

2. Rozjímání nad *Poemem* Zdeňka Fibicha

Připomeňme si nyní některé problémy, které tradičně řeší hudební estetika, formou řady otázek.² Některé z nich možná budou působit svou elementárností až banálně. Je to způsobeno tím, že hudební estetika se vždy pokoušela řešit základní problematiku existence, poznání, estetického hodnocení a společenského významu dané hudby, a v tom případě nezbyvá než se ptát jednoduchým a přímočarým způsobem. U některých otázek, rozčleněných do 21 skupin, jsou naznačeny odpovědi, u jiných nikoli a k jejich tematice se vrátíme v dalším textu. Jako hudební příklad a podnět k přemítání jsem zvolil světoznámou miniaturu *Poem* (1893) Zdeňka Fibicha.

1. Co je podstatou a vlastním „bytím“ této skladby? Fibichova kompoziční představa, Fibichův rukopis, opis, grafické znaky tištěné partitury, motorická akce prstů při hře skladby na klavír, digitální záznam na magnetofonovém pásku, zvukové vlny vznikající při její reprodukci ve vzdušném prostoru, elektrochemické změny v mozku při vnímání skladby, její „tiché“ vybavování si z naší paměti, nebo aktuální představa při „čtení“ partitury? To všechno dohromady? Existuje tato skladba jakoby staticky a bodově a teprve pak je rozvíjena do časového a zvukového prostoru? Nebo je její podstata od začátku a vždy časoprostorová? Existuje v reálném, nebo jen imaginárním časoprostoru? Je dvojrozměrná, nebo – ve smyslu mélosu (výškové vertikály), rytmu (časové horizontály), a dále barvy a síly (hloubky) – trojrozměrná? Co je minimální podobou či formou její existence, jejím „tušením“, abychom mohli říci: Toto je Fibichův *Poem*?

Tyto otázky řeší obecná teorie umění vztahem hudebního artefaktu (základní, znějící podoby skladby), notového zápisu (její sekundární či pomocné fixace; z jiného hlediska: metaznaku) a uměleckého díla. To je dotvořeno až interpretací koncertního umělce a aktivním vnímáním posluchačovým (apercepcí).

Obecné otázky hudebního časoprostoru řeší filozofie, akustika, hudební psychologie a fyziologie vnímání.

2. Je tato skladba neměnná, nebo se postupně mění? Jak pevně je fixována svou hudební formou a svým zápisem? Představují jednotlivé interpretační kreace varianty skladby, „kroužící“ kolem invariantu fixovaného notovým zápi-

² Tento sled otázek je stručnou, ale zároveň upravenou parafrází postupu, který použil ve své vysokoškolské učebnici hudební estetiky Lewis Rowell, s nímž jsem měl možnost se během svého pobytu na Indiana University v Bloomingtonu v roce 1991 několikrát setkat. Viz Rowell, Lewis: *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. The University of Massachusetts Press, 1983, s. 10–19. Rowellova práce je svým sumarizujícím a přitom čtivým podáním velmi inspirativní i v jiných partiích.

POEM

(originale)

ZD. FIBICH, Op. 41/IV/14
Rev. Karel Šolc

PIANO

Lento
molto cantabile

P xP xP xP xP xP x

P xP xP xP xP xP x

P xP xP xP xP xP x

P xP xP xP xP xP x

P x P xP xP xP xP x

sem? Anebo „krouží“ kolem pomalu se měnícího artefaktu daného tzv. interpretační tradicí? Má koncertní umělec právo „zmocnit se“ dané skladby zcela po svém, nebo má plně respektovat skladatelův notový zápis? Je vhodné hrát skladbu ve velmi pomalém tempu, jak se to děje při smutečních obřadech? Co s nepřesností a nedokonalostí notového zápisu?

Tyto otázky prakticky řeší hudební kritika, teorie interpretace a editorská teorie a praxe.

