPLÍN (OBECNÉ POZNÁMKY K SYSTEMATICE MUZIKOLOGIE). Jak vyplynulo z předcházejících kapitol, muzikologie není nějakou úzkou oblastí výzkumu ani co do svého předmětu, ani co do svých metod a samozřejmě ani cílů. Naopak, je to spíše ohromný a až ohromující komplex. Nelze se tomu ostatně divit, zabývá-li se něčím historicky i teritoriálně tak rozprostraněným a tak vnitřně bohatým a složitým, jako je fenomén označovaný "hudba" či "universum hudby", který jsme již všelijak ohledávali. Nutně tedy vznikly a) různé směry či oblasti muzikologických výzkumů, b) různá propojení a překřížení těchto výzkumů, c) různé spojitosti s bádáním jiných věd (různé vědní obory pak vystupují vůči muzikologii v různých pozicích a to nikoli pozicích stálých, ale často i proměnných: jako výzkumní partneři, jako něco, co hudební věda využívá jako pomocníka, jako něco, kam jsou naopak poznatky muzikologie subsumovány), d) rozmanité spoje k hudební a vůbec kulturní či životní praxi.

V raných údobích vývoje muzikologie probíhalo, jak jsme ostatně již sledovali, zkoumání různých problémů nastolovaných existencí a fungováním hudby nesoustředěně a nesystematicky, jako by v relativně osamocených enklávách poznání, například přírodovědného, filozofického, prakticistně (zejména k hudební výuce) zaměřeného. Postupně - i pod vlivem jiným věd - se zjistilo, že efektivita poznávání ve značné míře záleží na systematičnosti výzkumu, který právě ve své systémovosti zrcadlí systémovost (strukturnost, vnitřní logiku) poznávané skutečnosti. Proto se už na zlomu 18. a 19.století objevily pokusy bádání o hudbě realizovat a pak i meta-teoreticky zpracovat jakožto určitý systém spolupracujících disciplín, mezi nimiž se objevovaly zejména disciplíny pojednávající o přírodních zákonitostech hudby a disciplíny spjaté s hudební praxí.

První "**systematiku muzikologie**" jakožto moderní vědy podal **Guido Adler** v roce 1885; vycházelo se z ní i mnohem později. Rozdělil hudební vědu na **I.historickou část** (zde jsou různé disciplíny od vlastních dějin hudby přes dějiny hudebních nástrojů až po pomocné vědy) a **II.Systematickou část** (sem zahrnul výzkumy hudebně teoretické, estetiku, pedagogiku, etnograficky zaměřenou muzikologii a opět pomocné vědy). Jen o něco později (1908 ve spise *Grundriss der Musikwissenschaft*) předložil jinak osnovanou systematiku **Hugo Riemann**. Rozvinul **obraz pěti základních disciplín** (akustika, tónová fyziologie a psychologie, estetika, teorie, dějiny hudby), jež jsou přirozeně dále členěny (v dějinách hudby je např. obsažena i srovnávací hudební věda).

Zdá se, že v praxi (zejména propedeutické) se pak více vžilo jednodušší členění Riemannovo (u nás je ve svých muzikologických propedeutikách uplatnili - samozřejmě s obměnami - např. Racek i Fukač). Postupem doby se ovšem objevily různé, navzájem se značně lišící systematiky oboru, přičemž dvěma základními tendencemi obvykle zůstává **adlerovská polarizace výzkumu historiografického a systematického**, či **riemannovský** spíše **enumerací princip**. Polský muzikolog **Zdislaw Jachimecki** například rozčlenil (1948) muzikologii (v řadě disciplín od "abstraktních" ke "konkrétním") na filozofii hudby, přírodovědní muzikologické disciplíny, hudební etnologii, hudební historii. Novější pokusy o systematiku se snaží zejména zohlednit skutečnost, že v dnešním světě už nemůže obstát zúžení muzikologie na reflexi hudby evropského kulturního okruhu. Tak například **Friedrich Blume** (1953) stanovil tři hlavní oblasti (disciplíny) muzikologie: dějiny hudby, hudební národopis (etnomuzikologii), základní hudební výzkum. Jemněji a tedy i složitěji se snažil tuto problematiku řešit slovenský muzikolog **Oskár Elschek** (1969, 1973), který odlišuje **historickou větev muzikologie** (ta zkoumá kulturně sociologické aspekty) a **větev teoretické hudební vědy**. V té první větvi postuluje tzv. regionální disciplíny (euro-muzikologie, afro-muzikologie, atp.) a navíc (nebo spíše - napříč) vidí vrstvy umělecké hudby, populární hudby, lidové hudby, kmenové hudby. Do druhé větve muzikologie řadí Elschek I. Přírodovědní disciplíny, tj. akustiku, organologii, fyziologii, II. Sociální a duchovní vědy, tj. psychologii, estetiku a kritiku, sociologii, filozofii, III. Hudebně technické disciplíny, tj. teorii, grafiku, textovou interpretaci, interpretaci, pedagogiku. Při hlubším a bližším zkoumání různých předložených řešení muzikologické systematiky se ukazuje, že snahy o zkonstruování nějaké "dokonalé" či obecně a trvale platné systematiky (vlastně dvourozměrného modelu) muzikologie jsou předem odsouzeny k neúspěchu. Důvodem je různost muzikologických tradic a škol, "nesouměřitelnost" přínosu a použitelnosti jednotlivých disciplín a subdisciplín, rozkošatění některých disciplín, které představují vlastně už těžko uchopitelné obory nahlížející celek hudby (viz zejména historiografii, etnomuzikologii, hudební teorii), neustálý vývoj poznání, který si vynucuje proměny výzkumných akcentů. Tento vývoj přináší například skutečnost, že před muzikologií se stále častěji otevírají různé formulované bloky nové výzkumné problematiky, kterou je třeba řešit komplexně, s využitím přístupů řady "klasických" disciplín a subdisciplín. Tak je tomu zejména s výzkumem problematiky hudební interpretace či s výzkumem nonartificiální hudby. Bádání o těchto blocích problematiky vytváří cosi jako nové muzikologické disciplíny a to bez ohledu na jejich značně netradiční podobu (vstřebávají totiž do sebe ony klasické disciplíny, takže v jejich nitru vznikají specifické větve hudební teorie, estetiky, historiografie, dokumentace atp.).

Snahy o konstrukce systematiky muzikologie bychom tedy měli chápat jako oprávněné (mj. i z instruktivních, propedeutických důvodů), avšak zároveň bychom neměli přeceňovat ani jejich výsledky, ani jejich nutná omezení. Z této úvahy vyšli i autoři spisu **Hudební věda I-III**. Aby muzikologické disciplíny vůbec nějak roztřídili, vymezili a) teoreticko-poznávací disciplíny muzikologie (tam se "riemannovsky" postupovalo zhruba od přírodovědně orientovaných ke společenskovědním) a b) prakticko-aplikační vyústění oboru, přičemž jako jakési c) samostatně zařadili partii o muzikologické dokumentaci.

**V tomto skriptu** jsme, jak jsme viděli, muzikologickou dokumentaci pojali ve vazbě s heuristikou a již pojednali, a v dalším výkladu muzikologické disciplíny rozčleňujeme do čtyř skupin. První zahrnuje disciplíny, které si všímají určitého aspektu (určité vrstvy) problematiky (proto označení "**aspektové disciplíny**") - tedy akustických základů hudby, její nástrojové výbavy, jejího přepisu do soustavy vizuálních znaků, její estetické (axiologické) dimenze, jejich psychologických a sociálních vazeb, její dimenze pedagogické. Druhá skupina zahrnuje disciplíny, které vlastně podávají pohledy na celek fenoménu "hudba" (proto označení "**syntetické disciplíny**") právě pomocí jednoho scelujícího zřetele, jímž je v případě hudební teorie soubor zákonitostí hudebního strukturování, v případě hudební historiografie sledování hudby v jejím pohybu na časové ose (diachronie), v případě etnomuzikologie studium globální rozprostraněnosti hudby v nesčetných konkrétních podobách (synchronie, i když pochopitelně s historickými exkursy). Třetí skupina (označená jako **nově krystalizující disciplíny - pole výzkumu**) zahrnuje akcentovaná velká výzkumná pole, jež se dnes v mnohém chovají jako muzikologické disciplíny (tj. mají své specializované badatele, metody, instituce atp.). Takovými jsou zejména teorie a historie hudební interpretace a tzv. nonartificiální hudby. Konečně čtvrtá skupina (označovaná jako **prakticko-aplikační vyústění oboru**) zahrnuje takové oblasti muzikologické práce, jež jako by "driftovaly" na okraji striktně vymezené hudební vědy buď svým předmětem, nebo svými postupy či cíli (takovými oblastmi jsou zejména hudební kritika, popularizace, teorie a praxe organizace hudebního života, muzikoterapie).

## 6. DISCIPLÍNY MUZIKOLOGIE

### 6.1. ASPEKTOVÉ DISCIPLÍNY

#### 6.1.1. HUDEBNÍ AKUSTIKA

**K počátkům a možnostem akustiky:** Slovo **akustika** (z řeckého *akustikos* = týkající se zvuku, od *akuo* = slyším) je poměrně mladé. Objevilo se na konci 17. století a jako název speciální vědy bylo použito roku 1802 německým fyzikem Ernstem Florencem Friedrichem Chladnim (z hodin fyziky si snad vzpomenete na Chladniho obrazce, jež demonstrují tvary a rozložení uzlových čar na kmitajících membránách). Poznatky o jevech, jež tato věda zkoumá, byly ovšem získávány od nepaměti, a to zejména manipulací se zvukovými i hudebními nástroji. Antickou tradici poznání vymezují jména Pythagoras, Euklides, Aristoteles a Aristoxenos, moderní experimentální akustiku pak předjaly výzkumy Leonarda da Vinci, Pierra Gassendiho (ten zjistil závislost rychlosti zvuku na vlastnostech prostředí) a Marina Mersenna (zjišťování vztahu kmitočtu a tónové výšky). "Genetická" souvislost akustiky s hudbou je tedy zjevná, zároveň však víme, že **akustika představuje obor fyziky, který se zabývá studiem mechanických kmitavých pohybů**. A takové pohyby existují nezávisle na hudbě i na lidské subjektivitě vůbec, takže je na místě otázka, jak může akustika jako přírodní věda přispět k poznání hudby.

Nuže: **tento obor zkoumá mechanický kmitavý pohyb všech frekvencí**. Z výuky fyziky pak víte, že se frekvence dělí na více druhů. Ty nad 20 kHz nazýváme **ultrazvuk**, u frekvencích pod hranicí 16 Hz hovoříme jako o **infrazvuku**. Ultrazvuk a infrazvuk sice na lidský organismus nějak působí (leckdy i negativně), sluchem je však nevnímáme. Mimo dosah sluchu jsou tím spíše děje, jež studuje tzv. molekulární akustika. Frekvence ležící mezi udanými hodnotami jsou naproti tomu slyšitelné a zvykově na ně vztahujeme slovo **zvuk** (v akustice jde ovšem o vědecký termín). Reagujeme na ně díky sluchovému smyslu a využíváme jich ve zvukové komunikaci. Je tu nicméně jeden háček: kdyby akustiku vytvořili odlišně slyšící tvorové (psi, ptáci apod.), kategorizovaly by se frekvence jinak. Jenže akustiku zformovali lidé "podle své míry" a popsané **dělení frekvencí na slyšitelné a neslyšitelné vzniklo projekcí lidského psychofyziologického faktoru do světa mechanických fyzikálních dějů**.

Hned se však vynoří další otázky. Ve sféře slyšitelnosti tvoří člověk hudbu, řeč a různé typy zvukové signalizace. Proč se tedy začalo hovořit o výzkumech slyšitelných frekvencí jako o **hudební akustice**? A proč se dejme tomu do lingvistiky nevřazuje akustika tak transparentně, jak je tomu v případě muzikologie, kde se akustické bádání pokládá za významný obor, za východisko tzv. systematické hudební vědy, za přírodovědný pól muzikologického poznání atd.? Cožpak by nestačilo, aby akustika jako součást fyziky představovala partnerský obor, případně pomocnou disciplínu muzikologie? Má snad hudba v očích fyziků-akustiků nějaké privilegium? Nebo dokonce stála při výzkumu slyšitelných jevů takříkajíc modelem?

Na dvě poslední otázky neexistuje jiná než kladná odpověď. Akustika rozpoznala právě v hudbě onu sféru akustických dějů, kde se zvukových entit (tónů i non-tónů, např. šumů, hluků, a dokonce i ticha jako záměrné absence zvuku) využívá nejúplněji a nejstrukturovaněji. A nejen to: na jedné straně představovaly zvukové či hudební nástroje prvé "experimentální přístroje" akustiky, na druhé straně mohly být akustické poznatky využívány pro zlepšování existujících nebo pro konstrukci nových nástrojů. Muzikologie se nespokojuje s pouhým využitím poznatků akustiky jako oboru fyziky, nýbrž spolu s hudební praxí provokuje akustiku ke kladení celé řady otázek, jejichž řešení přesahuje řečený základní úkol akustiky. Příklady: nutnost zkoumat sluch a hlas vede ke specifické koprodukcii akustiky s hudební fyziologií a odtud i psychologií (podobně



ovšem i s některými obory lingvistiky, např. s fonetikou); rozvoj hudebních nástrojů i dalších médií sloužících nejvýrazněji a nejčastěji hudbě inspiruje akustiky k řešení mnoha konkrétních otázek, jež se jeví jako aplikační vyústění základního akustického výzkumu; snaha zajistit přenos a "konzervaci" zvuku (nejvýrazněji právě hudebního znění) pro potřeby moderní masové komunikace vedly ke vzniku resortu, kde se akustika stýká s elektrotechnikou. **Hudební akustika se tedy vyvíjí jako trs subdisciplín či pracovních specializací: vedle hudební akustiky v užším slova smyslu (zkoumání "slyšitelného zvuku" jako fyzikální entity) se formuje akustika hudebních nástrojů, fyziologická a senzorická akustika, prostorová akustika a nejnověji též elektroakustika.** Interdisciplinární vztahy pak existují mezi tímto trsem a dalšími muzikologickými disciplínami (uvedme alespoň výzkum psychofyziologických předpokladů hudby, organologii, hudební teorii zabývající se tónovými systémy atd.), jakož i mnoha obory lingvistiky, teatrologie apod.

**K dějinám akustiky:** Řekli jsme již, jak vypadaly počátky tohoto bádání a které ze slavných postav minulosti lze pokládat za jeho iniciátory či nositele. Spontánně připravovali půdu pro vznik akustických experimentů i praktici, zejména výrobci a "zlepšovatelé" hudebních nástrojů. Legendární monochord již přímo fungoval jako výzkumné zařízení. V hudebních traktátech se ovšem výklad empiricky zjištěných akustických zákonitostí dlouho spojoval se spekulacemi o tzv. kosmické harmonii. Na sklonku 17. století se objevují poslední podobné spisy (např. *Dissertatio physico-mathematica de causis ac natura auditionis*, kterou vydal v Heidelbergu 1670 potomek české pobělohorské emigrace Jindřich Škréta ze Závoric, příbuzný malíře Karla Škréty). Záhy poté se vlivem Leibnizovy filozofie začíná stavět akustika na solidní matematické základy. Zmíněný Chladni vydává v Lipsku roku 1802 velké systematické dílo *Die Akustik* (později označí tento obor přímo jako **Schall-und Klanglehre**), zabývá se využitím akustiky ve výrobě hudebních nástrojů a popularizuje "novou" nauku v hudebních kruzích (činil tak i v Praze, o čemž se dočtete ve *Vlastním životopise Václava Jana Tomáška*, Praha 1941). Vznikající novodobá akustika si tedy byla dobře vědoma významu i praktických potřeb hudby.

Vztah k hudbě se pak prohluboval tím výrazněji, čím vědoměji akustika **překonávala** úzce mechanický **fyzikální pohled na zvuk**. Roku 1843 formuluje Georg Simon Ohm myšlenku ("zákon"), že lidské ucho rozkládá zvuk na elementární složky podle zásad tzv. Fourierovy analýzy. K představě zvuku jako fyzikálního děje se tak přidružila představa, že zvuk se stává reálnou lidskou hodnotou díky aktivní analytické úloze sluchového smyslu. Od této **fyziologické interpretace** se pak postoupilo k docenění úlohy **psychologického** (vlastně již spíše syntetického a aktivně kreativního) **faktoru**. Tento posun reprezentuje řada prací, z nichž některé je třeba si zapamatovat.

Hermann Helmholtz: <i>Die Lehre von den Tonempfindungen</i> (Braunschweig 1863);
Ernst Mach: <i>Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie</i> (Graz 1866) - Mach, fyzik moravského původu, byl v letech 1867-95 profesorem fyziky v Praze a vychoval i řadu českých žáků, z nichž František Josef Studnička vydal v Praze 1870 práci <i>Úvod do fyzikální theorie hudby, Helmholtzem zbudované;</i>
Carl Stumpf: <i>Tonpsychologie</i> (Leipzig 1883-90); Stumpf též též v letech 1898 - 1924 vydával <i>Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft</i>

Takřka současně se vznikem této **fyziologické či senzorické akustiky** (stejně tak bychom ovšem mohli hovořit o silném interdisciplinárním svazku akustiky, fyziologie a psychologie) je učiněn další důležitý krok: rodící se etnomuzikologie (respektive srovnávací hudební věda) zaměří pozornost muzikologů i fyziků na mimoevropské hudební kultury, kde je objevena řada rozmanitých, evropskou vědou dosud nereflektovaných tónových systémů, ladění, nástrojových typů, atp. Přihlédnout k těmto jevům a jejich specifčnosti musí sice jak hudební teorie, tak organologie, obě tyto disciplíny se však neobejdou bez "servisu" akustiky. Důsledkem je další zaklesnutí hudební akustiky do stále diferencovanější oborové systematiky muzikologie.

Utuzení pouta mezi akustikou a hudební teorií lze demonstrovat na činnosti Alexandra Johna Ellise. Tento britský akustik se pod vlivem četby Helmholtze obrátil k hudební teorii a začal zkoumat dějiny hudebního ladění, k nimž mu poskytla materiál i rodící se etnomuzikologie (Ellis sám je počítán k zakladatelům srovnávací hudební vědy). Nutnost srovnávat různé tónové a intervalové systémy ho přivedla k zavedení centové soustavy (1 cent = setina temperovaného půltónu; oktáva = 1200 centů), tj. akustikou využívaného objektivního měrného systému. Efektivnost etnomuzikologicky motivovaného propojení akustiky s organologií dokumentuje pak ve 20. století vědecké dílo Curta Sachse. Počínaje meziválečným údobím začaly tohoto kvalitativně nového propojení akustiky s hudební teorií i organologií efektivně využívat též skladatelé prosazující směry tzv. mikrointervalové hudby a konstruktéři příslušných hudebních nástrojů (ve světovém i českém kontextu byl průkopníkem těchto snah skladatel a teoretik Alois Hába zvláště na poli čtvrttónové hudby).

Potřebu hudebně i muzikologicky využitelné elektroakustiky vyvolal po první světové válce nástup radiofonie, po roce 1950 se stal dalším impulsem k jejímu rozvoji vznik elektroakustické

(elektronické, konkrétní atd.) hudby. Od konce 50. let působily významné elektroakustické týmy též v Praze (např. Výzkumný ústav rozhlasu a televize či Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky).

#### **Otázky řešené dnešní hudební akustikou:**

**a) Hudební akustika v užším slova smyslu** definuje pojetí zvuku a tónu, sluchového pole, absolutní a relativní výšky a hudebního intervalu; dále formuluje problémy akustické energie, hustoty, rychlosti, intenzity atd., studuje barvu (témbr) zvuku, akustické spektrum a možnosti analýzy i syntézy hudebních zvuků. Z hlediska matematicko-fyzikálního hlediska zkoumá vývoj tónových soustav (včetně stupnic, mikrointervalových struktur) a ladění (srovnej např. práci Ludka Zenkla *Temperované a čisté ladění v evropské hudbě 19. a 20. století*, Praha 1971).

**b) Akustika hudebních nástrojů** studuje vše, co souvisí s fyzikální stránkou konstrukce nástrojů i nástrojové hry; konkrétně se vyšetřují např. i fyzikální vlastnosti či aspekty takových jevů, jakými je pizzicato, přesná intonace nástroje (ale i lidského zpěvu), charakteristika směrového vyzařování akustické energie nástrojů do prostoru atd.

**c) Fyziologická akustika** se zajímá o hlasové ústrojí a jeho funkce při mluvě i zpěvu, jakož i o lidský sluchový orgán.

**d) Senzorická akustika** obohacuje hudební akustiku tím, že přispívá k rozpracování teorie vnímání zvuku. Tradičně sem spadá i problematika konsonance a disonance, řešitelná ovšem jen ve spojení s hudební psychologií, teorií a estetikou.

**e) Prostorová akustika** nabízí hudební akustice základní pojmy, teorie a metody, jež jsou potřebné pro zkoumání vlastností oněch prostředí, kde dochází k rozeznění hudby (součástí prostorové akustiky je i tzv. stavitelská akustika využívaná např. při koncepčním řešení koncertních sálů, zvukových studií atd.).

**f) Elektroakustika** souvisí primárně s naukou o elektřině a magnetismu (samozřejmě i s elektrotechnikou) a její zapojení do muzikologického kontextu je motivováno rostoucím podílem elektrických či elektronických zvukově snímacích, přenosových a reprodukčních zařízení v hudební praxi (samozřejmě též využitím elektrických či elektronických měřicích přístrojů v muzikologickém výzkumu), jakož i specifickými potřebami elektroakustické hudební tvorby.

**Závěrem:** Připomínáme, že nově se formuje těsná spolupráce muzikologie (mj. též hudební akustiky) s tzv. bioakustikou, která studuje fyzikální (resp. fyziologické) aspekty zvukových projevů jiných živých tvorů (zájemce odkazujeme na práci Güntera Tembrocka

*Tierstimmenforschung*, Wittenberg 1977; problematiku popularizačně vyložil Jiří Fukač: *Mýtus a skutečnost hudby*, Praha 1989).

---

DOPORUČENÁ LITERATURA V ČEŠTINĚ (vybrali jsme ji tak, abyste zároveň poznali i jména některých významných domácích badatelů v tomto resortu):

Čeněk Strouhal: *Akustika* (Praha 1902)

James Jeans: *Věda a hudba* (Praha 1946)

Julius Strnad: *Elektroakustika I* (Praha 1951)

Karel Sedláček: *Fysiologická akustika* (Praha 1956)

Antonín Špelda: *Úvod do akustiky pro hudebníky* (Praha 1958)

Karel Sedláček - Antonín Sychra: *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* (Praha 1962)

Bohuslav Hála - Miloš Sovák: *Hlas, řeč, sluch* (Praha 1962)

*Příručka elektroakustiky* (napsal kolektiv autorů pod vedením Josefa Merhauta, Praha 1964)

Jarmil Burghauser - Antonín Špelda: *Akustické základy orchestrace* (Praha 1967)

Vladimír Lébl: *Nástin typologie zvukového materiálu* (in: Hudební věda 1969, č. 3)

Karel Risinger: *Intervalový mikrokosmos* (Praha 1971)

Miloš Bláha - Vladimír Lébl: *Objektivní a subjektivní problematika zvukové barvy* (in: Hudební věda 1974, č.3)

Antonín Špelda: *Hudební akustika* (Praha 1978)

*Tvoření a fyziologie vnímání zvuku hudebních nástrojů* (sborník, České Budějovice 1979)

### 6.1.2. ORGANOLOGIE

**Vstupní poznámka:** U této muzikologické disciplíny je všechno na první pohled jasné. Jak napovídá sám název (užívaný od druhé poloviny 19. století a vytvořený z řeckého slova "organon" = nástroj), **jejím cílem je zkoumat nástroje**, a poněvadž se výzkum odehrává na poli hudební kultury, míní se jimi **nástroje hudební, případně zvukové vůbec**. Z pohledu hudebníka i hudebního vědce jde o zřetelně ohraničenou oblast. Třebaže se i tady setkáváme s určitými přechodovými jevy, lze nakonec vždy rozhodnout, zda určitý předmět jako hudební nebo zvukový nástroj fungoval (nebo aspoň mohl fungovat), či nikoliv. A pokud jste již dříve (např. při přípravě na přijímací zkoušky z hudební vědy) četli nějakou solidní, třeba i příručkovou nebo obrazovou publikaci, souhrnně informující o hudebních nástrojích, seznámili jste se vlastně s jádrem organologie.

Zejména pro ty, kteří tak ještě neučinili, připojujeme alespoň několik dostupných bibliografických titulů:

Antonín Modr: *Hudební nástroje* (Praha 1945; řada dalších vydání, např. 6. vydání z roku 1977)

Josef Hutter: *Hudební nástroje* (Praha 1945)

Alexander Buchner: *Hudební nástroje od pravěku k dnešku* (Praha 1956)

Alexander Buchner: *Hudební nástroje národů* (Praha 1969)  
*Světlem hudebních nástrojů* (editoři J. E. Jiránek a T.  
Hejzlar, Praha 1979)

Jakkoliv jsme předmět organologie prohlásili za oblast dobře uchopitelnou, představuje ovšem i tato věda obor složitě strukturovaný a vytvářející mnohé vazby k jiným vědám uvnitř i vně muzikologie. Ještě před výkladem těchto otázek však načrtněme, jak se organologické poznání historicky vyvíjelo.

**K vývoji organologického poznání:** Zájem o tuto problematiku je velmi starého data. Objevil se snad současně s prvním vědomým využitím hudebních či zvukových nástrojů. Slovo "vědomý" je tu velmi důležité, neboť lze předpokládat i fázi bezděčného (např. hravého) používání určitých předmětů ve zvukotvorné činnosti člověka (takovéto hravé odkrývání "hlasu předmětů" zjišťujeme ostatně i dnes u malých dětí). Od jisté chvíle se tedy začaly akumulovat a z generace na generaci předávat poznatky o výrobě, konstrukci a hudební použitelnosti jednotlivých nástrojových typů, znalosti hráčské techniky, atd. Dělo se tak ovšem prostým předáváním zkušeností (konec konců šlo o řemeslné dovednosti a poznatky), spíše ústní tradicí než formou psaných návodů. Přesto lze stopy onoho vědění odkrýt v jiných oblastech poznání. Hudební nástroje jako materiální předměty patří k prvním reáliím hudební kultury, které byly přesně označovány: rekonstruuje-li "hudební terminologii" dávných kultur, nacházíme tu celé skupiny označení poukazujících na jednotlivé nástroje a jejich konstrukční detaily, na hráčské praktiky, ale i na celé nástrojové skupiny, apod. Mnohé organologické poznatky byly pak tradovány v rámci vyvíjejícího se hudebně akustického a hudebně teoretického poznání, o čemž nás přesvědčí četba starověkých a hlavně středověkých hudebních traktátů (pro české prostředí byl významný spis Pavla Židka *Liber viginti artium* z poloviny 15. století).

Soustavnější badatelský zájem o hudební nástroje našel specifické vyjádření v dílech evropských hudebních teoretiků a teoretizujících hudebníků 16. a 17. století, například u Sebastiana Virdunga, Martina Agricoly, Marina Mersenna a zvláště Michaela Praetoria, který v roce 1618 dal nauce o nástrojích jméno **organographia**. K výkladu nástrojů se tehdy připojují i jejich názorná vyobrazení (jedno z nich najdeme např. v Komenského spise *Orbis sensualium pictus*, 1658). Tento vzestup odborného zájmu o hudební nástroje byl nepochybně podmíněn tehdy probíhající emancipací evropské instrumentální hudby. Od pozdního středověku jsou též již nástroje tříděny a tato třídění se nyní dále upřesňují (většinou jde o dělení nástrojů na strunné, dechové a bicí).

V 17. a 18. století enormně roste zájem o varhany, které prožívají éru svého velkého rozkvětu (povšimněte si též skutečnosti, že právě varhany byly označeny jako "ten pravý hudební nástroj",

totiž latinským výrazem "organum"). Předmětem monografické pozornosti se však stávají i další dobově významné nástroje, více nebo méně podrobně popisované zvláště v učebnicích příslušného interpretačního odvětví (Johann Joachim Quantz např. psal takto o flétně, Leopold Mozart o houslích, Carl Philipp Emmanuel Bach o klavíru atd.; s Quantzovou učebnicí z roku 1752 se můžete seznámit v českém překladu, který vyšel pod názvem *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Praha 1990). V 19. století přistoupí k této reflexi hudebních nástrojů, prováděné z hlediska nástrojové pedagogiky či teorie hudební interpretace, též výklady zohledňující potřeby pedagogiky a teorie skladby: začínají se totiž psát **práce o hudební instrumentaci**, kde je jednotlivým nástrojům, jejich skupinám i rozličným kombinacím věnována velká pozornost (jednu z prvních velkých nauk o instrumentaci napsal Hector Berlioz).

Podobné hudebně prakticistní přístupy k problematice hudebních nástrojů byly jistě významné, **skutečné zvědečtění pohledu přinesla** však teprve **aplikace hledisek moderní hudební akustiky i výsledků** soustavných **hudebně historických a etnomuzikologických výzkumů**. Kolébkou moderní organologie se stala Belgie: vědecky uspokojivou klasifikaci hudebních nástrojů zde podal Francois Auguste Gevaert (*Nouveau traité d'instrumentation*, 1885), dalším zakladatelským zjevem pak byl Victor-Charles Mahillon (ten se již mohl opírat o bohaté muzeologické zkušenosti, neboť kolem roku 1900 se plně rozvinula sběratelská a dokumentační práce věnovaná právě historickým hudebním nástrojům). Produktivní spojení organologie s etnomuzikologií dokumentují zvláště práce Curta Sachse *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlín 1913) a *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Leipzig 1920). Postupně byly při výzkumu hudebních nástrojů široce uplatněny **metody ikonografie** (z různých dobových zobrazení lze usuzovat na vzhled i funkci historických hudebních nástrojů; viz ostatně text o muzikologické heuristice), klasifikace nástrojů se upřesňovaly pomocí nových taxonomických metod. Institucionální bázi organologie tvoří dnes síť předních muzeí se sbírkami hudebních nástrojů (patří k nim i pražské *Muzeum české hudby*; přehled významných světových sbírek najdete v encyklopediích *MGG* a *Grove* - viz hesla *Instrumentensammlungen* a *Instruments, Collections Of*) a instituce či společnosti typu londýnské *Galpin Society* (od 1947).

**K české organologii:** Jména některých českých organologů jsme již uvedli, dále jmenujme alespoň Zdeňka Culku, Jiřího Sehnala a Zdeňka Fridricha (výzkum klávesových nástrojů, zvláště varhan, a dějin varhanářství), Karla Jalovce (problematika houslí), Alexandra Buchnera jako odborníka na tzv. automatofony a Jindřicha Kellera (rozmanité historické nástroje). Etnoorganologie se u nás rozvíjela od přelomu 19. a 20. století zásluhou Čenka Zíbrta, jejími dnešními reprezentanty jsou zvláště brněňští badatelé Ludvík Kunz (významná práce *Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei I*, Leipzig 1974) a Pavel Kurfürst. Ještě výraznější byl

rozvoj etnoorganologie na Slovensku, kde byl po druhé světové válce soustavně zkoumán tamější bohatý lidový instrumentář. Několik prací o mimoevropské organologické problematice vzniklo na půdě pražského Orientálního ústavu (při Akademii věd ČR) a známého Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur. K přínosům akustického bádání organologii viz naše pojednání o hudební akustice. Významnou tribunou české vědecké i popularizační organologické publicistiky se stal časopis *Hudební nástroje* (založen 1964)

**K disciplinární strukturaci organologie resp. k jejímu začlenění do interdisciplinárního kontextu:** Hudební nástroje hrají sice v procesu hudební komunikace úlohu média, avšak jejich vývoj je natolik úzce spjat s evolucí hudebního myšlení a strukturování, hudebně reprodukční praxe i hudebně teoretického poznání, že se jeví jako jedna z klíčových oblastí hudební kultury. Také organologie tudíž zaujímá pozici jedné z předmětně nejkonkrétnějších a nejdůležitějších muzikologických disciplín, přičemž zasahuje jak do systematické, tak do historické hudební vědy. Hudební nástroje (jednotlivě i v celém svém souhrnu) mají být zkoumány ve svém vztahu k dalším zdrojům zvukovosti (zkoumají se proto i tzv. zvukové či tónové nástroje jiného než prokazatelně hudebního určení, např. nástroje signalizační, zvony apod.) i ke všem způsobům svého využití. U každého nástroje se podává jeho tvarová, konstrukční, výrobní, akustická a intonační charakteristika (poslední zmíněný zřetel se týká zejména způsobů ladění a doladování, tónového rozsahu a hlasitosti), dále se zkoumají možnosti a způsoby hry na nástroj, výtvarná stránka nástroje, atd. Vedle těchto systémových aspektů (při jejich uplatnění přichází výrazně ke slovu akustika) se historicky studují dějiny nástroje (ve světle dochovaných materiálních, písemných a ikonografických pramenů) i jeho označování. Nástroj je pak zařazen na základě **organologické komparatistiky** do některé z užívaných klasifikací či systematik hudebních nástrojů. Organologie rekonstruuje rovněž **dějiny výroby nástrojů (nástrojářství)**. O **etnoorganologii** se hovoří tam, kde lze nástroje zkoumat spíše etnologickými než historickými metodami, obdobně se o výzkumech zvukových (popřípadě prokazatelně hudebních) nástrojů hovoří jako o **archoorganologii**. Organologické bádání překračuje sféru muzikologie zejména tehdy, jsou-li hudební nástroje chápány jako výsledek specifické výrobní činnosti či výtvarný produkt (zde nutnost kooperace s dějinami technologií a technickými vědami vůbec, ale i s vědou o výtvarném umění). Již mimo oblast organologie se uplatňují postupy nakládající s hudebními nástroji nikoliv jako s předmětem, nýbrž jako s pramenem vědeckého poznání. Studium nástrojů v tomto případě poskytuje informace důležité například pro hudební akustiku a teorii (nástroje totiž představují jakousi "materializaci" tónových systémů a umožňují nám usuzovat např. i na témbrovost hudby minulých epoch), jako výtvarné objekty se pak mohou do

jisté míry stát i východiskem ikonografického či ikonologického výkladu jiných oblastí hudební kultury.

**K bibliografii disciplíny:** Organologická produkce je velmi rozsáhlá a tematicky bohatě diferencovaná, k dispozici je i dostatek prací podávajících celostní pohled na problematiku hudebních nástrojů (významné domácí práce jsme uvedli hned v úvodu, na jiné - např. na klíčové spisy Sachsovy - jsme upozornili v průběhu dalších výkladů). Existuje ovšem poměrně málo rozsáhlejších a snadno dostupných prací o organologii jako vědě, o jejích dějinách, metodách atd. Poměrně obsírné pojednání (zároveň s rozsáhlou bibliografií novější české organologické produkce) najdete v kapitole *Organologie*, uveřejněné ve 2. svazku třídílné týmové propedeutiky *Hudební věda* (Praha 1988), z dílčích pojednání uveďme alespoň tyto:

Erich M. Hornbostel - Curt Sachs: <i>Systematik der Musikinstrumente</i> (in: Zeitschrift für Ethnologie 1914)
André Schaeffner: <i>D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique</i> (in: Revue musicale 1932)
Hans-Heinz Dräger: <i>Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente</i> (Kassel 1948)
Jindřich Keller: <i>Katalogizace hudebních nástrojů v nespecializovaných muzeích</i> (in: Muzejní a vlastivědná práce 1974, č. 4)
Pavel Kurfürst: <i>Hudební nástroje jako akustické zdroje a možnosti jejich třídění pomocí samočinného počítače</i> (in: Opus musicum 1975, č. 8)
Oskár Elsček: <i>Organológia, jej disciplinárna geneza a dnešné úkoly</i> (in: Hudební nástroje 1978, č. 1 až 5)
Alexander Buchner: <i>Něco o archeorganologii</i> (in: Hudební nástroje 1979, č. 2)

### 6.1.3. NOTACE

Důležitost notace neboli notového písma je zjevná i laikům: právě osvojení znalosti těchto specifických značek představuje jakousi bránu, jíž lze vejít do říše aktivního a zároveň i poučeného pěstování hudby. Naučit se notám, rozumět jim a umět je zvukově realizovat, znamená tedy dnes - a znamenalo i dříve - rozhodující moment hudebně teoretické průpravy. Velmi intenzívně zažívaly tento pocit generace žijící v minulých staletích. Čím hlouběji bychom šli proti proudu času, tím více by se znalost notace jevila jako klíč k hudbě i jako určité privilegium. Při tomto zpětném pochodu dějinami bychom ovšem byli stále více obklopeni hudbou, jejíž nositelé se bez znalosti notace obešli. Do jisté míry je tak tomu i dnes, tj. v historickém dnešku, zabírajícím jedno až dvě poslední století: bez not tu zpívají a muzicírují děti předškolního věku, vytvářejí obsáhlé písňový repertoár členové folklórních etnik, improvizují reprezentanti prvních typů jazzu, atd. Kdybychom pak překročili pomyslné hranice oddělující středověk od starověku, naráželi bychom na znalost notace jen v několika málo kulturách, navíc v úzkém okruhu zasvěcenců. Kolem by naplno zněla hudba osvojovaná memorováním, předávaná od úst k ústům, v důsledku toho se i plynule měnící v procesu drobných obměn a neinspirující na to, být nějakým "uměním". Nepotkali bychom tu ani skladatele, ani interprety v našem slova smyslu. Nebyla by tu skutečná hudební díla - ta totiž začala být vytvářena teprve v okamžiku, kdy tvůrčí hudebník mohl své sluchové představy notačně zaznamenat, vytvořit jejich obraz a s tímto viditelným zobrazením náročně a stále složitěji pracovat. **Vznik notového písma znamenal tedy rozhodující obrat ve vývoji hudby a dalším rozvojem notace byl zřejmě tento vývoj značně usměrňován i urychlován.**

Hovořili jsme zatím o notaci a "retrográdně" naskicovali i dějiny jejích účelů a působností, zároveň jsme však naznačili, proč se vědění o notaci jevilo od chvíle jejího zrodu jako svého



druhu **teorie** (dobově vzato součást pozdně starověkých a hlavně středověkých vědních paradigmat typu "musica" či "ars musica"). Záměrně jsme se však dopustili nepřesnosti: hovořili jsme totiž o notaci, nikoliv o notacích. Nicméně víme, že různé typy grafického záznamu hudebních struktur vznikly - možná nezávisle na sobě - v několika starých kulturách. A i v rámci jediné kultury procházela notace postupnými proměnami, takže čas od času byl jeden notační systém nahrazen systémem druhým. Tyto vývojové zlomy byly dány proměnami hudby samé, přesněji řečeno stylů a typů její produkce. Jelikož však antikvovaný styl upadal vždy spolu s příslušnou notační praxí do zapomnění, používala se nakonec stejně notace jediná, totiž ta aktuální. V západoevropské kultuře začalo ovšem záhy docházet k diferenciaci tvorby i notační praxe. Ve vrcholném středověku se například vyhraněně rytmizovaný a zvláště vícehlasý hudební projev začal zaznamenávat menzurální notací, aniž by to vytěsnilo starší chorální notaci, sloužící zpěvu gregoriánského chorálu. O něco později vznikly tabulturní notace, jež sloužily výhradně hráčům na některé nástroje (tento efekt ostatně trvá - svědčí o tom např. koexistence našeho "normálního" notového písma a kytarových značek). Pluralita notací musela dříve či později vyvolat i potřebu převodu zaznamenané hudby z jednoho systému do druhého. A nejen to: počínaje pozdní renesancí se probudil zájem hudebních praktiků i teoretiků o hudbu minulosti. Vystala tak potřeba poznat starší notační systémy, naučit se "číst" záznamy v nich učiněné a převádět je do notačního systému dobově aktuálního, všem hudebníkům známého. K **teorii** tedy přistoupila i **historie** spolu s **komparatistikou**. A jelikož se tak stalo v době, kdy pozvolna krystalizovala novodobá muzikologie jako obor složený z řady disciplín, zaujal teoretický i historicko-srovnávací výzkum notace (notací) pozici jedné z nich.

Je na čase vyvodit z těchto úvah závěry a podat definiční charakteristiku uvažované disciplíny.