3. **Je možné skladbu upravovat?** Tedy například napravovat zjevné skladatelovy omyly? Je možno ji aranžovat pro jiná obsazení? Nebo ji dokonce překomponovat či vybírat z ní k provozování jen některé části? Jak se stavět k faktu, že *Poem* byl původně Fibichovou „upomínkou“ vížící se k 13. dubnu 1893, tedy klavírní skicou-melodií v Des dur klavírního cyklu *Nalady, dojmy, upomínky op. 41*, řada první, sešit 4, číslo 14/139, která byla skladatelem v téměř roce instrumentována a zahrnuta do orchestrální selanky *V podvečer op. 39* a z ní poté devět let po Fibichově smrti znovu vyňata a upravena světoznámým houslovým virtuosem Janem Kubelíkem pro housle a klavír? Jak se stavět k tomu, že se *Poem* dnes hrává nejen na klavír, ale i na mandolinu, kytaru, harfu a na kontrabas, že byl v několika jazycích otextován, takže se zpívá, a dokonce, že soubor Brno Brass Band vedený Evženem Zámečnickem jej hrává jen do poloviny a potom pokračuje retrogradně?

Tyto otázky řeší kritická vydání děl, ale i vlastní – vždy nedokonalá a konfliktní – hudební praxe.

4. **Z čeho se tato skladba skládá, respektive na co ji lze případně zpětně rozčlenit?** Skládá se z 384 tónů různých délek zaznívajících následně i všelijak současně? Nebo z barevných zvukových skvrn různé světlosti, hustoty a síly? Nebo ze 120 osminových dob? Nebo se skládá z deseti taktů? Nebo z deseti motivů? Z jediného tématu a bloku hudby? Nebo z předvěti a rozšířeného závěti? Z melodie, harmonického doprovodu a lineárně vedeného basu?

5. **Je tato skladba jednotným celkem?** Je jednoduchou prokomponovanou hierarchickou strukturou, nebo jen mechanickou sumou dílčích složek, časově ohraničenou „hromádkou“ hudebního materiálu? Co utváří její celkovou formální jednotu? Harmonický plán, melodický obrys, tonalita, komplementární osminový rytmus, zhušťování a zředování zvuku, barevně dynamický průběh?

Tento mimořádně důležitý problém jednoty uměleckého díla řešil poprvé již Aristoteles. V tradicích českého uměnovědného strukturalismu se otázkou hudebního díla jako funkční hierarchické struktury vysoce podnětným způsobem zabýval Jaroslav Volek v hesle *Struktura* ve *Slovníku české hudební kultury*.

6. **Je tato skladba pravá?** Co by to způsobilo, kdyby ji napsal někdo jiný než Fibich? Měla by stejnou hodnotu, kdyby ji napsal nějaký neznámý mistr a Fibich ji pouze převzal? Co by se stalo, kdyby se jejími znaky „naklonovala“ (tak jako

ovce) jiná pozdně romantická skladba? Vznikl by stejně úspěšný *Poem II*?

7. **Komu tato skladba vlastně patří?** Fibichovi, i když už není autorskoprávně chráněna? Interpretovi, který se jí interpetačně zmocnil? Aranžérovi pro všechna možná obsazení? Nebo lidstvu, do jehož recepce vstoupila? Kdo má o ni pečovat a kdo ji má případně chránit proti zneužití?

8. **Co bylo, nebo kdo byl příčinou této skladby?** Fibichova potřeba a vůle, symfonický orchestr, žánr romantického kusu, kadenční harmonie a tonalita, večery na Žofíně, rodina Ferdinanda Schulze a Anežka Schulzová, pozdně romantický styl, objednavatel, vydavatel, představa konkrétních interpretů skladby?

9. **Jaké má tato skladba jedinečné historické vlastnosti?** Jak se do ní promítlo to, co Fibich zamýšlel, jeho inspirace, jeho způsob a rychlost tvoření, jeho momentální nálada, secese, styl hudebního romantismu, idyličnost, salónní hudba, interpretační zvyklosti, tradované užívání melodických průtahů, dobové milieu, stav nástrojové výroby, tradice pojetí tónin, tradice hudebních forem, stavebnosti a útvornosti?

10. **Je tato skladba významným uměleckým dílem?** Je zdařilá a hodnota? Patrně ano, když je od Fibicha a když se tak často hraje, ale jak se to pozná a jak se to dá dokázat?

11. **Je tato skladba krásná?** Jaké vlastnosti musí skladba mít, aby se jevila jako krásná? Co mám se sebou udělat, když se mi skladba nelíbí?