**V moderní hudební vědě má své nezastupitelné místo disciplína, jejíž úkolem je systematické, srovnávací a historické studium všech forem a typů notací (jinak řečeno grafického záznamu hudby). Jde tu o dešifraci, transkripci a výklad historických notací (respektive o rekonstrukci notačních systémů zapomenutých či pramenně nedostatečně doložitelných), o výzkum současné notační problematiky (zvláště o sledování nových trendů, navrhovaných reforem notového písma, atp.), o srovnávací studium notačních systémů (tím jsou dány předpoklady pro transkripci z jednoho písma do druhého) a o studium i výklad funkcí, které hudební zápis plní nejen vůči hudební sféře, nýbrž vůči celé materiální i duchovní kultuře.**

Snad jste si povšimli další záměrně nepřesnosti: ve výměru jsme neuvedli název takto předmětně orientované disciplíny. V záhlaví této kapitoly (podobně jako ve 2. svazku vám již jistě známého kolektivního spisu *Hudební věda*, 1988) figuruje termín **teorie a dějiny notace**, na němž se shodla většina českých muzikologů. Je jistě výstižný (poukazuje na nutnost zkoumat předmět systematicky i historicky, přičemž nezbytnost srovnávací práce se mlčky předpokládá), zní však poněkud toporně a co hlavně, jeho obdobu nenajdeme v jiných domácích i cizích spisech. Nověji se u nás zavádí označení **teorie hudebního zápisu**, kde slovo "teorie" funguje ve značně zobecněném významu (asi jako "věda" či "obecná vědecká teorie"); slovenský muzikolog Oskár Elschek se v 80. letech přiklonil ke zjednodušujícímu názvu **hudební grafika** (označil tak vlastně předmět výzkumu, nikoliv vědu jako takovou). V německé muzikologii se obor - díky syntaktickým možnostem němčiny - označuje dosti věcně a přesně jako **Notationskunde**, v dalších evropských jazycích se ujala slovní konstrukce typu **hudební paleografie**, aplikovaná i v češtině. Ani toto označení není nevýstižné. V pojednání o heuristice a práci s prameny

definujeme paleografii jako obor zabývající se studiem druhů písma a způsoby jejich transkripce - až potud je náš uvažovaný obor skutečně jakousi hudební analogií paleografie. Věc je ovšem komplikovanější. Paleografie totiž vystupuje jako jedna z pomocných věd historických, tj. jako disciplína zabývající se přípravným zpracováním historických pramenů - nemá prostě ambice být komplexní vědou o písmu. (Mimochodem: takovou vědu se pokusil z filozofických pozic zformovat francouzský postmodernista Jacques Derrida svým spisem *De la grammatologie*, Paříž 1967, kde ovšem pojem písma neúměrně zobecnil.) Naproti tomu komplexní muzikologický výzkum notového zápisu chce být vědou o notovém písmu vůbec a nemůže se tedy omezit na pouhé paleografické úkony, jakkoliv tyto tvoří základ konkrétní výzkumné práce v daném směru. V Itálii se začal v souvislosti s výzkumem notačních záznamů gregoriánského chorálu využívat i termín **semiologia**. Jeho uživatelé vyšli z evidentní skutečnosti, že notační prostředky fungují jako znaky hudebních entit, nevzali však na vědomí skutečnost, že jako sémiotika či semiologie se již dlouho označuje obecná věda o znaku. Tento označovací počin je tedy terminologicky nekompetentní. Zmatky kolem názvu zřejmě svědčí o nejasnosti funkcí bádání, jakož i o různosti motivací jednotlivých výzkumů (někdy jde opravdu hlavně o paleografické přepisy, o namáhavé luštění nejednoznačných notačních znaků, atp.). Spokojme se proto s navrhovaným českým kompromisem, který vystihuje nutnost kombinovat při výzkumu notací hlediska systematická s historickými.

Situaci lze vyjasnit i tak, že teorii a dějiny notace pochopíme jako oblast složenou z více subdisciplín.

Úkolem **teorie** je definovat základní jevy vymezující předmět bádání (notační znak; notace jako systém takových znaků; možnosti, meze a funkce notačního zápisu; vztah zvukové realizace hudby k zápisu; vztah zápisu k hudebnímu myšlení skladatele a interpreta; vztah notace k jiným znakovým systémům, zejména k písmu vůbec; výtvarné aspekty notace; vztahy notace k písmařské i tiskařské praxi, atd.) a provádět klasifikaci notačních znaků podle různých hledisek (grafická podoba znaků, funkční využití, způsob převodu hudební struktury do znakového systému té které notace, atp.). Velmi přijatelná je například klasifikace navržená slovenským muzikologem Richardem Rybaričem, který rozlišil **notace**

- **melografické** (západoevropské bezlinkové neумы),
- **symbolické** (veškeré notace používající písmen abecedy), - **hmatové** (loutnové a kytarové tabulatury),
- **melograficko-symbolické** (neумы na linkách, tzv. chorální a menzurální notace, generálbasová notace, naše běžné notové písmo, všechny notace sloužící Nové hudbě 20. století ad.).

Uplatněním **komparatistického hlediska** lze z pozic teorie stanovit vzájemné vztahy různých notačních systémů, a tudíž i zásady převoditelnosti jednoho systému na druhý (tj. pravidla **transkripce**). Teorie notace se zamýšlí i nad problémem, které stránky hudební struktury (a jak i kdy) mohou být reprezentovány notačními znaky a jejich konkrétními seskupeními v zápise.

**Historie**, tj. bádání o dějinách notace, sleduje vývoj notační praxe (včetně vývojových návazností a souvislostí různých notačních systémů), přičemž zjišťuje, že až na nečetné výjimky představovalo nastolení každého nového systému projev snahy po stále úplnějším, jednoznačnějším či adekvátnějším znakovém vyjádření hudebně strukturního dění. Vývoj patrně směřuje k tomuto cíli, zároveň však vždy zbývá něco (v rovině hudební tvorby i interpretace), co zůstává nezaznamenáno a co se přenechává interpretačnímu dotváření. Historicky je tedy nutno zkoumat i poměr notačně fixovaného k nefixovanému v různých fázích vývoje hudebního myšlení. Takovému studiu též napomáhá tzv. **kritika hudebního zápisu**, která by se dala pochopit jako další (možná pomocný) subdisciplína teorie a dějin notace (s úzkým vztahem k teoretickým i praktickým snahám interpretů zabývajících se zvukově co možná nejautentičtějším oživováním historického repertoáru). Napříč teoretickými, historickými i kritickými postupy se přirozeně uplatňuje hledisko srovnávací (**komparatistika**). V roli důležitého, zčásti pomocného, zčásti však i svébytně zaměřeného podoboru pak vystupuje **hudební paleografie**, tj. konkrétní studium dochovaných notačních zápisů

VYBRANÉ PRÁCE PODÁVAJÍCÍ CELOSTNÍ POHLED NA DISCIPLÍNU, JEJÍ
NĚKTERÉ SUBDISCIPLÍNY I NA VÝVOJ NOTACE:
Johannes Wolf: <i>Handbuch der Notationskunde</i> (2 svazky, Leipzig
1913–19)
Johannes Wolf: <i>Die Tonschriften</i> (Breslau 1924)
Carl Parrish: <i>The Notation Of Medieval Music</i> (New York 1957)
Ladislav Mokřý: <i>Hudobná paleografia</i> (Bratislava 1957)
František Mužík: <i>Úvod do kritiky hudebního zápisu</i> (Praha 1961)
Willy Apel: <i>Die Notation der polyphonen Musik 900 - 1600</i>
(Leipzig 1962)
Heinrich Besseler - Peter Gülke: <i>Das Schriftbild der</i>
<i>mehrstimmigen Musik</i> (Leipzig 1973)
Richard Rybář: <i>Vývoj európskeho notopisu</i> (Bratislava 1982)

**K historii disciplíny:** Na tomto místě bychom měli podat stručný, leč výstižný vývoj sledované disciplíny. To je však úkol nelehký. Řekli jsme již, že koncepce oboru zůstává dodnes neujasněna, takže i období skutečného rozvoje tu přinášela velké množství leckdy vzájemně

nespojitéch badatelských výkonů, jejichž cílem bylo rozpracovat otázky jednotlivých notačních typů, transkripčních zásad týkajících se památek jednoho konkrétního údobí či regionu, atp. Jako představitelé oboru vystupovali často muzikologové, kterým šlo primárně o studium hudby určité epochy a jimž nezbylo, než se samostatně vypořádat s luštěním příslušných notových záznamů. Pokusíme se vystihnout celkový vývoj stručnou sumarizací hlavních tendencí, jež se na tomto poli hudebně teoretické či muzikologické práce postupně prosazovaly, přičemž počítáme s tím, že se s dalšími fakty, badatelskými jmény i bibliografickými položkami seznámíte v rámci předmětu, vyučovaného pod jménem "notace", "hudební paleografie" apod.

**1. Sám objev notového písma byl výsledkem značného teoretického úsilí i racionalizace představ o povaze hudební strukturnosti.** Znalost prvých notací se předávala jako svého druhu nauka, ovšem jen v některých pozdně starověkých a raně středověkých traktátech evropské či asijské provenience lze najít zprávy o existenci notační praxe a stopy naukových výkladů. Vydatnějším zdrojem jsou západoevropské středověké hudební (vlastně hudebně teoretické) traktáty, kde jsou probírány zásady a problémy dobově aktuálního typu notace, navrhovány jisté notační novinky apod. Snad postačí zapamatovat si jména některých teoretiků či názvy slavných traktátů: Aristeides Quintilianus, Gaudentius, *Musica enchiriadis*, Guido z Arezza (spis *Micrologus*), Johannes de Garlandia, Franko Kolínský, Johannes de Muris, Philippe de Vitry, Marchettus de Padua aj.

**2. Na sklonku humanistické éry a v následujícím údobí, kdy se z menzurální notace postupně vyvine náš dnešní unifikovaný notační typ, obrátí se zájem k problému transkripce ze starších (nově objevovaných) notací do systému dobově aktuálního.** Na počátku jsou pokusy o edici antických notovaných zlomků (Vincenzo Galilei 1581, Athanasius Kircher 1650), zásady kritické práce prameny tu však prosadí až Friedrich Bellermann (zapamatujme si jeho vskutku objevnou monografii *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin 1847). Až v první čtvrtině našeho století navážou na Bellermannovy výkony badatelé jako Oskar Fleischer a Curt Sachs.

**3. Pod vlivem sílícího historismu se v průběhu 19.století obrací zájem badatelů ke středověké, respektive i renesanční hudbě (počínaje barokem se již tvorba fakticky zaznamenává pomocí dnešní notace), konkrétně k notacím, jež sloužily zápisu západokřesťanského i východoslovanského (byzantského, slovanského atd.) duchovního zpěvu, k menzurální notaci a k tzv. tabulaturám.** V případě duchovního zpěvu byl přitom tento zájem motivován též prakticky. Některé mladší typy notace (v západní sféře např. notace chorální) sloužily totiž liturgické praxi až do nové doby a nepředstavovaly tedy "neznámá písma", leč myšlenka historismu zachvátila i sféru duchovní hudby do té míry, že se i zde prosadila idea

návratu k co nejautentičtějším starým formám zaznamenaným staršími, nyní již jen málo srozumitelnými znaky. Konkrétně šlo zejména o západoevropské neумы a chorální notace, v nichž byly zaznamenávány jednohlasé liturgické zpěvy (tzv. gregoriánský chorál) a zčásti i světský jednohlas (např. trubadúrský). Diskutoval se zvláště problém, jaké povahy byl chorální rytmus a zda stará písma o tomto rytmu vypovídají. Proti sobě stanuly **dvě badatelské větve**, **mensuralistická** (připouštějící existenci rozdílných časových hodnot - zastánci Oskar Fleischer, Hugo Riemann, Peter Wagner, Ugo Sesini ad.) a **aequalistická** (hypotéza o volném rytmu a přibližně stejném trvání všech not - zastánci Joseph Pothier, André Mocquereau jako vůdčí činitel benediktinské školy solesmeské, která začala vydávat velkou edici *Paléographie musicale*). O výzkum menzurální notace a tabulatur se zasloužili zvláště Gustav Jacobsthal, Johannes Wolf a Willy Apel. Až do 20. století spadají pokusy o dešifraci a výklad byzantských neum a slovanského notového písma (Egon Wellesz, Oskar Rieseemann, Maksim Viktorovič Bražnikov, Raina Palikarova Verdeil, Miloš Velimirovič ad.).

4. **Novější vývoj evropské notace** se ocitl v centru badatelského zájmu z dvojího důvodu. Jednak se při **ediční práci** s notovými prameny 17. - 20. století - ačkoliv je tu užito "naší" známé notace - vyskytuje řada dílčích hudebně paleografických problémů (viz třeba velmi individuální Janáčkův notopis, vyžadující uplatnění málem detektivních dešifračních metod), jednak v průběhu 20. století přibývalo **pokusů o reformu** běžné notace a nakonec i navrhovaných systémů pro záznam Nové hudby (Alois Hába řešil např. problém zápisu mikrotonální hudby, po roce 1950 byly pak prakticky uplatněny mnohé inovace, včetně vytvoření partitur elektroakustické hudby, kde se tóny i akustické parametry tónu označují speciálně zobrazenými či ve fyzikálních jednotkách udávanými "matematickými" veličinami).

5. Jen letmo se zmiňme o **českých badatelských přínosech**. Středověká a humanistická produkce hudebních traktátů byla v českých zemích poměrně chudá, takže o notaci najdeme jen drobné zmínky ve spisech českých hudebních teoretiků 16. století (Václav Philomates, Jan Blahoslav, Jan Josquin). Počátkem 20. století psal o antické i středověké notaci Zdeněk Nejedlý (pouze onu druhou problematiku řešil na základě vlastních výzkumů, jež souvisely s jeho bádáním o husitském zpěvu), v meziválečném údobí položili pak základy české hudební paleografie Dobroslav Orel a Josef Hutter. Po roce 1945 rozvinuli výzkum starších dějin domácí notace pražští badatelé Václav Plocek, František Mužík (mj. rozpracoval i zásady kritiky hudebního zápisu) a Jaromír Černý, dílčím způsobem pak též moravský hudební historik František Pokorný (moravské prameny chorálního repertoáru) a badatelé zajímající se o problematiku tabulatur (např. Jiří Tichota).

---

NĚKOLIK SPECIÁLNÍCH TITULŮ VHODNÝCH K ZAPAMATOVÁNÍ:	
Oskar Fleischer: <i>Neumenstudien</i> (2 svazky, Leipzig 1892-97)	
Peter Wagner: <i>Neumenkunde</i> (Leipzig 1912)	
Ewald Jammers: <i>Der gregorianische Rhythmus</i> (Strassburg 1937)	
Gregorio Sunyol: <i>Introduction à la paléographie musicale</i>	
<i>grégorienne</i> (Tournai 1935)	
* * *	
Heinrich Bellermann: <i>Die Mensuralnotation und Taktzeichen im</i>	
<i>XV. und XVI. Jahrhundert</i> (Berlin 1858)	
Johannes Wolf: <i>Geschichte der Mensuralnotation von 1250 - 1460</i>	
(Leipzig 1904-1905)	
* * *	
Egon Wellesz: <i>Die Entzifferung der byzantinischen Notenschrift</i>	
(Oriens christianus 1918)	
Maksim Viktorovič Bražnikov: <i>Puti razvitija i zadači</i>	
<i>rasšifrovki znamenного raspeva XII - XVIII vekov</i> (Moskva	
1949)	
Constantin Floros: <i>Universale Neumenkunde</i> (3 svazky, Kassel	
1970)	
* * *	
<i>Darmstädter Beiträge 3</i> (Darmstadt 1960)	
Erhard Karkoschka: <i>Das Schriftbild der neuen Musik</i> (Zelle	
1966)	
* * *	
Josef Hutter: <i>Česká notace. I. Neumy, II. Nota choralis</i> (Praha	
1926-30)	

#### 6.1.4. HUDEBNÍ ESTETIKA

**Vstupní poznámka:** Jistě nás nepřekvapuje, že se i v tomto případě jedná o muzikologickou "adaptaci" oboru žijícího svým vlastním životem. Hudební estetika by zkrátka nemohla vzniknout, kdyby neexistovala estetika jako obor širšího zaměření. Jde o obdobu relací "hudební akustika - akustika", "hudební sociologie - sociologie", "hudební historiografie - historiografie" atd., jenže nyní máme co činit se vztahem opravdu zvláštním. Estetika se totiž z jistého speciálního úhlu zabývá i problémy umění a jeho druhů. Muzikologii je hudba ústředním tématem, ne-li vším, estetika hudbu chápe jako jednu z položek svého předmětu, obě disciplíny jsou však - jedna zčásti, druhá cele - vědami o hudbě. Proč tedy vůbec vzniká hudební estetika jako dílčí muzikologický obor? Je to snad resort estetiky, který byl "propachtován" hudební

vědě? Nebo jde o průnik dvou oborů, o zdvojení (či snad dokonce ztrojení) pohledu na tutéž věc?

Máme to hodnotit jako nadbytečný přepych nebo jako tzv. užitečnou redundanci?

Naše otázky jsou vyhroceně formulovány, nejde však o pouhé otázky řečnické. Podobně zpochybňujícím způsobem se ptají i mnozí vědci a budete se ptát možná i vy, nahlédnete-li do těchto předních hudebně estetických spisů:

Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig 1777). Kniha napsaná 1784 hudebníkem, literátem a bouřlivákem (tehdy i politickým vězněm) Schubartem je prvním spisem o hudbě, kde se v titulu objevuje slovo "estetika". Obsahuje skicu dějin hudby (včetně pohledu na soudobé dění), výklad hudebních nástrojů a v závěru glosy o zpěvu, slohu, genialitě a výrazu. Má být tento soubor rozmanitostí předmětem hudební estetiky?

Eduard Hanslick: *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky* (Praha 1973). Spis *Vom Musikalisch-Schönen* vyšel původně německy (1854) a Hanslick, známý zastávce tzv. formalistické estetiky, si v něm vyřídil účty s romanticky "výrazovým" či "citovým" chápáním hudby: hudba má prý vyjadřovat ryze hudební ideje, jejím obsahem jsou **znějící pohybové formy**. Touto formulací vyvrcholil významný hudebně estetický spor. Lze však úkol hudební estetiky redukovat jen na řešení problému "forma - obsah"?

Otakar Zich: *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby* (edičně připravil Miloš Jůzl, Praha 1981). První práce tohoto českého estetika vyšla původně v roce 1910, druhá představuje rekonstrukci Zichových univerzitních přednášek z let 1927-33. O čem tehdy Zich přednášel? Nejprve pojednal o hudební estetice ve vztahu k obecné estetice a hudební vědě, přičemž hudbu prohlásil za "jev psychický", většinu textu pak věnoval akustickým a hudebně teoretickým otázkám. Má se tedy hudební estetika chápat jako spojení psychologie hudby s jakýmsi sofistikovaným, ve "vyšším patře obecnosti" podaným výkladem hudební struktury?

Jaroslav Zich: *Kapitoly a studie z hudební estetiky* (Praha 1975, <sup>2</sup> 1987). Syn Otakara Zicha, badatel a skladatel, upozorňuje na závažné hudebně estetické i psychologické otázky, hlavně však nabízí hudebním interpretům skvělou teorii interpretačního (výkonného) umění. V muzikologii představuje tato teorie pole málo zorané. Je tedy hudební estetika užitečným "spouštěčem" badatelských činností nových, nevyzkoušených, metodologicky zatím tápajících?

Zofia Lissa: *Nové studie z hudební estetiky* (Praha 1982) - soubor prací významné polské muzikoložky (polsky vyšel 1975). Dočtete se tam o problematice hudebního díla a tzv. rozumění hudbě, o dějinnosti recepce hudby, o historismu a tradici v hudbě, o vztahu "hudba - revoluce". Jde o témata hudebně historická či psychologická, jen prvé patří výhradně do estetiky. Všechna se ovšem vyznačují velkou mírou zobecnění. Znamená tedy hudební estetika "black box" (pověstnou "černou skříňku"), kam lze zahrnout vše, co v jiných oborech muzikologie nebývá - možná pro svou obecnost - běžně a úspěšně řešeno?

Dénes Zoltai: *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt* (Bratislava 1983). Budete se chtít poučit o dějinách disciplíny a sáhnete po výborné knize sepsané maďarsky v 60. letech. Po chvíli zjistíte, že se z ní dá dobře studovat i ke zkoušce z úvodu do hudební vědy: jsou tam totiž vyloženy celé starší dějiny poznávání hudby. Lze snad hudební estetiku považovat za jakousi filozofující a intelektuálnější výztuž nebo složku poznání hudby vůbec?

Jedno je ve světle četby těchto i mnoha jiných hudebně estetických prací jasné: definovat tuto disciplínu a určit, co je či má být jeho předmětem, není snadné. Pohledy na věci hudby se tu stále mění, reflektují věci, s nimiž si "konkrétní" disciplíny nevědí rady, zvláštním způsobem tuto problematiku (problematiky?) zobecňují, leckdy absolutizují jedno a pomíjejí vše ostatní atd.

Abychom se však dostali dál, začněme odvozovat výklad této podivné vědy od toho, s čím je nejlépe srovnatelná, totiž od oboru zvaného "estetika".

### **Minibreviář estetiky**

Výklad obecné estetiky podáme heslovitě: proto naše narážka na "breviář" (správně se ona krátká příruční modlitební kniha nazývá "breviář", leč dovolili jsme si takto připomenout knihu italského filozofa Benedetto Croceho, jejíž český překlad vyšel 1927 pod názvem *Breviář estetiky*). Podrobnější informace o estetice a jejích dějinách najdete pak v těchto pracích: Mirko Novák: *Otázky estetiky v přítomnosti i minulosti* (Praha 1963); Katharine Everett Gilbertová - Helmut Kuhn: *Dějiny estetiky* (Praha 1965); Jaroslav Volek: *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století* (Praha 1985); Miloš Jůzl: *Kapitoly z empirické a experimentální estetiky* (Praha 1988); Miloš Jůzl - Dušan Prokop: *Úvod do estetiky* (Praha 1989).

**NÁZEV OBORU.** Dějiny estetického myšlení lze sice rekonstruovat pro období více než 2000 let, leč je to projekce dnešního chápání směrem do minulosti. Myšlenky, které dnes vřazujeme do estetiky (poněvadž ji opravdu předjímají), byly porůznu vyslovovány lidmi, kteří potřebu takové vědy nepocíťovali. Tyto ideje byly rozvinuty do podoby ucelené disciplíny až v 18. století a roku 1750 obdržel obor jméno **Aesthetica**: tak zněl název spisu tehdy vydaného německým filozofem Alexandrem Gottliebem Baumgartenem. Výraz byl odvozen z řeckého slovesa "aisthanomai" (= vnímám, pocíťuji - původně dokonce vnímám sluchem), neboť Baumgarten chtěl ustavit vědu o smyslovém vnímání. A jelikož se soudilo, že krásno vzniká právě při smyslovém vnímání, měla být estetika i naukou o poznávání krásna. V 19. století se estetika chápala spíše již jen jako věda o krásnu či o krásném umění, což vyvolalo snahu o přejmenování oboru: v Německu se razil název **Kallistik** (řecké "kalos" = krásný), u nás zavedl František Palacký (prvý česky píšící estetik) novotvar **krásověda**. Nakonec zvítězil název **estetika**, třebaže původní motivace jeho volby již nehrála příliš velkou roli. Od slova "estetika" byly odvozeny tvary **estetik** (= badatel v oboru estetiky), **estetický** (vztahující se k estetice, avšak také - spíše hovorově - krásný), **estetično** (k tomu v dalším výkladu) a rovněž **estét**. Horší než tyto významové posuny či odvozeniny je to, že estetikou se dnes rozumí nejen věda (ve všech zmíněných i dalších proměnách), ale též tvůrčí názory umělců (tedy "estetika-program" či tvůrčí poetika), ba i v tvorbě uplatněné principy a kvality. Tato mnohoznačnost je důsledkem neustálenosti představ o estetice a rozhodně nepřispívá k přesnosti odborné komunikace.

Příklad k poslednímu zmíněnému uplatnění slova "estetika": řekne-li někdo "estetika sonátové formy" nebo "estetika Janáčkova Zápisníku zmizelého", zdá se být smysl jasný, těžko byste jej však vědecky uspokojivě vysvětlili. Mimochodem: libovůle ve využití slova "estetika" nápadně připomíná dnešní módní slovní nešvar, projevující se výroky, la "filozofie privatizace",



"filozofie rozvoje Plzeňských pivovarů" apod. Slovo "estetika" je k podobnému žonglování stejně náchylné jako "super-obecné" slovo "filozofie".

DĚJINY V KOSTCE. Líčení dějin rozdělíme do několika odstavců, nichž každý je věnován jedné vývojové epoše.

Nikdo s určitostí neví, v které fázi antropogeneze se objevily momenty, o nichž dnes hovoříme jako o estetickém prožívání, soudu atd. Možná jsme je zdělili z přírody stejně jako pud hravosti či fakt hry (viz Johan Huizinga: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*, Praha 1971), snad vznikly následnou kultivací psychofyziologické libosti. Nevíme také, zda zprvu souvisely s výtvarnou, hudební a slovesnou tvorbou v té míře, jak je tomu dnes. Jisté je jen tolik, že **estetické myšlení vzniklo zvědoměním** oněch momentů. Ani pro to ovšem nemáme doklady. Ty se objevují až ve starověkých kulturách v podobě tradovaných ústních, poté pak písemných výpovědí. Jde o zmínky v mýtech a výkladech kosmogonie, tu a tam i v pedagogických a "technologických" návodech k umělecké tvorbě (vězme ovšem, že oné době byl cizí náš dnešní pojem "umění"); jde ovšem i o rané filozofické reflexe.

Zřetelněji lze odečíst stopy estetického myšlení z děl antických filozofů, což je snad dáno i tím, že naše kultura vyrostla právě z tohoto základu, takže antickému myšlení rozumíme lépe, než třeba myšlení staré Číny či Indie. Antika ovšem nevytvořila ani estetiku, ani její název, i když ten, jak jsme již řekli, byl později odvozen z řečtiny. Nabídla prostě různé výklady **krásna** (to bylo více než kdy později spojováno s **dobrem** - jejich spojení vyjadřoval pojem **kalokagatia**), učení o napodobení (**mimésis**), tvorbě (**poiesis**) a výchovně politickém využití působnosti umělecké tvorby (**étos** u Platona) i množství postřehů obsažených ve výkladech hudby, dramatu atd. Při četbě Aristotelovy *Poetiky* máme sice dojem, že je to kniha o estetice a umění, problémy jsou tu však uskupeny jinak než v novodobé estetice. Ani antika totiž ještě neznala náš pojem "umění". Přiblížila se mu jen tím, že pojem krásna dokázala konkrétně vztahovat na básnictví, výtvarnictví, hudební aktivity, drama atd. Leckdy tak činila způsoby velmi zvláštními. Pro Platona byla například zdrojem krásy idea krásna (později pro Plotina to bylo něco božského, z čeho krása vyzařuje), takže produkty jevící se nám jako umění se zdály být věcmi přízemními, tj. terciárním odleskem ideje krásna. Staří Řekové vymysleli mnohé věci, jež si evropský novověk musel osvojit, měl-li vymyslet estetiku jako vědu. Nebyli však našimi učiteli estetiky.

Křesťanství nejvíce vyhovovala Platonova či Plotinova koncepce krásna (krása = emanující božství, jedno z Božích jmen). Prvé stadium tu reprezentuje Aurelius Augustinus, vrcholnou středověkou fází Tomáš Akvinský (u něho je již silnější orientace na aristotelismus). Středověká filozofie i umělecká praxe důkladně rozpracovala problematiku znakovosti (**symboliky**): předjala tak ovšem spíše **sémiotiku** než estetiku. Domýšlela i antický princip jednoty v rozmanitosti (**unitas multiplex**), jímž se vysvětlovala harmonická krása. Navzdory těmto abstrakcím se uvažovalo i o vztahu krásy k člověku, k jeho nazírání, smyslovosti a libosti, což byl jistě výkrok k budoucí estetice. Slavný spisovatel a sémiotik Umberto Eco vydal nedávno spis *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (Milano 1987), do češtiny zatím nepřeložený. Pečlivě tam rekonstruoval systém středověkých názorů na krásu božskou, smyslovou i uměleckou. Leč i tady představuje slovo "estetika" projekci novějšího pojmu do minulosti: popsaný systém se podstatně liší od novodobého pojetí krásna, umění i estetiky, o čemž vás přesvědčí právě četba Ecovy knihy.

V přehledech dějin estetiky nebývá opomenuta epocha renesance či humanismu, doba velkého rozkvětu umění (tentokrát již téměř v našem smyslu) a zároveň chvíle, kdy se středem uvažování o světě stal lidský subjekt. Za estetiky bývají považováni umělci a myslitelé jako Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer aj. (mohli bychom k nim směle přiřadit i řadu hudebních teoretiků či

teoretizujících hudebníků). Leč opět jde o chybný výkon: v dobových spisech najdeme spíše zárodky věd o umění než paradigma estetiky.

Živnou půdu poskytlo estetice až 17. a 18. století, kdy se vžil novodobý koncept tzv. krásných umění. Mnoho nového se stalo i ve vědě: vedle filozofie začaly fungovat zárodky moderních konkrétních věd, od fyziky až po "ranou" psychologii a uměnovědy. V Anglii se horlivě diskutovala otázka vkusu, obecně se řešil problém uměleckého napodobení přírody i duševních stavů (psychologizující učení o **afektech**). Leč impulsem ke vzniku baumgartenovské estetiky se stal dobový filozofický spor mezi **racionalismem** ("zakladatel" René Descartes) a **empirismem** či **senzualismem** (z dějin filozofie vyčtete, kdo z dobových filozofů stál na které pozici). Spor byl veden o to, zda vše, co je v rozumu, muselo být dříve i ve smyslech. Ať však zněla odpověď jakkoliv, všichni se shodli na tom, že smyslové poznání je sice nižší, nejasné a "zmatené", leč že právě smysly jako brána poznání produkují krásu, zvláště když na ně vzrušivě a mocně působí umělecká tvorba (jak barokní!). I pocítovala se potřeba speciálních filozofických oborů pro zkoumání rozumového a smyslového poznání. Baumgartenův předchůdce Christian Wolff je nazval *Psychologia rationalis* a *Psychologia empirica* (1732-34), roku 1750 se pak prosadil koncept Baumgartenův, tj. jeho *Aesthetica* jako nauka o smyslovém poznání (výzkum "rationality" měla zajistit stará dobrá logika). A je nabíledni, že estetika zahrnuje do svého obzoru i problematiku krásna a umění.

Nový obor se rychle zabydlel v mnoha zemích. V Praze začal například přednášet estetiku (pod názvem "schöne Wissenschaften") již 1763 Karl Heinrich Seibt, čímž vznikla více než dvousetletá tradice tamější univerzitní estetiky (viz Petr Vít: *Estetické myšlení o hudbě. České země 1760 - 1860*, Praha 1987). K rozvoji oboru přispěli angličtí myslitelé, francouzští encyklopedisté, umělci jako Goethe a Schiller, mluvčí rodícího se romantismu, atd., Hlavní slovo však měli čelní představitelé německé klasické idealistické filozofie, zvláště Immanuel Kant (úvahy o krásnu a estetických soudech ve spise *Kritik der Urtheilskraft*, 1790, estetika jako věda o veškeré smyslovosti v práci *Kritik der reinen Vernunft*, 1781) a Georg Wilhelm Friedrich Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835). Hegel již pojímal estetiku jako vědu o krásnu ve smyslu filozofie krásného umění a otázky smyslovosti odsouval stranou, odmítl však pokusy o přejmenování oboru. Od té doby až do našich časů se pak k náplni a funkci estetiky jako odvětví filozofie vyslovily desítky filozofických autorit. Estetika se proto často vnitřně člení podle filozofických škol a směrů - hovoříme například o estetice pozitivistické, herbartovské či formalistické, marxistické, fenomenologické, strukturalistické atd. Dnešní postmodernisté se dokonce znovu zaměřují na zkoumání smyslovosti, zvláště v souvislosti s problematikou působení multimédií. Bližší informace o této fázi čerpejte z výše doporučených spisů.

Vývoj filozofické estetiky (estetiky jako jedné z disciplín filozofie) ovšem neprobíhal ve vzduchoprázdnu. Její silící orientace na umění vedla k četným konfrontacím s uměleckým děním, takřka paralelně s estetikou vznikaly nejen novodobé disciplíny typu muzikologie, literární vědy, teatrologie či vědy o výtvarném umění, ale i výklady podávající zobecnění uměnovědných poznatků. Již v letech 1771-74 formuluje Johann Georg Sulzer vlivnou **obecnou teorii umění**, v roce 1906 pak Max Dessoir přímo **prohlásí estetiku a obecnou teorii umění za dvě doplňující se vědy** (viz též významný spis Jaroslava Volka *Základy obecné teorie umění*, Praha 1968). Estetika přirozeně reagovala na vývoj dalších moderních věd, zvláště sociologie, psychologie a sémiotiky, takže přímo v jejím rámci se formovaly směry estetiky sociologizující, psychologické (u nás ji zčásti reprezentoval Otakar Zich), sémanticky orientované, atp. Vztah k psychologii je velmi zajímavý, neboť právě psychologické výzkumy senzuality učinily estetiku jako filozofickou nauku o smyslovém poznání prakticky bezpředmětnou. Herbartovský formalismus (nejvýrazněji se uplatnil v průběhu 19. století v Praze a Vídni) soustředil pozornost estetiků na co nejkonkrétnější výzkum formy uměleckého projevu (pozdější terminologií řečeno: na zkoumání strukturních vztahů), český estetik Otakar Hostinský pak dokonce začal hovořit o tzv. konkrétním formalismu (toto učení rekonstruoval Zdeněk Nejedlý v práci *Otakara*

*Hostinského Esthetika*, Praha 1921). Postupně sílilo též přesvědčení, že estetika se nemůže omezit na výzkumy **krásna**, neboť jí přísluší zkoumat i jeho opak, tedy **šeredno**, případně další tzv. estetické kategorie (např. **vznešeno**, **tragično**, **komično**). Všechny tyto kategorie bylo nutno uvést na společného jmenovatele: stal se jím pojem **estetično**, který je ovšem těžko definovatelný (navíc výrok, že estetika zkoumá estetično, je ve své tautologičnosti takřka nicneřikající). A estetika si též uvědomila, že nemůže fungovat jen jako "filozofie krásného umění", nýbrž že musí konkrétně zkoumat i estetično mimoumělecké.

Estetika neunikla ani konfrontacím s přírodovědou, daným mj. vlivem darwinismu. V druhé polovině 19. století se ozývají kritické hlasy zamítající spekulativní filozofickou "estetiku shora" (**Ästhetik von oben**) a požadující pěstování "estetiky zdola" (**Ästhetik von unten**), tj. z pozic fyziologických, psychologických, případně antropologických. Gustav Theodor Fechner zakládá **experimentální estetiku** opřenou o metody výběru, konstrukce a měření (hlavní dílo *Vorschule der Ästhetik*, 1876), podobně postupují Grant Allen (*Physiological Aesthetics*, 1877) a Wilhelm Wundt. O více než stoletém vývoji empirické či experimentální estetiky pojednává výše zmíněná práce Jůzlova, dále připomeňme titul Christian G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (Göttingen-Toronto-Zürich 1987).

Kolem roku 1900 nemá již estetika se svými baumgartenovskými východisky skoro nic společného. Hlavní část předmětu jí "uzmula" psychologie či fyziologie (sama experimentální estetika je totiž spíše psychologii a fyziologii než estetikou), o umění lze sice "shora filozofovat", konkrétně se jím však zabývají moderní uměnovědy, které za svou střešovou disciplínu považují spíše obecnou teorii umění než estetiku. "Shora" spekulujícím filozofům pak úspěšně konkurují sami umělci a esejisté svými moderními manifesty (typ estetika-program). "Estetikům z povolání" nezbyvá, než aby se čím dál tím častěji zabývali dějinami peripetii a omylů svého oboru. Nové koncepce se objevují jen tam, kde se estetika výrazněji opře o premisy a metody jiných, zvláště nových oborů (psychoanalýza, sociologie, Adornova kritická metoda, lingvistický strukturalismus pražské školy, apod.). V letech 1912-13 charakterizoval Zdeněk Nejedlý (autor dobrého *Katechismu esthetiky*, Praha 1902) celkovou situaci jako "krizi estetiky". O krizi, ba o konci dvousetletého vývoje estetiky hovoří mnozí autoři i dnes, realističtější je však uvědomit si danou situaci jako normální stav oboru přežívajícího nadále jen v interdisciplinárních souvislostech.

**CELKOVÁ CHARAKTERISTIKA.** Historická proměnlivost oboru je natolik velká, že lze podat jen jeho povšechnou a přibližnou charakteristiku. **Obecná estetika především vystupuje jako filozofické zkoumání lidské senzuality, kategorií typu "krásno", "šeredno" atd., ale i "estetično"** (teorie postmoderny považuje za protiklad "anestetično", tj. absenci či utlumení jakýchkoliv estetických reakcí, což je stav vyvolaný v dnešní civilizaci přemírou senzualních podnětů, tedy tzv. "hyperestetičnem"), **a některých obecných principů kreativity (zvláště umělecké), přičemž pozornost se postupně nebo střídavě přesouvá od tématu k tématu. Leckdy se estetika snaží zkoumat též konkrétně vědecky (dokonce experimentálně) dílčí aspekty této obecné problematiky, zejména ty, jež nejsou řešeny jinými vědami. Proto**

estetika tak často klade otázky, iniciuje nová řešení, slouží jako "odkladiště" problémů nedořešených (takzvaně věčných), vystupuje jako koordinátor interdisciplinárního bádání. Metodologicky je závislá na filozofii i všech konkrétních vědách, s nimiž spolupracuje. Specifičnost svých řešení zajišťuje zaváděním některých speciálních termínů-pojmů.

Problematickou centrální kategorií **estetično** lze vyztužit pomocí dalších pojmů, například takto: estetično vzniká, když v určité specifické **situaci** člověk jako **estetický subjekt** na základě zvláštního prožívání reality (libosti a nelibosti z ní, svébytných **estetických soudů** o ní, atp.) **reaguje** na různé přírodní i kulturní (mimoumělecké i umělecké) jevy, jež tak nabudou povahy **estetického objektu**. Pod vlivem strukturalismu Jana Mukařovského (spis *Estetická norma, funkce a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936) snaží se pak novější česká estetika prohloubit studium podobně modelovaných souvztažností či pojmových konstrukcí tím, že zkoumá **fungování** estetického objektu vůči **potřebám** estetického subjektu (tj. činiteli, který vytváří **normy** estetického hodnocení a završuje svou reakci na objekt takovýmto **hodnotícím aktem**).

#### **Poznání hudby na cestách ke speciální estetice**

Viděli jsme, že myšlení, které do roku 1750 předjímalo estetiku, si všímalo vedle obecnin typu "krásno" i řady konkrétních otázek a že novodobá estetika byla dokonce nucena v zájmu řešení takových problémů kooperovat s jinými vědami. Tak se stalo, že se vedle obecné estetiky i napříč jejími směry (tj. estetikou pozitivistickou, formalistickou, fenomenologickou atd., ale i sociologizující, psychologickou atp.) začaly formovat tzv. **speciální estetiky** jako podobory či dílčí resorty zaměřené vždy na jednotlivé tematické oblasti. Tímto způsobem vznikla například **estetika dramatického umění** (viz stejnojmenný spis Otakara Zicha z roku 1931), **filmová estetika**, **estetika uměleckého řemesla** či **designu**, ale třeba i **životních situací** atd., a v neposlední, ba v prvé řadě pak právě **hudební estetika**. A pokud ona dílčí tematická oblast byla nebo se právě stávala předmětem nějaké konkrétní vědy, mohlo dojít k tomu, že příslušná speciální estetika začala oscilovat mezi touto vědou a obecnou estetikou. **Paradigma hudební estetiky tedy utvářejí jednak výroky či úvahy obecných estetiků o hudbě, jednak snahy muzikologů vyjádřit se na základě speciální znalosti celkové i dílčí hudební problematiky k otázkám kladeným obecnými estetiky**. Hudba přitom byla pro obě strany tématem tak závažným, že hudební estetika představuje - od 18. století dodnes - nejrozvinutější speciální estetiku vůbec (má mnoho velkých reprezentantů, její bibliografie je přímo obrovská, postavení hudební estetiky v systému muzikologie je výraznější než třeba pozice estetického zkoumání literatury či výtvarného umění v literární vědě a vědě o výtvarném umění, atd.). Přesto netvoří hudební estetika kompaktní, předmětně jasně vyhraněný celek, což ukázaly úvodní poznámky věnované několika významným hudebně estetickým monografiím.

Poznatky, spadající dnes do hudební estetiky, byly tu a tam formulovány již dávno před 18. stoletím, také v tomto případě však platí, že je nelze chápat jako výsledek speciálního hudebně estetického bádání. **Příklady:** Platonovo filozofování o hudbě sledovalo výchovné cíle a ústilo do společensko-normativních soudů; Aristoxenovo učení o hudbě bylo velmi soustavné a anticipovalo dokonce moderní teorii tzv. hudebního slyšení, znamenalo však - podobně jako většina starověkých i středověkých hudebních traktátů - projev dobové hudební teorie; polemiky a manifesty renesančních a barokních hudebníků (týkaly se hlavně stylových otázek) vyjevovaly sice dobové estetické soudy, avšak podobaly se spíše dnešní "estetice-programu" nebo hudební kritice, než vědecké hudební estetice; Descartovy názory o hudbě (ze spisů *Compendium musicae*, 1618, a *Traité des passions de l'ame*, 1649), jakkoliv často prohlašované za estetiku, představovaly jak standardní hudebně teoretický výkon, tak projev vznikajícího psychologického pohledu na účinky hudby. Ani první spis označený jako hudební estetika, totiž zmíněná práce Schubartova (1784), nebyl ničím jiným než usebráním rozmanitých pohledů, tedy jakousi svéráznou všeobecnou naukou o hudbě. Výklad hudby z hlediska formující se estetiky podala tudíž spíše díla předních filozofů, například zmíněného Kanta a Hegela, později Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho ad. Leckdy navázali na názory filozofů-estetiků o hudbě sami muzikologové, kteří se tak stali speciálními hudebními estetiky. Jeden případ již znáte, totiž Hanslickův odvážný pokus o výklad specifičnosti hudebního krásna (1854). A zmínili jsme se i o herbartovském formalismu: z idejí filozofa Johanna Friedricha Herbart se v 19. století vyvinul jeden z nejproduktivnějších směrů obecné i hudební estetiky, jehož kolébkou a domovem byla rakouská a česká kultura (významným pěstitelem pak i estetická a muzikologická škola Otakara Hostinského). Na hudební estetiku působily i další esteticko-filozofické směry (mluví se např. o hudební estetice hermeneutické, fenomenologické, pozitivistické, marxistické, strukturalistické) a velmi výrazně zde přišly ke slovu experimentální tendence spjaté s psychofyziologickými výzkumy hudby (v rovině estetiky-programu na ně např. reagoval Leoš Janáček, svého času okouzlený jak formalismem, tak Wundtovým a Helmholtzovým psychologismem). V 19. století vzniklo mnoho prací podávajících ucelený výklad hudebně estetické problematiky, postupně však převážily spisy zdůrazňující určité interdisciplinární hledisko nebo nabízející "vybrané" aktuální problémy. Příkladem prvního typu jsou zmíněné práce Otakara i Jaroslava Zicha (vztah k hudební psychologii a teorii či k teorii hudební interpretace) či spis Alberta Welleka *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft* (Frankfurt a. M. 1963), "volně výběrový" typ zastupuje zmíněná knížka Z. Lissé a cenná práce Hanse Heinricha Eggebrechta *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (Wilhelmshaven 1977). Další novější práce (Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*, Köln 1967;

kolektivní *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig 1979) nejsou ničím jiným než pokusem o bilanci výsledků hudebně estetického myšlení; nezdá se, že by ústí v konstatování nesystemovosti hudební estetiky. Disciplína tedy kolísá mezi teorií hudební krásy a výklady nejobecnějších problémů hudby a hudební kultury na straně jedné a řešením dílčích otázek (zvláště psychologického rázu) na straně druhé.

### **Místo závěru: hudební estetika na rozcestích?**

Také hudební estetika se ocitla v situaci, o níž lze mluvit jako o "krizi estetiky". Je však možné dívat se na věc i tak, jako by heterogenost, víceaspektovost a víceúčelovost byly přirozenými vlastnostmi této vědy. Zpočátku znamenaly hudebně estetické úvahy snahu estetiků a muzikologů o vyvážení pohledů na též předmět, postupně se hudební estetika stala volným polem, kde mohly vznikat nejrozmanitější interdisciplinární kooperace. Při obecnosti svého zaměření sloužila pak hudební estetika hudební vědě i jako vyšší patro, odkud lze komentovat základní otázky hudby a hudební kultury, upozorňovat na problémy opomíjené, nově vznikající atp. V žádném případě tedy nešlo a nejde o obor nadbytečný. Zcela závěrem upozorníme na tři zvláštní typy zauzlování různých přístupů k hudební problematice, v nichž hraje hudební estetika závažnou roli.

1. Na rozdíl od obecné estetiky se hudební estetika nemohla tak výrazně profilovat jako obor filozofie. Výkony filozofů-estetiků ovšem do ní intervenovaly a nejednou určovaly její vývoj, tematiku i způsob kladení otázek (např. při řešení problému obsahu a formy či významové stránky hudby). Dokonce bylo možné, aby názory na hudbu vyslovili filozofové (často hudebně velmi vzdělaní), které nelze přímo počítat k estetikům (v 18. století to byl zcela určitě myslitel a hudebník Jean-Jacques Rousseau jako autor úvah o hudbě a řeči, později třeba Ernst Bloch, který do své filozofické a sociologizující práce *Geist der Utopie* z let 1918-23 jakoby zničehonic vložil obšírné pojednání o dějinách a teorii hudby). Vzniká pak otázka, zda by se o intervencích filozofů-estetiků do hudební estetiky i o reflexích hudby se strany filozofů-neestetiků nedalo hovořit jako o **filozofii hudby**. Oskár Elschek (*Hudobná veda súčasnosti*, Bratislava 1984) dokonce vřazuje **hudební filozofii** do systematiky hudební vědy vedle hudební estetiky, a přisuzuje jí úkol zkoumat podstatu a podávat univerzální výklady hudby, zabývat se tzv. filozofií hudebních dějin apod., takže jde o jakousi směsici pohledů filozofických, estetických, antropologických, a historiografických. Jakkoliv bereme existenci hudební filozofie s rezervou (naznačené úkoly má plnit jednak hudební estetika, jednak muzikologie v nejvyšším teoretickém i metateoretickém patře své činnosti), je třeba připustit, že mezi filozofií, obecnou estetikou, hudební estetikou a "obecnou muzikologií" vznikají živé kooperační vztahy.

2. Hudební estetikové Carl Dahlhaus a Michael Zimmermann v pozoruhodné antologii *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten* (München - Kassel 1984) dokazují, že vývoj hudební estetiky probíhal od 18. století velmi nerovnoměrně v rámci několika různých, vzájemně ne vždy přímo souvisejících oblastí. Šlo zejména o tyto myšlenkové tradice, linie či výboje: teorie napodobení přírody (abbé Dubos, Charles Batteux, ale i sám Baumgarten), polemiky o francouzské a italské opeře (Rousseau ad.), názory o vztahu hudby a rétoriky (Jean Philippe Rameau, Johann Nikolaus Forkel), estetika jako systémové filozofické myšlení (od Kanta přes Hegela k Schopenhauerovi, případně i dále), tzv. metafyzika instrumentální hudby (romantické v čele s Ernstem Theodorem Amadeem Hoffmannem), spory o ryze církevní hudby, spor o operu a drama 19. století, polemiky mezi zastánci absolutní a programní hudby (jména jako Hanslick, Wagner, Berlioz, Liszt, Schumann, Nietzsche, Mahler), manifestace Nové hudby, estetika jako teorie hudební analýzy (muzikologové Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Ernst Kurth ad.), fenomenologie hudebního díla. Výčet jistě není úplný, ukazuje však, že hudební estetiku lze chápat jako činitele propojujícího filozofii a obecnou estetiku s některými muzikologickými disciplínami, ale též s hudební kritikou, tvůrčími a stylovými polemikami, atd.

3. Vážně je nutno brát i vztahy mezi hudební estetikou jako vědou a některými manifestacemi typu "estetika-program", třebaže zpravidla vyslovují jen dobové názory na hudební vývoj, stylové otázky atp. Řeč již byla o textech Wagnerových a Schumannových, lze sem však přiřadit i velkou část hudebně teoretického díla Janáčkova, spisy Igora Stravinského a Arnolda Schönberga, v první řadě pak práci předvídající vývoj hudby 20. století, totiž spis Ferruccio Busoniho *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Terst 1907, 21916). Českému čtenáři doporučíme antologii *Skladatelé o hudební poetice 20. století* (vydal Ivan Vojtěch, Praha 1960). Nejde o to, zda takové skladatelské výpovědi dosahují či nedosahují úrovně odborných hudebně estetických textů, nýbrž o věc mnohem podstatnější. Podle Eggebrechta (viz citovaný spis *Musikalisches Denken*) se veškerá umělecká autonomní hudba od 18. století vyvíjela ve zřetelných a často vědomých souvislostech s estetickým myšlením, které mj. představovalo akt zvědomění autonomie evropské umělecké tvorby. Eggebrecht dokonce neváhá tuto hudbu prohlásit za "estetickou hudbu", tuší však také možnost zániku onoho pevného spojení v souvislosti s nástupem nové mediální hudební kultury. Na hudební estetiku se tedy můžeme dívat též jako na významnou funkci samotné hudební kultury, tj. hudební tvorby i recepce. 6.1.5.

## HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE

**Nejdříve k názvu disciplíny:** Používá se i výrazu **psychologie hudby** (v němčině i angličtině je to podobné: **Psychologie der Musik/Psychology Of Music** nebo **Musikpsychologie/Music Psychology**). Ve starších dobách se užíval místo výrazu hudební psychologie výraz **tónová**

**psychologie**, ten se však dnes chápe jako označení pro psychologické zkoumání izolovaných elementů hudby, nikoli hudby jako takové.

DVĚ "NEJPRAKTIČTĚJŠÍ" PUBLIKACE KE STUDIU:
Ivan Poledňák: <i>Stručný slovník hudební psychologie</i> (Praha 1984)
František Sedlák: <i>Základy hudební psychologie</i> (Praha 1990)

**Hudební psychologii můžeme definovat jako vědu o specifických psychických procesech, jejichž "spouštěčem" a převažujícím předmětným obsahem je hudba. Hudební psychologie studuje hudební vědomí (myšlení) i prostřednictvím hudebních činností resp. jejich výsledků.**

**K předmětu hudební psychologie:** Hudební vědomí (myšlení) je vlastně přítomno v každém hudebním aktu a proto je předmět hudební psychologie velmi rozsáhlý a různorodý. Jinak řečeno, každý hudební jev má svou psychologickou stránku - ať již jde o nějakou hudební aktivitu, nějaký výsledek této aktivity, muzicírujícího člověka samotného.

Za zvlášť významné a tedy i "tradiční" problémy, jimiž se obírá hudební psychologie, se pokládají zejména tyto: hudebnost a její vývoj, hudební vlohy, schopnosti, dovednosti, nadání-talent-genialita, hudební diagnostika včetně testovacích metod; lidský sluchový orgán a jeho fungování (včetně "tradičního" problému absolutní sluch x relativní sluch), percepce (vnímání) zvukového a speciálně hudebního materiálu, psychologická stránka základních hudebních fenoménů jakými jsou například tónové systémy, ladění, polarita dur-moll, konsonance-disonance, hudební čas a prostor, synestézie (spojování počitků různých smyslů); problémy apercepce hudby (otázky hudebního prožitku, představivosti, emocí vzbuzovaných hudbou, vývoje hudebního slyšení jakožto pendantu vývoje hudby samé), recepce hudby jakožto relativně svébytná, společensky institucionalizovaná hudební činnost; působení (funkce) hudby, využití hudby v různých oblastech lidské činnosti (včetně tak užitkových, jakými jsou uplatnění hudby např. v reklamě nebo v medicíně - viz muzikoterapii); psychologické aspekty hudební tvořivosti (činnosti skladatelské, interpretační, improvizací, teoretické; úloha fantazie, imaginace apod.); problematika hudební osobnosti (v tomto rámci např. i otázka vztahu tvořivosti a nemoci); sociálně historická determinace lidských hudebních aktivit (zájmy, motivace, vkus apod.).

Jak patrně, sahá problematika zkoumaná hudební psychologií od výzkumu přírodovědného (viz souvislosti s akustikou) a medicínského (viz zmíněnou muzikoterapii, ale i problematiku hygieny sluchu atp.) až k úvahám esteticko-filozofickým. A jak též patrně, hudební psychologie přispívá k řešení četných muzikologických problémů, jež zkoumají i jiné muzikologické disciplíny, zejména hudební historiografie, ale i teorie, estetika a sociologie. Pro hudební



pedagogiku dodává hudební psychologie poznatky přímo klíčové důležitosti a naopak, hudební pedagogika je pro ni přímo jakousi výzkumnou laboratoří.

**K metodám hudební psychologie:** Bohatosti a různorodosti problematiky hudební psychologie odpovídá bohatost výzkumných metod, které jsou ovšem většinou odvozeny od metod, které používají různé oblasti psychologie. Uplatňují se zejména metody observační (tj. pozorovací, viz introspekci i extrospekci), experimentální (viz laboratorní šetření uplatňované zvláště při výzkumu hudební percepce), explorační (tj. vyšetřovací, viz např. rozhovor, dotazník, testy, analýzy výsledků tvorby). Metodologicky se prosazuje důsledné zření k vývoji jevů a prosazují se matematické metody zpracování výsledků (např. pomocí tzv. faktorové analýzy).

	DESET POLOŽEK "KLASICKÉ" LITERATURY:	
	Gustav Theodor Fechner: <i>Elemente der Psychophysik</i> (2 sv.,	
	Leipzig 1860)	
	Hermann Helmholtz: <i>Die Lehre von den Tonempfindungen</i>	
	<i>als physiologische Grundlage für die Theorie</i>	
	<i>der Musik</i> (Braunschweig 1863)	
	Wilhelm Wundt: <i>Grundzüge einer physiologischen</i>	
	<i>Psychologie</i> (Leipzig 1874)	
	Carl Stumpf: <i>Tonpsychologie</i> (2 sv., Leipzig 1883-90,	
	nedokončeno)	
	Ernst Kurth: <i>Musikpsychologie</i> (Berlin 1931)	
	Carl Emil Seashore: <i>Psychology Of Music</i> (New York-London 1938)	
	Géza Révész: <i>Einführung in die Musikpsychologie</i> (Bern 1946)	
	Boris Michajlovič Těplov: <i>Psichologija muzykaľnych</i>	
	<i>sposobnostej</i> (Moskva-Leningrad 1947, v českém překladu	
	jako <i>Psychologie hudebních schopností</i> , Praha 1965)	
	Albert Wellek: <i>Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss</i>	
	<i>der systematischen Musikwissenschaft</i> (Frankfurt a.M. 1963)	
	Rosamund Shuter: <i>The Psychology Of Musical Ability</i> (London	
	1968, <sup>2</sup> 1981 spolu s Clive Gabrielem)	

**K dějinám hudební psychologie:** Psychologicky zaměřené studium hudby má prastaré dějiny. Již v antickém Řecku se uvažovalo o působení hudby na mravnost a obecněji na mysl člověka (viz učení o charakteru tónin či učení o tzv. katarzi). Významnou úlohu v dějinách hudby má učení o tzv. afektech, tedy snaha vykládat hudbu jako projev psychických stavů (tato teorie kvetla nejvíce v 17. a 18.století). Formování moderních věd v 19.století dalo vznik tzv. *tónové psychologii* (někdy se hovoří o *fyzilogii hudby* či *hudební fyziologii*). Výzkumy, které

realizovali Fechner, Helmholtz, Stumpf, Wundt ad., měly směřovat "zdola", tedy od elementů hudby, "vzhůru", tedy k hudbě samé. Ukázalo se však, že hudba není pouhým skladem svých elementů a psychologický obraz "hudebního člověka" tímto způsobem automaticky nedostaneme. (Iluzi tzv. *psychologické estetiky* kritizoval Zdeněk Nejedlý v roce 1912 ve své známé stati *Krise estetiky*.) Nicméně směr "přírodovědně" a laboratorně orientovaného výzkumu dílčích otázek percepce a výkonů oprávněně pokračuje dále a představují ho například Robert Francs, Heinrich Husmann, Hans-Peter Reinecke, Fritz Winckel či u nás Marek Franěk. Zhruba souběžně s hudební fyziologií se rozvíjelo studium problematiky hudebních schopností, které si vynucovaly potřeby hudební výchovy. V tomto rámci se profilovaly zejména osobnosti maďarsko-

holandského badatele Révész a Američana Seashora (oba, zejména však Seashore, přispěli k rozkvětu hudební diagnostiky - přehled jejich snažení podává Shuterová).

Bodem obratu v zaměření hudebně psychologického bádání se stala kniha *Musikpsychologie* švýcarského hudebního teoretika a psychologa Ernsta Kurtha (1886-1946).

Kurth se opřel o tehdy moderní psychologické trendy a studoval zakotvení hudby v lidské psychice (některé teze: hudba je procesem zezevnění vnitřních psychických podstat člověka, její obsah je symbolizací podvědomého v rovině vědomého; melodie je prius, tóny jsou posterius, atp.). Na Kurtha navázal mj. Welck, který chápal hudební psychologii spolu s hudební estetikou jako těžiště systematické muzikologie.

V novější době se hudebně psychologické bádání rozběhlo do velké šíře, což je dáno výše připomenutým rozptylem problémů. Hudebně psychologické bádání má velké tradice zejména v německy mluvících zemích, Americe a Anglii, Rusku, Polsku.

### **K české hudební psychologii:**

| VÝBĚR Z ČESKÝCH PUBLIKACÍ: |

| Karel Sedláček-Antonín Sychra: *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* (Praha 1962) |

| Josef Burjanek: *Otakar Zich. Studie k vývoji českého muzikologického myšlení v první třetině našeho století* (Brno-Praha 1966) |

| Josef Burjanek: *Hudební myšlení. Dvě studie k psychologii a estetice problému* (Brno-Praha 1970) |

| Bohumil Dušek: *Úvod do hudební psychologie* (Plzeň 1972, skriptum) |

| Ivan Poledňák: *Psychologické a sémantické předpoklady interpretační apercepce hudby* (in: *Estetika* |

	1974, č.4)	
	František Sedlák: <i>Hudební vývoj dítěte</i> (Praha 1974)	
	Otakar Zich: <i>Estetické vnímání hudby - Estetika hudby</i> (Praha	
	1981, reedice starších prací)	
	Marek Franěk: <i>Rozdíl mezi hudebníky a nehudebníky v oblasti</i>	
	<i>práce s časem</i> (in: Hudební věda 1993, č.4)	

Naši muzikologové pěstovali hudební psychologii spíše okrajově. "Klasikem" se stal Zich pracemi z počátku našeho století, věnovanými estetickému vnímání hudby. Helfert přispěl k řešení otázky hudebnosti, Helfertův žák Burjanek, obírající se hudební psychologií na počátku a v závěru své dráhy, napsal práce o Zichových teoretických názorech a o problémech hudebního myšlení, Sychra spolu s audiologem Sedláčkem přispěli k laboratornímu výzkumu hudebního výrazu, Poledňák se pokusil o řešení metodologické problematiky disciplíny a řešení a problematiky apercpece hudby, Kulka učebnicově shrnul problematiku zahrnovanou pod označení psychologie umění.

**K psychologii umění:** Jde tu vlastně o nepříliš výrazně profilovanou oblast **psychologie**, jež se zabývá mj. otázkami umělecké tvůrčí osobnosti, zákonitostí tvorby atp. v nejrůznějších oborech umění).

	TŘI PUBLIKACE K PSYCHOLOGII UMĚNÍ:	
	L.S.Vygotskij: <i>Psychologie umění</i> (český překlad Praha 1981)	
	sborník <i>Psychologie umění</i> (Praha 1968)	
	Jiří Kulka: <i>Psychologie umění</i> (Praha 1991)	

K řešení problematiky z pomezí hudební psychologie a pedagogiky přispěli mj. František Čáda, Adolf Cmíral, František Lýsek, Libor Melkus, Bohumil Dušek, František Sedlák, Milan Holas.

	TŘI PSYCHOLOGICKÉ PUBLIKACE PRO HUDEBNĚ VÝCHOVNOU PRAXI:	
	Jiří Kulka-Ivan Poledňák-Zdeňka Pražáková: <i>Psychologie pro</i>	
	<i>konzervatoře</i> (Praha 1988)	
	Milan Holas: <i>Psychologie hudby v profesionální hudební výchově</i>	
	(Praha 1993)	
	Týž: <i>Hudební nadání aneb Otázky hudebně psychologické</i>	
	<i>diagnostiky</i> (Praha 1994)	

## 6.1.6. HUDEBNÍ SOCIOLOGIE

**Vstupní poznámka:** Hudební sociologie (též sociologie hudby) je jedním z mála oborů, o nichž bychom si v rámci tohoto skriptu nemuseli "nic nového vymýšlet". Roku 1993 vydal totiž Mikuláš Bek, muzikolog a sociolog v jedné osobě, speciální skriptum *Vybrané problémy hudební sociologie*, a to právě na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Jelikož však Bekovi šlo o výklad problémů **vybraných**, zbývá nám přece jen něco doplnit (Bek dal např. přednost obecně vědoslovným pohledům na disciplínu a vykreslil velmi podrobně její souvislosti s vývojem filozofie, obecné sociologie i mnoha muzikologických disciplín, kdežto tzv. empirickou sociologii a její hudební aplikace i výzkumné metody ponechal spíše stranou). Navíc je třeba zasadit pohled na hudební sociologii i do našeho výkladového celku. Na Bekovy názory i způsob kladení mnoha otázek nemůžeme ovšem nenavázat.

**Spory o předmět:** "*Předmět disciplíny?*" "*Děkuji, raději ne.*" - těmito slovy uvádí Bek prvou podkapitolu svého pojednání o stavu hudební sociologie jako muzikologické disciplíny. Odmítá tak křečovitě snahy o přesné "resortní" vymezení předmětu disciplíny, jež se u nás projevil zvláště v 60. letech (po éře stalinského odmítání sociologie jako jedné z "buržoazních pavěd" se tehdy obnovovalo obecně i hudebně sociologické bádání, což tyto snahy zčásti omlouvá).

Hudební sociologie je Bekovi spíše **způsobem muzikologického výzkumu** či **pohledem na hudební život jako na lidskou aktivitu** nežli "autonomní muzikologickou disciplínou", přičemž tento pohled má odkrývat zejména neustálý **proces produkce a reprodukce způsobů jednání** (tj. lidského zacházení s hudbou).

S Bekovým stanoviskem souhlasíme. Potíže s jednoznačným vymezením svého předmětu má ostatně i obecná sociologie. O tom nás přesvědčí četba starších Adornových textů věnovaných vztahům "sociologie - empirický výzkum" a "sociologie - psychologie" (viz sborník *Dialektika a sociologie. Výběr z prací představitelů tzv. frankfurtské školy*, Praha 1967). Adorno například ukazuje, že vést dělicí čáru mezi sociologií a psychologií je "nesprávné i správné zároveň" (existuje přece i sociální psychologie!). Dále víme, že sociologie se snaží být co nejkomplexnější vědou o společnosti, z jiného hlediska však již před ní vrhly poměrně celostní pohledy na problematiku lidského společenství či společenského člověka i antropologie a etnologie, o historiografii ani nemluvě. V řadě věd se nadto uplatňují sociologická hlediska: tak například hovoříme o směru sociologizující estetiky. K analogickému překračování oborových hranic a hybridizaci pohledů dochází též v muzikologii, kde se zvláště ukázala být marnou snaha vést přesnou dělicí čáru mezi hudební historiografií a hudební sociologií. Má tedy hudební sociologie svůj předmět či nikoliv?

Otázka je řešitelná i jinak. Předmětné zaměření na určité téma, látku atp. nemusí být vždy dáno předem a "shora". Některá vědní paradigmatata fungují spíše jako specificky nasměrovaný

průhled, takže jako předmět tu figurují jevy, které se postupně dostávají do takto vytvořeného zorného pole. Snad bychom tedy přece jen mohli určit některé základní rysy hudební sociologie, včetně její předmětné orientace. **Jde o vědu, která vznikla překřížením hledisek sociologie a muzikologie: v zorném poli se tak ocitly entity společnost - hudba (hudební kultura) a jejich interakce. Společností se přitom nerozumí jen pospolitosti typu etnos či národ (jak je tomu v etnologii), ale veškerá společenství (od "lidstva vůbec" až po drobné - i zcela neformalizované - skupiny).** Hudební sociologie tedy může zkoumat například hudební zájmy občanů určitého státu či města, ale i hudební a mimohudební zájmy či postoje členů skupiny, která se utvořila právě "kvůli hudbě" (např. milovníci Karla Gotta, návštěvníci koncertů staré hudby v městě X). **Hudební sociologie na rozdíl od hudební psychologie i hudební estetiky zkoumá hlavně interindividuální a skupinové modality jednání a chování, na rozdíl od hudební historiografie pak studuje jevy a procesy spíše synchronně než diachronně, aniž by se ovšem vyhýbala pohledům na minulost.** (Sám Bek věnoval větší část svého textu historickým nositelům hudební kultury, např. kočovným i městským hudebníkům, instituci měšťanského koncertu atd., přičemž se snažil načrtnout i "sociální dějiny" takových jevů.) **Hudební sociologie se realizuje jako sociální teorie i empirický výzkum, je jí však vždy vlastní zdůrazněná empiričnost.** (Z toho se někdy vyvozovalo, že pravou doménou disciplíny je současnost, kde lze konat empirické průzkumy a získávat reprezentativní soubory homogenních dat - podobné soubory, byť ne vždy zcela reprezentativní, umí dnes získávat i strukturalistická a poststrukturalistická historiografie díky novým statistickým metodám.) A konečně: **hudební sociologie je zaměřena spíše sociálněvědně nežli duchovědně, takže si všímá hlavně úkazů nějak opakovatelných či statisticky předpokladatelných, méně činů a situací jedinečných.** Tím je dána i preference jistých témat (výzkum institucionálního dění; zkoumání silně socializovaného vkusu či postojů, nikoliv individuálních zálib; snazší výzkum recepce než tvorby, atp.).

**Obecně lze říci, že hudební sociologie studuje:**

**1. jevy zkoumané jinými muzikologickými disciplínami** (např. tedy i hudební formy a slohy, působnosti a funkce hudby, procesy tvorby a recepce atp.) ve vztahu k rozmanitým složkám společenské reality (konkrétně jde o to, jak a zda jsou tyto hudební jevy mimohudební společenskou realitou determinovány a jak na ni eventuálně samy aktivně působí, tj. jak ji determinují);

**2. vztahy jevů spadajících do předmětného pole jiných sociologických disciplín k hudbě** (viz např. zkoumání funkce hudby v rodině a zaměstnání, v rámci různých společenských skupin či vrstev, v rámci volného času);

**3. jevy a procesy, které jsou** - možná prozatím - takřka výhradně **předmětem zájmu hudebně sociologického nebo sociálněvědně orientovaného muzikologického bádání** (např. hudební instituce, publikum, hudební sociálně zájmové skupiny). Právě ona poslední tematika sama o sobě opravňuje hudební sociologii zaujmout v systematické hudební vědy pozici relativně vyhraněné subdisciplíny.

**K originalitě metod sociologie resp. hudební sociologie:** V případě sociologie jistě není sporu o značné originalitě jejího velmi rozsáhlého metodologického aparátu.

Právě v této vědě se nehovoří jen o metodách, nýbrž i o tzv. procedurách a technikách (procedura představuje určitou specifickou organizaci pozorování, takže zahrnuje např. výběr terénu a jednotek observace, způsob výzkumu i možnosti zpracování získaných výsledků; technika má spíše ráz rutinované operace a může se týkat dokumentace, předvýzkumu, výběru zkoumaného souboru nebo jednotlivého případu, pozorování a zpracování informací).

Také v sociologii se samozřejmě uplatňují všechny obecné vědecké metody (značný význam má analytická a komparatistická metoda), specifčnost empirických metod je však dána právě bohatou varietou procedur (rozeznává se procedura statistická, monografická, experimentální, typologická a historická) i technik (techniky přímého i nepřímého pozorování, rozhovoru neboli interview, dotazníku). Co se týče experimentálních procedur, je jejich použití v sociologii značně problematické: ve společenském reálu nelze dosti dobře připravit podmínky, jaké panují ve skutečném laboratorním experimentu, a navíc je i věcí výzkumníkova svědomí, nakolik lze experimentem zasahovat do bytí a vědomí společenských skupin. O těchto věcech nás samozřejmě informuje obecně sociologická literatura.

**Hudební sociologii** - chce-li vystupovat jako empirická věda - nezbyvá než tento metodologický aparát aplikovat (zvláště při studiu recepce hudby různě širokými společenskými skupinami i při zjišťování modalit chování a jednání hudebně orientovaných skupin populace, např. profese hudebníků, publika, atd.). Klíčová a ústřední otázka, tj. jakým způsobem je navozen esteticky motivovaný vztah k hudbě, není však takto dosti dobře řešitelná. Nejen z toho důvodu, že estetické soudy jsou zpravidla při vší své společenské motivovanosti individuální (jinak řečeno: v poslední instanci zůstávají věcí osobního rozhodnutí), a tudíž těžko verifikovatelné, ale i kvůli obtížnosti zjišťování, jak jedinci i skupiny konkrétně reagují na hudbu za těch či oněch okolností. Jednou z mála originálních specifikací sociologické metodologie na poli výzkumu hudby je tudíž práce s tzv. zvukovými dotazníky (výpovědi respondentů jsou vztahovány k vybraným ukázkám, jež zazní v průběhu výzkumu). Uplatněním zvukového dotazníku tak vlastně vytváříme experimentální situaci, ovšem s tím rizikem, že hudba je vytržena ze svých normálních komunikačních a funkčních souvislostí, takže reakce respondenta nemusí ani zdaleka odpovídat "normální" povaze hudební recepce.

**Dějiny disciplíny aneb potíže zrození i růstu:** Problémy specifikace předmětu i metod hudební sociologie se odrážejí i ve značné vývojové diskontinuitě tohoto oboru. Jeho vývoj probíhal na pozadí jinak (leč vlastně neméně) složitého procesu, v němž se vyhraňovala sociologie jako "věda o společnosti".

### **Stručně k dějinám "sociologie vůbec":**

- Představy o společnosti byly zprvu vyjádřovány v rámci filozofických koncepcí, utopií, normativních právních učeních atp. V 18. století sílí - jako anticipace a posléze i projev revolučního vědomí - kritické teorie, jež bychom z dnešního hlediska mohli situovat kamsi na pomezí právní vědy a politologie (je tak anticipován projekt občanské společnosti), vliv přírodních věd pak přináší první antropologické a etnologické pohledy na lidské společenství.
- Teprve po doznění francouzské revoluce (fakticky v období tzv. restaurace) jsou formulovány sociální teorie širšího dosahu, operující s představou zákonitého vývoje lidské společnosti. Georg Wilhelm Friedrich Hegel interpretuje tuto problematiku z hlediska své filozofie dějin a pomocí dialektické metody. Hegelovské kořeny má pak i Marxův a Engelsův historický materialismus. Pozitivist Auguste Comte se snaží vytvořit úplný hierarchický systém věd a vyloží jej v šestidílném spise *Cours de philosophie positive* (1830-42), přičemž jediné "nepřirodní" vědě dá název "sociologie" (z latinského *societas* = společnost). Také jeho představa společnosti je evoluční. Velmi přesně určí Comte i okruh budoucích sociologických metod. Výraz "sociologie" napříště zaštití většinu sociálních teorií i empirických snah o výzkum stavu společnosti. Jakousi paralelou darwinismu v biologii je pak evoluční sociologie anglického filozofa Herberta Spencera (*Principles Of Sociology*, 1876-96). V českém respektive rakouském prostředí předjímá rozvoj sociologie (či spíše připravuje nástup metod popisnější demografie a sociografie) tzv. historicko-statistická metoda, filozoficky se zde sociologii přibližuje i mladý Tomáš Garrigue Masaryk.
- Na přelomu 19. a 20. století reprezentují vývoj sociologického myšlení koncepty Georga Simmela (tzv. formální sociologie, studující formy zespolečnění, nikoliv jejich historicky konkrétní obsahy), Emila Durkheima (studium kolektivního vědomí) a Maxe Webera (jeho tzv. "rozumějící" sociologie má vysvětlujícím způsobem porozumět sociálnímu jednání).
- Mezi světovými válkami dojde v Americe k rozmachu empirické sociologie, která rozpracuje systém výzkumných metod a v podstatě odmítne budování teoretických systémů. V našem prostředí spojí ovšem velmi efektivně budování teoretické disciplinární systematiky s rozvojem empirické výzkumné práce brněnský profesor Inocenc Arnošt Bláha, tvůrce významné sociologické školy.
- Empirické výzkumy se stanou ve 20. století rutinní záležitostí a nezbytnou složkou normálního života občanské společnosti (totalitní režimy se naopak k nim stavějí přinejmenším s rezervou - nemohou mít např. zájem na průzkumech veřejného mínění), nevyhasnou však ani snahy na poli teoretické sociologie, kde jsou rozvíjeny různé koncepce odrážející pluralitu filozofických směrů. Významným střediskem se stane od 20. let působící frankfurtská sociálněvědná škola (*Institut für Sozialforschung*), přenesená za nacismu do USA a později opět do Německa (Theodor Wiesengrund Adorno, Max Horkheimer ad.): ta uplatní tzv. kritickou metodu zejména při studiu moderní masové kultury.
- Sociologické teoretické myšlení a empirické bádání obrací postupně pozornost k řadě dílčích otázek, spadajících do kompetence jiných společenských či duchovních věd. V rámci sociologie dochází k náznakům vnitřního oborového větvení (hovoří se pak třeba o sociologii kultury, náboženství, umění atd.), jindy se uvnitř těchto jiných věd formují sociologizující směry (tuto tendenci v estetice reprezentují např. již v 19. století Francouzi Hyppolite Taine a Jean Marie

Guyau, u nás později Otakar Hostinský spisem *Umění a společnost*, Praha 1907, a strukturalista Jan Mukařovský prací *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936). Ještě jindy dojde ke vzniku speciální disciplinární sociologie, která zaujme jakousi oscilující pozici mezi "sociologií vůbec" a nějakou další disciplínou. Tímto způsobem vznikla například sociologie literatury (srovnej práce Levina L. Schückinga *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern <sup>3</sup>1961, a Miloslava Petruska *Sociologie a literatura*, Praha 1990) a samozřejmě i hudební sociologie, budovaná velmi nerovnoměrně a přetržitě jakoby "z obou břehů".

Významné podněty k sociologické interpretaci hudby a hudební kultury dali mnozí čelní reprezentanti sociologie. Zmíněný H. Spencer napsal již v roce 1857 práci *On The Origin And Function Of Music*, G. Simmel polemizoval s darwinismem ve studii *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* (1882), z prací M. Webera připomeňme jeho posmrtně vydaný spis *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921), z frankfurtské školy zasahoval přímo do muzikologie (nejen do hudební sociologie) T. W. Adorno.

Četnější, i když leckdy spíše jen okrajové byly sociologizující impulsy vnášené do myšlení o hudbě hudebními vědci, kritiky a publicisty. Již kolem roku 1800 roste například zájem o nové typy prezentace hudby (např. o koncertní život) a o úlohu národa či státu v rozvoji hudebního života. Konec konců z těchto reflexí vzešel i zmíněný pohled O. Hostinského na vztah "umění - společnost", klasickým příkladem je pak práce Ludwiga Meinarduse *Die Bedeutung der Musik im socialen Leben des deutschen Volkes* (1888). Pro Eduarda Hanslicka jako kritika bylo příznačné, že nenechal stranou svého zájmu ani fenomény z okruhu dobové populární hudby, sociologizující rysy vykazovala i hudebně historiografická práce Augusta Wilhelma Ambrose.

"Autonomní" hudebně sociologické koncepce jsou ovšem formulovány až počátkem 20. století. Paul Bekker v knize *Das deutsche Musikleben* (Berlin 1916) rozpracovává sociologický pohled na systém hudebního života, v téže době se maďarská muzikologie pokouší formulovat sociologickou koncepci hudebních dějin, o hudební sociologii se začíná uvažovat v SSSR a v USA se formuje tzv. behavioristická koncepce hudebně sociologických výzkumů. V 30. letech se diskutuje o vztahu sociologického bádání k různým oblastem muzikologie (Walter Serauky, Hans Engel, počátek Adornovy činnosti; později naváže na tuto diskusi Hans Mersmann, který pokládá sociologii za pomocnou vědu muzikologie) a začíná se zkoumat proces vzniku a vývoje měšťanské hudební kultury (Eberhard Preusner).

U nás uplatní metody empirické sociologie Helfertův žák Karel Vetterl (*K sociologii hudebního rozhlasu*, in: *Muzikologie* 1, 1938) a Zdeněk Nejedlý zařazuje téma hudební sociologie do svých univerzitních přednášek. Snad lze též připomenout, že Otakar Zich fakticky použil již před



rokem 1910 metody zvukového dotazníku, třebaže jeho výzkumy nesledovaly sociologické, nýbrž spíše hudebně psychologické a estetické cíle.

Syntézu teoretických a empirických hledisek podávají první práce pokoušející se po druhé světové válce ustavit hudební sociologii jako resort či disciplínu muzikologické práce (Blaukopf, Silbermann, Adorno). Tyto snahy dodnes pokračují, vcelku se však potvrzuje, že hudební sociologie stále znovu problematizuje pojetí svého předmětu (v novějších pracích Blaukopfových jde spíše o metodu nazírání na hudbu vůbec, Ch. Kaden opřel své pojetí hudební sociologie o teorii komunikace). Empirická hudební sociologie se propojila s výzkumem masové kultury a médií (centrem těchto snah se stalo zvláště Blaukopfovo pracoviště na vídeňské Vysoké hudební škole). V Československu se odehrál v 60. letech proces obnovy teoretické a empirické hudební sociologie, nesený celou řadou generačně starších i mladších muzikologů (Jozef Kresánek, Ladislav Mokrý, Vladimír Karbusický, Jiří Fukač, Ladislav Hrdý, nejnověji Mikuláš Bek ad.). Významně byla sociologická hlediska uplatněna při výzkumu populární hudby (Josef Kotek, Lubomír Dorůžka). Přes všechny tyto snahy zůstává hudební sociologie sférou oborově málo vyhraněnou. Ve výuce muzikologie nelze většinou vyškolit profesionální pracovníky, takže profílance hudebních sociologů zůstává nadále záležitostí kombinovaného studia sociologie a hudební vědy.

VÝBĚR Z LITERATURY:

Kurt Blaukopf: *Musiksoziologie* (1950)

Hans Engel: *Musik und Gesellschaft* (Berlin 1960)

Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt a. M. 1962)

Jiří Fukač - Vladimír Karbusický - Ladislav Mokrý: *Die Musiksoziologie in der Tschechoslowakei* (Praha 1967)

*Otázky hudební sociologie* (sborník, Praha 1967)

Ivo Supičič: *Wstęp do socjologii muzyki* (Warszawa 1969)

Vladimír Karbusický - Jaroslav Kasan: *Výzkum současné hudebnosti* (2 svazky, Praha 1969)

Tibor Kneif: *Musiksoziologie* (Köln 1971)

Vladimír Karbusický: *Empirische Musiksoziologie* (Wiesbaden 1975)

Elisabeth Haselauer: *Handbuch der Musiksoziologie* (Wien 1980)

*Hudební sociologie a hudební výchova* (sborník, Praha 1982)

Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie* (München 1982)

Christian Kaden: *Musiksoziologie* (Berlin 1984)

Mikuláš Bek: *Vybrané problémy hudební sociologie* (Olomouc 1993)

### 6.1.7. HUDEBNÍ PEDAGOGIKA

Tato disciplína leží na hranicích mezi muzikologií a pedagogikou. Pro pedagogiku představuje ovšem spíše jednu z aplikačních oblastí, zatímco pedagogická dimenze je vlastní celému bytí hudby a hudební pedagogika jakožto disciplína představuje jen jakousi kvintesenci, tedy jádro teoretické reflexe této pedagogické dimenze. Rozlišujeme tedy vlastní vyučování hudbě (tj. hudební výchovu, vyučování hudbě) a vědu o zákonitostech tohoto předávání (hudební pedagogiku).

Jak máme rozumět tvrzení, že celému bytí hudby je vlastní pedagogická dimenze? Takto: velká

část vytvořené hudby má propedeutický charakter (etudy, instruktivní skladby atp.) a ve

studijních procesech se vlastně využívá veškeré hudby; valná část hudebníků působí

pedagogicky; jakékoli uvažování a slovní vyjadřování o hudbě (tedy i muzikologické poznání) míří k hlubšímu poznání hudby a k předávání výsledků tohoto poznání; i každé uvedení hudby představuje vlastně výchovu jejích posluchačů a dokonce i jejích tvůrců; osvojit si hudbu představuje pro každého celoživotní, nikdy neukončený úkol; snad smíme předpokládat i značnou specifickou hudebního strukturování a tedy i zvláštní náročnost osvojování hudebního "kódu".

Z jedné generace na druhou se předává vlastně celá zkušenost s hudbou (vědomosti o hudbě, způsoby praktického "dělání hudby", módy hudebního chování atp.). Toto předávání probíhá dvěma základními způsoby: prostřednictvím hudební výchovy a) funkcionální, b) intencionální. Funkcionální výchova je dána vlastně přítomností hudby ve společnosti, jejím fungováním (učíme se jaksi nezáměrně, bez donucení, bez systému přijímáním vzorů - např. učíme se zpívat zpíváním v rodině, kolektivu, poslouchat poslechem rozhlasových pořadů, televize atp.). Intencionální výchova se odehrává v nějakých výchovně vzdělávacích systémech (nejčastěji takový systém představuje škola toho či onoho druhu - máme učitele, učební plán, stanovené učivo atp.).

Hovoříme-li o hudební výchově, máme na mysli především výchovu intencionální. Ta zprostředkovává osvojení základních předpokladů pro styk s hudbou (rozvoj elementárních hudebních schopností a zprostředkování vstupu do hudební kultury má u všech příslušníků nastupující generace zajišťovat hudební výchova uskutečňovaná na nehudebních školách), ale také osvojení speciálnějších předpokladů pro hudební činnosti (tady jde o studium hry na nástroje atp. na učilištích typu základních uměleckých škol) či vysoce speciálních hudebních činností (tu se jedná o studium na konzervatořích, hudebních akademiích, ale i o muzikologické studium). A proč vlastně musela vzniknout a musí být k dispozici speciální hudební pedagogika? Proto, poněvadž předávání hudby z pokolení na pokolení má v důsledku specifické hudby jakožto způsobu komunikace mnoho specifických rysů.