Podstata ústřední kategorie hudebního krásna resp. estetická představuje ne snadný a prakticky i teoreticky znovu a znovu řešený problém. Tradiční obecná estetika a teorie umění se domnívá, že krásné umělecké dílo by mělo mít tyto vlastnosti: Harmoničnost vyplývající z dynamicky pojaté jednoty v mnohosti (Aristotelovo *unitas multiplex*). Úplnost, proporčnost, soudržnost, jasnost, intenzitu a dynamičnost (Augustinovo: *modus-míra, species-tvar, ordo-řád* a Tomáše Akvinského: *integritas sive perfectio, debita proportio sive consonantia a claritas*). V Kantově koncepci by krása dokonalého uměleckého díla měla být „nezištná“, „bezpojmová“ a „neúčelná“. Soudobí estetikové jako například Monroe C. Beardsley považují za základní předpoklad vzniku krásna *jednotu, komplexnost a intenzitu* uměleckého díla.

Z letného přehledu vyplývá, že Aristotelovo pojetí dynamické *unitas multiplex* (fakticky zahrnující jednotu, komplexnost i intenzitu) nebylo ve své všezahrnující formálně-obsahové obecnosti překonáno. Co to konkrétně znamená v tom kterém stylu a uměleckém díle a u toho kterého historického umělce, to je třeba vždy znovu uvážit. Jiná je dosažená *unitas multiplex* ve Fibichově *Poemu* a jiná ve známé árii Figara z Mozartovy *Figarovy svatby*, kterou si po premiéře zpívala celá Praha.

12. **Je tato skladba „dobrá“?** A učiní mě také dobrým nebo lepším, když si ji budu přehrávat, nebo jí alespoň opakovaně naslouchat? Mohlo by mi uškodit, kdyby byla „zlá“? Nemůže mne její nápadně vypjatá citovost učinit změkči-

lým? Je tato skladba zkomponována a koncertním umělcem interpretačně pojímána takovým způsobem, že je to ve „veřejném zájmu“?

Od mýtických dob byla hudba považována nejen za nástroj dobra, schopný potěšit, a dokonce i léčit a uzdravovat, ale také za nástroj zla a pocházející od zlých démonů. První ucelené teorie o múzickém étosu byly vytvořeny v antickém Řecku. Počínaje Platonem přes reformy hudby katolickou církví až po totalitní společenské systémy ve 20. století, byly hudbě různého typu přisuzovány různé výchovné vlastnosti a hudba byla často společensky reglementována. Platila zejména tato představa: Stará hudba prospívá společnosti, protože posiluje tradiční hodnoty, zatímco nová hudba tyto hodnoty rozvrací a podřívá stabilitu společnosti.

13. Sděluje tato skladba něco? Anebo je jen nezávaznou hrou s tóny? Pokud něco znamená a sděluje, komunikuje pouze hudbu, případně „klavírnost“, původní „orchestrálnost“, „durovost“, pravidelnou „osminovost“, anebo i něco mimohudebního? Například „touhu“, „smutek“, „pohodu“, „klid“, „nostalgiu“, „dobové milieu“, „Fibichův životní úděl“? Jak se toto sdělení dostane prostřednictvím tónů od Fibicha přes klavírní aranžmá až ke mně? Přidává si něco k tomuto sdělení také interpret?

O řešení těchto otázek se pokoušela již renesanční a barokní afektivní teorie. Například Zarlino v polovině 16. století konstatoval, že úzké (malé) intervaly vyjadřují tíseň a široké (velké a rozlehlé) zase vzdech. V tomto smyslu by v *Poemu* kontrastovalo napětí dané průtahy v malých sekundách *e-fa ges-fs* uvolněním daným skokem malé septimy *as-ges* na vrcholu skladby. V 19. století se vášnivě diskutovalo o tzv. absolutní a programní hudbě, později o možnostech Kretzschmarovy a Scheringovy hudební hermeneutiky. Dnes tyto otázky řeší teorie hudební komunikace a hudební sémiotika.

14. Jakým způsobem může tato skladba sdělovat mimohudební významy? Tím, že svým celkovým obrysem napodobuje například dynamický průběh lidské emoce, napětí a uvolnění lidského těla, plynulý pohyb, biologickou křivku? Vyjadřuje něco (ve smyslu výrazu), například lyričnost? Či něco symbolizuje, například Fibichův cit? Dá se to dokázat? Sdílejí stejný pocit porozumění nebo skladbou vyvolanou náladu i jiní posluchači?