**Specifické rysy předávání hudby:** aby pro nás mohla hudba fungovat právě jakožto komunikační médium, musíme disponovat určitými speciálními schopnostmi (zejména tzv. hudebním sluchem); rozvoj tohoto sluchu a vůbec hudebních schopností je úkolem dost náročným, dlouhodobým, vyžadujícím odborné vedení; rozvoj hudebních schopností je vázán na rozvoj speciálních dovedností a speciální poznatkové vybavy a naopak; předávání hudby je nesené přednostně osvojováním si hudebních činností; při předávání hudby jde výrazně i o předávání *vztahu* k hudbě, tedy o budování systému zájmů, motivací, postojů atp.

| ZÁKLADNÍ STUDIJNÍ LITERATURA: |

| Jiří Fukač-Ivan Poledňák: *Hudební pedagogika* (in: *Hudební věda II*, Praha 1988) |

| Jiří Fukač - Josef Vereš: *Hudobná pedagogika* (Nitra 1988, 2 1989) |

**K metodám hudební pedagogiky:** Vzhledem k rozmanitosti problematiky i metody jsou různé (čerpáné z různých vědních oborů a disciplín) a rozmanitě kombinované. Lze však rozlišit tři hlavní skupiny metod: 1. Studium minulých hudebně výchovných snah a jejich teoretické reflexe - uskutečňuje se historicko-srovnávací metodou. 2. Studium soudobé praxe - zde se uplatňuje zejména pozorování, explorace, anketa, test, rozbor pracovních materiálů, dokladů, výsledků atp.; na tyto metody navazuje kritický rozbor "nižších vrstev" teorie, tj. především poznatků didakticko-metodických (teoretická analýza učebních plánů, osnov, učebnic, metodických příruček atp.). 3. Hledání nových postupů - tady je možno uplatnit různé přístupy včetně pedagogického experimentu (formuluje se hypotéza, uplatňují se a srovnávají různé přístupy a postupy, přičemž se při vyhodnocování využívá kvantifikace údajů, atd.).

**Ke vztahům hudební pedagogiky a jiných oborů resp. disciplín:** Velmi výrazně využívá hudební pedagogika výsledků hudební psychologie - pracovní pole se někde přímo překrývají. Právě tak těsné jsou vztahy k hudební teorii (nauce), k hudební popularizaci atp. Mnohé přejímá hudební pedagogika z pedagogiky obecné; ta se pak o hudební pedagogiku zajímá hlavně jako o

jednu z tzv. oborových didaktik (metodik) a to zejména v souvislostech všeobecně vzdělávacího školství.

**K členění předmětu hudební pedagogiky:** Předmět se nejčastěji člení na problematiku hudební výchovy všeobecné, výběrově specializované a profesionální; tyto tři oblasti jsou značně specifické a mají i poněkud odlišnou vlastní historii. Z jiného pohledu můžeme členit hudební pedagogiku na řadu pracovních polí, zejména: metodika (specifikované, velmi konkrétní vypracování vyučovacích postupů např. i pro ročníky, měsíce, hodiny), didaktika (teorie vyučování hudbě obecně resp. v dané hudební specializaci), teorie tvorby učebnic resp. přímo jejich tvorba, dějiny hudební výchovy resp. pedagogiky, srovnávací studie z hudební pedagogiky (komparace různých myšlenkových systémů, výchovně vzdělávacích soustav atp.), hudebně pedagogický experiment.

**K dějinám světové hudební pedagogiky:**

Dějiny jsou nesmírně bohaté na existenční formy samotné hudební výchovy i její reflexe, na osobnosti a systémy. Proto lze na tomto místě uvést jen několik heslovitě pojednaných momentů.

- Moderní hudební pedagogika má své kořeny v antice (teze: múzický rozvoj je součástí rozvoje osobnosti).

- Ve středověké škole hudba zaujímala důležité místo vedle matematických disciplín, chápala se ovšem spíše jako nauka (tzv. ars musica jako součást sedmi svobodných umění, zde pak jako jedna ze čtyř položek matematicky orientovaného quadrivia) než umělecká činnost.

- Dlouho bylo jedním z hlavních úkolů hudební pedagogiky zprostředkovávat znalost notového písma a učit zpěvu (viz např. instituci zvanou schola cantorum) - to vše ve službách náboženství a církve.

- Řadu geniálních myšlenek i v oblasti hudební výchovy razil Jan Ámos Komenský - zdůrazňoval například. úlohu činnosti praxe, požadoval, aby se hudebně výchovný proces přizpůsobil dítěti.

- Významnou kapitolu v dějinách hudební pedagogiky představuje v 18. století vznik novodobých učebnic kontrapunktu, generálbasu, harmonie, hry na jednotlivé nástroje (k autorům patřili např. Johann Joseph Fux, Francois Couperin, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart ad.).

- Na tyto autory a učebnice navázali tvůrci velkých hudebně teoretických prací (Antonín Rejcha, Adolf Bernard Marx, Francois-Joseph Fétis, Hugo Riemann ad.) v 19. století.

- Od 18. století vznikala speciální hudební učiliště zaměřená k hudební praxi, tj. konzervatoře a akademie (pražská konzervatoř byla založena 1811).

- V 19. století se formovaly základy dnešního pojetí vyučování hudbě ve všech třech výše uvedených hlavních oblastech a úsilím mnoha osobností se ustavila hudební pedagogika jako teoretická reflexe hudebně výchovné praxe (viz např. spis Gustava Schillinga z roku 1851 *Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik*). Určitým prokletím hudební pedagogiky se stalo dlouhodobé přílišné zaměření na problematiku metodiky intonačního výcviku a zanedbávání jiných aspektů.

- Ve 20. století se objevilo několik nových konceptů hudební výchovy resp. hudební pedagogiky. Připomenout lze například snahy o propojení hudební a pohybové (taneční) výchovy (Jacques Dalcroze a jeho škola), tzv. *Schulwerk* skladatele Carla Orffa (zapojuje do "dělení hudby" též hru na elementární hudební nástroje a zdůrazňuje rytmický element), koncepty estetické výchovy kreativní (uplatňují se tvořivé přístupy) a integrativní (hledají se spojující momenty hudební, výtvarné, literární, divadelní atd. výchovy).

- K velkým postavám hudební pedagogiky patřil ružomberský rodák Leo Kestenberg (1882-1962). Zasadil se o reformy hudebně výchovné praxe v Německu (po nástupu nacismu působil i v Praze) a později v Izraeli, poukazoval na význam hudebně pedagogického výzkumu (hlavním spisem je práce *Musikerziehung und Musikpflege*, 1921), zasloužil se ve 30. letech o vznik mezinárodní společnosti pro hudební výchovu, která byla pod označením International Society for Music Education (ISME) obnovena v 50. letech a působí podnes.

- V posledních desetiletích se objevují v rovině hudební pedagogiky i hudební výchovy snahy o zdůraznění interdisciplinárních přístupů. Zvláště v Německu a Rakousku se tyto snahy manifestují jako tzv. integrativní hudební pedagogika, zaměřující se na tzv. polyestetickou

výchovu. Nejde tu jen o zdůraznění kreativity v materiálu různých druhů umění, nýbrž o aplikaci dávné Aristotelovy myšlenky, že kooperací více lidských smyslů lidský subjekt dospívá k ucelenému pohledu na svět, k chápání podstatných entit atp. Centrem podobných snah se stala salcburská vysoká hudební škola Mozarteum, hlavním průkopníkem skladatel a muzikolog Wolfgang Roscher (rodově spjatý s českým prostředím).

NĚKOLIK POLOŽEK ZAHRANIČNÍ HUDEBNĚ PEDAGOGICKÉ LITERATURY:
Georg Schünemann: <i>Geschichte der deutschen Schulmusik</i> (1928)
Egon Kraus (ed.): <i>Der Einfluss der technischen Mittel auf die</i>
<i>Musikerziehung unserer Zeit</i> (Mainz 1968)
Siegfried Bimberg: <i>Methodisch-didaktische Grundlagen der Mu-</i>
<i>sikerziehung</i> (Leipzig 1968)
Sigrid Abel-Struth: <i>Materialien zur Entwicklung der Musikpäda-</i>
<i>gogik als Wissenschaft</i> (Mainz 1970)
Walter Gieseler (ed.): <i>Kritische Stichwörter zum Musikunter-</i>
<i>richt</i> (München 1978)
Helmuth Hopf-Walter Heise-Siegmund Helms: <i>Lexikon der Musikpä-</i>
<i>dagogik</i> (Regensburg 1984)
Sigrid Abel-Struth: <i>Grundriß der Musikpädagogik</i> (Mainz 1985)

### **K vývoji české hudební pedagogiky:**

- Z hlubší minulosti nutno vedle Komenského připomenout biskupa jednoty bratrské, Jana Blahoslava, který vydal 1558 spis *Musica, to jest Knižka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající*.

- Proměna typu "českého kantora" v osvícenský a obrozenecký typ učitele hudební výchovy se zrcadlí v postavě skladatele (autora pastorální vánoční mše *Hej, mistře*) a hudebního teoretika Jana Jakuba Ryby z přelomu 18. a 19. století.

- Otakar Hostinský v duchu dobových názorů (viz John Ruskin, Alfred Lichtwark ad.) akcentoval estetický aspekt výchovy vůbec a požadoval socializaci, tj. obecnou dostupnost umění. Do řešení problémů hudební výchovy zasáhli i další koryfeje české muzikologie: Otakar Zich se zabýval problematikou nadání apod., Vladimír Helfert v knize *Základy hudební výchovy na nehudebních školách* (Praha 1930) zdůvodnil smysl a význam hudby v životě člověka a ve výchovně vzdělávacím systému (formuloval též náplň pojmu "hudebnost"). Helfert se také podílel na založení Společnosti pro hudební výchovu (1934), a pořádání mezinárodního hudebně výchovného kongresu v Praze (1936).

- Hudebně pedagogické problémy ovšem řešili v různých svých pracích (učebnicích, článcích, organizačních návrzích atp.) především představitelé hudebně výchovné praxe. Několik jmen výraznějších osobností (řazeno abecedně): ve starší době Adolf Cmíral, František Čáda, František Spilka, František Waic, Rudolf Wunsch. Po roce 1945 se již objevují postavy pedagogů z vysokých škol (pedagogických fakult), z výzkumných ústavů atp., například jména Jan Budík, Ladislav Daniel, Jiří Fukač, Vladimír Gregor, Jaroslav Herden, František Lýsek, Libor Melkus, Josef Plavec, Ivan Poledňák, Radko Rajmon, František Sedlák, Bohumír Štědroň, Stanislav Tesař, Luděk Zenkl.

- Směrem k dnešku se výrazněji rozestupují sféry zájmu na hudební výchovu (pedagogiku) na všeobecně vzdělávacích školách (výběr představitelů je uveden v předchozím bodu) a na specializované hudební přípravě. Tady lze uvést aspoň pedagogické dílo Otakara Ševčíka (houslová hra), Viléma Kurze (klavírní hra; z novější literatury viz práce Věry Jůzlové), Metoda Doležila (intonační aj. výcvik), Karla Janečka (hudební teorie), Jaroslava Zicha (teorie hudební interpretace), Ctirada Kohoutka (teorie skladby).

- Postupem doby se prosadil požadavek vysokoškolské přípravy učitelů a tedy i učitelů hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách. Dnes působí katedry hudební výchovy na pedagogických fakultách v Brně, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Olomouci, Ostravě,

Plzni, Praze, Ústí n.L., učitelé pro nejnižší stupeň základních škol jsou připravováni i na pedagogické fakultě v Liberci; těmito katedrami jsou dány i předpoklady pro soustavnější činnost v hudební pedagogice (viz různé sborníky prací - např. brněnský *Musica viva in schola* - atp.).

- Do hudební výchovy/pedagogiky přispěli i mnozí skladatelé, nověji zejména Jan Hanuš, první předseda obnovené hudebně výchovné společnosti (1967) či Petr Eben a Ilja Hurník, kteří jsou mj. tvůrci české adaptace Orffova *Schulwerku*.

VÝBĚR Z LITERATURY:

- Adolf Cmíral: *Hudební pedagogika* (Praha 1937, <sup>2</sup>1943)
- Vladimír Helfert: *Základy hudební výchovy na nehudebních školách* (Praha 1930, <sup>2</sup>1956)
- František Lýsek: *Hudebnost a zpěvnost mládeže ve světle výzkumů* (Praha 1956)
- Adolf Cmíral: *Hudební didaktika v duchu zásad Jana Amose Komenského* (Praha 1958)
- František Sedlák: *Naučíme zpívat všechny děti?* (Praha 1966)
- František Lýsek: *Cantus choralis infantium. Teoretické základy* (Brno 1968)
- Ivan Poledňák-Vladimír Poš: *Konfrontace. Materiály z mezinárodních konferencí o hudební výchově v letech 1961-1966* (Praha 1968)
- Václav Holzknecht-Vladimír Poš (ed.): *Člověk potřebuje hudbu* (Praha 1969, sborník statí na různá témata)
- Ivan Poledňák-Jan Budík: *Hudba-škola-zítřek. Projekt modernizace pojetí a osnov hudební výchovy na ZDŠ* (Praha 1969)
- Luděk Zenkl (ed.): *Metodologické problémy hudební pedagogiky. Materiály ze semináře...* (Praha 1969)
- Vladimír Jůva: *Problémy hudební pedagogiky* (Brno 1970, skripta)
- Libor Melkus: *Rozvoj dětské hudební představitivosti při nácviu písní* (Praha 1970)
- Bohumil Dušek: *Hudební pedagogika* (Praha 1973, skripta) (Praha 1970)
- Vladimír Gregor-Tibor Sedlický: *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku* (Praha 1973)
- Vladimír Gregor: *Československá společnost pro hudební výchovu (1934-1938) a mezinárodní dosah její činnosti* (Praha 1974)
- František Gause: *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově* (Praha 1975)
- František Sedlák a kol.: *Nové cesty hudební výchovy na základní škole* (Praha 1977)
- Alois Složil: *Maďarská hudební výchova* (Praha 1977)
- Luděk Zenkl-Miloš Chyba (ed.): *Hudební sociologie a hudební výchova* (Praha 1982)
- Stanislav Tesař-Josef Vereš (ed.): *Příprava učitelů hudební výchovy. Materiály z konference...* (Praha 1988)
- Josef Vereš-Luděk Zenkl-Renata Beličová (ed.): *Osnovy a učebnice hudobnej výchovy z hľadiska súčasných a budúcich potrieb. Materiály z konferencie...* (Praha-Bratislava-Nitra 1991)



## 6.2. SYNTETIZUJÍCÍ (KOMPLEXNÍ) DISCIPLÍNY

### 6.2.1. TEORIE HUDBY

Existence této muzikologické disciplíny se zdá samozřejmostí, nicméně heslo o ní bychom nenalezli v řadě encyklopedií, například ani v publikaci tak reprezentativní, jakou je mnohasvazková publikace *MGG*. Důvodem jsou mj. potíže s vymezením této disciplíny - má totiž systematické, historické i praktické aspekty. Naši přední hudební teoretici Karel Janeček a Emil Hradecký chápali oblast hudební teorie zhruba takto:

**Hudební teorie je disciplínou s empirickým východiskem a korektivem v umělecké praxi, disciplínou, která analyticky zkoumá materiál poskytovaný uměleckou produkcí; získané informace metodicky třídí do soustavy, která nemá absolutní platnost, nýbrž podléhá restrukturaaci v závislosti na situaci v hudební tvorbě.** Další náš hudební teoretik, Karel Risinger, v návaznosti na toto pojetí rozlišuje hudební teorii v širším slova smyslu (ta studuje obecné hudební zákonitosti a do značné míry se překrývá s problematikou hudební estetiky) a v užším slova smyslu (ta se skládá ze tří subdisciplín: hudební teorie systematické, analytické a syntetické).

**Pracovní pole hudební teorie můžeme rozdělit na a) pedagogické shrnutí a aplikace hudebních praktik** (viz dnes nauku o harmonii atp.), **b) výzkum předpokladů hudebního strukturování** (tj. zvukových elementů, tónových systémů, hudby jako struktury a procesu, atp.), **c) konkrétní analýzy konkrétních hudebních struktur** (nejčastěji písemně fixovaných skladeb), **d) autorské teorie**, někdy s aspirací na všeobecnou platnost (viz teoretické spisy Arnolda Schönberga, Aloise Háby, Paula Hindemitha, Pierra Bouleze, Karlheinz Stockhausena atd.), **e) dějiny hudební teorie** (to zahrnuje i hledání souvislostí s historickou hudební praxí).

Zevrubněji pojednává problematiku hudební teorie text Jitky Ludvové <i>Hudební teorie</i> (in: <i>Hudební věda II</i> , Praha 1988), odkud jsou do tohoto skriptu převzaty četné informace a místy i některé formulace.
--

**Čím jsou určovány současné charakteristiky hudební teorie?** Především názorem na to, zda má teorie vycházet z úsilí poznat jakéhosi určujícího společného jmenovatele hudby (ten je viděn v akustických, fyziologických, psychologických základech či předpokladech hudby; v němčině se hovoří o "Natur der Musik"), nebo zda má hudební teorie vycházet spíše z poznávání hudebních struktur jako takových a z poznávání jejich vývoje (ten se ovšem liší v různých hudebních kulturách, teritoriích atp.), a na tomto základě sumarizovat obecnější historické zákonitosti. Zřejmě je zapotřebí obojího. Podoba hudební teorie se ovšem liší i podle toho, zda

jsou poznatky o hudebním strukturování chápány normativně (k tomu vlastně tíhnou praktické příručky, které uvádějí do "pravidel" harmonie, kontrapunktu, forem, a obvykle učí běžné dobové praxi), nebo zda jde o rozebírání široké palety možností hudebního strukturování a jejich analýzu (obecně i v konkrétních historických a teritoriálních souvislostech; pro takovéto pojetí disciplíny se někdy používá označení **teorie hudby**). Normativní (a tedy prakticistní) hudební teorie se vlastně vymyká z oblasti vědy v přísnějším slova smyslu, což se mj. projevuje i v tom, že se hovoří o **nauce** o harmonii atp. Výrazu **hudební nauka** se používá pro základní poučení o notovém písmu, stupnicích, mezinárodním hudebním názvosloví atp.

NĚKOLIK OSVĚDČENÝCH UČEBNIC HUDEBNÍ NAUKY:

František Pícha: *Všeobecná hudební nauka* (Praha 41964)

Luděk Zenkl:

**Některá důležitá pracovní pole hudební teorie:** přírodní zákonitosti umožňující existenci hudby (problematika na pomezí hudební teorie a akustiky); tónový (zvukový) materiál hudby a jeho systémy; morfologie a typologie metroritmických soustav (problematika časové organizace hudby); morfologie a typologie jednohlasých a vícehlasých struktur (problematika melodiky, harmonie, kontrapunktu); hudební forma a tektonika; sónická složka hudby.

Problematiku hudební teorie si můžeme přiblížit i uplatněním jiného úhlu pohledu: disciplína se zabývá izolovanými hudebními prvky jakými jsou například ladění, tónové soustavy (tóniny, mody), problémem vztahu konsonance a disonance, intervalikou, akordikou, dále se zabývá technikami vytváření hudebních struktur v rámci kompozičních či improvizčních činností, možnostmi a pravidly harmonie, kontrapunktu, forem, tektoniky, melodiky, sonoristiky; samozřejmě, hudební teorie se zabývá i sebou samou, tj. formuluje svou pedagogiku (jak učit svým naukám), má svou systematiku, svou metateorii, svou historiografii atp.

O dějinách hudební teorie do konce 19. století pojednal souborně Hugo Riemann v práci *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (Leipzig 1898). Zabýval se tu zejména dějinami harmonie, v dějinách spatřoval - reduktivně ovšem - vývoj k ustavení dur-moll tonality jakožto vrcholu hudebního myšlení. Postupem doby bádání o dějinách hudební teorie sílí. Příkladem může být práce Carla Dahlhause *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Grundzüge einer Systematik* (Darmstadt 1984), která přináší pohled na krystalizaci hudebně teoretických témat a představuje vlastně spojení historického a systematického pohledu.

---

Dějiny hudební teorie velmi dlouho splývají s dějinami bádání o hudbě vůbec (tedy vlastně s jakousi prehistorií moderní muzikologie) a odkazujeme tedy na příslušné texty tohoto skriptu. Novodobá hudební teorie - a to ve smyslu normativních skladebných nauk - začíná někde na přelomu údobí renesance a baroka naukami o dobových kompozičních technikách, tj. zejména o kontrapunktu a harmonii. V té době se objevilo rozlišení tzv. *prima prattica* (tím se rozumějí staré polyfonní techniky) a *seconda prattica* (myšlení melodicko-harmonické, stojící ve službě vyjádření básnického či dramatického textu). K vrcholům renesanční kontrapunktické teorie patřilo dílo Gioseffa Zarlina *Le istituzioni harmoniche* (1558), kde ovšem už nalézáme zárodky teorie dur-mollové tonality. Vlastnostmi akordů - ještě v kontextu úvah teologických, kosmologických atp. - se pak zabýval zejména Marin Mersenne v díle *Harmonie universelle* (1636-37). Základy moderní teorii tonality pak položil významný skladatel Jean Philipp Rameau zvláště ve své práci *Nouveau systeme de musique théorique* (1726).

Obří postavou hudební teorie (a ovšem moderní muzikologie vůbec, jak bylo již vícekrát konstatováno) byl Hugo Riemann, působící na zlomu 19. a 20. století. Úhelným kamenem jeho učení se stala tzv. dualistická funkční teorie tonality (proti stoupající alikvotní řadě postuloval Riemann i existenci řady klesající). Jednou z jejích základních myšlenek byla teze o primárnosti harmonických vztahů vůči tónovému systému, druhou teze o rovnocennosti durového a mollového trojzvuku. Obojí pokládal Riemann - nikoli ovšem zcela oprávněně - za přírodní zákonitost.

Oproti naukám o kontrapunktu a harmonii se zkoumání a výuka melodiky, rytmiky a forem objevovalo s určitým opožděním. Důležitými postavami tu jsou mj. Johann Mattheson (spis *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739; objevuje se tu požadavek periodicity), Heinrich Christoph Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 svazky, 1782-93; tady už jsou z obecné teorie vyděleny nauky o melodice a formách), Adolf Bernhard Marx (spis *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 svazky, 1837-47; Marx už překonal pojetí formy redukované na periodu resp. stavby z period). I v této oblasti hudební teorie se výrazně zapsal Riemann. Hudbu chápal správně jako proces probíhající v čase, organizovaný formou, která je uchopitelná jen zpětně; osmitaktovou periodu pokládal za jakousi oporu, orientační měřítko. I když měl v zásadě pravdu, pokud jde o časovou povahu hudby, přece jen příliš vycházel z podoby hudby klasického období a jeho závěry (např. o klíčové důležitosti a nadvládě osmitaktové periody) proto neodpovídají jiným hudebním typům. Riemann spíše studoval, jak jednotlivé skladby naplňují jeho představy o ideálních hudebních formách, než aby analyzoval a hodnotil jejich jedinečnost.

Od Riemannových dob se silně rozvinulo bádání o melodických strukturách i starší evropské hudby a mimoevropských hudebních kultur, o vztahu hudby a řeči (Heinrich Besseler např. formuloval protiklad tzv. Prosamelodik a Korrespondenzmelodik, tedy analogii prozaického a "vázaného" básnického vyjádření), atp.

---

| NĚKOLIK PŘÍKLADŮ TEMATICKÉHO ROZPTYLU TEORETICKÝCH PRACÍ: |

| Heinrich Besseler: *Bourdon und Fauxbourdon* (Leipzig 1950) |

| W... Fucks-J...Lauter: *Exaktwissenschaftliche Analyse* (Köln-

Opladen 1965)

Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux* (Paris 1966)

Hermann Heckmann: *Elektronische Datenverarbeitung in der* |

*Musikwissenschaft* (Regensburg 1967)

Hermann Beck: *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und*

*Gegenwart* (Wilhelmshaven 1974)

Ernst Apfel-Carl Dahlhaus: *Studien zur Theorie und Geschichte*

*der musikalischen Rhythmik und Metrik* (München 1974)

Vladimír Lébl: XXXXXX

Josef Rut: *Relativistická teorie hudebního pohybu* (Praha 1990)

Výzkum metrorhythmiky a sonoristiky se výrazněji rozvíjí právě až v našem století (pozor ovšem: metrorhythmice věnovala hodně pozornosti ze svých speciálních důvodů středověká hudební teorie!) ruku v ruce s vývojem hudby samé (viz nástup tzv. nového folklorismu, hudby jazzového okruhu, elektroakustické hudby atp.) a s rozšířením záběru pohledu na celý svět (viz text o etnomuzikologii). Zcela nové hudebně teoretické problémy nastolily i kompoziční techniky, jimiž pracovala například tzv. druhá vídeňská škola a její pokračovatelé (viz problematiku kompozice atonální, dodekafonické, seriální), nebo užívání různých modů místo dur-mollové tonality (viz např. Olivier Messiaen, v jazzu Miles Davis ad. - k tzv. lydické koncepci v jazzu viz knihu George Russell: *The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organisation For Improvisation*, New York 1961 nebo na prakticistní úrovni a v češtině Karel Velebný: *Jazzová praktika I-II*, Praha 1967, ....). Novými problémy a přístupy je studium tzv. otevřených (Pierre Boulez) či momentových formy (Karlheinz Stockhausen), uplatnění stochastického procesu (tj. principu náhody, viz John Cage či Iannis Xenakis), atp. Nové pole hudební teorii otevírá též "tichá hudební revoluce" spočívající v technických počítačových a syntezátorových inovacích (jde tu o vytváření nových zvuků, o postupné přeměny zvukové kvality, o rozdělení zvukového prostoru na libovolné díly, atp.).

---

Z LITERATURY K TEORII HUDBY 20.STOLETÍ:	
René Leibowitz: <i>Introduction a la musique de douze sons</i> (Paris	
1949)	
Herbert Eimert: <i>Grundlagen der musikalischen Reihentechnik</i>	
(Wien 1964)	
Boguslaw Schäffer: <i>Klasycy dodekafonii I-II</i> (Kraków 1961 a	
1962)	
Henri Pousseur: <i>Fragments théoretiques I. sur la musique</i>	
<i>expérimentale</i> (Bruxelles 1970)	
<i>Nové cesty hudby I-II</i> (sborníky, Praha 1964, 1970)	
Vladimír Léběl: <i>Elektronická hudba</i> (Praha 1966)	
Pierre Schaeffer: <i>Konkrétní hudba</i> (překlad, Praha 1971)	
Václav Syrový: <i>Technické základy elektroakustické hudby</i> (Praha	
1984)	
Ctirad Kohoutek: <i>Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled</i>	
<i>z hlediska skladatele</i> (Praha 1989)	

SKLADATELÉ O SVÉ POETICE A TECHNICE:	
Leoš Janáček: <i>Hudebně teoretické dílo I-II</i> (Praha 1974)	
Paul Hindemith: <i>Unterweisung im Tonsatz</i> (Mainz 1937)	
Miloš Ištvan: <i>Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě</i> (Praha	
1973)	
Arnold Schönberg: <i>Fundamentals Of Musical Composition</i> (London	
1967)	
Igor Stravinskij: XXXXXX	
Arnold Schönberg: xxxx	
Olivier Messiaen: <i>Technique de mon langage musical</i> (Paris 1942)	
John Cage: <i>Silence, Lectures And Writings</i> (Middletown 1961)	
Karlheinz Stockhausen: <i>Texte zur elektronischen und</i>	
<i>instrumentalen Musik</i> (Köln a.R. 1963)	

Objevily se i nové přístupy v oblasti hudebních analýz. Jedním z nich je například způsob analýzy vycházející z tzv. Asafjevovy intonační teorie, dalším (na Asafjeva navazujícím přístupem) je tzv. komplexní analýza, jež chce překonat redukci vznikající ze statické analýzy jednotlivých složek a segmentů hudební struktury a studovat jejich propojení a navíc i účast hudebního interpreta a apercipienta (ústí tedy až do analýzy esteticko-axiologické), ještě dalším tzv. schenkerovská analýza (vychází z myšlenek třísvazkové práce Heinricha Schenker *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, 1906, 1910, 1935; tento způsob analýzy se dnes masívně

uplatňuje zvl. v USA, představitelem je např. Allen Forte; nejstručněji řečeno, spočívá v hledání stále základnějších vrstev skladby). Ani tímto ovšem výčet analytických přístupů nekončí, neboť v analýzách se začínají objevovat přístupy používající matematického zpracování dat (např. frekvence a distribuce intervalů, to umožňuje např. modelovat hudbu různých stylů), dále analýzy osnované psychologicko-sémioticky (viz např. analýzy vycházející z tzv. interpersonální hypotézy hudby), atd.

ZE SVĚTOVÉ LITERATURY K HUDEBNÍ ANALÝZE:
Hellmut Federhofer: <i>Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse</i> (Graz 1950)
Harry Goldschmidt: <i>Methodologie der musikalischen Analyse</i> (in: <i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i> 1961, č.4)
V... Cukkerman: <i>Celostnyj analiz muzykaľnogo proizvedenija i jeho metodika</i> (Moskva 1965)
<i>Wege der musikalischen Analyse</i> (sborník, Berlin 1967)
Helga de la Motte-Haber: <i>Musikalische Analyse</i> (Kassel 1968)
Tatáž: <i>Psychologie und Musiktheorie</i> (Frankfurt a.M.1976)
Carl Dahlhaus: <i>Analyse und Werturteil</i> (Mainz 1970)

Nesmírně různorodá problematika hudební teorie je reflektována v bezpočtu publikací; bibliografii prací o dějinách hudební teorie vydal J... R...Williams (*A Bibliography Of The History Of Music Theory*, New York 1970), soupis teoretických prací se objevuje v jedné řadě soupisů RISM (o RISM viz v kapitole *Muzikologická dokumentace*). Studie a stati k hudební teorii se objevují prakticky ve všech muzikologických periodících, specializovanými časopisy jsou například *Journal Of Music Theory* (USA) nebo *Zeitschrift für Musiktheorie* (SRN), dále nutno připomenout sborníkové publikace, například *Res facta* (Polsko; zaměřuje se k soudobé experimentální hudbě).

### **K české hudební teorii:**

Naše hudební teorie má poměrně bohatou minulost. Například univerzitní mistr Pavel Žídek z Prahy již v 15.století začlenil do své vědní encyklopedie *Liber viginti artium* i pojednání o hudbě. Důležitými osobnostmi starších dějin disciplíny byli Václav Philomathes (vydal 1512 veršovaný spis *Musicorum libri quatuor*), Jan Blahoslav (spis *Musica, to jest knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající*, vyšel v Olomouci 1558, avšak nedochoval se; pak byl vydán v Ivančicích 1569), Jan Josquin (pseudonym, spis nese název *Muzika, to jest zpráva k zpívání náležitá*, 1561), Tomáš Baltazar Janovka (hudební slovník *Clavis ad thesaurum magna artis*

*musicae*, 1701), Jan Jakub Ryba (spis *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému*, 1817). Rozsáhlé dílo hudebně teoretické (spisy o melodice, harmonii, hudební kompozici, dramatické kompozici) vytvořil skladatel Antonín Rejcha (1770-1836); Rejcha ovšem prakticky vzato splynul s prostředím Francie, kde žil a působil. Do hudební teorie v 2.polovině 19.století zasáhli zvláště pracemi o harmonii (případně i jejích teoretických základech) zejména Otakar Hostinský, Karel Stecker, František Zdeněk Skuherský, Leoš Janáček.

Z meziválečného období našeho století je nutno připomenout moderně osnované a široce rozšířené učebnicové práce, zejména *Úplnou nauku o harmonii na základě melodie a rytmu* (Praha 1933) Otakara Šína (Šín převzal Riemannův funkční výklad tonality). Zhruba v té době se teoretickými problémy zejména tónových systémů obíral muzikolog Josef Hutter, zatím co skladatel Alois Hába teoreticky obhajoval svou hudbu, v níž se mj. uplatňoval tzv. atematický sloh a mikrointervalika; zajímavé postřehy o skladatelské práci má například i Bohuslav Martinů.

Po druhé světové válce se objevila celá plejáda hudebních teoretiků, z nichž mnozí byli současně i skladateli. Přední místo mezi nimi zaujal teoretik a skladatel Karel Janeček (1903-74), autor celé řady prací. Janeček exceloval rozhledem a originalitou teoretického myšlení i schopností spojovat teoretický nadhled se zřením k živé hudbě (viz jeho analýzy!) a k praktické použitelnosti publikace.

NEJDŮLEŽITĚJŠÍ JANEČKOVY PRÁCE:

*Hudební formy* (Praha 1955)

*Melodika* (Praha 1956)

*Harmonie rozbořem* (Praha 1963)

*Základy moderní harmonie* (Praha 1965)

*Tektonika* (Praha 1968)

*Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie* (Praha 1972)

*Smetanova komorní tvorba* (Praha 1978)

Stručně faktograficky k dalším osobnostem a pracem (tento výčet má i podat určitý obrázek rozmanitosti pojednávaných problémů a uplatňovaných přístupů): Jarmil Burghauser-Antonín Špelda: *Akustické základy orchestrace* (Praha 1967), Eduard Herzog (*Úplný rejstřík dvanáctitónových všeintervalových řad*, in: sborník *Nové cesty hudby*, Praha 1964), Miloslav Ištvan: *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*, Praha 1973), Jaroslav Jiránek (*Umění rozezpívat myšlenku. Pokus o intonační analýzu*, Praha 1965, *Asafjevova teorie intonace, její*

geneze a význam, Praha 1967), Jan Kapr: *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby* (Praha 1967), Ctirad Kohoutek (*Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, Praha 1962, *Projektová hudební kompozice*, Praha 1969), Milan Kuna (editor sborníku *Čas v hudbě*, Praha 1984), Vladimír Lébl: *Nástin typologie zvukového materiálu* (in: *Hudební věda* 1969, č.3), Jitka Ludvová (*Matematické metody v hudební analýze*, Praha 1975), Alois Piňos (*Tónové skupiny*, Praha 1971), Karel Risinger (*Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, Praha 1969, *Nauka o harmonii XX.století*, Praha..., *Nauka o kontrapunktu XX.století*, Praha 1984), Josef Rut (*Dvanáctitónová tonální teorie*, Praha 1969), Jaroslav Smolka (*Smetanova vokální hudba. Písň, sbory, kantáty*, Praha 1980), Jaroslav Volek (*Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, Praha 1961, *K otázce počtu funkcí v tradiční harmonii*, in: *Hudební věda* 1964, č.2).

K DĚJINÁM ČESKÉ HUDEBNÍ TEORIE:
Karel Risinger: <i>Vůdčí osobnosti české hudební teorie</i> . Otava Šín-Alois Hába-Karel Janeček (Praha 1963)
Jitka Ludvová: <i>Česká hudební teorie 1750-1850</i> (Praha 1985)
Tatáž: <i>Česká hudební teorie novější doby. 1850-1900</i> (Praha 1988)

### 6.2.1. HUDEBNÍ HISTORIOGRAFIE

**Úvodní poznámka:** I když takto nazývaná badatelská oblast bývá uváděna jako jedna z mnoha muzikologických disciplín, přece je zjevné, že činnost hudebních historiků zaujímá v rámci hudební vědy daleko výraznější, ba snad až dominantní či majoritní postavení. Počítáme-li k této produkci i biografie a profily hudebníků, přehledy vývoje různých s hudbou spjatých institucí a výklady hudebních dějin jednotlivých lokalit či regionů, pak souhrn všech hudebně historiografických bibliografických jednotek (i součet jejich objemů) tvoří dobrou polovinu všeho, co muzikologové vyprodukují. (Úkol pro vás: zamyslete se nad oborovým složením knihovny vašeho muzikologického ústavu!) A nejen to: hudebně historické bádání se v řadě oborových propedeutik a metodologických výkladů považuje za jeden z hlavních pilířů hudební vědy. Jak jsme již viděli, například Guido Adler rozdělil hudební vědu na oblast historickou a systematickou, a jeho pojetí, i když je dnes v lecčems překonané, se zvykově institucionalizovalo. Na řadě německých a rakouských univerzit se ústavy (katedry) hudební vědy větví na část historickou a systematickou a profesori jsou jmenováni právě jen na stolice jedné či druhé větve. Navzdory tomuto prestižnímu postavení není hudební historiografie oborem ostře profilovaným, vnitřně sourodým a pojmově i terminologicky snadno uchopitelným.

K DETAILNĚJŠÍMU VHLEDU DO PROBLEMATIKY VIZ TEXT: Tomislav Volek: <i>Hudební historiografie</i> (in: <i>Hudební věda III</i> , Praha 1988)
---

**K označení disciplíny:** Označení typu "**hudební historiografie**" se v poslední době využívají v řadě jazyků. V češtině dříve fungoval v podstatě synonymní název "**dějepis hudby**". Ten je



vcelku dobře použitelný i dnes, bývá však předmětem sporů. Mají historikové dějiny "popisovat", nebo též (a vlastně především) zkoumat? (Pak by bylo namísto spíše starší slovo "dějezpyt", jistě velmi užitečné, leč dnes už zastaralé.) Také německy píšící badatele dnes hovoří o "**Musikgeschichtsschreibung**", což je významově totožné s našimi výrazy "dějepis hudby" i "hudební historiografie", ale nejednou nazývají tento obor prostě "**Musikgeschichte**", tj. "**dějiny hudby**". Název předmětu bádání jim tu splývá s názvem bádání samotného. Jde o stylistickou nedbalost? Vyjadřuje snad tento zjevný odklon od terminologické přesnosti zmíněnou nechuť k "popisu dějin"? Nebo se tak bezděčně vyjevuje něco podstatnějšího, totiž fakt, že historik dějiny nejen reflektuje, popisuje, "rekonstruuje", zkoumá a vykládá, ale že je též hlouběji prožívá, že se s nimi identifikuje a cítí se být jejich organickou součástí?

Tuto terminologickou nejasnost patrně způsobují všechny zmíněné faktory. Badatel opravdu nemůže vystoupit z historického dění, tedy z dějin. Přítomné dění zažívá a minulé stavy prožívá (vcítuje se do nich). S dějinami se vyrovnává tím, že o nich vypráví (že je vykládá, interpretuje) - dějepis se tak stává vyprávěním, narací. V pozadí je snaha identifikovat se s takovým (i minulým) děním cestou zvidání, poznání. Ledacos tu napovídá etymologie: české slovo "dějiny" souvisí se slovesy "dít se", ale i "dít" (pravit); připomeňme též zvláštní příbuznost anglických slov "history" a "story": věda "history" opravdu narativně podává určité "stories"; v družině starořeckých Múz vystupovala vedle strážkyň všemožných druhů zpěvu, hudby a poezie i Kleió, Múza dějepisů, chápaného jako narace; a - last but not least - řecké slovo "**historia**" zprvu označovalo zvidání, snahu poznávat, na bázi dalších jazyků pak nabylo schopnosti označovat vyprávění o událostech (příběh), posléze pak i tyto události samé, tedy dějiny. Kruh se uzavírá: od počátků kultury je poznávání dějin něčím víc než pouhým chladně věcným studiem toho, co se děje nebo již událo. Tímto zvláštním paradigmatem nepřestává být ani moderní historiografie, ať již obecná, kulturní či specificky hudební.

Vraťme se však k pozici historického bádání v rámci muzikologie. Adept hudební vědy musí být pro ně speciálně školen, a to i nad rámec oborové výuky. Je dobré, aby si zapsal některé přednášky či semináře z obecné historiografie (pokud ji nestuduje jako další obor), do muzikologické výuky se někdy přímo vřazuje předmět Pomocné vědy historické. Muzikolog si osvojuje schopnost vyrovnávat se s historickými prameny, číst stará písma, ověřovat autenticitu historických svědectví, rekonstruovat minulé situace, umět vypátrat jejich smysl, atd. Všechny tyto znalosti i dovednosti později uplatní při zpracovávání muzikologické problematiky. O jakou problematiku půjde? Řekněme rovnou, že o velmi rozmanité okruhy problémů: historicky je třeba zkoumat a vykládat nejen vývojové pohyby hudební tvorby či interpretace jakožto esteticko-uměleckých aktivit, ale i dějiny všeho, co s hudbou souvisí, notovým písmem a

hudebními nástroji počínaje a regionálními, etnickými i kulturními kontexty, v nichž se hudba uplatňuje, konče. Své dějiny mají instituce, historicky se vykládá život a tvůrčí vývoj osobností, zkoumá se i historie hudebních výtvorů (to, co se s nimi děje v procesu jejich geneze i recepcce), muzikolog se má zamýšlet i nad historií svého oboru, tedy zkoumat dějiny muzikologického poznání. Při výkladu všech těchto různých jevů dokonce nevystačí s výsledky svého muzikologického, ale ani obecně historického vzdělání. Aby dokonale vysvětlil "story" nějaké osobnosti, musel by být i slušně školeným psychologem (chcete-li, pak třeba i sexuologem), při studiu dějin jiných jevů se neobejde bez znalostí politiky, ekonomie, sociologie, výrobní technologie, atd. Tak široké vzdělání si ovšem historik hudby opatřit nemůže, takže bude právě vždy v něčem "diletovat" (lépe je ovšem spojit se s odborníky z jiných disciplín a zkoumat ten který jev interdisciplinárně).

**Můžeme resumovat: Hudební historiografie sice funguje jako jedna z oborových specializací muzikologie, představuje však též o určitý klíčový aspekt muzikologického poznání (zaměření výzkumu na poznání toho, co se děje v diachronních, tedy časových a vývojových souvislostech se všemi jevy, které zkoumá muzikologie); je to aspekt natolik klíčový, že hudební historiografie se stává jedním z hlavních způsobů jak uchopit a pochopit celek fenoménu "hudba". V hudební historiografii jde vlastně o celý trs různých historických výzkumů. Jako předmět tu vystupují například dějiny tvorby, interpretace, recepcce i dalších aktivit, dějiny různých médií i reflexí hudby, dějiny prostředí, v nichž hudba vzniká a působí, dějiny nositelů hudebního dění - historicky snad nelze dosti dobře zkoumat jedině některé akustické a fyziologické jevy či procesy, které se v průběhu lidských dějinách zřejmě vývojově nemění. Navíc je takto diferencované hudebně historické bádání organicky začleněno do historického poznání vůbec: dějiny hudby jsou chápány jako součást dějin lidské duchovní, ale i materiální kultury, vývoje mezilidské**

**komunikace, atd., tedy jako specifická komponenta univerzální lidské historie (i někteří významní hudební historikové razili tézi, že historie je vlastně jen jedna).**

**K metodám hudební historiografie:** Šíří předmětného záběru hudební historiografie je dána též značná pestrost používaných metod. Podobně jako ve všech vědách se zde využívá **metod induktivních a deduktivních** i mnoha **metod komparatistických** (srovnávacích). Daleko specifičtěji je uplatněna kombinace **diachronního a synchronního přístupu** k předmětu: historik totiž musí studovat jevy v jejich časové následnosti (např. vývoj hudební tvorby v letech 1500 - 1650) i systémové uskupenosti na průřezech časovou osou (např. stav tvorby k datům 1520, 1560, 1600, 1630); systém je tedy chápán ve svém vývoji a za vývojem se vždy hledá určitý systém. Podobně je tomu i s okruhem tzv. **přímých a nepřímých přístupů** k předmětu bádání, neboť zejména minulé stavy jsou historikovi přístupné leckdy jen na základě určitých indicií, takže nezbyvá než kombinovat různé přístupy, dívat se na předmět z různých hledisek; kombinace přímých a nepřímých přístupů umožňuje i **rekonstrukci** dějinných stavů. **Při uvědomování, rekonstrukci a interpretaci dějin se dále uplatňují metody či techniky biografické, geografické, demografické, statistické** a v neposlední řadě i **filologické**. Filozof Giambattista Vico, o němž se ještě zmíníme, chápal tuto filologii velmi široce: měla se zabývat věcmi záviselými na lidské vůli vůbec. Později byl pojem omezen na výzkum verbálních textových výpovědí, zvláště psaných historických pramenů, dnes se onomu širšímu pojetí blíží snaha chápat jakýkoliv jen trochu organický soubor jevů jako **text** či **kontext** schopný vypovídat o dějinách. (Tuto výpovědní schopnost si ostatně ověřte: projděte pozorně nějakým neznámým městem a zkuste z jeho urbanistiky i architektury či z životního způsobu obyvatel "vyčíst" nebo "odečíst" informace o historii této lokality.) Kromě toho využívá historik celé řady pomocných metod, o nichž jsme psali ve zvláštní kapitole. A hudební historiografie samozřejmě nemůže nevyužít ani zvláštních postupů, které se uplatňují v jiných muzikologických oborech, pokud zkoumá vývoj zcela specifických hudebních jevů (hudební tvorby, interpretace, teorie, hudebních nástrojů atd.). K úvahám o metodách připojme ještě výklad dvou pojmů (**periodizace** a **historismus**), na něž budete často narážet v novější historiografické, ale i sociologické a filozofické literatuře.

**Periodizace dějin (vývoje):** Jde o specifickou aplikaci tzv. typologických respektive třídících/klasifikačních metod, s jejichž pomocí se poznávaná realita člení na různé podoblasti či třídy (u typologických polarizací jde zvláště o stanovení protikladných jevů, jež zkoumaný celek polarizují). Typologicky lze vyložit i historické jevy, vývojové tendence atp., přičemž primární je **synchronní pohled**, dále promítaný do **diachronie** (časové postupnosti). Tak například

můžeme pochopit vokální a instrumentální hudbu jako základní typy hudební tvorby a poté sledovat, jak a kdy se každý z nich ve vztahu k druhému vyvíjel či uplatňoval. Pokud bychom typologické, a ještě spíše třídící/klasifikační postupy uplatnili obráceně, tj. tak, že bychom v diachronii našli ohraničitelné fáze a dále hledali jejich vnitřní systémovou integritu, dospěli bychom k etapizaci dějin. Právě o takových postupech se v obecné i hudební historiografii hovoří jako o periodizaci. **Etapy či epochy vývoje jsou zde chápány jako periody**, což ovšem znamená, že v pozadí působí představa **periodicity**, více či méně pravidelné opakovatelnosti, tedy **cykličnosti** dějin. Jde o představu poměrně novou, kterou do výkladu univerzálních dějin uvedl teprve zmíněný již filozof Vico (1668 - 1744). Ve 20. století rozvíjeli teorii historického koloběhu či dějinných cyklů německý filozof Oswald Spengler a anglický historik Arnold Joseph Toynbee. S typologií a tříděním/klasifikací má periodizace dějin společné i to, že je třeba pevně určit, jaká jevová oblast má být členěna. Nelze tedy například "mísit" dějiny hudební tvorby s dějinami hudebních nástrojů, i když je zřejmé, že obě oblasti spolu těsně vývojově souvisejí. Obě vývojové linie mohu ovšem začlenit do vývoje něčeho obecnějšího, například celé hudební kultury, který pak musím periodizovat mj. právě s ohledem na různou periodizovatelnost dějin tvorby i nástrojů; pak se zřejmě prosadí nějaké obecnější kritérium periodizace. Různá kritéria vedou samozřejmě k různým periodizacím. Rozčlením-li například vývoj evropské artificiální hudby na renesanci, barok, klasicismus, romantismus atd., slouží mi jako kritérium "obecná umělecká slohovost" (dospívám pak k sérii následných a konkrétní hudbě nadřazených epoch-slohů - mimochodem jde o velmi sporný postup!). Jiný příklad: Východiskem známé Helfertovy periodizace (monodie - polymelodie - melodicko-harmonický princip) bylo kritérium "počet hlasů a povaha jejich souvztažnosti". V prvním případě bylo zvoleno kritérium mimohudební, v druhém hudebně strukturální. Jednoznačně nelze ovšem preferovat ani mimohudební, ani hudební kritéria. Záleží vždy na kontextu jevové oblasti, kterou se snažím periodizovat, i na cíli poznání. Příklad: Dějiny české hudby 20. století lze jistě členit podle toho, jak se tu uplatňovaly nově nastupující stylové a směrové tendence, historicky adekvátnější však bude patrně členění podle dat významných politických zlomů (např. 1918, 1945-48, 1968, možná i 1989), poněvadž víme, že politické dění v naší zemi často diktovalo podmínky uměleckému vývoji (někdy určité tendence vnucovalo, jindy znemožňovalo). Připomeňme též, že k periodizaci má blízko i rozčleňování biografie na přesvědčivé výkladové celky. Pokud půjde o hudebníka, budou předěly dány jak mimohudebními, tak hudebními momenty, takže i tady se vyplácí provést periodizaci podle různých hledisek.

| Vladimír Helfert: *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce* |  
| *logiky hudebního vývoje* (in: *Musikologie* 1, 1938, s. 7 - |  
| 26) |  
| Jaromír Černý - Jan Kouba - Vladimír Lébl - Jitka Ludvová - |  
| Zdeňka Pilková - Jiří Sehnal - Petr Vít: *Hudba v českých* |  
| *dějinách od středověku do nové doby* (Praha <sup>2</sup> 1989, zvláště |  
| s. 13 - 19). |

**Historismus** (též **historicismus**). Jde o termín ražený spíše moderní filozofií dějin než samotnou historiografií. Za historismus se pokládá určitý způsob nazírání na dějiny a z něho odvozovaný metodologický princip, který může být uplatněn ve všech společenských vědách. Ke zvědomění tohoto způsobu či principu přispěla zvláště německá filozofie a věda 19. století, německý psycholog Wilhelm Dilthey jej prohlásil za velmi reflexivní "porozumění" dějinným procesům. Rozmach historismu způsobil "historizaci" veškerého vědění i cítění, takže se začalo soudit, že porozumění různým jevům (např. i umění) je možné jen tam, kde se věci chápou ve svém zaklesnutí do dějinného vývoje (kde se jim přiznává kvalita dějinnosti). Teprve uplatněním historismu došlo k uznání kvalitativní rozdílnosti různých epoch, k hlubšímu pochopení vývoje a k rozlišení "starého" a "nového/moderního" (tj. k uvědomění faktu, že se "naše" doba liší od těch předchozích). Bez historismu by nebylo ani možné operovat ve výkladu dějin a vývoje s kategorií pokroku (případně regrese jako jeho opaku), snažit se o vědomé prosazování dějinných změn či o urychlování vývoje (to bylo typické např. pro umělecké avantgardy, takže o avantgardním vědomí se zvláště z postmoderního hlediska uvažuje jako o "zrcadlové" projekci historismu směrem do budoucnosti), atd. Důsledkem ovšem může být i relativizace přístupu k historii: každé epoše se nakonec přisuzuje její specifická hodnota, takže porovnávání rozdílů či významu epoch přestává mít smysl. Ke vzniku a rozvoji historismu jistě přispělo historické bádání, lze však též tvrdit, že vznikající kvalita historického cítění a porozumění určila charakter moderní historiografie. Dějepisné bádání existovalo totiž i v dobách před vznikem historismu. Historikové si sice uvědomovali dějiny jako časový sled událostí, nechápali je však vývojově či vzestupně (všimněte si, že staré mýty pokládají počátek dějin za "zlatý věk", kdežto v moderní době spojujeme představu "lepších časů" spíše s budoucností) a příliš si neuvědomovali ani kvalitativní rozdílnost různých epoch. (Přečtete si práci Arona J. Gureviče *Kategorie středověké kultury*, Praha 1978, kde je názorně vyloženo, že středověké myšlení spočívalo na zcela jiném chápání času, prostoru, příčinnosti apod., než jakým disponujeme dnes). Nikde ostatně není psáno, že si historismus uchová ten význam, jakého nabyl v 19. století. Stav dnešního

postmoderního vědomí je například závislý spíše na prožitku plurality všech - i díky historismu zpřístupněných - hodnot, než na tradičním historismu, který se naopak stává předmětem kritiky. Filozofie a věda nebyla ovšem ani zdaleka jediným (a snad ani prvním) terénem, kde se kvality historismu zrodily. Prvé vlny historického citění (či snah o porozumění povaze a smyslu dřívějších epoch) se dostavily spíše v obecném společenském povědomí a velmi citlivě se odrážely v umění. V malířství to například signalizoval fakt, že se ve výjevech z minulosti začaly zobrazovat reálie příslušné staří epochy. Historismem byl renesanční zájem o antiku (podobně i zájem florentské cameraty o antickou hudbu), poté se v architektuře stále silněji projevoval příklon k tzv. historickým stylům (předjímkou již v baroku, např. u našeho Santiniho, hlavní rozvoj historizující architektury nastal v 19. století). V hudbě se kolem roku 1800 ohlašuje historismus snahami oživit Bachovo dílo (legendární uvedení Bachových *Matoušových pašijí* Felixem Mendelssohnem Bartholdym roku 1829 bylo prvním vyvrcholením těchto snah) a poté stále intenzivnějším úsilím po "stylově věrném" uvádění veškerého staršího repertoáru. Analogické tendence se později projeví v jazzu (tzv. revivalismus). Historizující slohy v hudební tvorbě se výrazněji rozvinuly až ve 20. století (nástup neoklasicismu a analogických směrů), v posledních desetiletích však právě historismus vede k nastolení tzv. polystylovosti a konec konců k opětovné relativizaci historického vědomí prožitkem zmíněné plurality. I v tomto případě platí, že historismus v povědomí hudebníků silně působil na rozvoj hudební historiografie, přičemž výsledky jejího bádání umožňovaly skladatelům, interpretům i publiku hlouběji "prožívat" hudební minulost. A třebaže dnes dochází v hudební kultuře k určité relativizaci historického citění, neobejde se hudební věda bez uplatnění historismu jako nezbytného metodologického principu.

TŘI DOPORUČENÉ (BYŤ VELMI NÁROČNÉ) TITULY:
<i>Die Ausbreitung des Historismus über die Musik</i> (Regensburg 1969)
Jürgen Habermas: <i>Der Philosophische Diskurs der Moderne</i> (Frankfurt a. M. 1985)
Jan Patočka: <i>Kacířské eseje o filosofii dějin</i> (Praha 1990)

Jistě chápete, že tváří v tvář popsané "bezbřehosti" předmětu i složitosti metodologického aparátu hudební historiografie musí příští historik vynaložit mnoho úsilí, aby se na tomto poli vůbec orientoval a jednoho dne i specializovaně uplatnil. Nemáme tu možnost popsat vše, co by si měl osvojit. Doporučujeme však jedno: seznamte se s propedeutikami obecné historiografie i

tzv. pomocných věd historických. Práce, které jsou nám k dispozici, mají sice různou kvalitu, nelze se však bez nich obejít.

UŽITEČNÉ PROPEDEUTIKY DĚJEPISU:
Ernst Bernheim: <i>Úvod do studia dějepisu</i> (Praha 1931).
Miroslav Hroch a kolektiv: <i>Úvod do studia dějepisu</i> (Praha 1985)
Ivan Hlaváček - Jaroslav Kašpar - Rostislav Nový: <i>Vademecum pomocných věd historických</i> (Jinočany 1994)

Poznámka k uvedeným propedeutikám: Bernheimova kniha představuje solidní evropský výkladový standard a funguje dodnes jako vzorová učebnice. Hrochova práce je v mnoha partiích poznamenána dobovým marxistickým žargonem, obsahuje však i četné objektivní informace a řadu dobrých praktických rad. V týmovém spise *Vademecum* najdete solidní uvedení do následujících oborů: paleografie, chronologie, genealogie, historická metrologie (o měrných soustavách), diplomatika, kodikologie, sfragistika, heraldika, epigrafika (studium nápisů), numismatika. (Připomínáme, že jsme se snažili nabídnout vám přímo v textu tohoto skriptu krátké uvedení do muzikologické aplikace pomocných věd historických i dalších analogických badatelských postupů v kapitole Heuristika a problematika pramenů.)

Řekli jsme, že hudební historiografie funguje nejen jako zvláštní oblast muzikologie, ale též jako organická součást poznávání lidských dějin vůbec. Rozumí se pak, že i zrod hudebního dějepisu byl motivován jak zájmy hudebními či muzikologickými, tak obecnou snahou poznat veškeré historické děje. To však neznamená, že by hudebně historické zájmy byly stejného stáří jako historický zájem zaměřený na jiné sféry. Poznávání dějin se totiž vyvíjí nerovnoměrně, přičemž historický zájem o hudbu se vyhranil až na rozhraní humanismu a baroka. Pokusme se tuto nerovnoměrnost demonstrovat.

**"Historické poznání vůbec" procházelo zhruba těmito vývojovými stadii:**

- V kulturách přírodních národů (prokazatelně i pravěkých) jsou z přírody vyzorovány časové dimenze cyklických dějů a vědomí o dějích vlastního rodu se traduje vyprávěním.
- V prvých "vysokých kulturách" se upřesňuje pojetí času a formou vyprávění o dějích se stávají mýty či ságy, které mívají svá "historická jádra".
- Na dalším stupni civilizačního vývoje těchto kultur (starověkých, případně i středověkých) si vyšší typ společenské (státní) organizace vynutí praxi soustavného zaznamenávání historických faktů v chronologickém pořadí: vznikají soupisy dynastií, analý či letopisy, kroniky atp., jsou vyslovovány i první myšlenky o funkci poznání dějin (Ciceronovo "historia est magistra vitae").

Do výkladu mohou být ovšem začleňovány i smyšlenky, fikce apod. (někdy jde o epické narativní - tedy vlastně literárně umělecké - prvky, jindy o alegorické vyjádření či symbolizaci jistých reálných fakt, postojů apod.).

- Až renesancí a osvícenstvím jsou dány (zprvu pouze v evropské kultuře) předpoklady k postupnému formování historického kriticizmu (hovoří se o tzv. kritickém dějepisectví, které v českém prostředí prosadil svou revizí Hájkovy *České kroniky* až Gelasius Dobner v 18. století), ke zdůrazňování autentičnosti dějinných faktů, ke hledání vývojových zákonitostí a ke vzniku filozofie dějin (viz třeba Hegelovu filozofii dějin jako výklad dialektických proměn ducha, různé teorie historických cyklů atp.): teprve v této chvíli se zrodí moderní historiografie, prodávající samozřejmě další dílčí vývojové proměny. Obecný zájem o dějiny je silně podnícen i nástupem romantismu, směr romantické historiografie pak klade mj. důraz na úlohu individualit (i subjektů typu národa) v dějinách.

- Svě "nejčistší" oborové vyhraněnosti dosahuje historiografie v pozitivistickém stadiu svého vývoje na přelomu 19. a 20. století, zároveň však sílí i duchovědné tendence historického myšlení. Zatímco první typ preferuje co nejobjektivnější výzkumy fakt politických, případně i hospodářských dějin, duchovědné bádání se snaží odečítat povahu vývoje spíše z kulturních faktů. Vzniká tak potřeba nové integrace pohledu na dějiny. Společný jmenovatel se hledá například v hledisku antropologickém či sociologickém, jindy se zase prosazuje metodologicky celostní uchopení časových i prostorových struktur, a to postižením tzv. multikauzálních souvislostí existujících mezi politickými, hospodářskými a kulturními dějinami. Tuto druhou tendenci prosazovala v polovině 20. století francouzská škola *Annales* (Marc Bloch, Lucien Febvre, v neposlední řadě pak Jacques Le Goff, jehož spis *Kultura středověké Evropy* vyšel v českém překladu roku 1991), zaměřující se zvláště na výzkum tzv. mentalit. Od 70. let jsme svědky důsledného překonání kvantitativních metod prostřednictvím tzv. seriální historiografie (pohled na celou společenskou skutečnost je integrován pomocí kvalitativně nových ekonometrických metod, kvalitativní aspekty dějin se mají uchopit výzkumem etnologické problematiky a psychologie společenských skupin), postmoderní neokonzervativní tendence pak podobně jako romantické dějepisectví znovu zdůrazňují úlohu jedince jako hlavního historického činitele.

**Poznání dějin hudby či hudební kultury se rozvíjelo zhruba takto: - V mýtech, ságách, ale i v textech typu historických knih Starého zákona najdeme dílčí poukazy na hudbu.**

Příklady: vyprávění o Orfeovi, antické, orientální i biblické připomínky tzv. "vynálezců hudby", zprávy o dějích, v nichž zpěv, hra na nástroje či jiné "múzické" aktivity hrály jistou roli, například o slavnostech, válečných událostech apod. Výpovědní funkce poukazů bývá však



většinou symbolicko-mýtická, jen zřídka jde o záznamy reálných fakt (o instrumentáři, o funkci hudebních projevů atp.).

- **Na sklonku starověku a ve středověku se ojediněle objevují texty podávající relativně souvislé výklady dílčích úseků či výseků hudební historie** (např. dialog o původu a dějinách řecké hudby, připisovaný mylně Plutarchovi, zpětný pohled raně středověkého polyhistora Boethia na antickou hudbu, obdobné středověké reflexe minulých stavů čínské hudby, evropské pokusy vyložit tradici křesťanského zpěvu, v českém prostředí zvláště známý traktát Jana z Holešova o písni *Hospodine, pomiluj ny*, sepsaný roku 1397); zprávy o hudbě jsou tu a tam zaznamenávány v análech a kronikách (u nás např. v kronice Kosmově). Ve výkladech hudební historie figurují ovšem většinou údaje přebírané z druhé ruky a poté z jednoho podání do druhého. Historický zájem tu ostatně není motivován hudbou jako takovou - spíše má být podána zpráva o dějinách určité etnické kultury či instituce (např. církve), o zanikající civilizaci (antické v případě Boethiově), atp.

- **Teprve v údobí západoevropského humanismu (respektive renesance) se zájem hudebníků (zejména teoretizujících praktiků) obrací k vlastnímu fenoménu hudby,** konkrétně k hudbě antické, a dokonce již i k jejím autentickým pramenům (viz snahy florentské Cameraty, edice dosud nerozluštěných Mesomedových hymnů ve spise Vincenza Galileiho *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581, vydávání antických hudebních traktátů v 17. století, apod.).

- **Zvolna se rodí představa vývoje a pokroku v hudbě** (lipský tomášský kantor Sethus Calvisius píše již roku 1600 pojednání *De origine et progressu musices*; Wolfgang Caspar Printz o 90 let později hovoří ve svých dějinách hudby, mimochodem vůbec prvním spise toho druhu, o jejím "zlepšování" - německy "Verbesserung"). Vědomí hudebníků začíná být prostoupeno tzv. historismem (u tohoto pojmu a jevu se ještě zastavíme). Od sklonku 17. století do konce osvěcenské epochy vznikne pak řada poměrně velkých kompendií, jejichž autoři se snaží podat obraz globálního vývoje hudby. Zapamatujme si alespoň tato významná autorská jména: Giovanni Andrea Bontempi, Pierre Bourdelot, Friedrich Wilhelm Marpurge, Giambattista Martini, Charles Burney, John Hawkins, Johann Nikolaus Forkel. Poslední trojice autorů okázale zdůrazňuje globálnost pohledu v titulu svých prací (názvy jako *A General History Of Music* či *Allgemeine Geschichte der Musik*). Zajímavě si vedl zvláště Burney: jako horlivý stoupenec nové hudby procestoval počátkem 70. let 18. století Evropu, aby kromě minulosti poznal i "*The Present State Of Music*" (tak potom nazval své hudebně cestopisné práce, kde si povšiml i hudební kultury českých zemí). Velmi zvolna se v přístupech k hudební historii uplatňovaly

metody kritického dějepisu: protagonistou přísné práce s prameny byl opat Martin Gerbert na sklonku 18. století.

**- Další rozvoj hudební historiografie je spjat s jistým odklonem od globálního pohledu: začíná dominovat trend tematické i metodologické specializace.** Od roku 1760 se objevují stále častěji biografie hudebních umělců, zprvu hlavně soudobých ("klasický" příklad - Franz X. Němeček: *Leben des K. K. Capellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Praha 1798). Postupně se zájem obrací k velkým zjevům vzdálenější minulosti (např. k Palestrinovi). Po roce 1850 vznikají velké monografie (Chrysanderovo zpracování Händela, Spittova bachovská či Jahnova mozartovská monografie), někdy se tato činnost spojuje i s edičním zpřístupněním umělcova díla (Chrysander např. realizoval takřka stosvazkovou edici Händelovy tvorby). Dále se zájem badatelů obrací k hudebním dějinám jednotlivých národů, zemí, ale i měst (české kulturní prostředí patřilo v tomto směru k neaktivnějším vůbec), k historii dílčích okruhů hudební tvorby, k dějinám notace, hudebních nástrojů a koncem 19. století i k vývoji hudební teorie. Jiný specializační trend představovalo monografické bádání o hudbě jednotlivých epoch (zvláště antiky, éry nizozemské polyfonie ad.), ojediněle se objevily i práce pokoušející se vyložit vývoj hudby několika posledních desetiletí. Když pak Hugo Riemann vydá roku 1901 práci *Geschichte der Musik seit Beethoven*, vrhne tím vlastně zpětný souhrnný pohled na hudbu 19. století a vytvoří prototyp speciálních prací o hudbě jednotlivých staletí - takových prací vzniklo od roku 1900 dodnes velmi mnoho a řada z nich se obírala historií nejnovější, tedy právě probíhajícím stoletím dvacátým. Metodologickou specializací představují zvláště snahy o soustavný sběr a vydávání pramenů staré hudby, o autentické uvádění historického repertoáru (jedním z průkopníků byl holešovský rodák a vídeňský badatel Raphael Georg Kiesewetter) a o propojení hudebně historické i teoretické práce s metodami filologie (již připomenutý mozartovský badatel Otto Jahn, specialisté na antickou hudbu a notaci Friedrich Bellermann a Rudolf Westphal).

**- Prudký růst počtu takových dílčích poznatků vyvolává opět potřebu nových celostních syntéz.** Zatím nemá smysl, abychom si přesně zapamatovali všechny autory a přesné názvy jejich prací, i když je ovšem budeme muset znát při vstupu do historického semináře. Spíše si vtiskněme do paměti některé velké projekty jako reprezentanty určitých zvláštních situací ve vývoji hudebně historického myšlení: Francois-Joseph Fétis vydal osmisvazkovou encyklopedii hudebníků *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-44), k níž připojil jakési "filozofické resumé" jakožto základ velké plánované, leč nedokončené obecné hudební historie (v encyklopedii zachytil nositele evropské hudební kultury, vážně se však zamýšlel i nad dějinnou problematikou mimoevropských kultur). V Praze a později ve Vídni působící August Wilhelm Ambros vydal v pěti svazcích spis *Geschichte der Musik* (1862-

82, poslední dva svazky vyšly posmrtně), kde se kriticky zamyslel nad staršími přístupy k dějinám hudby a zdůraznil sepětí tohoto bádání s kulturní historií i s aspekty - moderně řečeno - sociologickými. Hugo Riemann shrnul novou vrstvu specializovaných poznatků (zhruba na úrovni roku 1900) v pětisvazkové práci *Handbuch der Musikgeschichte* (1904-13). U nás se o sepsání monumentálních *Všeobecných dějin hudby* pokoušel v letech 1917-19 Zdeněk Nejedlý (dílo zůstalo nedokončeno, roku 1930 vyšel jen díl zabývající se nejstaršími hudebními kulturami a antikou). Velká syntetická díla vznikala pak již nadále již jen jako výsledek kolektivní práce mnoha odborníků: Sir William Henry Hadow redigoval proslulou *The Oxford History Of Music* (6 svazků, 1901-05), Guido Adler *Handbuch der Musikgeschichte* (1924, 2 1930), Ernst Bücken obrovitý *Handbuch der Musikwissenschaft* (10 svazků, 1927-34). Vedle těchto prací (a vlastně na základě v nich uvedených poznatků) vznikaly a nadále vznikají nesčetné drobnější výklady všeobecných dějin hudby, často popularizačního nebo přímo učebnicového charakteru. Oblíbeným typem podání hudebně historické látky se staly i příručky, ba celé jejich série, pojednávající o dějinách druhů hudební tvorby apod. (v Lipsku a později v Berlíně působící muzikolog Hermann Kretzschmar redigoval např. ediční řadu *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*).

**- Po druhé světové válce jsou většinou velká (mnohasvazková) hudebně historická kompendia možná pouze jako výsledek práce specializovaných kolektivů.** Ve Velké Británii se Egon Wellesz, Jack Allan Westrup a Gerald Abraham zasloužili o realizaci edičního projektu *The New Oxford History Of Music* (od 1954), německý muzikolog Carl Dahlhaus inicioval edici *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (od 1980). V bývalé NDR měla začít pod redakcí Ernsta Hermanna Meyera vycházet velká práce *Geschichte der Musik*, přidržující se marxistické periodizace dějin: vydán byl pouze 1. svazek (1977), u nás všeobecně dostupný a přinášející solidní výklad hudby pravěku a nejstarších civilizací. V průběhu 70. let vzešla ze snah organizace UNESCO myšlenka zpracovat vpravdě univerzální projekt *Hudba v životě člověka; světové dějiny*. Pozornost měla být věnována všem hudebním kulturám světa, spolupráci týmů reprezentujících jednotlivé regionální oblasti koordinovala Mezinárodní hudební rada; zdá se však, že na realizaci projektu nemá nynější světová muzikologie ani dostatek sil, ani potřebné finanční prostředky. Právě od této práce se očekávalo, že přinese kýženou syntézu hledisek historických, regionálně topografických, etnologických a antropologických, tj. že půjde cestou, kterou se začíná ubírat soudobá obecná a kulturní historiografie. Překonáno tak mělo být i doposud převažující evropocentrické hledisko, jakož i jednostranné zaměření na hudbu umělého typu. Zřejmě však k dosažení takové syntézy nedozrál dosud čas. V hudební historiografii většiny zemí se naopak prohlubují specializační tendence, stovky a tisíce mladých

muzikologů z Ameriky, Austrálie i Japonska se angažují v detailních výzkumech evropské historické hudby, práce badatelů nalézají výstupy ve stále početnějších edicích historické hudby, atp. Čelný německý historik Friedrich Blume analyzoval tento setrvalý stav v hlavním referátu na 10. kongresu Mezinárodní muzikologické společnosti (Lublaň 1967), kde ironicky označil ustavičné specializační trendy a stále minucióznější ediční počiny jako "paradisus musicologicus", znamenající ovšem ve skutečnosti rozklad celostního vidění. Tento rozklad nadále pokračuje: hudební historiografie je s to integrovat své poznatky nikoliv sama svými silami, nýbrž jedině za cenu kvalitativně nové spolupráce s etnomuzikologií a hudební antropologií, přihlížením k vývoji hudby nonartificiální povahy, atp.

- Syntetický pohled na dějiny hudby se tedy nadále vyznačuje jistou metodologickou rozpačitostí a hudební historiografie zatím není schopna příliš reagovat ani na inovace, jimiž se v posledních desetiletích vyznačuje práce obecných a kulturních historiků (viz výše připomenuté strukturalistické, antropologické, seriální a postmoderní tendence). Jednu z mála čestných výjimek tu představují metodologické podněty německého muzikologa Georga Kneplera (viz jeho práci *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977). Pokračuje tedy trend specializace a k jednotlivým dílčím tématům (od problematiky celých slohových období či "celonárodních" hudebních dějin až k detailnímu sledování úlohy jednotlivých hudebníků a hudebních děl) se nakupily a dále kupí celé stohy literatury. Na tomto místě nemá smysl podat jakýkoliv výběrový výčet prací k jednotlivým tématům či okruhům problémů. Pokus o takový přehled přinesl svého času J. Fukač v práci *O studiu hudební vědy*, Praha 1964, s. 64 - 83, od té doby však přibývalo mnoho nové základní literatury. Doporučujeme vám proto tento postup: zajímáte-li se o určitý dílčí hudebně historický problém, vyhledejte v nejnovějších hudebních encyklopediích příslušná hesla a pečlivě si prostudujte k nim připojené bibliografické údaje.

- Hlavními novinkami v hudebně historiografickém bádání jsou tyto trendy: vznik vědecky legitimní produkce zabývající se dějinami jazzu (již od 30. a 40. let) a populární hudby (viz u nás např. mnohé průkopnické práce Josefa Kotka či též autorů tohoto skriptu); prohloubení pohledu na dějiny interpretace (obě tyto oblasti výzkumu se v mnohém chovají jako muzikologické disciplíny); vznik historicky orientované "Rezeptionsforschung", tj. výzkumu toho, co se dělo s hudebními díly po jejich vzniku (až doposud byly dějiny hudby pojímány spíše jako dějiny tvorby); uvedení sémantických hledisek do historického výzkumu (např. v pracích Hanse Heinricha Eggebrechta, který se zasloužil o důkladný historický výzkum hudební terminologie a nastolil požadavek, aby se vývojové situace různého stáří vykládaly a chápaly ve světle tehdy platných termínů a pojmů); domýšlení zhruba 70 let starých podnětů Heinricha Besselera k výzkumu hudebního slyšení (to - podobně jako i tzv. hudební myšlení - se totiž historicky vyvíjí a mění, takže dějiny hudební tvorby, interpretace, recepce i kognitivní hudebně teoretické reflexe lze uvést právě na tohoto "společného jmenovatele").

### **K vývoji hudebně historiografického bádání v českém kulturním prostředí.**

Tento vývoj můžeme na dané ploše načrtnout jen v největší stručnosti. Stopy zájmu o hudební minulost objevíme ve starší domácí traktátové literatuře (např. v pojednání břevnovského mnicha

Jana z Holešova o písni *Hospodine, pomiluj ny*, sepsaném 1397). Teprve obrozenští učenci kolem roku 1800 si začínali v rámci svých reflexí české kulturní historie všimnout jednotlivých hudebníků a tuto tendenci završil Bohumír Jan Dlabač svým velkým biografickým slovníkem *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (Praha 1815), kde hesla hudebníků tvoří většinu. Z pražského mozartovského kultu (ostatně rovněž obrozenecky či vlastenecky motivovaného) vzešlo i jedno z prvních biografických děl, totiž německy psaná mozartovská monografie Františka X. Němečka (1798). V českém obrozeneckém časopise Krok vyšlo roku 1823 *Povzbuzení k sepsání pragmatické dějoprávy o hudbě v Čechách*, které představovalo velmi odvážný koncept, projekt však zůstal "na papíře". Většina dobových prací i snah byla tedy zaměřena takřka výhradně na poznání hudebních dějin vlastní země, hlavně Čech (nejinak tomu bylo na Moravě, kde roku 1873 Christian F. d'Elvert vydal *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien*, velmi solidně zpracované rakouskou "historicko-statistickou" metodou).

K problematice evropské či světové hudby se ovšem orientovali němečtí hudební historikové pocházející z českých zemí a částečně zde i působící: Raphael Georg Kiesewetter, August Wilhelm Ambros, Guido Adler a postupně i další. Uvedené osobnosti patří - jak již víme - k zakladatelům moderní hudební vědy vůbec a novodobé hudební historiografie zvláště, ovšem i Ambros vydal za svého pražského působení řadu prací obírajících se pražskou a českou hudební historií (*Das Conservatorium in Prag*, 1858, *Der Dom zu Prag*, 1858, ad.). Moderní české bádání (české ve smyslu jazykovém i národním) obohatil mnoha drobnými pracemi o domácí i světové hudbě estetik a muzikolog Otakar Hostinský. V časopise Dalibor (1881) dokonce napsal programovou stať *O úloze naší historické literatury hudební*, vytčené cíle - vypsání českých a všeobecných dějin hudby i opravené vydání Dlabačova slovníku - však zůstaly dlouho nenaplněny. Hostinský sám sepsal jen drobnou práci *Hudba v Čechách* (vyšla nejprve německy 1893) a monograficky rozpracoval dílčí otázky z historie české hudby a hudební teorie 16. století. Důkladnější historii české hudby vydal Josef Srb-Debrnov (*Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, 1891), Karel Stecker pak formou velmi solidní učebnice zpracoval *Všeobecný dějepis hudby* (1892 - 1903).

Teprve počátkem 20. století dochází ke specializaci hudebně historického výzkumu. Dobroslav Orel (žák Hostinského, ale i Adlera) se začal zabývat dějinami domácí hymnografie (klíčová zralá práce *Hudební prvky svatováclavské* vyšla až roku 1937), v návaznosti na Hostinského pak Zdeněk Nejedlý (též obecný historik z pražské pozitivistické Gollovy školy) obrátil pozornost k české hudební kultuře husitské i předhusitské éry, později pak ke kulturní a hudební historii 19. století (obrození, Smetana). Řekli jsme již, že Nejedlý se pokusil sepsat i velké všeobecné dějiny, jež zůstaly torzem, úspěšněji si však na tomto poli vedli autoři učebnicových prací Jan Branberger a zejména Gracian Černušák (prvá verze jeho *Dějepis hudby* vyšla 1923-25, k dalším verzím se budete jistě vracet a obracet i vy při svém studiu!). Kombinací podnětů Hostinského a Adlerovy i berlínské muzikologické školy vytvořil v téže době originální hudebně historickou koncepci i metodu Vladimír Helfert. Obrátil pozornost k hudbě 18. století, spojil výklad hudebních dějin s analýzou a interpretací kulturní historie (včetně dějin výtvarného umění), uvedl k nám metodu stylové analýzy a kritiky (pojem "barok" se např. v jeho pracích objevuje dříve než v jiných evropských muzikologických školách), na půdě Moravského zemského muzea v Brně položil základy vědecké muzikologické dokumentaristiky a svou periodizací (viz výše) se přiblížil koncepci strukturalistického hudebního dějepisectví. Domácí problematiku barokní epochy řešili v meziválečném období velmi úspěšně Emilián Trola a Otakar Kamper. Univerzálnější záběr (ovšem i menší kritičnost v přístupu k pramenům) uplatnil ve své historiografické práci pražský muzikolog Josef Hutter.

Po roce 1945 navázali v Praze a Brně na linii Hostinský - Nejedlý - Helfert mnohem početnější skupiny hudebních historiků. Na tomto místě již nelze postupovat enumerativně, proto jen několik zobecňujících poznámek:

- V Praze se úspěšně rozvíjela hudební medievistika a hymnologie (František Mužík, Václav Plocek, Jan Kouba, Jaromír Černý ad.), reflektující v evropských souvislostech domácí historii.
- V Brně Helfertovi žáci Jan Racek a Bohumír Štědroň a poté i jejich žáci respektive nástupci (Teodora Straková, Rudolf Pečman, Jiří Sehnal, Rudolf Pečman, Jiří Fukač, Miloš Štědroň) rozpracovávali domácí hudební historii 16. - 20. století (rovněž dílčí reflexe mimočeské tematiky - např. Monteverdiho, Händela apod.).
- Kolem dalších institucí v Praze, Brně i jiných městech se seskupují řady specialistů na nejrůznější otázky (nejvýznamnější koncentrace od 60. let na Ústavu pro hudební vědu Československé akademie (dnes Akademie věd ČR) v Praze, dále při klíčových hudebně muzejních institucích apod.). Řeší se otázky hudby 17. a 18. století (Jiří Berkovec, Zdeňka Pilková, Milan Poštołka, Jaroslav Smolka, Tomislav Volek); pracují týmy badatelů smetanovských (Jaroslav Jiránek, Jaroslav Smolka, Hana Séquardtová), dvořákovských (Miroslav K. Černý, Milan Kuna ad.) a janáčkovských (Jiří Vysloužil, Teodora Straková, Miloš Štědroň ad.); historickými metodami se začíná soustavně zpracovávat domácí a zčásti i evropská hudba 20. století (Vladimír Lébl, Jiří Vysloužil, týmová práce *Dějiny české hudební kultury 1890 - 1945*, 2 svazky, Praha 1972, 1981); postupně se realizují vstupy českého specializovaného bádání do mezinárodního výzkumu "nadnárodní" problematiky (např. Milan Pospíšil a Marta Ottlová jako odborníci na operní vývoj 19. století); nastává zvědečtění pohledu na dějiny jazzu a populární hudby (viz výše a zvláště v kapitole o výzkumu nonartificiální hudby); týmově byly zpracovány dvě velké syntetické práce o dějinách domácí hudby (*Československá vlastivěda IX. Umění*, svazek 3. *Hudba*, Praha 1971; výše uvedená práce *Hudba v českých dějinách*; lexikograficky prezentovanou syntézou poznatků o domácích dějinách hudby je ovšem i *Československý hudební slovník osob a institucí*, 2 svazky, Praha 1963, 1965). Specializační trend samozřejmě pokračuje, vcelku je však dnešní hudebně historiografická práce v České republice poměrně účinně integrována a metodologicky reflektována.

PRÁCE O HUDEBNÍ HISTORIOGRAFII A JEJÍCH DĚJINÁCH:
Guido Adler: <i>Methode der Musikgeschichte</i> (Leipzig 1919)
Hermann Kretzschmar: <i>Einführung in die Musikgeschichte</i> (Leipzig 1920)
Ludwig Schieder: <i>Einführung in das Studium der</i> <i>Musikgeschichte</i> (Bonn-Leipzig <sup>2</sup> 1924)

Ernst Bücken: <i>Grundfragen der Musikgeschichte als</i>	
<i>Geisteswissenschaft</i> (in"Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	
34, 1927)	
Karl Nef: <i>Einführung in die Musikgeschichte</i> (Zürich 1945)	
Jack Allan Westrup: <i>The Meaning Of Musical History</i> (London	
1946)	
Miroslav K. Černý: <i>Předmět hudební historiografie</i> (in:Hudební	
věda 1964, č. 4)	
Tomislav Volek: <i>Obrozenský zájem o českou hudební minulost</i>	
(in: Hudební věda 3, 1966, č.4)	
Werner Friedrich Kümmel: <i>Geschichte und Musikgeschichte</i>	
(Marburg 1967)	
Andreas Liess: <i>Protuberanzen I. Zur Theorie der</i>	
<i>Musikgeschichte</i> (Wien 1970)	
<i>Musicologica slovacica</i> 4, 1973	
Carl Dahlhaus: <i>Grundlagen der Musikgeschichte</i> (Köln 1977)	
Georg Knepler: <i>Geschichte als Weg zum Musikverständnis</i>	
(Leipzig 1977)	
Petr Vít: <i>K počátkům české hudební historiografie</i> (in:Hudební	
věda 1979, č. 1)	
Miroslav K. Černý: <i>Aktuální problémy hudebně historiografické</i>	
<i>metodologie</i> (in: Hudební věda 16, 1979, č. 4)	

### 6.2.3. ETNOMUZIKOLOGIE

Ve starších úvodech do muzikologie bychom se spíše setkali s disciplínou označenou jako **hudební folkloristika, hudební etnologie**, případně též **srovnávací hudební věda**. Proměna označovací praxe tu vyjadřuje proměny disciplíny samé. Dost možná taky, že v nějakém příštím úvodu do studia muzikologie nebude **etnomuzikologie** stát někde tady "v řadě" s ostatními muzikologickými disciplínami, ale bude jim jaksi předřazena v tom smyslu, že za východisko studia jevu "hudba" se bude pokládat právě fakt rozmanitosti, specifických podmínek, originálních vývojových linií pestrého souboru všech hudebních kultur světa. Zatím tomu tak není a muzikologie se obírá především evropskou (dnes již spíše euro-americkou) hudební kulturou a tam zase její artificiální hudbou, a pro studium všech ostatních hudebních kultur si vytváří speciální disciplínu, nazývanou právě etnomuzikologie (nověji uplatňuje muzikologie právě i disciplínu zaměřenou k výzkumu nonartificiální hudby).