Hudba je nesporně svébytným znakovým systémem, který je schopen za pomoci složitého vztahu prezentace (dané prostou existencí samotných hudebních struktur) a reprezentace (významová vazba těchto struktur k mimohudební skutečnosti) sdělovat i významy ležící za hranicemi hudby. Hudba je znaková řeč, která je převážně symbolická (symbol), to znamená historicky a kulturně podmíněná, konvencionalizovaná. Jsou v ní ale bohatě zastoupeny i mimetické znaky (ve smyslu Aristotelovy *miméze* = napodobení), a to minimálně ve své obecnosti jako zpodobení plynutí času či křivek lidských psychických reakcí (ikonič-

nost). Na znakovém systému hudby se podílí i třetí typ obecného znakování, totiž výrazovost (indexovost).

Naznačenou problematiku systematicky řeší hudební sémiotika a sémiotika (nauka o hudebním významu a znacích), dnes již samostatný, ovšem s hudební estetikou nadále související obor, který byl inspirován moderní, novokantovskou estetikou a obecnou logikou a obecnou jazykovědou. Česká hudební sémiotika a sémiotika dosáhla zásluhou Antonína Sychry, Jaroslava Volka, Jiřího Fukače, Ivana Poledňáka, a v posledním období zejména Jaroslava Jiránka (viz jeho práci *Hudební sémiotika a sémiotika*, 1996) přesvědčivých výsledků.

15. Jak odpovídá můj vnitřní představovaný obraz skladby její skutečné podobě? Jak to, že jsem schopen si zapamatovat její melodii? Co jiného jsem schopen si z ní zapamatovat nebo vybavit? Lze myslit hudbou?

16. Jaké musí být dispozice mého sluchového orgánu, abych všechny hudební skutečnosti zaregistroval, poznal a pochopil? Není to všechno jenom klam? Jak to, že melodii skladby a její doprovod složené ze 384 jednotlivých tónů vnímám jako celek? Jak to, že slyším tři tóny jako akord a zároveň jako tři tóny? Jak to, že slyším, kde je harmonické těžiště skladby, a „barevnost“ i plynulost akordických vztahů, „logičnost“ rozvíjení melodického jádra a kompoziční vrchol skladby?

Tyto otázky řeší hudební psychologie. Dobrou oporou nadále zůstává tzv. tvarová psychologie, *Gestaltpsychologie*, která již na konci 19. století podrobně charakterizovala přirozený sklon lidské psychiky vnášet do jevů řád a vnímat je jako tvary, tedy jako kvalitativní a stavebně jednotné struktury. Navázala tím na prastarou filozofickou tradici založenou Anaximandrem z Miléty, který v 6. století před naším letopočtem formuloval protikladnost *apeiron* (kvalitativně nediferencovaná a prostorově neomezená pralátka, kterou staří Řekové odmítali jako něco odpudivého) a *peras* (tendence k dokonalému tvaru) obecnou lidskou tendenci vnášet do světa jevů teoretický i praktický řád, obsažnou formu neboli tvar, s jehož pomocí je možno pojmut a uchopit rovněž původní chaotickou látku.

17. Jak ovlivňují můj zážitek z této skladby obecné dispozice mé psychiky? Jak se na něm podílí mé vědomí, mé podvědomí, má emocionalita, mé zkušenosti, má momentální nálada, únava?

Obecné i individuální dispozice lidské psychiky obsah a kvalitu hudebního zážitku přirozeně ovlivňují a existuje celá řada typů posluchačů a typů percepce. Některý posluchač hudbu intelektuálně „pozoruje“, jiný se do ní spíše za působení tzv. kinestetického faktoru „vžívá“. Někdy dokonce slouží hudba jen jako podnět k vyvolání asociace představ s poslouchanou hudbou nesouvisejících. Jde o tzv. poslouchání hudby bez hudby, kdy se na začátku skladby posluchač pohrouží do svého nitra a „probudí se“ až po jejím doznění.