Tradiční orientace zájmu muzikologie na evropskou artificiální hudbu je oprávněná potud, že evropská hudební kultura je v řadě ohledů velice rozvinutá a hraje roli hegemonu (viz zájem o

evropskou artifiční hudbu třeba v Japonsku po 2. světové válce!), neoprávněná zase v tom, že v řadě rysů jsou ostatní hudební kultury neméně svébytné, a tedy hodnotově rovnocenné: vyrůstají ze života konkrétní společnosti, odpovídají na jeho potřeby, jsou tudíž funkčně nezastupitelné, atp. Právě i tzv. srovnávací hudební věda měla - při všech svých historických zásluhách - ten nedostatek, že leckdy jako by samozřejmě primárně vycházela z evropského pojetí kultury a umění a vše ostatní poměřovala (vergleichen = poměřovat, srovnávat) tímto vzorem.

**Etnomuzikologie**, která se formovala na základech **srovnávací hudební vědy** (v zemi svého původu **vergleichende Musikwissenschaft**) a spíše v anglosaském prostředí (sám název se v podobě **ethnomusicology** objevil až kolem roku 1950), se vymaňuje z evropocentrismu, jde za studiem multikulturálnosti či polykulturálnosti, a usiluje přitom pochopit nejrůznější fenomény v jejich specifičnosti. Pokud jde o **hudební folkloristiku**, ta tvoří druhý (historicky vzato, vlastně první) zdroj etnomuzikologie; uskutečňuje studium lidové hudby vlastního etnika (nebo s ním spjatého kulturního okruhu), což je úkol, který se nabízel jaksi samozřejmě a záhy. Je pochopitelné, že tradiční evropská muzikologie měla k hudebně folkloristickému zkoumání nejbliže, takže hudební folkloristika začala fungovat v jejím systému poměrně brzo. V anglosaském a zvláště americkém prostředí se naproti tomu zhruba ve stejné době (tj. od 2. poloviny 19. století) uplatňovalo univerzálnější hledisko obecně etnologické; výrazným reprezentantem této tendence byl například Angličan Alexander John Ellis, který se již 1880 soustavně zabýval výzkumem tónových systémů.

"NEJPRAKTIČTĚJŠÍ" VSTUP DO ETNOMUZIKOLOGIE:

Dušan Holý: *Etnomuzikologie (hudební folkloristika)* (in: *Hudební věda III*, s.778-822)

**K hudební folkloristice.** Možno ji pokládat i za **speciální odvětví obecné folkloristiky** (**folklor** = lidová tvorba, zvláště slovesná, hudební, taneční, zvykoslovná apod. - k folkloru se striktně vzato nepočítá lidová tvorba materiální povahy; ve starší literatuře se někdy rozlišovala oblast tzv. **Volkskunde** a **Völkerkunde** - první zkoumala národy "civilizované", druhá "primitivní" - tady už šlo o přesah do srovnávací hudební vědy) a **etnografie (národopis**, tedy věda studující materiální a duchovní kulturu etnik). Folkloristiku vyvolali v život preromantici a romantici (básník Johann Gottfried Herder již na konci 18. století), kteří se nadchli hodnotami lidové tvořivosti a často jejich prostřednictvím usilovali i o nacionální obrodu. Od původního nadšení se ovšem někdy přešlo k opačnému nesprávnému extrému v hodnocení (Hans Naumann: lidová tvořivost je jen odleskem tzv. vysoké kultury). Postupem doby se v hudební folkloristice



vypracovávaly techniky sběru materiálu (od notových zápisů se přecházelo ke zvukovým nahrávkám) i detailního studia prostředí, kde folklór vzniká a je interpretován, a ustálily se názory na povahu a hodnotu hudebního folklóru. Plodem prvních fází badatelského úsilí byly především **sbírky lidových písní**. K nejvýznamnějším českým sběratelům z hlediska *etnomuzikologického* patřili Jan Ritter z Rittersberku, Karel Jaromír Erben, na Moravě Sušil a Bartoš.

NĚKOLIK VÝZNAMNÝCH ČESKÝCH PÍSNŮVÝCH SBÍREK:
František Sušil: <i>Moravské národní písně</i> (Brno 1835, nová sbírka 1840, <sup>4</sup> 1951)
Otakar Hostinský: <i>36 nápěvů světských písní českého lidu z 16. století</i> (Praha 1892, <sup>2</sup> 1957)
František Bartoš: <i>Národní písně moravské nově nasbírané</i> (Praha 1899)
František Bartoš-Leoš Janáček: <i>Národní písně moravské v nově nasbírané</i> (Praha 1901)

Hudební folkloristikou se obírali často i skladatelé - u nás například Janáček (viz Jiřím Vysloužilem vydanou publikaci *Leoš Janáček: O lidové písni a lidové hudbě*, Praha 1955) nebo Ludvík Kuba, v Maďarsku zejména Béla Bartók či Zoltán Kodály -, ale také víceméně amatérští zájemci. Jako i v jiných případech, u zrodu disciplíny hudební folkloristika stál u nás Hostinský (viz spis *Česká světská píseň lidová*, Praha 1906) a do vývoje disciplíny zasáhli další muzikologové, například i Zdeněk Nejedlý, Otakar Zich či Vladimír Helfert.

Moderní hudební folkloristika, která vlastně už tvoří větev etnomuzikologie, se zabývá mj. dokumentací lidové hudby (nejenom písně), organizací a zpracováním fondů, studiem variačního procesu, v němž vlastně lidová hudba (zejména píseň) vzniká a žije, všímá si i netradičního materiálu (tedy např. písní pololidových - jarmarečních, dělnických, trampských atp.), studuje lidové hudební nástroje, vazby různých oborů lidové tvořivosti (hudba-tanec-slovesnost-výtvarné projevy), atp. Stále zřetelněji se uplatňují počítačové metody zpracování bohatého materiálu. Z představitelů naší folkloristiky možno připomenout (abecedně) jména Jaromír Gelnar, Dušan Holý, Vladimír Karbusický, Jaroslav Markl, Karel Plicka, Robert Smetana, Jan Trojan, Lubomír Tyllner, Vladimír Úlehla, Karel Vetterl, Jiří Vysloužil. Hudební folklór se stal předmětem zájmu i některých "nefolkloristicky" zaměřených muzikologů (viz např. ranou, strukturalisticky koncipovanou práci Antonína Sychry *Hudba a slovo v lidové písni*, Praha 1948). Vysokou úroveň měla *hudební folkloristika* na Slovensku (viz např. podobně strukturalisticky

orientovanou prací Josefa Kresánka *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, Bratislava 1951), zřejmě i díky větší životnosti slovenského folklóru.

**Ke srovnávací hudební vědě:** Vznikala koncem minulého století, kdy se v souvislostech s koloniální expanzí i v souvislostech prohlubujícího se výzkumu nejstarších epoch lidských dějin začaly evropským muzikologům otvírat nové obzory: svět hudby výrazně odlišné od tradičně zkoumané hudby evropské. Byly proto víceméně přírodovědecky studovány zákonitosti této odlišné hudby, například zákonitosti tónových řad vyskytujících se v hudbě různých etnik. Roku 1893 vyšla v Londýně monografie představitele vídeňské muzikologické školy Richarda Wallascheka s názvem *Primitive Music*, v níž autor podnikl pokus o kritické zhodnocení do té doby nashromážděných informací cestovatelů, misionářů atp. Dalším významným představitelem vídeňské školy byl Robert Lach, který mj. publikoval metodologicky významnou práci *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme* (Wien 1924). Ještě výraznější roli sehrála berlínská škola Carla Stumpfů (ten se věnoval i hudebně psychologické problematice) a v ní Stumpfův nejvýznamnější žák a spolupracovník Erich von Hornbostel. Badatelský zájem představitelů srovnávací hudební vědy (již Guido Adler tuto disciplínu zařadil jako jedno ze čtyř odvětví systematické hudební vědy) byl silně zaměřen na problematiku počátků hudební kultury. Horlivě se diskutovalo o tzv. evolucionismu (hlavní teze: kulturní analogie v různých světových teritoriích jsou výrazem jednoty lidského ducha), teorii tzv. kulturních okruhů (v nich se odehrává specifický vývoj) a migrační teorii (vývoj je dán neustálým stěhováními populací i jejich kulturních produktů). K představitelům berlínské školy patří vedle Hornbostela mj. Curt Sachs (po přechodu do USA se zasloužil o zformování komplexněji založené etnomuzikologie) a v další generaci i širěji zaměřením muzikologové Manfred Bukofzer, Mieczyslaw Koliński, Walter Wiora, Heinrich Husmann ad. Termín "srovnávací hudební věda" se zvolna vytrácel ve čtyřicátých až šedesátých letech.

**K formování etnomuzikologie:** I když výzkum lidové hudby nebyl na půdě Ameriky ničím neznámým, přece dostal rozhodující impuls právě příchodem představitelů evropské muzikologie a speciálně její berlínské školy, emigrovavších před nastupujícím fašismem. Zakladatelé a reprezentanti široce koncipované etnomuzikologie navázali na starší americký etnopsychologický koncept Franze Boase, proklamující historické studium současných kultur, i na koncept Bronislawa Malinowského (Polák, který působil v Anglii), zdůrazňující studium funkcí kulturních projevů (tzv. funkcionalismus). Mimořádný význam si vydobyl Sachs, který se věnoval i etnomuzikologickému studiu tance, hudebních nástrojů atp. (syntetizující dílo *The Wellsprings Of Music* vydal z pozůstalosti Kunst v r. 1962), dále pak David P. McAllester (jako

jeden z prvních upozornil na význam studia alternativní kultury mladistvých v rámci vlastní kultury), pražský rodák Bruno Nettl, Alan P. Merriam (představitel tzv. hudební antropologie) aj.

**K hudební antropologii:** Obecně řečeno, antropologie je vědou o člověku. Zpravidla se rozlišuje antropologie a) fyzická, b) kulturní, c) sociální, d) užitá (sportovní, soudní atp.). Snahy o ustavení hudební antropologie jako součásti antropologie kulturní a sociální jsou reprezentovány mj. pracemi Clauda Lévi-Strausse, hlavně však Merriamovou knihou *The Antropology Of Music* (Evanston Press 1964), kterou u nás zpopularizoval Tomislav Volek (viz jeho stati *Rozprava o hudební antropologii*, in: *Hudební rozhledy* 1969, č.1 a *Naše hudební osvětí*, in: *tamtéž*, č.11). Hlavní teze: Hudba patří k všeobecným lidským potřebám a je nezastupitelná; je výtvorem společenského člověka a podílí se na antropogenezi; tvoří specificky lidské zvukové "osvětí"; hudební činnost člověka je předobrazem svobodného rozvoje lidských sil; hudební slyšení je kulturně determinované (např. vznik notového písma v evropské kultuře zakládá její specifické rysy a význam, tj. umožňuje vznik komplexních hudebních děl, rozvoj reflexe hudby, vznik "historicity", atd.).

VÝZNAMNÉ ÚVODY DO ETNOMUZIKOLOGIE:

Jaap Kunst: *Ethnomusicology. A Study Of Its Nature, Its Problems, Methods And Representative Personalities To Which Is Added A Bibliography* (Hague 1950, posmrtné vydání 1974)

Fritz Bose: *Musikalische Völkerkunde* (Freiburg im.Br. 1953)

Walter Wiora: *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen* (Köln 1954)

Bruno Nettl: *Music In Primitive Culture* (Cambridge 21969)

Kurt Reinhard: *Einführung in die Musikethnologie* (Zürich 1968)

Anna Czekanowska: *Etnografia muzyczna* (Warszawa 1972)

Vedle "tradiční" problematiky původu hudby a raných hudebních kultur studuje moderní etnomuzikologie zejména jednotlivé hudební kultury světa. Jednotlivé bloky výzkumu tvoří například výzkum hudby indické, indonézké, čínské, japonské, latinskoamerické atp. Obrovské množství poznatků je uloženo v tematicky takto vymezených pracech (viz např. Hans Hickmann-Wilhelm Stauder: *Orientalische Musik*, Leiden-Köln 1970), ale i ve velkých encyklopediích typu *MGG* či *Grove* (např. heslo o indické hudbě zabírá ve druhé připomenuté encyklopedii na stovku dvosloupcových stránek) nebo v souborných pracech typu *New Oxford History Of Music* (1957; zde bychom vedle metodologicky cenné studie Mariuse Schneidera *Primitive Music* našli i studie o hudbě Dálného východu, Mezopotámie, starého Egypta, Indie atd.)

**K české etnomuzikologii:** Naše zkoumání se dlouho rozvíjelo v úzké spolupráci badatelů českých a slovenských, přičemž těžiště leželo spíše na Slovensku, kde vedle Kresánka vyzrál v evropskou postavu Oskár Elschek, věnující se mj. i problematice metodologie disciplíny (viz sborník *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*, Bratislava 1973) a muzikologické systematiky. Dále ze Slovenska možno uvést jména Soňa Burlasová, Alica Elscheková, Miroslav Filip, Ladislav Leng, Ivan Mačák. Český výzkum, ostatně podobně jako na Slovensku, se týkal především domácího folklóru (viz pasáž o folkloristice) a reprezentují ho dříve jmenovaní badatelé; v relativně samostatné větvi etnoorganologie se uplatňují Ludvík Kunz a Pavel Kurfürst. O jiném než českém hudebním folklóru resp. o počátcích hudby psali či píší Xenie Dvorská (čínská hudba), Bohumil Geist (počátky hudby), Zuzana Jurková (hudba jižní a jihovýchodní Asie), Václav Kubica (arabská hudba), Erik Kwietoň (latinskoamerická hudba), Karel Lachout (totéž), Josef Stanislav (africká hudba) ad. Z "klasických" soudobých muzikologů obírajících se ad hoc etnomuzikologickými otázkami možno jmenovat například Josefa Beka (kramářské písně), Jiřího Fukače (problematika periodizace), Vladimíra Karbusického (dělnická píseň), Miloše Štědrone (počítačové zpracování), Jiřího Vysloužila (regionalistika), ze skladatelů Miloslava Kabeláče, Ctirada Kohoutka, Jana Rychlíka.

Etnomuzikologie má poměrně rozvinutou badatelskou základnu po celém světě. Vedle badatelských center na vysokých školách fungují různé instituce (u nás je to zejména Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR), jsou vydávány časopisy (např. *Ethnomusicology*, český vědecky zaměřený časopis chybí). K již zmiňované problematice metod etnomuzikologie možno dodat, že se výrazně uplatňuje terénní výzkum, že nasbíraný materiál se teauruje v podobě notových či zvukových (někdy i zvukově obrazových) zápisů, umně se třídí a katalogizuje (hudba, texty, teritoria výskytu, druhy, žánry, atp.), srovnává se geneticky i strukturálně. Používá se přitom zhusta i počítačových metod, široce se spolupracuje s výzkumem obecně etnologickým, antropologickým, sociologickým, hlavně však s výzkumem jazykovědným (viz zejména fonologii) a literárněvědným (viz např. výzkum lidové lyriky, pohádek, epických zpěvů, mýtů), atd.

### 6.3. NOVĚ SE FORMUJÍCÍ DISCIPLÍNY (POLE VÝZKUMU)

#### 6.3.1. TEORIE A DĚJINY NONARTIFICIÁLNÍ HUDBY

**Vstupní poznámka:** Tuto disciplínu ve starších úvodech do hudební vědy nenajdeme, nicméně již letmý pohled na současnou hudební kulturu a současný hudební život tuto inovaci zdůvodňuje více než dostatečně. **Nonartificiální hudba** (dále jen NAH) se zejména v našem století stala - rozhodně svým rozšířením a svou ekonomickou vahou (viz zastoupení v masmédiích, v produkci gramofonových desek atp.), ale i hodnotou některých svých projevů a svým významem v životě většiny lidí - mnohem masívnější součástí hudební scény než **artificiální hudby** (dále jen AH). Přitom tradiční muzikologické disciplíny (zejména pak historiografie) jí nedokážou věnovat dostatečnou pozornost. Brání jim v tom nejenom nějaká konzervativnost, ale především značná svébytnost a nezvyklost NAH a rozmanitost jejích podob, což si vynucuje speciální znalosti a badatelské přístupy. Nutnost nové muzikologické disciplíny je tedy motivována podobně jako kdysi u srovnávací hudební vědy resp. etnomuzikologie, tedy specifickým hudebním typem, který se studiu nabízí, ba přímo vnucuje.

DVĚ "PRAKTICKÉ" POMŮCKY PRO STUDIUM:

Josef Kotek-Ivan Poledňák: *Teorie a dějiny nonartificiální hudby* (in: *Hudební věda III*, Praha 1988)

Antonín Matzner-Ivan Poledňák-Igor Wasserberger a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I* (Část věcná, Praha <sup>2</sup>1983; zde jsou i další bibliografie)

**NAH A AH, terminologická poznámka:** Jsou to termíny, které se uplatňují zejména v české muzikologii od konce 70.let. Vytlačují v odborném písemnictví starší termíny (a protiklady) vysoké x nízké umění (ve starší folkloristice), hudba vážná x zábavná (lehká; tady se jedná o rozšířené pragmatické členění a pojmenování, přičemž v cizině se mnohdy užívá zkratkovitého německého označení E-Musik x U-Musik, tj. Ernste Musik x Unterhaltungsmusik; podobné výrazy se ujaly v meziválečné údobí zejména v okruhu rozhlasové praxe), hudba umělecká x bytová (u Borise Vladimiroviče Asafjeva, z ruského slova byt = životní způsob), hudba umělecká x hudba populární (dnes ve světě a zvláště v anglosaských zemích nejužívanější označení dané polarizace), Darbietungsmusik x Umgangsmusik (u Heinricha Besselera; Darbietung = představení, Umgang = obcování, běžný styk), artifizielle Musik x funktionale Musik (u Hanse Heinricha Eggebrechta). Při volbě označení AH a NAH se vyšlo z toho, že slovo "artificiální" (od ars = umění) charakterizuje hudbu tradičně studovanou muzikologií, totiž tu, která míří přednostně k uměleckému fungování a realizuje se v kontextu tzv. krásných umění,

zatímco pod označení "nonartificiální" se zahrnuje všechna ostatní, jinak orientovaná a případně i jinak strukturovaná hudba; NAH rozhodně neznamena ne-uměleckou hudbu v hodnotovém smyslu!

**NAH a AH, pojmoslovná poznámka:** Rozpad hudební scény do dvou velkých, relativně svébytných sfér je dnes zřejmým faktem, i když tato skutečnost má pochopitelně i svůj historický rozměr. Fenomény NAH totiž nelze svést vzhledem k jejich rozmanitosti na nějakého společného jmenovatele: míří k různé funkčnosti, mohou být jednoduché i složité, nenáročné i náročné, tradiční i experimentální, mířící k masové odezvě i velmi elitářské, v mnohých jejích relativně samostatných subsférách probíhá osobitý vývoj stylový, atp. Na rozdíl od dřívějších pokusů o odlišení dvou základních hudebních sfér to pojetí, které pracuje s termíny AH a NAH, nesoudí, že by existoval nějaký jediný parametr, jehož rozdíly by určovaly příslušnost jevu k tomu nebo onomu typu; jde až o určité, často vnitřně velmi protikladné zauzlení celé řady parametrů (funkčnost, způsob sociální existence, typ hudební řeči, atd.). Vztah obou sfér by se tedy neměl chápat polární protiklad, ale jako tzv. typologická polarizace.

Základní znaky, jimiž se NAH 19. a 20.století liší od AH a jimiž se vyděluje jako samostatná hudební sféra, bývají uváděny takto: typově standardizovaný základ tvorby; zeslabený význam tvůrčí (skladebné) jedinečnosti díla a naopak zvýraznění podílu interpretace; spontaneita vnímání a spotřeby; silné a bezprostřední zastoupení užitných (zejména sociálních) funkcí; široká (a zároveň skupinově, generačně atp. výrazně konkretizovaná) společenská spotřební základna; nezakrytě zbožní charakter převážné části produkce a tím i její povolné podřizování se běžným ekonomickým mechanismům, zvláště zákonu poptávky a nabídky.
---

Nejhruběji lze celou sféru rozdělit na tři subsféry: **a) oblast folklórní hudby a jejího novodobého vyústění** (moderní úpravy venkovského folklóru, městský folklór, folk aj.), **b) oblast tradiční populární hudby** a **c) hudbu jazzového okruhu** (jazz je tu jen jednou součástí, byť genericky rozhodující; patří sem i rock, country & western music atd.). V podobě hudby jazzového okruhu sféra NAH získala nejenom svébytnost funkční, ekonomickou atp., ale i do značné míry svébytnou hudební řeč.

VÝBĚR Z NEPŘEHLEDNÉ A RŮZNORODÉ LITERATURY K NAH: Theodor Wiesengrund Adorno: <i>O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu</i> (in: Divadlo 1964, č.1 a 2)
---

Carl Dahlhaus (ed.): <i>Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert</i>
(Regensburg 1967)
Siegmund Helms: <i>Schlager in Deutschland</i> (Wiesbaden 1972)
Philip Tagg: <i>Kojak - 50 Seconds Of Television Music. Towards</i>
<i>The Analysis Of Affect In Popular Music</i> (Göteborg 1979)
Jiří Fukač-Ivan Poledňák: <i>K typologickým polarizacím hudby,</i>
<i>zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální</i>
(in: Hudební věda 1977, č.4)
Jiří Fukač-Ivan Poledňák: <i>Ke stratifikaci sféry nonartificiální</i>
<i>hudby</i> (in: Opus musicum 1982, č.1 a 2)
Simon Frith: <i>Sound Effects. Youth, Leisure, And The Politics Of</i>
<i>Rock</i> (London 1983, další vydání)
Iain Chambers: <i>Urban Rhythms. Pop Music And Popular Culture</i>
(Houndmills-London 1985)
Richard Middleton: <i>Studying Popular Music</i> (Philadelphia 1990)

Pojednávaná disciplína, jak již bylo několikrát řečeno, ani dnes nemá úplně zřetelné obrysy. Některé výzkumy jsou nadále realizovány jakoby v rámci tradičních muzikologických disciplín, četné další se uskutečňují víceméně mimo muzikologii: v rámci obecné sociologie, sociální psychologie (např. v kontextu výzkumu mechanismů reklamy, sociální manipulace atp.), politologie, tzv. kulturologie (včetně ekonomiky kultury), hudební pedagogiky. Velmi často zde též neexistují zřetelné hranice mezi vědou, publicistikou a kritikou, což je dáno mj. nutností reagovat na rychlé proměny zkoumané scény.

Disciplína je tudíž i z metodologického hlediska z logiky věci eklektická - pracuje nejrůznějšími metodami: muzikologickými, sociologickými, psychologickými, politologickými, ekonomickými atp. K požadavkům patří nepřenášet do studia mechanicky postupy, kritéria a estetické normy z oblasti výzkumu hudby artificiální či z lidové kultury, a dále pak chápat sféru NAH komplexně.

Zásadní roviny, jež nutno brát v úvahu při studiu jevů: "a)
sociologická, sociálně psychologická, psychologická; b)
ekonomicko-organizační, praxeologická a materiálně tech-
nická; c) muzikologická v užším slova smyslu (hudebně teore-
tická, estetická, historiografická). Výraznou úlohu zde hrají
různá šetření a zjišťování potřeb, motivací, vkusu, zájmů,
aktivit resp. jejich strukturních vazeb atd.; dále statistické
rozborů reprezentativních trendů tvorby, spotřeby, hospodářské
efektivit, technických předpokladů atd.; analýzy kulturně po-

| litické a ideologické; v oblasti hudebních struktur pak analýzy |  
| žánrové specifičnosti, dynamiky stylových proměn a posunů; dá- |  
| le analýzy sepětí slova a hudby, obsahové i estetické rozbory |  
| textové složky apod. Disciplína se výrazně zaměřuje k výzkumu |  
| jevů, jež nemají zvláštní význam jako jednotliviny, ale spíše |  
| právě jako množiny. Ve výzkumu NAH jde tedy přednostně spíše o |  
| analýzu tendencí v rámci celých okruhů a systémově niž- |  
| ších oblastí a tyto analýzy mají především aproximativní nebo |  
| statistický charakter." (J.Kotek-I.Poledňák ve spisu *Hudební* |  
| *věda III*, s.833) |

Tradiční muzikologie si sféry NAH začala všimnout v souvislosti s řešením otázky vztahu hudby, která se vyznačuje emancipovanou estetickou funkcí, a hudby, u níž převládají konkrétní životní funkce. To vidíme například u Asafjeva či u Besselera, později například u Dahlhause či u Eggebrechta. Ještě více podnětů i konkrétních badatelských výsledků ovšem přinášely snahy lidí, kteří se přímo zúčastnili na dění v oblastech jazzu, později rocku atp., a kteří reagovali na nutnost toto dění organizovat, dokumentovat, propagovat, teoreticky analyzovat. Značná část pracovního úsilí zde byla vynaložena na encyklopedické zpracování dat z různých oblastí NAH.

| NĚKOLIK ENCYKLOPEDICKÝCH A BIBLIOGRAFICKÝCH TITULŮ: |  
| Leonard Feather: *The Encyclopedia Of Jazz* (New York 1955, další |  
| vydání) |  
| Roger D.Kinkle: *The Complete Encyclopedia Of Popular Music And* |  
| *Jazz 1900-1950, I-IV* (New Rochelle 1974) |  
| Tibor Kneif: *Sachlexikon Rockmusik* (Reinbek 1978) |  
| Peter Wicke-Wieland Ziegenrucker: *Rock-Pop-Jazz-Folk* (Leipzig |  
| 1985) |  
| Wolfgang Suppan: *Lexikon des Blasmusikwesens* (Freiburg |  
| i.B.1973) |  
| Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *International Jazz Biblio-* |  
| *graphy - Jazz Books From 1919 To 1968* (Baden-Baden/ |  
| Strasbourg 1969) |  
| Antonín Matzner-Ivan Poledňák-Igor Wasserberger a kol.: |  
| *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I-IV* |  
| (Praha, Část věcná 1980, <sup>2</sup>1983, Část jmenná-Světová |  
| scéna 1986 a 1987, Část jmenná-Československá |  
| scéna 1990) |



V posledních letech se objevuje i řada vysloveně teoretických prací, zejména analýz jazzové hudby (viz např. dvoudílnou publikaci Wolframa Knauera *Zwischen Bebop und Free Jazz. Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet*, Mainz-London-New York-Paris-Tokyo 1990). Jsou zakládána badatelská střediska, vycházejí speciální časopisy a ediční řady (např. *Jazzforschung/Jazz Research*, vydávaný Gesellschaft für Jazzforschung při Vysoké hudební škole v Grazu). Od roku 1981 působí organizace sdružující pracovníky z této oblasti - Mezinárodní asociace pro studium populární hudby (IASPM). Připomeňme konečně i skutečnost, že na toto kladení otázek zareagovala v některých zemích i tradiční historicky orientovaná hudební věda. Tak například tým předních dánských muzikologů zpracoval reprezentativní čtyřsvazkové dějiny hudby (*Gyldendals Musikhistorie. Den europæiske musikkulturs historie*, Copenhagen 1982-84), kde je vývoj hudby vykládán zcela jinak než ve většině podobných historických kompendií: nepředstírá se, že by mělo jít o dějiny veškeré světové hudby, nýbrž je tu líčena evropská (později euroamerická) hudební scéna; nezačíná se u starých Řeků (ti totiž sídlili i v Malé Asii), nýbrž raným evropským středověkem; výchozím systémem zkoumání není hudba, nýbrž hudební kultura jako fenomén sociokulturní povahy; a konečně - nepostupuje se od vrcholných uměleckých hodnot k tzv. periférním oblastem, nýbrž jako hlavní báze vývoje se osvětluje od středověku po dnešek hudba základních vrstev společnosti, z níž se jako menšinový, byť stylově významný a leckdy směrodatný jev odděluje tvorba s uměleckými ambicemi.

Český výzkum na tomto poli snese mezinárodní srovnání. Celoživotně a se zaměřením na historii domácí hudby a její pramenný výzkum se mu věnuje zejména Kotek, metodologicky při formulování koncepce AH x NAH se angažovali Fukač, Kotek a Poledňák, studium jazzu rozvíjeli Dorůžka, Matzner, Poledňák, Wasserberger (původně působící na Slovensku), k výzkumu tradiční populární hudby, konkrétně dechové hudby, se zaměřili Robert Šálek a Kapusta, sociologická šetření ve vztahu k NAH prováděli Karbusický a Kasan, studiu rocku (zejména českého) se věnuje Opekar.

VÝBĚR Z ČESKÉ LITERATURY:	
Vladimír Karbusický-Jaroslav Kasan: <i>Výzkum současné hudebnosti</i>	
<i>I-II</i> (Praha 1965/66 a 1969)	
Lubomír Dorůžka-Ivan Poledňák: <i>Československý jazz. Minulost a</i>	
<i>přítomnost</i> (Praha 1967)	
Ivan Poledňák: <i>K otázce specifčnosti jazzu</i> (in: <i>Hudební věda</i>	
1969, č.4)	
Kolektiv: <i>Dějiny české hudební kultury 1890-1945</i> (I-II, Praha	

1972 a 1981; zde významné partie o NAH)
Jan Kapusta: <i>Dechové kapely, pochod a František Kmoch</i> (Praha 1974)
Lubomír Dorůžka: <i>Populárna hudba: priemysel, obchod, umenie</i> (Bratislava 1978)
Josef Kotek: <i>O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie k současnosti</i> (Praha 1990)
Josef Kotek: <i>Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. 20. století I - Do roku 1918</i> (Praha 1994; II - 1918 - 1068 je v přípravě)
Aleš Opekar: <i>Hodnotová orientace v rockové hudbě</i> (in: <i>Opus musicum</i> 1989, č.4 a 5)

### 6.3.2. TEORIE A DĚJINY HUDEBNÍ INTERPRETACE

**Úvodní poznámka:** Problematika opsaná názvem rozhodně není v muzikologii něčím novým, avšak teprve v poslední době začíná být viděna jako eventuelní speciální muzikologická disciplína a jako taková uváděna v muzikologických kompendiích, i když zatím nemá všechny rysy a strukturu standardní disciplíny.

PODROBNĚJŠÍ ÚVOD DO PROBLEMATIKY:
Jiří Bajer: <i>Teorie a dějiny hudební interpretace</i> (in: <i>Hudební věda II</i> (Praha 1988)

**Několik terminologických poznámek:** Výraz **interpretace** znamená primárně "výklad, vysvětlení, podání" a používá se v souvislosti s hudbou ve dvou základních významech. Jedním je slovní (vědecké, literární atp.) vysvětlení, osvětlení hudby. Kritik či vůbec muzikolog hudbu interpretuje, tj. vysvětluje, vykládá její strukturu, významy, obsah atp. (Určitý interpretační vklad - ve smyslu osobnostního "rozšifrování" poselství, určitého výkladu - vnáší do procesu apercepce hudby ovšem i posluchač.) Druhým významem je oživení notového zápisu nějakou hudební činností. Interpret je zprostředkovatelem, tlumočníkem skladatelových záměrů zaznamenaných v díle; dílo tedy potřebuje nejen rozeznění, ale dotvářející uchopení, tedy opět výklad (připomeňme si, jak různě může zaznívat v podání různých umělců jedna a tatáž skladba!). Protože se právě v činnosti zpívajícího, hrajícího, dirigujícího hudebníka jedná právě o tuto zprostředkující úlohu, vžívá se postupně výraz "interpret" na rozdíl od dříve častěji používaných výrazů "reprodukční umělec" (výraz **reprodukce** navozuje spíše představu čehosi mechanického, netvůrčího, a používá se dnes obvykle v souvislosti s užitím technických

prostředků - viz třeba reprodukce z rozhlasu, gramofonové desky) nebo **výkonný umělec** (opět se tak i v terminologii upouští od představy něčeho pouze technického, "výkonového").

Vzhledem k tomu, co bylo již uvedeno, se v novější muzikologii právem hovoří o tom, že **hudba je uměním par excellence interpretačním**. Hudba potřebuje vždy (pomineme-li reprodukci ze "zvukové konzervy", tj. gramofonové desky atp.) nové rozeznění, které je vždy v té či oné míře výkladem, tj. interpretací. Ještě jinými slovy: mezi hudbu v podobě notového zápisu skladby a mezi posluchače bývá v evropském kulturním okruhu zpravidla vložen speciální článek - **hudební interpret** (obdobně je tomu i v některých jiných oblastech tzv. **performing arts**, jak se některá umění v angličtině nazývají - viz tanečníky či herce). V muzikologii se též často hovoří o trojfázovitosti procesu hudby.

**Hudební interpretace v minulosti:** Zkoumání hudební interpretace se v historii překrývá s pedagogickým přístupem. Zejména od dob renesance se začínají objevovat spisy, které si mj. všímají "správného provádění" hudby; nejčastěji se jednalo o pojednání o zpěvu (o technice, ale i o výrazu, o zdobení melodie atp.). V dobové italské literatuře lze například sledovat proměnu estetických požadavků od uměřenosti, podřízenosti zpěvu požadavkům textu k virtuozitě pěveckých hvězd včetně kastrátů. Jen o něco později se objevují vyjádření k otázkám instrumentální interpretace (např. v předmluvě ke svým varhanním *Toccatám* si Girolamo Frescobaldi v roce 1614 všimal uplatnění agogiky, dynamiky atp.).

Velkou vlnu teoreticko-didaktické literatury obírající se zpěvem, nástrojovou hrou, dirigováním atp. přineslo 18.století. Tyto spisy se většinou soustřeďují na technické otázky hry a výuky hry, ale v té či oné míře autoři věnují pozornost i "přednesu", tj. uplatnění nauky o afektech, přihlížení k různým normám stylu, vkusu, atp.

| Francois Couperin: *L'art de toucher le clavecin* (1717; doprovodný text) |

| Jean Philippe Rameau: *Pieces de clavecin* (1731; doprovodný text) |

| Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) |

| Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) |

| Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) |

| Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) |

Jak připomíná J.Bajer, s ohledem na učení o afektech "...měly zvlášť velký význam předpisy týkající se tempa, rytmu, metriky, melodické ornamentiky a dynamiky, s jejichž pomocí byl

konkretizován mnohy velmi povšechný notový záznam. V uvedených příručkách nalezneme vysvětlivky, jak hrát ten či onen tón, tu či onu frázi, jak interpretovat slovní označení tempa, pokud vůbec bylo uvedeno (Quantz přikládal slovními označením základních temp košaté výrazové konotace), jak hrát tečkované rytmy a charakteristické rytmické figury (například dobových tanců), jak a kde užívat ozdob podle ducha a stylu hrané skladby."

Počátkem 19.století se začalo rozlišovat mezi nově vznikající hudbou a hudbou tzv. historickou. Pro uvádění historické hudby bylo třeba zvládat problematiku staré notace, někdejšího instrumentáře, způsobů začlenění hudby do prostředí, improvizčních a vůbec interpretačních praktik (hraní generálbasu, tzv. continua, provádění melodických ozdob, atp.). Tyto snahy (tj. praxe a souběžná nauka o ní) začaly být v německém okruhu (a nejenom v něm!) označovány jako tzv. **Aufführungspraxis**, tedy provozovací praxe. K ní přispěl výrazně - mimo jiných - i Hugo Riemann (spisy *Praktische Anleitung zum Phrasieren, Über Wiederbelebung und Vortrag alter Musik* ad.). Postupem doby se začalo poznání, jak autenticky interpretovat starší hudbu (včetně ostřejšího rozlišení praktik v oblastech hudby vokální a instrumentální, včetně stavby historicky věrných kopií nástrojů) a v jaké podobě ji vydávat, výrazně prohlubovat. Výrazné místo vedle Německa zaujaly v tomto ohledu zejména Anglie a USA.

V dnešní době jsme svědky uplatňování široké škály přístupů ke staré (starší) hudbě. V jednom extrému lze pozorovat snahy o maximální přiblížení se někdejší podobě hudby a její realizace, v druhém zase přístup, kdy historická hudba je jen východiskem k vlastní kreaci. Lze diskutovat o výhodách i nevýhodách obou přístupů. Například: absolutní historická věrnost je iluzí (nelze zaručit autentičnost naší rekonstrukce, my jako interpreti i posluchači jsme jinými lidmi, než byli někdejší uživatelé dané hudby), ahistorickým přístupem se ovšem ochuzujeme nejenom o poznání, ale též o nezvyklé dimenze hudby. Atp. Většinou se uplatňuje určitý kompromis.

KLASICKÉ SPISY Z OBLASTI AUFFÜHRUNGSPRAXIS:

Arnold Dolmetsch: *The Interpretation Of The Music Of The 17. 18. Centuries* (London....., česky jako *Interpretace hudby 17. a 18. století*, Praha .....

...Haas: *Aufführungspraxis der Musik* (Potsdam 1931)

Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik* (Leipzig 1931)

F.... Dorian: *The History Of Music In Performance* (New York 1966)

**K problému vztahu interpretace x hudební dílo:** Postupem doby se nejenom prohlubovalo poznání historické provozovací (interpretační) praxe, ale celá problematika začínala být vidět i v kontextu jiných, širších otázek. Například: Je hudební interpretace něčím víc, než technicko-předpokladovým faktorem hudby? (Někteří skladatelé, např. Maurice Ravel či Igor Stravinskij

by nejraději interprety ze světa hudby vytěsnili...) Co je to vlastně "hudební dílo"? Jaký je vztah díla a provedení (interpretace)? Jaký je vztah dílo - interpretační tradice - konkrétní interpretace? Jak se problém hudební interpretace jeví v hudebních kulturách (nebo typech hudby - viz např. improvizovaný jazz), které nepoužívají notového zápisu? Existuje nějaká "objektivní" hudební interpretace? Jak lze "objektivně" hudební interpretaci měřit a porovnávat? **Tyto** nesnadné **problémy** ovšem tradičně **řeší i hudební estetika** a nověji též **hudební sémiotika**.

| NĚKOLIK TITULŮ K TĚTO TÉMATICE: |

| K... Fabian: *Die Objektivität in der Wiedergabe von* |

| *Tonkunstwerken* (Hamburg ..... |

| Hans Pfitzner: *Werk und Wiedergabe* (Augsburg 1929) |

| Siegfried Borris: *Gegensätzliche Authentizität in der* |

| *Interpretation. Zur Grundlegung einer vergleichenden* |

| *Interpretationskunde* (Berlin 1963) |

| Milan Kuna: |

U nás se otázkami interpretačního umění zabýval mj. Otakar Zich, soustavně pak jeho syn Jaroslav Zich a to zejména v knize *Kapitoly a studie z hudební estetiky* (Praha 1987).

### 6.3.3. HUDEBNÍ SÉMIOTIKA

**Vstupní poznámka:** Někoho může překvapit, že pojednání o hudební sémiotice se ocitá právě na tomto místě našeho skriptu. Obvykle totiž bývá sémiotika pojednávána v rámci pojednání o hudební estetice, nebo sice samostatně, ale v souvislosti s estetikou a tedy v podobě jakéhosi appendixu. Souvislost (a dokonce i určité překrývání) s estetikou je přirozeně zřejmá. Sémiotický přístup dnes však zdaleka překračuje horizont estetické problematiky, překrývá se s řadou (možno též říci: prostupuje do řady) jiných disciplín, stává se novým velkým badatelským polem. Proto je stručné pojednání o něm možno a záhodno umístit právě sem.

Hudební sémiotika se pochopitelně rozvíjí jednak v kontextu muzikologie, jednak v kontextech obecné teorie umění, filozofie a přirozeně obecné sémiotiky (odtud je čerpána převážná část terminologie - viz např. termíny-pojmy denotace, konotace, ikon, index, symbol); některé práce jsou dokonce nesnadno zařaditelné.

| TŘI VSTUPY DO PROBLEMATIKY: |

| Texty o sémiotice v kapitole *Hudební estetika a sémiotika* (in: |

| *Hudební věda II*, Praha 1988) |

| Jiří Fukač: .... |

| Jaroslav Jiránek - Ivan Poledňák (ed.): *Základy hudební* |

| *sémiotiky I-III* (Brno 1992) |

Komentář k uvedené literatuře: První položka má informativní hodnotu, je však trochu poznamenána odstupem času, v druhé jde o řešení poněkud jinak postaveného úkolu (sémiotické problémy jsou tu nazírány z hlediska teorie komunikace - viz dále; Fukač ovšem podává komprimovaný výklad rozsáhlé muzikologické problematiky), třetí přináší značně zevrubné a tedy z hlediska studia i náročné pojednání problematiky.

Malý komentář ke komentáři, vyprovokovaný zmínkou o teorii komunikace: Sémiotika je těsně spjata s novými vědními obory, jakými jsou kybernetika (hlavně s její disciplínou označovanou jako teorie informace) a teorie komunikace. **Kybernetika** se zabývá zákonitostmi řízení, sdělování a kontroly samoregulujících soustav, sleduje systémy z hlediska informačních toků, které umožňují sdělování a řízení; do sdělování patří procesy, v nichž se informace přijímají, uchovávají a předávají (existují pokusy o **aplikace teorie informace** na výzkum esteticko-uměleckých jevů - viz např. práce Abrahama Molesse). **Teorie komunikace** studuje komunikaci jako proces přenosu informace (pomocí zprávy) mezi systémem vysílajícím a přijímajícím. Teorie informace je dosti blízká sémiotice - výše připomenutý Fukač a další badatelé, kteří aplikují teorii komunikace na fenomén hudba, vycházejí z přibližného ztotožnění zprávy se znakem a informace s významem (zejména vědečtí začátečníci by se ovšem měli vyvarovat směšování přístupů a terminologie byť blízkých disciplín!).

**Stručně k vývoji obecné a uměnovědné sémiotiky:** O otázkách, co a jak hudba může vyjadřovat a sdělovat, se uvažovalo odedávna (třeba i v afektové teorii). Později tvořily tyto otázky značnou část náplně hudební estetiky (viz např. starý spor tzv. obsahové a formální estetiky, a v jeho rámci zejména koncepty hermeneutiky, nebo viz pozdější Scheringovo učení o hudební symbolice). Právě filozofická problematika symbolu se stala jedním z impulsů uměnovědné sémiotiky (např. filozof Ernst Cassirer vyzvedl důležitost tvorby symbolů pro vědomí i bytí člověka; tato tvorba se realizuje výrazně právě v umění). Dalším impulsem byl pokrok v pochopení podstaty a povahy znaku. Ten je chápán jako relační entita: je to "něco", čím se míní "něco jiného", přičemž spojujícím momentem je lidský subjekt (vědomí). Klasickým vyjádřením tohoto vztahu se stal tzv. Richardsův trojúhelník reference (tři vrcholy trojúhelníku tvoří objekt, znak, subjekt).

LITERATURA V CIZÍCH JAZYCÍCH:
Arnold Schering: <i>Das Symbol in der Musik</i> (Leipzig 1941)
S.... K...Langer: <i>Philosophy In A New Key. A Study In The</i>
<i>Symbolism Of Reason, Rite And Art</i> (Cambridge, Mass., 1942)
Leonard B.Meyer: <i>Emotion And Meaning In Music</i> (Chicago 1956)
Max Bense: <i>Einführung in die informationstheoretische</i>
<i>Ästhetik</i> (Reinbek 1969)
N... Ruwet: <i>Langage, musique, poésie</i> (Paris 1972)
Peter Faltin - Hans-Peter Reinecke (ed.): <i>Musik und</i>
<i>Verstehen</i> (Köln 1973)
Jean-Jacques Nattiez: <i>Fondements d'une sémiologie de la</i>
<i>musique</i> (Paris 1976)
Hans Heinrich Eggebrecht: <i>Musikalisches Denken</i> (Wilhelmshaven

	1977)	
	E....Tarasti: <i>Myth And Music</i> (Helsinki 1978)	
	František Miko - Anton Popovič: <i>Tvorba a recepcia</i> (Bratislava	
	1978)	
	...Schneider: <i>Semiotik der Musik</i> (München 1980)	
	Hans Werner Henze (ed.): <i>Die Zeichen. Neue Aspekte der</i>	
	<i>musikalischen Ästhetik II</i> (Frankfurt a.M. 1981)	
	J....M... Lotman: <i>Kunst als Sprache</i> (Leipzig 1981)	
	Vladimir Karbusicky: <i>Grundriss der musikalischen Semantik</i>	
	(Darmstadt 1986)	
	Týž: <i>Sinn und Bedeutung in der Musik</i> (Darmstadt 1990)	
	Umberto Eco: <i>Einführung in die Semiotik</i> (München 1988)	
	Týž: <i>The Open Work</i> (Cambridge, Mass., 1989)	
	Roman Jakobson: <i>Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982</i>	
	(Frankfurt a.M. 1992)	

V Úvodu spisu *Základy hudební sémiotiky* jsou úkoly, jež plní hudebně sémiotické bádání vůči hudební vědě, formulovány zhruba takto: Hudební sémiotika (dále jen HS) završuje vývoj teoretických a nespécifických reflexí hudební znakovosti i významovosti, přezkoumává jejich přínosy, koriguje jejich omyly a nabízí nové možnosti výzkumu; HS prohlubuje vztah mezi lingvistikou a muzikologií (mj. koriguje redukcionistické pojetí hudby jako "jazyka sui generis", muzikologie jako "hudební filologie"); V systematické muzikologii tvoří HS kontrapozici a zároveň důležitý doplněk k výsledkům bádání hudebně fyziologických a psychologických; Jako nauka o hudební znacích či znacích ve sféře hudby umožňuje hudební sémiotika podstatné zvědčtení teorie notového zápisu a analogicky je tomu se zvědčtením teorie hudební exegeze apod.; Z pozic HS lze nově propracovávat hudební syntaktiku, která se tak stává produktivní alternativou či dokonce inspirativním podložím tradiční hudební teorie jako disciplíny studující otázky hudebního strukturování. Z těchto pozic pronikají pak hudebně sémiotické zřetele a metody i do práce hudebních analytiků, kde se vytváří typ tzv. sémantické hudební analýzy; HS přináší díky své větvi výzkumů v oblasti tzv. pragmatiky podněty i pro hudební sociologii, historiografii, etnomuzikologii atp.; Relativně nejsilnější a nejzřetelnější je vztah HS k hudební estetice, avšak tak jako obecná sémiotika nesplývá s estetikou vůbec, nelze ztotožnit ani oblasti a přístupy hudebně estetického a hudebně sémiotického bádání; Zatím co estetika a obecná teorie umění se obírají hudbou především jakožto estetickým fenoménem, HS studuje hudbu jako znakový systém sui generis bez tohoto omezení.

LITERATURA V ČEŠTINĚ:

- Josef Burjanek: *Hudební myšlení* (Brno-Praha 1970)
- Jarmila Doubravová: *Interpersonální význam hudby a hudební sémiotika* (in: *Hudební věda* 1975, č.2)
- Jiří Fukač: *Intersemiotické problémy recepce a interpretace hudby* (in: sborník *O interpretácii umeleckého textu* 10, Nitra 1987)
- Týž: *Mýtus a skutečnost hudby* (Praha 1989)
- Týž: česká verze
- Týž - Ivan Poledňák: *Hudba a její pojmoslovný systém* (Praha 1981)
- Jaroslav Jiránek: *Tajemství hudebního významu* (Praha 1979)
- Ivan Poledňák: *Psychologické a sémantické předpoklady interpretační apercepce hudby* (in. *Estetika* 1974, č.4)
- Jaroslav Volek: *Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém* (in: *Opus musicum* 1981, č.5, 6, 10)
- Jaroslav Zich: *Kapitoly a studie z hudební estetiky* (Praha 1975, 21987)

**K české hudební sémiotice:** "Kmotrem" sémiotického úsilí v uměnovědách vůbec se v českém prostředí prvních dekád našeho století stal Otakar Zich, který ovšem ovlivnil i tzv. Pražský lingvistický kroužek (založen 1927, z něj se odvinula světově proslulá tradice českého literárněvědného strukturalismu), který zase zapůsobil na myšlení Vladimíra Helferta, Josefa Huttera, mladého Antonína Sychry (Sychra se pak k sémiotické problematice vrátil v závěru své životní i vědecké dráhy) a dalších. Právě strukturalismus vnesl do uměnověd ústřední pojem znaku. Strukturalismus (i se svým pojetím znakovosti) byl ovšem ostře odmítnut poúnorovou interpretací marxismu a tak k obnově výzkumů v této oblasti mohlo dojít až v poněkud uvolněné atmosféře 60.let a pak - byť v poněkud kamuflované podobě - i v dalších letech tzv. normalizace, která přinesla další ideologické tlaky.

V připomenuté době 60. a dalších let se o rozvoj sémioticky orientovaného bádání v muzikologii zasloužili zejména Jaroslav Volek (v kontextu obecné teorie umění), Jaroslav Jiránek (v souvislosti s rozvíjením tzv. Asafjevovy intonační teorie - intonace chápal jako znaky *sui generis*) a Jaroslav Zich (ten ve své studii *Sdělovací schopnost hudby* u nás průkopnický



využil pojmového aparátu sémiotiky - např. pojmů index, ikon a symbol). V 70. letech se bádání rozvíjelo zejména v kontextu činnosti mezioborového týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění, který pracoval při Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, koncem dekády se pak zformoval relativně samostatně pracující tým pro hudební sémiotiku, který se metodologicky opíral zejména o podněty Volkovy. V této atmosféře se zrodily četné speciální studie, příspěvky na konferencích atp., hlavně však Jiránkova kniha *Tajemství hudebního významu* (1977; Jiránek je též autorem řady sémanticky orientovaných hudebních analýz), Volkova klíčová studie *Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém* (1981) a teprve mnohem později vydaný týmový spis *Základy hudební sémiotiky I-III* (1992; editoři Jiránek a Poledňák, k hlavním autorům vedle nich patřili Fukač a Volek). Atmosféra týmu ovšem ovlivnila řadu dalších, jenž zčásti sémioticky orientovaných prací, například Fukačovu publikaci .... či Poledňákův *Stručný slovník hudební psychologie* (1984). Do tohoto okruhu sémioticky orientovaných muzikologů patřili též Jarmila Doubravová (zabývala se souvislostmi hudby a výtvarného umění, interpersonální hypotézou hudby atp.), Leoš Faltus (uplatňoval sémiotické přístupy při hudebních analýzách), Jiří Kulka (v kontextu hudebně psychologických výzkumů) a další.

Z pozice "einzelgängera", ovšem neobyčejně výrazně, zasahoval do hudební sémiotiky brněnský estetik Ivo Osolsobě, který se věnoval obecné sémiotické problematice (viz třeba jeho studii o tzv. ostenzi), sémiotickému řešení otázky hudebního myšlení (viz studii *Funkce hudby v prožitku myšlení aneb myslíme hudbou. Nic než poznámky do diskuse o hudebním myšlení*, in: *Opus musicum* 1973, č.9) i specifické problematice sémiotiky divadla (viz knihu *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*, Praha 1974).

## 6.4. PRAKTICKO-APLIKAČNÍ VYÚSTĚNÍ OBORU

### 6.4.0. ÚVODNÍ POZNÁMKA

Do širšího rámce muzikologie patří i oblasti, které se vymykají striktní definici vědy. Hudební život po muzikologii požaduje nejenom výkony badatelské, ale například i příspěvek k přípravě a výchově hudební veřejnosti, reagování na hudební události (na nové skladby, interpretační výkony, hudební akce vůbec), řešení nesčetných obtížných otázek hudebního provozu (viz financování hudebního života, optimalizaci činnosti hudebních institucí atp.). Právě tyto rozsáhlé oblasti společenského, kulturního, uměleckého života absorbují nejvíce absolventů hudebněvědného studia. Jde tedy o to, vytvořit si během studia předpoklady pro úspěšnou činnost i v těchto pracovních oblastech. Za tyto předpoklady musíme ovšem pokládat vlastnosti, zkušenosti, znalosti, dovednosti velmi různé povahy. Patří sem zážitky z intenzivního sledování hudebního života (návštěva koncertů, hudebních divadel, výstav, četba hudebního tisku i hudebního zpravodajství v běžných periodících), rychlé, nejlépe desetiprstové psaní na stroji (to je ostatně nutné i pro práci s počítačem, což by již mělo patřit k samozřejmé vybavenosti každého odborného pracovníka), pasivní znalost několika jazyků, aktivní (!) znalost alespoň jednoho světového jazyka, nashromáždění (díky organizované praxi i vlastní iniciativě!) bohatých zkušeností a poznatků z provozu různých hudebních institucí (redakcí časopisů, rozhlasu, televize, knihoven, orgánů státní správy - ministerstva kultury atp.), co nejdřívejší pokusy psát a případně i publikovat samostatné novinové či časopisecké informace, kritiky, recenze apod., pokusy vystupovat před veřejností (uvádění besed o hudbě, realizace vzdělávacích cyklů, organizace poznávacích zájezdy s hudební tematikou), snaha pochopit základní mechanismy společenské organizace a hospodářské činnosti a jejich právních základů, etc.

V principu tu jde o tři základní druhy činností: hudební kritiku, hudební popularizaci a hudební praxeologii. Poslední označení u některých muzikologů budí rozpaky - vyjádříme-li se jinak, jde o příspěvek muzikologie k organizaci a řízení hudebního života chápaného jako hudební praxe. Svým způsobem do tohoto prakticko-aplikačního vyústění oboru patří ovšem i muzikoterapie, v níž se setkávají zájmy medicíny a muzikologie na praktickém poli léčení.

PODROBNĚJŠÍ INFORMACE O TOMTO POLI MUZIKOLOGIE VIZ V PUBLIKACI: <i>Hudební věda I-III</i> (Praha 1988, text <i>Prakticko-aplikační</i> vyústění oboru, s.854 - 887)
---

### 6.4.1. HUDEBNÍ KRITIKA

K VYMEZENÍ HUDEBNÍ KRITIKY:

**"Nejobecněji bychom mohli hudební kritiku definovat jako specifické uplatnění kritické (analyticky rozlišující) soudnosti v oblasti poznávání hudby jako kulturního (uměleckého) jevu. Hudební kritika se stává jednou ze součástí tzv. umělecké kritiky a zároveň zaujímá zvláštní, nikterak jednoznačné postavení mezi poznávacími aktivitami, usilujícími o odborné vysvětlení hudby. Kritická reflexe se v daném případě projevuje standardizovanými prostředky umělecké kritiky (písemnými, někdy i mluvenými,**

například formou recenze, referátu, glosy, bilancí aj.), nachází uplatnění v širokém okruhu médií (v časopisech a novinách obecného zaměření, ve speciálních hudebních a muzikologických časopisech, v knihách, nověji v rozhlase a televizi atd.), obrací se k vědomí veřejnosti (zvláště k publiku, ale i ke skupině producentů) a využívá rozmanitých typů soudu, zejména umělecko-kritických soudů, fungujících jako svérázný korektiv estetického usuzování. Předmětem a materiálovým východiskem hudební kritiky jsou estetické soudy a normy, zejména však díla a jejich složky (struktura, forma, materiálově technické detaily, námět, případně obsah), interpretační výkony, postoje jednotlivců a skupin k hudbě, v nové době pak i mechanismy hudebního provozu a globálně nazíraný jev hudební kultury. Okruh metod není v kritice stabilní. Základem kritického usuzování je pozorování, rozlišování jevů a konfrontace s normou. Umělecký kritik využívá i obecných postupů, uplatňujících se v logice, dialektice apod., a při vysvětlování konkrétních problémů se opírá o poznatky a metody normativně teoretické, pragmaticko-didaktické, analytické i ryze vědní povahy, jež přebírá z příslušných uměleckých teorií a uměnověd. **Individuálnost umělecko-kritické reflexe je tak velká, že metodický profil se mění nejen od kritika ke kritikovi, ale často i od kritiky ke kritice."**

(Jiří Fukač ve spisu *Hudební věda III*, s. 861)

Vzhledem k výše jmenovaným rysům (a zejména k pracovním metodám) nelze hudební kritiku jednoznačně chápat jako vědeckou disciplínu; často se dokonce hovoří o "umění kritiky". Nepochybně představuje (hudební) kritika i stylisticky specifický literární typ a útvar, odlišující se od podoby vědecké literatury. Kritik samozřejmě posuzovaný objekt rovněž poznává, výrazněji nežli vědec jej však hodnotí, usuzuje na šance jeho dalšího estetického fungování atd. Vazby hudební kritiky na muzikologii jakožto vědu jsou ovšem navzdory těmto rozdílnostem početné. Formující se muzikologie a hudební kritika dlouho žily v symbióze (prvním vídeňským profesorem hudební vědy se stal Eduard Hanslick, jenž si získal renomé především jako kritik), muzikologie (hudební historiografie) čerpá četné své poznatky z dobových kritik (ty často slouží jako pramen), hudebními kritiky jsou převážně školení muzikologové. Je však třeba si uvědomovat, že "... kritika dospívá k jinému obrazu hudby nežli muzikologické poznání, a to i tam, kde použila analogických metod (analýzy, komparace atp.). Kritika získává poznatky přímým angažováním se v praxi, muzikologie přes mnohastupňový a metodicky složitě zprostředkovaný odraz." (Tamtéž, s. 862.)

Hudební kritika se o hudbě vyjadřuje souborem různých typů soudů: běžným soudem (tady jde o ověřitelné konstatace rysů hudební struktury atp.), tzv. mravním soudem (skutečnost se poměřuje tím, co jednotlivec a skupina, kterou reprezentuje, pokládá za správné), estetickým

soudem (vychází z posouzení jevu na stupnici libost-nelibost, opírá se o životní a umělecké zkušenosti posuzovatele) a specifickým umělecko-kritickým soudem (představuje integraci předchozího a funguje za určitých podmínek).

K těmto podmínkám patří zejména určitá autonomnost hudby, bohatost teoretické reflexe hudby, rozvinutost forem recepce hudby, určité napětí mezi různými typy hudby, existence médií, v nichž je možno kritiku pěstovat (tedy novin, časopisů atp.). Několik dalších poznámek: nelze vést přesnou hranici, kde končí pouhé zpravodajství a kde začíná kritika; podoba kritiky se nutně liší v závislosti na médiu, v němž je zveřejňována (denní tisk, odborný časopis); tzv. umělecká kritika je něčím jiným než vědecká kritika (např. ve smyslu kritiky pramene).

#### K DĚJINÁM HUDEBNÍ KRITIKY:

Tyto a další nutné podmínky pro vznik kritiky se objevily v osvícenském 18.století (viz osobnost Johanna Matthesona a jeho dílo *Critica musica*; u Matthesona se kritika stala alternativou teoretického výkladu), kdy se též i filozoficky uvažovalo o kritických soudech (připomeňme Immanuela Kanta ad.). Dějiny hudební kritiky jsou pak velice bohaté. Kritiku pěstovali často vzdělaní diletanty (patřil k nim vlastně i připomenutý již Hanslick, který byl sice hudebně vyškolen, ale vystudoval práva), ale zhusta i významní skladatelé (např. Robert Schumann, u nás Bedřich Smetana), v některých zemích (např. v Rusku) kritika dlouho splývala s muzikologií (připomeňme jméno Vladimira Vasiljeviče Stasova), mimořádně bohatým děním a špičkovou úrovní se vyznačovala - zřejmě v souvislosti s kvalitou a kvantitou hudebního života - kritika německá, probouzení nové tvorby je přímo spjato s některými velkými kritiky (v souvislosti s moderní hudbou 20.století možno jmenovat např. Hanse Heinricha Stuckenschmidta), časem se začala kritika specializovat na kritiku kompoziční resp. interpretační aktivity, na jednotlivé hudební oblasti (starší či novější hudbu, jazz, rock, pop atp.). V průběhu doby začala vznikat i bohatá historicko-teoretická reflexe kritiky. Kritika se občas zvrhává v nelítostné výroky a polemiky - k tomu viz publikaci Nicolas Slonimsky: *Lexicon Of Musical Invective: Critical Assaults Upon Composers Since Beethoven's Time* (New York 1953). Zejména ve starších dobách se nejednalo vždy jen o kritiku děl a trendů, ale mířilo se - často velice neomaleně - i na tvůrce-člověka.

Tedy tedy pro pobavení a zároveň pro výstrahu několik příkladů takových kritik, které se vrací na své autory jako bumerang...

"Hrdinská symfonie [rozuměj: Beethovenova Eroica] obsahuje mnoho obdivuhodného, ale je obtížné uchovat si obdiv celé 3/4 hodiny. Je přímo nekonečně dlouhá. Pokud ji někdo nějakým způsobem nezkrátí, upadne brzy v zapomnění." (Anglický časopis Harmonicon 1829)

"Pro současné Chopinovy přečiny existuje jistá omluva. Je zamotán do zotročujících pout známé arcičarodějnice George Sandové, oslavované pro počet a výjimečnost milostných románů.

Divíme se ovšem, že ona je spokojena se snovou existencí s takovou uměleckou nulou, jakou je pan Chopin." (Anglický časopis Musical World 1841)

"Rusalka je pohádka, hudba Dvořákova není však pohádková. Tolik sentimentality vane z plačtivého jejího motivu v dřevěných nástrojích, tak málo humoru a života je v to vmícháno, že činí dojem nějaké plačtivé historie, ne české pohádky... Humperdinckova °Perníková chaloupka° mohla být Dvořákovi vzorem, co žádáme od pohádkového dramatu." (Zdeněk Nejedlý, in: Pelclovy Rozhledy 21.5.1901)

"Černý pesimismus a bezvýchodnost textů Franze Kafky Klusákova hudba působivě podtrhuje. Je smutné, že mladý a nadaný skladatel tu v honbě za originalitou propaguje reakční sebevražednou filosofii. Uvědomíme-li si, že by někdo z mladých lidí naplňujících sál divadla mohl brát tuto morbidní hříčku vážně, nelze věc přejít jen mávnutím ruky - vždyť se tu působí uměleckými prostředky ke křivení mladých charakterů!" (Václav Felix, in: Rudé právo 9.11.1960)

Pro spravedlnost ovšem poznamenejme, že ovšem i skladatelé dovedou být vůči sobě nemilosrdní a nespravedliví. Například Spohr napsal o Beethovenově 9. symfonii resp. o její čtvrté větě (s Ódou na radost), že je ošklivá, nevkusná a levná, Berlioz o Wagnerovi, že je šílený, Rossini opět o Wagnerovi, že měl dobré momenty, ale špatné čtvrté hodinky (poznamenejme, že už v roce 1877 vydal wagnerián Wilhelm Tappert knížku shromažďující drtivé protiwagnerovské výpady), Čajkovský o Brahmsovi, že je nenadaná nula (Wolf zase na adresu Brahmsovu poznamenal, že umění komponovat bez nápadu v něm našlo svého nejdůstojnějšího představitele, jindy zase, ad vocem klavírního koncertu B dur, pak tuto lahůdku: "Kdo dokázal tuto hudbu spolknout s chutí, může klidně očekávat hladomor. Dá se předpokládat, že takový člověk se těší záviděníhodnému trávení a v případě hladomoru si znamenitě poradí i s takovými potravinovými náhražkami, jakými jsou třeba okenní skla, korkové zátka nebo hřebíky."), Stravinskij o Richardu Straussovi, že jeho operách triumfuje banalita, atd.

Při omylech v kritických soudech nejde vždy jenom o nepochopení některých skladatelů či děl, ale i o opak - o přecenění některých tendencí (viz např. entusiasmus, provázející kdysi futuristické hřmotiče, experimenty se čtvrttónovou hudbou, tzv. socialistický realismus, fenomén Nové hudby, atp.).

U nás kritiku pěstovaly vlastně všechny zakladatelské postavy naší muzikologie - Otakar Hostinský, Zdeněk Nejedlý, Otakar Zich, Vladimír Helfert - a v jejich šlépějích téměř všichni muzikologové, i když někteří třeba jen v určitém období svého života (z výraznějších reprezentantů hudební kritiky viz např. jména František Bartoš, Gracian Černušák, Mirko Očadlík, Bohumír Štědroň). V novější době se specializovaněji věnovali či věnují hudební kritice například Vladimír Bor, Miloš Pokora, Jan Šmolík, Ivan Vojtěch, Petar Zapletal. Dlužno ovšem říci, že naše hudební kritika byla více než jiné oblasti muzikologie zasažena vlivy normativního, dogmatického myšlení éry totality (viz např. kritiky Václava Felixe, Bohumila Karáska,

Antonína Sychry - včetně jeho symptomatické knihy *Stranická kritika - spolutvůrce nové hudby*, Praha 1951).

NĚKOLIK RAD ZAČÍNÁJÍCÍM KRITIKŮM:
Kritikovi sluší skromnost; kritika by neměla být popravou umělce
či díla; kritikova síla neleží v síle či dokonce razanci výrazů;
kritik by měl usilovat o originalnost a zajímavost své výpovědi,
avšak neměl by kvůli vtipnému obratu obětovat přiměřenost a
pravdivost kritického soudu; i když je kritika literárním
útvarem, neměla by postrádat prostou informativnost (co, kdy,
kde, jak); vyhýbejte se v kritikách opisování charakteristik
skladeb z programu a pro čtenáře nezajímavému výčtu, jak co
bylo hráno; kritik by si měl uvědomovat, pro jaké čtenáře píše a
neexhibovat zbytečně odbornými výrazy; kritik by si neměl dělat
iluze o tom, že jeho soud hned ovlivní hudební dění.

#### 6.4.2. HUDEBNÍ POPULARIZACE

**"Hudební popularizace se ... v souhlasu se svým názvem jeví jako svébytná, širší vrstvy zájemců zasahující prezentace muzikologických poznatků obecně přístupnými formami a médii, případně i jako využívání některých zvláštních hudebně vědních badatelských výsledků při popularizačním šíření hudebních hodnot."** (Jiří Fukač ve spisu *Hudební věda III*, s. 854)

Z vymezení hudební popularizace je zřejmo několik věcí: Popularizační úsilí muzikologie je obdobné snahám jiných vědních oborů (viz třeba popularizaci poznatků lékařské vědy). - Popularizace sleduje několik záměrů: chce upozornit veřejnost na danou vědeckou činnost, vyžádat si pro ni její podporu, hlavně však chce dát neodborníkům možnost těžit z výsledků vědeckého poznání. - Hudební popularizace se tradičně uskutečňovala prostřednictvím (hudebního) tisku, postupně se však stále výrazněji přenáší do masmédií (rozhlas, televize). - Hudební popularizace má (zejména v oné "tiskové" podobě) blízko k hudební kritice, sleduje však své vlastní cíle. - Hudební popularizace se v mnohém překrývá s úkoly, jež řeší hudební pedagogika (jde o uvádění do procesů hudební komunikace; popularizace se ovšem obrací spíše na dospělé jedince). - Na rozdíl od popularizačních aktivit v jiných vědních oborech nejde hudební popularizaci v tak velké míře o upozornění na výsledky vědeckého bádání, nýbrž mnohem spíše o zaměření pozornosti neodborníků na předmět výzkumu, tj. v daném případě na hudbu (v nejširším smyslu toho slova). - Dlouho platilo, že se popularizovaly především

"vysoké" hudební hodnoty, zejména posluchačsky náročnější typy artificiální tvorby (populární hudba popularizaci tolik ke svému společenskému fungování nepotřebovala); od jisté doby dochází ovšem i v tomto ohledu k podstatným změnám - popularizace zaměřuje pozornost na všechny typy hudby a jejich nositele, nejednou dokonce těží z obecného zájmu o velmi populární osobnosti, hudební výkony a výtvoř, atp. - Někdy jsou hranice mezi vědou a popularizací neostré - proto, že popularizací se zabývají i špičkoví vědci, kteří se nad problémy chtějí zamýšlet před širší veřejností, proto, že někdy by striktně odborná forma vědeckého výkladu neměla naději na zveřejnění, atp. V některých oblastech suplovala kvalitní popularizace dlouho nedostatek vědecké literatury (viz např. jazz či rock). Hudební popularizace má ovšem i svá nebezpečí. Jsou jimi pro autory ztráta návyků na vědecké způsoby práce a vůbec myšlení, nadprodukce lehce psaných prací, pro uživatele návyk na "přežvýkané" poznání atp.

**Některé formy hudebně popularizační práce:** koncerty s průvodním slovem, speciální "výkladové" rozhlasové a televizní programy, "poslechové" diskotéky, programové brožurky ke koncertům či operním představením, tzv. sleeve-notes (texty na přebalech či vložkách gramofonových desek), novinové a časopisecké články, knížky o hudbě pro širší veřejnost (o velkých skladatelích či interpretech, o různých hudebních jevech, např. různých hudebních oblastech - viz třeba popularizační knížky o jazzu; v minulosti byly snad nejtypičtějším představitelem tohoto druhu hudební literatury "průvodci" operní či symfonickou tvorbou - viz proslulý spis Hermanna Kretschmara *Führer durch den Concertsaal*, dále i tzv. "katechismy", obracející pozornost na různá odvětví hudební teorie apod.), přístupná učebnicová literatur, skladatelské autobiografie atp.

I hudební popularizace se dnes odehrává v médiích masové
komunikace. Jimi i dalšími spřízněnými problémy se zabývá
knížka slavného kanadského teoretika kultury a médií Marshalla
McLuhana, která vyšla i v českém překladu - <i>Jak rozumět</i>
<i>médiím: Extenze člověka</i> (Praha 1991).

Na poli hudební popularizace se u nás uplatňovali četní muzikologové počínaje Otakarem Hostinským, nověji se na popularizaci do jisté míry specializovali například Miroslav Barvík, Lubomír Dorůžka, Václav Holzknecht, Anna Hostomská, Zdeněk Mahler, Jiří Pilka, Jaroslav Šeda; ze skladatelů se jí věnuje zvláště Ilja Hurník. K velmi úspěšným popularizátorům hudby patřil například i muzikolog Mirko Očadlík - především svým průvodcem *Svět orchestru I-II* (Praha 1946 a 1951).

NĚKOLIK DALŠÍCH PŘÍKLADŮ HUDEBNĚ POPULARIZAČNÍCH KNÍŽEK:
Jiří Pilka: <i>Svět hudby</i> (Praha 1962)
Arthur Honegger: <i>Zařikání zkamenělin</i> (Praha 1960)
Ivan Poledňák: <i>Kapitolky o jazzu</i> (Praha 1964)
Igor Stravinskij: <i>Rozhovory s Robertem Craftem</i> (Praha 1967)
Antonín Matzner: <i>Beatles. Výpověď o jedné generaci</i> (Praha
1987
Jan Kouba: <i>ABC hudebních slohů. Od raného středověku k  </i>
k W.A.Mozartovi (Praha 1988)
Jiří Fukač: <i>Mýtus a skutečnost hudby</i> (Praha 1989)
Zdeněk Mahler: <i>Spirituál bílého muže</i> (Praha 1990)

### 6.4.3. HUDEBNÍ PRAXELOGIE

Hudba, jak bylo už vyloženo na jiném místě, není jen svébytným světem uměleckých hodnot. Její existence je spjata s organizačními podmínkami umělecké práce i uměleckého provozu, s činnostmi nesčetných institucí, závisí na právních předpisech, stavu ekonomiky, výroby (např. hudebních nástrojů či hudebních nosičů, tedy gramofonových desek apod.). Poznání těchto momentů a způsobů jejich vždy konkrétního fungování je nutnou součástí hudebně historiografické i hudebně sociologické výzkumné práce, zvláštní význam však má pro formování současného a budoucího hudebního dění. Muzikologie se v těchto svých polohách a podobách může z převážně poznávacího vědního oboru proměňovat i v nástroj ovlivňování ekonomického a sociálního bytí hudby.

Problémy hudební praxeologie můžeme rozčlenit do několika oblastí: jde o studium institucionální základny společenské existence hudby, o teorii kulturní politiky (vzhledem ke zneužití tohoto termínu-pojmu v podmínkách předlistopadové totalitní společnosti panuje vůči tomuto označení určitá averze; v podstatě však jde o vztah politického systému ke kultuře, o způsoby podpory kultury, zásahů do kultury atp.), o ekonomiku hudební kultury (viz problematiku tzv. kulturních statků, systémů dotací a sponzoringu, cenové a honorářové politiky atp.), o právní problematiku (autorské právo, uživatelské právo, úlohy organizací jako OSA - Ochranný svaz autorů, Intergram - organizace interpretačních umělců, problematika nadací - nejdůležitější pro hudbu je Nadace Český hudební fond), o technicko-výrobní problematiku (viz hudební vydavatelství, zejména gramofonové firmy, dále viz hudební nakladatelství, tedy výrobu hudebnin a knih o hudbě a zde speciální problematiku nototisku, ještě dále hudební činnost rozhlasových, televizních, filmových studií), o sféru organizace a řízení hudebního života (jde tu o problematiku ingerencí státu, zejména pak ministerstva kultury do této oblasti), o prognostiku



příštího vývoje (o tu usiloval zejména dřívější systém "plánovitého hospodářství" - viz např. materiály někdejšího Ústavu pro výzkum kultury resp. Hudebního odboru Divadelního ústavu). Výše uvedený výraz "řízení" je potřeba vysvětlit. V dřívější naší totalitární společnosti se vskutku jednalo o řízení (orgány KSČ a státu rozhodovaly i o takových věcech, jakými jsou vydání či nevydání gramofonové desky, povolení či nepovolení koncertu atp.). V demokratické společnosti jde mnohem spíše o samoregulační procesy nesené různými hudebními institucemi. Určitou úlohu má přirozeně nadále stát (např. hudební oddělení ministerstva kultury) resp. veřejná správa (okresy, obce), kde se rozdělují určité finanční prostředky, resp. pod jejichž správou fungují vybrané umělecké organismy (např. Česká filharmonie, Národní divadlo); určité expertní úlohy plní různá pracoviště (např. hudební oddělení Divadelního ústavu v Praze, Hudební informační středisko Nadace ČHF). Významnou úlohu sehrávají či mohou sehrát hudební organizace, z nichž nejdůležitější jsou v přítomné době Asociace hudebních umělců a vědců (sdružuje řadu společností, mezi nimiž je i Česká muzikologická společnost), Svaz autorů a interpretů, Česká hudební společnost. Na vrcholu pyramidy hudebních organizací a institucí stojí jako koordinační a reprezentativní orgán Česká hudební rada, která je součástí Evropské a Světové hudební rady.

Otázku, nakolik je či může být hudební praxeologie disciplínou (byť jen aplikační) hudební vědy, lze zatím řešit jen "za chodu". Primárně se poznatky, jež jsou vhodné pro aplikaci, čerpají z hudebně historického a hudebně sociologického výzkumu, mnohdy pak i z oborů ležících za hranicemi muzikologie (obecná a kulturní historie a sociologie, politologie, ekonomie, právní věda, teorie řízení či komunikace, teorie kultury atp.). Zdrojem aktuálního poznání je však rovněž empirie činitelů vlastního kulturního a hudebního života. Těžko bychom zatím hledali syntetickou práci, která by danou problematiku systematicky i v historické úplnosti interpretovala, zvláště v západních zemích je však již po řadu let prakticky řešena otázka přípravy vysokoškolsky vzdělaných odborníků pro tuto oblast. Většinou je praktikována kombinace specializovaného studia muzikologie s některými dalšími obory (až po ekonomii, práva apod.), někdy i forma vhodného doškolování (kursy kulturního managementu pro adepty či absolventy muzikologie apod.). Bylo by nejvýš záhodno přistoupit k podobné praxi i v podmínkách českého vysokoškolského dění.

#### 6.4.4. MUZIKOTERAPIE

Hudba byla odedávna součástí magie, kultovních obřadů, působení na jedince i celé pospolitosti, a v těchto rámcích plnila i léčebné funkce. V antice byly připomínány očistné účinky hudby (viz Aristotelovo učení o katarzi), v 17. století se soudilo, že vibracemi způsobovanými hudbou se v těla vypuzují jedovaté látky a proto se doporučovaly či nedoporučovaly určité typy hudby.

Moderní medicína 19. a 20. století nejprve s těmito názory skoncovala, aby ovšem časem zavedla hudbu mezi své léčebné prostředky, byť ovšem novým způsobem.

**Muzikoterapie** je druhem **arteterapie** (léčby uměním) a rozvíjí se v kontextech **psychoterapie** (léčby duševních onemocnění či potíží, resp. i zmírňování somatických potíží psychologickými prostředky). Rozkvět muzikoterapie se datuje zhruba od 2. světové války, kdy též vznikly dvě velké školy - tzv. americká a tzv. švédská. V americké škole je působení hudbou chápáno spíše jako doplněk léčby, ve švédské je hudbě dáno centrální místo; to proto, že hudbou lze pronikat do hlubších vrstev osobnosti než slovem. Další významnou školu představuje škola německá, reprezentovaná zejména osobností Christoha Schwabeho. U nás se muzikoterapie prosadila značně opožděně (1975 vznikla pracovní skupina pro muzikoterapii při psychoterapeutické sekci psychiatrické společnosti Československé lékařské společnosti, muzikoterapie se používá zejména v psychiatrických léčebnách, např. v Horních Bečkovících, Kroměříži, Praze-Bohnicích, Sadské, v protidrogových centrech aj.). Muzikoterapie představuje relativně svébytnou oblast výzkumu a aplikace na pomezí hudební psychologie a pedagogiky resp. medicíny, zejména pak psychiatrie. Proto se též o tuto oblast činnosti zajímají jak muzikologové a hudebníci, tak zdravotníci (ti pochopitelně hrají jak ve výzkumu, tak v aplikacích úlohu rozhodující).

LITERATURA K MUZIKOTERAPII:

Christoph Schwabe: *Methodik der Musiktherapie und deren theoretische Grundlagen* (Leipzig 1978)

Ivan Poledňák: *Stručný slovník hudební psychologie* (Praha 1984)

Pravdomila Pokorná: *Úvod do muzikoterapie* (Praha 1985)

Muzikoterapii možno charakterizovat jako metodu, která využívá hudby k terapeutickým účelům. Cíli muzikoterapie jsou tonifikace (harmonizace stavů) organismu, probouzení a usměrňování emocionality, obohacování o nové pozitivní zážitky, rozněcování fantazie, odreagovávání od stresujících apod. citových zážitků, aktivizace sociálně komunikativních procesů na nonverbálním základě, formování stabilizovaných modelů chování, atp. V rámci **individuální psychoterapie** se muzikoterapie používá při léčbě neuróz (narušení psychiky), psychopatií (poruch ve struktuře osobnosti), psychóz (těžkých duševních onemocnění), autismu (poruch vztahu k realitě) apod., v rámci **skupinové psychoterapie** zpravidla pro celkovou relaxaci a rehabilitaci. Rozlišuje se **muzikoterapie produktivní** (uskutečňovaná vlastními hudebními činnostmi) a **receptivní** (realizovaná poslechem hudby). Též se rozlišuje **muzikoterapie komunikativní** (její pomocí se mají navazovat narušené mezilidské kontakty - např. společným muzicírováním), **reaktivní** (hudbou se navozují pozitivní emocionální prožitky,

jimiž se odbourávají konfliktivní a jiné negativní zážitky) a **regulativní** (cílem je tu harmonizace psychofyzické struktury osobnosti, tj. snižování napětí, nácvik pozornosti atp.). Různé přístupy muzikoterapie se různé kombinují, samozřejmě i s jinými formami léčby.

Několik poznámek k hudbě užívané při muzikoterapii: při produktivní muzikoterapii se často využívá instrumentáře a postupů Orffova Schulwerku; při výběru hudby se neuplatňují nějak přednostně zřetele estetické (axiologické), nýbrž funkční (nezáleží tolik na hodnotě hudby, ale na její schopnosti působit tím či oním způsobem); při výběru hudby se často nehledí na integritu díla, ale vybírají se jen jeho funkčně vhodné části atp.; přednost zpravidla dostává hudba všeobecně přístupná, "lahodná", před hudbou náročnější, konfliktivní, atp.

## 7. MALÝ INFORMAČNÍ APENDIX

### 7.1. SOUPIS NEJBĚŽNĚJŠÍCH ZKRATEK UŽÍVANÝCH V MUZIKOLOGII

(Výběr si neklade za cíl nějakou úplnost, zachycuje zkratky pro některé často citované tituly, běžněji připomínané organizace atp.)

AfM - Archiv für Musikwissenschaft, německý muzikologický časopis

AHUV - Asociace hudebních umělců a vědců, sdružení řady specializovaných hudebnických organizací, její součástí je i Česká muzikologická společnost

AIBM - Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux, Mezinárodní asociace knihoven, archívů a středisek hudební dokumentace, založená z podnětu setkání ve Florencii (1949) a Lüneburgu (1950) v Paříži 1951

ASCAP - American Society Of Composers, Authors And Publishers, Americký svaz skladatelů, spisovatelů a vydavatelů

Brockhaus Riemann - přepracovaná verze díla *Riemann Musik Lexikon* (viz Riemann), Carl Dahlhaus a Hans Heinrich Eggebrecht-ed., 4 svazky a 1 svazek doplňků, <sup>3</sup>1990

ČHF - Český hudební fond, 1994 transformován na Nadace Český hudební fond

EMC - European Music Council, Evropská hudební rada (součást IMC, viz)

FAM - Fontes artis musicae, muzikologický časopis, vydává AIBM (1954-)

Grove - *Dictionary Of Music And Musicians*, anglická hudební encyklopedie nazvaná podle někdejšího editora (Sir George Grove), 1.vydání ve 4 svazcích (1878-90), další následovala, 1980 vyšla tato encyklopedie pod názvem *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* ve 20 svazcích (Stanley Sadie-ed.)

IASPM - International Association For The Study Of Popular Music, Mezinárodní asociace pro studium populární hudby

IAML - International Association Of Music Libraries, anglický název pro AIBM (viz)

IFM - International Federation Of Musicians, mezinárodní federace hudebníků

IFMC - International Folk Music Council, Mezinárodní rada pro lidovou hudbu, vznikla 1947 v Londýně

IGMW - Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Mezinárodní společnost pro hudební vědu, založena 1927

IGNM - Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu, založena 1922 v Salcburku

IMC - International Music Council, Mezinárodní hudební rada, vznikla 1949 při UNESCO, součástí IMC resp. EMC (viz) je i CHR (Česká hudební rada)

IMF - International Music Fund, Mezinárodní hudební fond

IMG - Internationale Musikgesellschaft, Mezinárodní hudební společnost

IMS - International Musicological Society, anglický název pro IGMW (viz)

ISCM - International Society For Contemporary Music, anglický název pro IGNM (viz)

IVMB - Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, německý název pro AIBM (viz)

ISME - International Society For Music Education, Mezinárodní společnost pro hudební výchovu, založena 1953 pod patronátem UNESCO při IMC (viz)

MČH - Muzeum české hudby

MGG - *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, všeobecná hudební encyklopedie, vydáno 14 svazků v letech 1949-1968 (Friedrich Blume-ed.), 2 svazky dodatků (15 - 1973 a 16-1979), 1 svazek rejstřík (17-1986), od 1994 vychází nové, přepracované vydání (Ludwig Finscher-ed.) ve 20 svazcích (v letech 1994-98 má vyjít 8 svazků věcné části, 1988-2004 biografická část ve 12 svazcích)

OSA - Ochranný svaz autorský, jeho součástí je i Nadace OSA

RIdIM - Répertoire International d'Iconographie Musicale, Mezinárodní soupis hudební ikonografie, založen 1971

Riemann - *Riemann Musik Lexikon*, 1.vydání vyšlo 1882 (*Hugo Riemann Musik-Lexikon*), 12. přepracované vydání ve 3 svazcích v letech 1959, 1961 (biografická část, Wilibald Gurlitt-ed.) a 1967 (věcná část, W.Gurlitt a pak Hans Heinrich Eggebrecht-ed.), doplňky k biografické části (Carl Dahlhaus-ed.) 1972 a 1975

RILM - Répertoire International de Littérature Musicale, Mezinárodní soupis hudební literatury, založen 1966 (IMS), 1.svazek 1967

RISM - Le Répertoire International des Sources Musicales, Mezinárodní lexikon hudebních pramenů, sponsor IMS a IAML (viz), vychází od 1960 v řadě A, B a C

SAI - Svaz autorů a interpretů

SIM - Société Internationale de Musicologie, francouzský název pro IGMW (viz)

SIMC - Société Internationale pour la Musique Contemporaine, francouzský název pro IGMW (viz)

SIMG - Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

ÚHV AV ČR - Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky ZIMG - Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

## 7.2. VÝBĚR ZE ZAHRANIČNÍCH MUZIKOLOGICKÝCH PERIODIK

(Jde tu opravdu o výběr, přičemž přihlížíme k dosažitelnosti titulů v našich knihovnách.)

Archiv für Musikwissenschaft (4 x ročně, editor H.H.Eggebrecht, F.Steiner Verlag Stuttgart, v roce 1994 ročník 51)

Acta musicologica (Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (2 x ročně, editor R.Flöttinger s podporou dalších institucí a osobností, Bärenreiter-Verlag Basel, v roce 1994 ročník 66)

Die Musikforschung (4 x ročně, editor B.Sponheuer, H.Loos, Gesellschaft für Musikforschung, Bärenreiter-Verlag Kassel, v roce 1994 ročník 47)

Neue Zeitschrift für Musik (založen 1834 R.Schumannem, 6 x ročně, R.Schumann Gesellschaft, B.Schotts Söhne-Verlag Mainz, v roce 1994 ročník 155)

The Musical Quarterly (4 x ročně, editor L.Botstein, New York, v roce 1994 ročník 78)

Notes (Journal Of The Music Library Association, 4 x ročně, editor D.Zagar, MLA, Canton, v roce 1994 ročník 51)

Journal Of The American Musicological Society (4 x ročně, editor W.F.Prizer, v roce 1994 ročník 47)

Music & Letters (4 x ročně, editoři N.Fortune, J.Whenham, T.Carter, v roce 1994 ročník 75)

### LITERATURA:

Marie Svobodová-Bohumil Geist: *Soupis cizojazyčných hudebních periodik* (Praha 1992)

## 7.3. MALÝ PŘEHLED A ADRESÁŘ MUZIKOLOGICKÝCH INSTITUCÍ

**Asociace hudebních umělců a vědců**, sekretariát Maltézské nám.1, 110 00 Praha 1-Malá Strana, tel. 02-53 36 61

**Česká hudební rada**, sekretariát Hudební oddělení Divadelního ústavu, Celetná 17, 110 00 Praha 1-Staré Město, tel.02-24 81 27 62

**Česká hudební společnost** [zde organizace jako Společnost B. Smetany atp., Společnost pro starou hudbu atp.], sekretariát Janáčkovo nábřeží 59, 150 00 Praha 5, tel.02-52 08 68

**Česká jazzová společnost**, sekretariát U družstva Ideál 6, 140 00 Praha 4, tel. 02-61 21 18 90

**Česká muzikologická společnost**, člen Asociace hudebních umělců a vědců, sekretariát Maltézské nám.1, 110 00 Praha 1-Malá Strana, tel.02-53 36 61

**Harmonie**, hudební měsíčník, redakce, Přístavní 18, 170 00 Praha 7, tel. 02-80 87 80

**Hudební informační středisko**, Besední 3, 110 00 Praha 1-Malá Strana, tel.02-05-24 51 00 75

**Hudební oddělení Divadelního ústavu**, Celetná 17, 110 00 Praha 1-Staré Město, tel. 02-24 81 27 62

**Hudební rozhledy**, hudební měsíčník, redakce, Maltézské nám.1, 110 00 Praha 1-Malá Strana, tel. 02-53 37 84, 02-53 29 31

**Hudební věda**, hudební čtvrtletník, redakce, Ústav pro hudební vědu AV ČR, Puškinovo nám.9, 160 00 Praha 6-Dejvice, tel.02-312 17 40

**Katedra hudební vědy** filozofické fakulty Univerzity Palackého, Křížkovského 8, 770 00 Olomouc, tel.068-550 83 44 až 5

**Klub kritiků a publicistů**, člen Asociace hudebních umělců a vědců, Maltézské nám.1, 110 00 Praha 1-Malá Strana, tel. 02-53 36 61

**Moravské zemské muzeum, oddělení dějin hudby**, Smetanova 14, 602 00 Brno, tel. 05-75 05 40

**Muzeum české hudby**, Novotného lávka 1, 110 00 Praha 1-Staré Město, tel. 05-24 22 90 75

**Nadace Český hudební fond**, Besední 3, 110 00 Praha 1-Malá Strana, tel. 05-53 05 47

**Nadace Ochranného svazu autorského**, Třída Čs.armády 20, 160 00 Praha 6-Dejvice, tel. 02-312 49 20

**Národní knihovna v Praze, hudební oddělení**, Klementinum 190, 110 00 Praha 1-Staré Město, tel. 02-22 65 41 až 9

**Opus musicum**, hudební měsíčník, redakce, Radnická 10, 602 00 Brno, tel. a fax 05-42 21 35 67

**Ústav hudební vědy** filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Nám. Jana Palacha 1, 110 00 Praha 1-Staré Město, tel. 02-24 81 11 26

**Ústav hudební vědy** filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno, tel. 05-41 32 12 58, fax 05-41 21 12 41

**Ústav pro hudební vědu** Akademie věd České republiky, Puškinovo nám.9, 160 00 Praha 6-Dejvice, tel. a fax 02-24311212, knihovna 05-3121740

#### 7.4. MUZIKOLOGICKÉ WHO IS WHO

##### 7.4.0. VSTUPNÍ POZNÁMKA

Je zřejmé, že začínající studenti se jen dost těžko orientují v houštině jmen z oboru. Proto zde uvádíme v podobě telegraficky koncipovaných hesel alespoň pár základních informací o několika osobnostech, s nimiž se posluchači již setkali nebo záhy setkají jako s autory publikací nebo jako s představiteli muzikologického dění. Výběr tedy není hodnocením (ani vědeckým, ani občanským) a na význam osobností by se nemělo soudit podle délky hesla. Z osobností minulosti se objevují především ti, jejichž dílo obecněji žije, z novějších pak osobnosti vyzrálejší resp. zastávající významná místa.

##### 7.4.1. SVĚTOVÁ SCÉNA

**Adler, Guido** (1855-1941), rakouský hudební historik, jedna z "gründerských" postav moderní muzikologie. Byl rodákem z Moravy, po studiích ve Vídni působil zprvu v Praze, pak byl profesorem hudební vědy na vídeňské univerzitě. Pod vlivem oboru dějin umění pokládal za ústřední pojem a nástroj, jak se zmocnit dějin hudby, stylový vývoj. Viz různé kapitoly těchto skript.

**Adorno, Theodor Wiesengrund** (1903-1969), německý filozof (sociolog), muzikolog, skladatel. Před nacismem odešel do USA (tam mj. radil Thomasu Mannovi v hudebních otázkách při jeho práci na "hudebnickém" románu *Doktor Faustus*), od 1956 byl profesorem filozofie ve Frankfurtu n.M. (je čelním představitelem tzv. frankfurtské školy). Ze spisů:

*Philosophie der Neuen Musik* (1949), *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962). Rázil velmi rigorózní postoje vůči "pokleslé" hudební produkci a "pokleslému" vkusu. **Ambros, August Wilhelm** (1816-1876), rakouský hudební kritik a vědec. Narodil se v Čechách a studoval v Praze (práva, hudbu, malířství), spojoval (dobově typicky) kariéru právnickou a hudební. V té druhé byl profesorem pražské konzervatoře a německé univerzity, pak se stal profesorem konzervatoře ve Vídni. Patřil k osobnostem, které položily základy moderní hudební historiografie (viz především nedokončené dílo, zabývající se hlavně renesancí a barokem, pětisvazkové *Geschichte der Musik*, 1862-78).

**Asafjev, Boris Vladimirovič** (1884-1949), ruský skladatel (napsal mj. balety *Plameny Paříže* a *Bachčisarajská fontána*) a muzikolog (užíval také jména Igor Glebov). Analyticky se zabýval se zejména ruskou hudbou, ve své základní práci *Hudební forma jako proces* (v českém překladu vyšla 196...) položil základy tzv. intonační teorii, kterou u nás rozpracoval zvláště Jaroslav Jiránek. Tvůrčí poetika i některé názory Asafjevovy byly zasaženy dobovou bolševickou ideologií.

**Bessler, Heinrich** (1900-1969), německý muzikolog, působící na univerzitách ve Freiburgu, Heidelbergu, Jeně a Lipsku. Představitel solidní badatelské tradice i v době nadvlády totalitární ideologie v tehdejší Německé demokratické republice. Specialista na dějiny starší hudby, autor pronikavého spisku *Das musikalische Hören der Neuzeit*.

**Blaukopf, Kurt** (1914-), rakouský hudební sociolog. Zabýval se kritikou (zejména gramofonových nahrávek), je po dlouhá léta vedoucím Hudebně pedagogického badatelského institutu na vídeňské hudební akademii. Ze spisů: *Musiksoziologie* (1952), *Gustav Mahler* (1969).

**Blume, Friedrich** (1893-1975), německý muzikolog (v letech 1947-62 prezident německé muzikologické společnosti). Redaktor několika významných edicí, hlavně však vedoucí postava gigantické encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (14 svazků 1949-68, svazek dodatků 1970).

**Brook, Barry** (1918-), americký muzikolog. Studoval v New Yorku a Paříži, od 1945 je profesorem hudby na City University v New Yorku. Vydal řadu prací, vede několik velkých edičních a dokumentačních projektů, zejména pak od 1967 RILM.

**Dahlhaus, Carl** (1928-1989), německý muzikolog, profesor na Technické univerzitě v Berlíně (tehdy Západním Berlíně), od 1977 byl prezidentem německé muzikologické společnosti. Editor souborného díla Richarda Wagnera a svazku doplňků k *Riemann Musiklexikon*. Mimořádně vlivná postava soudobé muzikologie, autor četných spisů, například *Musikästhetik, Analyse und Werurteil, Zwischen Romantik und Moderne, Grundlagen der Musikgeschichte*. Častý host brněnských muzikologických kolokvií.

**Eggebrecht, Hans Heinrich** (1919-), německý muzikolog, profesor na univerzitě ve Freiburgu. Odpočátku se věnoval problematice hudební terminologie (viz spis *Studien zur musikalischen Terminologie*, 1955) a hudebního myšlení (*Musikalische Denken, Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, 1977), autor skvělé monografie *Gustav Mahler* (.....), editor věcné části 12. vydání publikace *Riemann Musiklexikon* (1967). Podobně jako C.Dahlhaus častý host brněnských muzikologických kolokvií.

**Einstein, Alfred** (1880-1952, bratranec Alberta Einsteina), americký muzikolog německého původu. Působil v Mnichově, redigoval vlivný časopis *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Po úniku před nacismem působil 1933-39 působil v Anglii a Itálii, pak v USA. Autor vynikajících biografíi Glucka, Schuberta, Schütze, Mozarta, spisů *Music In The Romantic Era* (1947) a *The Italian Madrigal* (2 svazky, 1949), editor revidovaného Köchelova tematického katalogu Mozartových děl atp.

**Elschek, Oskár** (1931-), slovenský muzikolog. Ředitel Ústavu pro hudební vědu Slovenské akademie věd i vedoucí katedry hudební vědy na Komenského univerzitě v Bratislavě. Získal

značné renomé v zahraničí, badatelsky je zaměřen na etnomuzikologii a problematiku systematické hudební vědy.

**Fétis, Francois-Joseph** (1784-1871), belgický muzikolog, profesor pařížské a po vzniku belgického státu (1833) ředitel bruselské konzervatoře. Autor rozsáhlých děl *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, *Histoire générale de la musique* atp., pro něj je pokládán za jednoho z nejvýznamnějších předchůdců moderní muzikologie.

**Fischer, Kurt von** (1913-), švýcarský muzikolog, profesor na univerzitě v Curychu, 1967-72 prezident Mezinárodní společnosti pro hudební vědu. Specialista v oboru starší hudby, avšak též koeditor souborného vydání děl Paula Hindemitha. Spis *Der Begriff des "Neuen" in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart* (1961).

**Georgiades, Thrasybulos** (1907-1977), německý muzikolog řeckého původu, profesor na univerzitách v Heidelbergu a Mnichově. Bádal zejména v oblastech staré a starší hudby, mezi spisy najdeme mj. *Musik und Sprache* (1954), *Musik und Rhythmus bei den Griechen* (1958), *Musik und Schrift* (1962). Editor publikační řady *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*.

**Goldschmidt, Harry** (1910-1986), švýcarsko-německý muzikolog, jedna z předních postav marxisticky orientované hudební vědy v někdejší Německé demokratické republice. Zabýval se mj. problémy hudební analýzy, intonační teorie (různé stati shrnul v publikaci *Um die Sache der Musik. Reden und Aufsätze*, 1976), ale napsal i monografii *Franz Schubert* aj.

**Hanslick, Eduard** (1825-1904), rakouský muzikolog. Narodil se a studoval v Praze (později neměl k českému živlu nejkladnější vztah - s určitou výjimkou obdivu k hudbě A.Dvořáka), věnoval se především kritické činnosti, přesto se však stal prvním profesorem muzikologie na vídeňské univerzitě. Roku 1854 vydal polemický, dodnes aktuální hudebně estetický spis *Vom Musikalisch-Schönen*. K Hanslickovi viz knihu Jitky Ludvové *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick. Paměti/Fejetony/Kritiky* (Praha 1992).

**Chailley, Jacques** (1910-....), francouzský hudební historik (též skladatel a sborníkář), mj. autor jinde již v tomto skriptu připomenutého úvodu do studia hudební vědy a spisu *40 000 let hudby*, který vyšel též v češtině (Praha 1965).

**Chrystander, Friedrich** (1826-1901), německý muzikolog. Jeden z posledních velkých předchůdců éry moderní muzikologie. Vydavatel díla G.F.Händla i autor nedokončené obrovité händlovské monografie, redaktor *Allgemeine musikalische Zeitung* a zakladatel *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*.

**Knepler, Georg** (1906-....), rakousko-německý muzikolog. Působil v Berlíně (NDR) jako profesor na Hochschule für Musik a pak na Humboldtově univerzitě, byl šéfredaktorem časopisu *Beiträge zur Musikwissenschaft*, vydal mj. dvousvazkový spis *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (1961) a práci *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (1977).

**Kresánek, Josef** (1913-1986), slovenský muzikolog. Studoval v Praze (u O.Zicha a hlavně J.Huttra; též skladbu u V.Nováka), stal se zakladatelskou postavou slovenské hudební vědy (profesor na Komenského univerzitě v Bratislavě od 1963). Autor řady prací (i propedeutického rázu - viz příslušné místo tohoto skriptu), například *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* (1951), *Základy hudobného myslenia* (1977), *Úvod do systematiky hudobnej vedy* (1980).

**Kretzschmar, Hermann** (1848-1924), německý muzikolog. Působil v Lipsku a Berlíně, kde byl i ředitelem Hochschule für Musik. Proslul svými příručkami *Führer durch den Konzertsaal* (od 1887, několik svazků v mnoha vydáních), *Einführung in die Musikgeschichte* (1920). Dějiny hudby mu byly především dějinami kultury, v hudbě hledal významy "za hudbou" (rozvinul tzv. hermeneutiku, což vzbudilo i příkrý odpor).

**Kurth, Ernst** (1886-1946), švýcarský muzikolog a dirigent. Studoval u G.Adlera, byl pak profesorem hudební vědy v Bernu. Věnoval se především hudebně teoretické problematice



(spisy *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917, *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, 1920), ale vytvořil i zakladatelské dílo pro moderní hudební psychologii v podobě spisu *Musikpsychologie* (1930).

**Lissa, Zofia** (1908-1980), polská muzikoložka. Žačka fenomenologicky orientovaného filozofa Romana Ingardena a muzikologa A... Chybinského, později představitelka sofistifikované odnože tzv. marxistické muzikologie (díky německým vydáním jejích spisů si získala celosvětově značný respekt). Badatelka širokého záběru (práce o Chopinovi, metodologii hudební vědy, soudobé hudbě), hlavně se však věnovala hudební estetice (mj. dvousvazkový spis *Podstawy estetyki muzycznej*, 1953). Česky vyšla její publikace *Nové studie z hudební estetiky* (1982)

**Mersmann, Hans** (1891-1971), německý muzikolog, naposled profesor na univerzitě v Kolíně n.R. Badatel širokého disciplinárního záběru (hudební estetika, sociologie, pedagogika, historiografie), významně zasáhl do studia hudby 20.století. Autor důležitého spisu *Angewandte Musikästhetik* (1926). Jeho přístupy byly označovány za fenomenologické, spíše lze hovořit o důsledném zření k hudebnímu strukturování.

**Meyer, Leonard B.** (1918-), americký muzikolog. Studoval a pak působil na univerzitě v Chicagu (později na Penn University ve Filadelfii), autor vlivného spisu *Emotion And Meaning In Music* (1956), k dalším spisům patří *The Rhythmic Structure Of Music* (1960, s G.W.Cooperem), *Music, The Art And Ideas - Patterns And Predications In 20th Century Culture* (1967), *Explaining Music. Essays And Explorations* (1973).

**Riemann, Hugo** (1849-1919), německý hudební teoretik, jedna z "gründerských" postav moderní muzikologie. Vytvořil obrovské množství spisů o hudbě, z nichž některé mají vědecké ambice, jiné měly sloužit především pedagogickým účelům. Viz různé kapitoly těchto skript.

**Sachs, Curt** (1881-1959), americký muzikolog německého původu. Profesor v Berlíně, po nástupu nacismu přešel přes Francii (přednášel na Sorbonně) do USA. Jeden ze zakladatelů moderní etnomuzikologie, autor špičkových prací, k nimž patří *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (1920), *Vergleichende Musikwissenschaft* (1930), *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (1933), *The Rise Of Music In The Ancient World, East And West* (1943), *Rhythm And Tempo* (1953), *The Wellsprings Of Music. An Introduction To Ethnomusicology* (1962).

**Seashore, Carl Emil** (1866-1949), americký hudební psycholog švédského původu. Vyšel z pozitivismu a experimentální psychologie, rozvinul výzkum v oblasti hudební diagnostiky a prognostiky, přičemž se zaměřil zejména na testování schopností. K hlavním pracem patří *The Psychology Of Musical Talent* (1919) a *Psychology Of Music* (1938).

**Schenker, Heinrich** (1867-1935), rakouský hudební teoretik. Vystudoval původně práva, celoživotní dílo s názvem *Neue musikalische Theorien und Phantasien* vyšlo po částech s velkými časovými odstupy (*I-Harmonielehre*, 1906, *II/1- Kontrapunkt 1*, 1910, *II/2-Kontrapunkt 2*, 1922, *III-Der freie Satz*, 1935). Schenkerovo učení o skladebných vrstvách získalo později mimořádný ohlas ve světě a zvláště v USA a ovlivnilo analytickou teorii i praxi.

**Schering, Arnold** (1877-1941), německý muzikolog. Působil v Lipsku, Halle a Berlíně. Vyšel z Kretzschmarovy hermeneutiky a rozvinul učení o hudebních symbolech. K pracem patří například *Aufführungspraxis alter Musik* (1931), *Das Symbol in der Musik* (1941), *Vom Wesen der Musik* (1974, vybrané stati).

**Stumpf, Carl** (1848-1936), německý psycholog a muzikolog. Činný na několika univerzitách (i v Praze), posléze od 1893 v Berlíně, kde do roku 1928 vedl jím založený Psychologický institut a kde mj. též průkopnický založil (s Erichem v.Hornbostelem) fonografický ústav. Hlavním dílem je spis *Tonpsychologie I-II* (1883, 1890).

**Wellek, Albert** (1904-1972, bratr známého literárního teoretika René Welleka), německý muzikolog rakouského původu. Působil v Lipsku, posléze byl profesorem a ředitelem Psychologického institutu v Mohuči. Hlavním spisem je dílo *Musikpsychologie und Musikästhetik - Grundriss der systematischen Musikwissenschaft* (1963).

**Wiora, Walter** (1906-....), německý muzikolog. Pracoval v Německém archivu lidové písně ve Freiburgu, pak se stal nástupcem F.Blumeho na univerzitě v Kielu, později působil na univerzitě v Saarbrückenu. Jako funkcionář Německé hudební rady vydával ediční řadu *Musikalische Zeitfragen*, vybrané jeho stati vyšly pod titulem *Historische und systematische Musikwissenschaft* (1972), dalšími pracemi jsou například *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst* (1957) a *Die vier Weltalter der Musik* (1961).

#### 7.4.2. ČESKÁ SCÉNA

**Bajer, Jiří**, n.1925, PhDr., DrSc., v 70. a 80.letech vedoucí hudebního oddělení Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, v té době též předseda České hudební společnosti, mj. autor spisu *Sovětská hudební kultura I-II* (1977, 1978) a monografie *Emil Hlobil* (1984).

**Bek, Josef**, n.1934, PhDr., DrSc., Doc., v 70. a 80.letech zástupce ředitele Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, specialista na dějiny novější (zvl. české) hudby, mj. autor práce *Avantgarda. Ke genezi socialistického realismu v české hudbě* (1984) a německy (v Mohuči) vydané monografie *Erwin Schulhoff* (1994).

**Berkovec, Jiří**, Jiří, n.1922, PhDr., CSc., též skladatel, působil v Čs. rozhlasu, nakladatelství Supraphon, hudebním oddělení Divadelního ústavu, specialista na dějiny starší české hudby, autor spisu *České pastorely* (1987).

**Buchner, Alexandr**, n.1911, PhDr., CSc., v letech 1948-62 vedoucí hudebního oddělení Národního muzea v Praze, specialista v oboru organologie.

**Burghauser, Jarmil**, n.1921, PhDr., činný především jako skladatel, ale zasloužilý též v dvořákovském bádání, spoluautor (s P.Ebenem) publikace *Čtení a hra partitur* (1960).

**Burjanek, Josef**, n.1915, PhDr., DrSc., Prof., žák V.Helferta, pedagogicky působil na JAMU v Brně, specialista v oboru hudební estetiky a psychologie, autor knih *Otakar Zich - Studie k vývoji českého muzikologického myšlení v první třetině našeho století* (1966) a *Hudební myšlení* (1970).

**Černušák, Gracian**, 1882-1961, "klasik" naší hudební kritiky (působil v Brně) a hudební lexikografie (ko-editor publikace *Československý hudební slovník I-II*, 1963, 1965)), autor osvědčené učebnice *Dějiny evropské hudby* (nejnovější vydání ...).

**Černý, Jaromír**, n.1939, PhDr., CSc., Doc., ředitel Ústavu hudební vědy filozofické fakulty UK v Praze, předseda České muzikologické společnosti, předseda vědecké rady Ústavu pro hudební vědu AV ČR, specialista v oboru dějin staré hudby a problematiky notace.

**Černý, Miroslav K.**, n. 1924, PhDr., CSc., Doc., pracoval v Ústavu pro hudební vědu ČSAV, nyní působí na katedře hudební vědy UP v Olomouci, specialista v oblasti antické hudby a v oblasti dějin hudby 19.století (dvořákovské bádání atp.).

**Dorůžka, Lubomír**, n.1924, PhDr., pracoval ve vydavatelství Supraphon, publicista v oblasti jazzu a moderní populární hudby, autor řady publikací. Vědecký význam má zvl. na Slovensku vydaná kniha *Populárna hudba - obchod, umenie, priemysel* (1978), a monografie *Karel Vacek* (1978).

**Doubravová, Jarmila**, n. 1940, PhDr., CSc., pracovnice Ústavu dějin umění AV ČR, specialistka v oboru hudební estetiky a sémiotiky (hudební analýzy, vztahy hudby a výtvarného umění atp.).

**Fukač, Jiří**, viz kapitolku *Úvodem* v těchto skriptech.

**Havlík, Jaromír**, n.1950, PhDr., CSc., zástupce ředitele Ústavu pro hudební vědu AV ČR, specialista v oboru dějin hudby 20.století (kniha *Česká symfonie 1945-1980*, 1989).

**Helfert, Vladimír**, 1886-1945, PhDr., Prof., zakladatel brněnské hudební vědy, jedna z největších postav české muzikologie, autor četných spisů (podrobněji viz v textu skript).

**Herzog, Eduard**, n.1916, PhDr., působil jako nakladatelský pracovník a na pedagogické fakultě UK, specialista v oboru teorie a dějin tzv. Nové hudby.

**Holý, Dušan**, n. 1933, PhDr., CSc., Prof., působí na filozofické fakultě MU v Brně, specialista v oboru hudební folkloristiky (mj. spis *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztahy a význam*, 1988).

**Holzknec, Václav**, 1904-1988, PhDr., pianista, dlouholetý ředitel státní konzervatoře v Praze, kritik a autor četných popularizačních knih (např. o L.v.Beethovenovi, C.Debussym, J.Ježkovi).

**Hostinský, Otakar**, 1847-1910, PhDr., Prof., zakladatelská postava české estetiky a českých věd o umění, zejména pak muzikologie, první profesor estetiky na filozofické fakultě UK v Praze, badatel se širokým spektrem zájmů, zejména však představitel smetanovského bádání (studie vyšly nově v publikaci *Hostinský O hudbě*, 1961), podrobněji o něm viz v textu těchto skript.

**Hradecký, Emil**, 1913-1974, PhDr., CSc., též skladatel, první pedagog dějin hudby na nově založené AMU v Praze, vedoucí hudebního oddělení Národního muzea v Praze (od 1963), autor publikací *Úvod do studia tonální harmonie* (1960) a *Paul Hindemith - svár teorie s praxí* (1974).

**Hudec, Vladimír**, n. 1929, PhDr., CSc., Prof., dříve profesor a rektor JAMU, nyní profesor katedry hudební vědy filozofické fakulty UP v Olomouci, specialista na hudbu 19.století (Z.Fibich aj.).

**Hutter, Josef**, 1894-1959, PhDr., Prof., působil na katedře hudební vědy UK v Praze, vězněn za okupace i po 1948, specialista na dějiny staré české hudby (mj. spis *Česká notace I-II*), autor rozsáhle založené práce *Hudební myšlení* (1943).

**Janeček, Karel**, 1903-1974, DrSc., Prof., též skladatel, pedagogicky působil na hudební fakultě AMU v Praze, autor řady mimořádně hodnotných prací z oboru hudební teorie (soupis je podán v tomto skriptu v kapitole *Hudební teorie*).

**Jiránek, Jaroslav**, n.1922, PhDr., DrSc., Prof., první ředitel Ústavu pro hudební vědu ČSAV a šéfredaktor časopisu *Hudební věda*, před odchodem do důchodu pedagogicky působil na hudební fakultě AMU v Praze, specialista v oboru hudební estetiky/sémiotiky, autor mnoha knižních publikací (mj. *Vít Nejedlý, ..., Asaffejova teorie intonace, její geneze a význam*, 1967, *Tajemství hudebního významu*, 1979, vyšlo též německy, *Smetanova operní tvorba I-II, Eseje o romantismu*, 1989, soubor studií vydán jako *Muzikologické etudy*, 1981).

**Jůzl, Miloš**, n.1928, PhDr., CSc., Prof., muzikolog a estetik působící na katedře estetiky filozofické fakulty UK v Praze, zaměřen zejména na studium odkazu "klasiků", tj. Otakara Hostinského a O.Zicha, a na hudebně estetický experiment, též autor monografie *Dmitrij Šostakovič*.

**Karbusický, Vladimír**, n.1925, PhDr., CSc., Prof. věnoval se zprvu problematice na pomezí etnomuzikologie a teorie a dějin nonartificiální hudby, po 1968 v exilu, působil jako profesor na univerzitě v Hamburku, pracuje v mimořádně širokém záběru (metodologie, estetika/sémiotika, etnomuzikologie, sociologie), po 1989 obnovil kontakty s českým muzikologickým děním, dnes je členem redakční rady čtvrtletníku *Hudební věda*, kde i hojně publikuje.

**Kohoutek, Ctirad**, n.1929, PhDr., CSc., Prof., skladatel pedagogicky působící na hudební fakultě AMU v Praze, specialista v oblasti teorie skladby. Z publikací: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* (1962), *Hudební kompozice - Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele* (1989).

**Kotek, Josef**, n.1928, PhDr., CSc., pracovník Ústavu pro hudební vědu AV ČR, specialista v oboru teorie a dějin nonartificiální hudby, autor řady publikací, například *Kronika české synkopy I-II* (1975, 1990), *O české populární hudbě a jejích posluchačích* (1990), zvl. pak souhrnné práce *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20.století I - do roku 1918*, 1994).

**Kouba, Jan**, n.1931, PhDr., působil v Ústavu pro hudební vědu AV ČR, specialista v oboru výzkumu české duchovní písně a oblasti hudební dokumentace, autor vědecko-popularizační práce *ABC hudebních slohů* (1982, 2.doplňené vydání 1988).

**Kuna, Milan**, n.1932, PhDr., DrSc., místopředseda vědecké rady Ústavu pro hudební vědu AV ČR, šéfredaktor čtvrtletníku *Hudební věda*, specialista v oblasti bádání o novější české hudbě (je zaměřen zvl. na zjevy A.Dvořáka, V.Talicha, K.B.Jiráka, z četných publikací získala mimořádný ohlas práce *Hudba na hranici života*, 1990, vyšlo též německy) a v oblasti výzkumu interpretačního umění.

**Vladimír Lébl**, 1928-1987, PhDr., CSc., pracovník (zástupce ředitele) Ústavu pro hudební vědu ČSAV, vynikající muzikolog s všestranným záběrem - hlavní redaktor spisů *Dějiny české hudební kultury I* (1972) a *Hudba v českých dějinách* (1983, nově 1989), spoluredaktor spisu *Hudební věda I-III* (1988), autor četných studií k dějinám novější české hudby (např. monografie *Vítězslav Novák*, 1964), k muzikologické metodologii, k experimentálnímu výzkumu hudebního materiálu atp.

**Ludvová, Jitka**, n.1943, PhDr., CSc., pracovnice Ústavu pro hudební vědu AV ČR, specialista v oboru hudební teorie (mj. publikace *Matematické metody v hudební analýze*, 1975) a v oblasti dějin novější české hudby resp. česko-německých vztahů v hudbě, editorka knihy *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick* (1992).

**Markl, Jaroslav**, 1931-1985, PhDr., CSc., specialista v oboru hudební folkloristiky (klíčové spisy *Lidové hudební nástroje v Československu*, *Nejstarší sbírky českých lidových písní*).

**Matzner, Antonín**, n. 1944, publicista a organizátor, specialista v oboru nonartificiální hudby (mj. ko-editor *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I-IV*, 1978-1990, autor knihy *Beatles*, 1987), předseda správní rady nadace Český hudební fond.

**Mihule, Jaroslav**, n. 1930, muzikolog a pedagog, specialista na osobnost a dílo B.Martinů. Publikace *Symfonie Bohuslava Martinů* (1959) a *Bohuslav Martinů - Profil života a díla* (1974).

**Mužik, František**, n.1922, PhDr., CSc., Prof., v 70. a 80.letech vedoucí katedry hudební vědy na filozofické fakultě UK v Praze, specialista v oboru staré české hudby.

**Navrátil, Miloš**, n.1932, PhDr., CSc., Doc., pedagog na konzervatoři a pedagogické fakultě v Ostravě, specialista na dějiny hudby 20.století, autor učebnic (mj. *Nástin vývoje evropské hudby 20.století*).

**Nejedlý, Zdeněk**, 1878-1962, PhDr., Prof., první profesor hudební vědy na filozofické fakultě UK v Praze, autor přčetných knih, odborně i politicky nejrozporupnější postava české muzikologie, po přechodu na politickou kariéru první prezident Československé akademie věd (viz více v textu těchto skript).

**Očadlík, Mirko**, 1904-1964, PhDr., DrSc., Prof., hudební publicista, popularizátor (mj. autor knih *Svět orchestru I-II*), pedagog působil na katedře hudební vědy filozofické fakulty UK v Praze, na vědeckém poli specialista v oblasti smetanovského bádání.

**Osolobě, Ivo**, n.1928, PhDr., estetik, dlouhá léta působil jako dramaturg brněnské operety, získal však renomé jako významný specialista v oboru teorie hudebního divadla a zvl. muzikálu (viz knihu *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*) a jako představitel sémiotického bádání.

**Paclt, Jaromír**, 1927-1994, PhDr., DrSc., hudební publicista, pracovník divadelního oddělení Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, specialista na dějiny hudebního divadla a na hudbu 20.století (monografie *Miroslav Ponc*).

**Pečman, Rudolf**, n.1930, PhDr., DrSc., Prof., pedagogicky působí v Ústavu hudební vědy filozofické fakulty MU v Brně, publikuje v mimořádně širokém tematickém záběru, zvl. však práce hudebně historiografické povahy (monografie o Händlovi, Myslivečkovi, Beethovenovi, práce o hudebních slozích atp.), významný činitel brněnských muzikologických kolokvií a redaktor jejich sborníků.

**Pilka, Jiří**, n.1930, PhDr., významný hudební publicista, popularizátor (mj. kniha *Svět hudby*), organizátor, dramaturg.

**Pilková, Zdeňka**, n. 1931, PhDr., CSc., žena Jiřího Pilky, působila jako pracovnice Ústavu pro hudební vědu AV ČR, specialista na českou hudbu 17.-19.století (mj. monografie *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*, 1960).

**Plavec, Josef**, 1905-1979, PhDr., DrSc., Prof., muzikolog, skladatel, sbormistr, působil na pedagogické fakultě UK, věnoval se zvl. smetanovskému bádání a problematice hudební pedagogiky.

**Plocek, Václav**, n.1923, PhDr., CSc., pracoval v Ústavu pro hudební vědu ČSAV, specialista na starou českou hudbu (práce *Melodie velikonočních slavností a her ze středověkých pramenů v Čechách I-III*).

**Poledňák, Ivan**, viz kapitolku *Úvodem* v těchto skriptech.

**Racek, Jan**, 1904-1979, PhDr., DrSc., Prof., žák V.Helferta, po 1945 vedoucí katedry hudební vědy na filozofické fakultě MU v Brně, muzikolog se širokým tematickým záběrem. Vydal mj. publikace *Slohové problémy italské monodie* (1938), *Beethoven* (21956), *Česká hudba* (21958), *Ruská hudba* (1953), *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba I-III* (1970-73), vydavatel edice *Musica antiqua bohemica*, zakladatel brněnských muzikologických kolokvií.

**Risinger, Karel**, n.1920, PhDr., DrSc., Prof., působil v Ústavu pro hudební vědu ČSAV a pak na hudební fakultě AMU v Praze, autor řady publikací z oboru hudební teorie, zejména *Hierarchie hudebních celků* (1969), *Nauka o harmonii XX.století* (1978), *Nauka o kontrapunktu 20.století* (1984).

**Sehnal, Jiří**, n.1931, PhDr., CSc., Doc., pracoval jako ředitel hudebního oddělení Moravského muzea v Brně, specialista na starší českou hudbu, varhanářství atp.

**Smetana, Robert**, 1904-1988, PhDr., DrSc., Prof., žák V.Helferta, spolupracovník B.Václavka v oblasti etnografie a folkloristiky, po německé okupaci zakladatel olomoucké muzikologie, autor prací o A.Dvořákovi, periodizaci dějin hudby atd.

**Smolka, Jaroslav**, n.1933, PhDr., DrSc., Prof., též skladatel, pedagogicky působí na hudební fakultě AMU v Praze, specialista v oboru dějin hudby (s kolektivem napsal učebnici *Dějiny hudby*, 1994), autor spisů *Česká kantáta a oratorium* (1970), *Fuga v české hudbě* (1987), editor publikace *Malá encyklopedie hudby* (1983). Smetanovský specialista (knihy *Smetanova vokální tvorba*, 1980 a *Smetanova symfonická tvorba*, 1984).

**Sychra, Antonín**, 1918-1969, PhDr., DrSc., Prof., žák V.Helferta a J.Mukařovského (estetika), jedna z rozporuplných postav naší muzikologie (přechod od strukturalismu k marxistické estetice a pak zpět k empirickému výzkumu), působil na AMU a na katedře hudební vědy UK, mezi spisy jsou např. tituly *Stranická kritika - spolutvůrce nové hudby* (1951), *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (1959), *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* (1962).

**Špelda, Antonín**, 1904-1989, PhDr., DrSc., Prof., působil na pedagogické fakultě v Plzni, specialista v oboru hudební akustiky (*Akustika*, 1978, *Úvod do akustiky pro hudebníky*, 1958).

**Štědroň, Bohumír**, 1905-1982, PhDr., DrSc., Prof., žák V.Helferta, pedagogicky působil na katedře hudební vědy MU v Brně, autor početných prací zejména z dějin české hudby, specialista v oblasti janáčkovského bádání (mj. spis *Zur Genesis von Leoš Janáček's Oper Jenůfa*), též ko-editor publikace *Československý hudební slovník*, 1963, 1965).

**Štědroň, Miloš**, n.1942, PhDr., CSc., Prof., též skladatel, synovec Bohumíra Štědroňe, spolutvůrce brněnského Divadla na provázku, působí pedagogicky v Ústavu hudební vědy filozofické fakulty MU v Brně, specialista v oblasti janáčkovského bádání, mj. též autor monografií *Claudio Monteverdi* (1985) a *Josef Berg - skladatel mezi hudbou, divadlem a literaturou* (1992)

**Tesař, Stanislav**, n.1940, ředitel Muzea české hudby, externě působí na katedře hudební vědy filozofické fakultě UP v Olomouci, specialista v oblasti studia duchovní hudby a oblasti hudební pedagogiky.

**Vičar, Jan**, n.1949, PhDr., CSc., Doc., též skladatel, působí na AMU v Praze, zároveň je vedoucím katedry hudební vědy na filozofické fakultě UP v Olomouci, specialista v oboru hudební teorie a estetiky, autor publikací *Akordeon a jeho hudební uplatnění* (1981) a *Václav Trojan* (1989).

**Vojtěch, Ivan**, n.1928, PhDr., Doc., působí pedagogicky v Ústavu hudební vědy filozofické fakulty UK v Praze, kritik, editor (mj. spisů Schumannových, Asafjevových, Prokofjevových, Stravinského - viz též publikaci *Skladatelé o hudební poetice dvacátého století*, 1960; ko-editor

kritického vydání souborného Schönbergova díla a literární pozůstalosti), specialista v oblasti hudby 20.století (studie vyšly v publikaci *Komentáře*, 1988).

**Volek, Jaroslav**, 1923-1989, PhDr., DrSc., Prof., působil na katedře estetiky filozofické fakulty UK v Praze, výrazná badatelská osobnost jak v estetice, tak muzikologii, autor publikací *Základy obecné teorie umění* (1968), *Kapitoly z dějin estetiky I-Od antiky k počátku XX.století*, (1985), zejména však četných pronikavých studií (o taxonomické problematice, různých hudebně teoretických problémech apod.), spoluautor týmové práce *Základy hudební sémiotiky* (1992).

**Volek, Tomislav**, n.1931, PhDr., CSc., pracovník Ústavu pro hudební vědu AV ČR, předseda Společnosti W.A.Mozarta, specialista v oblasti výzkumu starší hudby (zvl. česká hudba 17.-18.století a W.A.Mozart) a hudební ikonografie (se S.Jarešem vydal publikaci *Dějiny české hudby v obrazech*, 1973), též autor publikace *Osobnosti světové hudby* (...).

**Vysloužil, Jiří**, n.1924, PhDr., DrSc., Prof., byl vedoucím katedry hudební vědy filozofické fakulty MU v Brně, orientován k janáčkovskému bádání (mj. předseda ediční rady souborného kritického vydání díla L.Janáčka) a studiu hudby 20.století (knihy *Hudobníci 20.storočia*, *Alois Hába - Život a dílo* (1974), soubor studií ...), s J.Fukačem editor připravované publikace *Slovník české hudební kultury*.

**Zich, Jaroslav**, n.1912, PhDr., DrSc., Prof., syn Otakara Zicha, též skladatel, působil na hudební fakultě AMU v Praze, specialista ve výzkumu interpretačního umění (např. publikace *Prostředky výkonného hudebního umění*, 1959) a hudební estetiky/sémiotiky (spis *Kapitoly a studie z hudební estetiky*, 1975).

**Zich, Otakar**, 1879-1934, PhDr., Prof., též skladatel, jeden z klasiků české muzikologie a estetiky, autor průkopnických prací *Estetické vnímání hudby* a *Estetika hudby* (druhá z prací je souborem univerzitních přednášek, obě vyšly v jednom svazku znovu péčí M.Júzla, 1981), též autor četných studií a mimořádně cenné publikace *Estetika dramatického umění* (1931, 21986).