18. **Jak ovlivňují můj zážitek mé kulturní a hudební vědomosti a zkušenosti?** Ovlivňuje například můj poslech má znalost české literatury konce 19. století? To, že skladba je v tónině Des dur, která je tradičně považována za „měkkou“, či lyrickou? Že vím to, že chromatika a pomalý pohyb znamenají něco jako smutek? Je pro mé vnímání důležité všechno to, co vím o Fibichovi? Například to, že byl zamilován do své žačky Anežky Schulzové? To, že ho Zdeněk Nejedlý považoval za nejvýznamnějšího českého skladatele po Smetanovi? Že mne napadá otázka, zda by Fibich, kdyby žil dnes, psal „postmoderní“ hudbu?

Všechny tyto úvahy jsou důležité a spoluvytvářejí posluchačovu interpretační realizaci uměleckého díla. Na nich spočívá vlastní aktivní průnik posluchačova subjektu do znějícího objektu. Výsledný zážitek uměleckého díla je proto ve své významové a hodnotové struktuře vysoce individuální, a to i v tom smyslu, že posluchač ve skladbě může „slyšet“ věci, které tam „nejsou“, anebo které nejsou ani součástí dobového slyšení ostatních posluchačů.

19. **Je můj kritický úsudek o skladbě a estetický soud správný?** Shoduje se například s hodnocením profesionálního hudebního kritika? Stačí k hodnocení můj instinkt a vkus, nebo potřebuji mít zvláštní percepční schopnosti, zkušenosti a odborné vědomosti?

20. **Jak se tato skladba líbí ostatním?** Stačí, že se prostě „líbí“, hraje a že se dobře prodává? A když se tak líbí, není to náhodou kýč? Jaká je její skutečná, objektivní společenská hodnota a umělecký význam? Neměl přece jen pravdu Adorno, který nedůvěřoval úspěšným skladbám?

21. **Existuje vůbec někdo, snad s výjimkou hudebních historiků, kdo je schopen tuto skladbu poslouchat přiměřeně, když hudební a sluchové povědomí dnešních lidí je zcela jiné, než bylo před sto lety?** Není tato skladba jen muzeálním exemplářem, sice od nadaného Fibicha, který ale fakticky nemá dnešní době co říci? Má smysl v jakési zkratce následovat hudebního historika Guida Adlera, který kdysi ve snaze, aby lépe porozuměl gregoriánskému chorálu, neposlouchal několik let kromě gregoriánského chorálu žádnou jinou hudbu (viz o tom v jeho autobiografii *Wollen und Wirken*, 1935)?

I když tuto skladbu nemůžeme opravdu poslouchat „sluchem“ konce 19. století, přesto (a právě proto) má tato hudba co říci i dnešní době. Hudba je totiž historicky i kulturně-geograficky tranzitorní (přenosná), a to zásadně lépe než kterékoli jiné umění vlivem své značně abstraktní, racionální a formalizované podoby. Je úlohou a zásluhou interpretů – a specifíkem hudby, že tuto skladbu lze přeinterpretovat (neboli asafjevovsky: přeintonovat) z hlediska současné doby. Závěrečnou fází „modernizace“ skladby potom zabezpečí posluchačův aktivní sluch, který si skladbu „přivlastní“ v souladu s dnešním slyšením Fibichovy a pozdně romantické hudby.

Tento proces by však nenastal, kdyby k tomu dílo nedávalo alespoň rámcovou příležitost. Struktura Fibichova *Poemu* představuje v rámci „secesního“ hudebního stylu natolik vysokou potenciaální hodnotu (a to je doložitelné analyticky), že může dojít v interpretačním procesu k její úspěšné aktualizaci. Skladba nám přitom „řekne“ nejen to, co do ní uložil skladatel a interpret (například jednoduchost a přitom dokonalost stavby, klenutost, plynulost a vyváženost dvouoktávové melodie, která rozvíjí archetypální melické jádro *e-ges-f* usazené v terciové poloze, obloukové zhušťování a opět zřetelnost faktury a rytmického dění, podobný nárůst a pokles dynamiky, komplementární osminový rytmus, skloubení tradiční funkční harmonie s alteracemi, s průtahy a s linearitou, technická úroveň, nástrojová barevnost a „zanícenost“ interpretace), ale i to, co si do ní vložil posluchač sám. Z toho přirozeně vyplývá, že posluchač, který není ochoten či schopen tomuto typu hudby naslouchat, ve skladbě neuslyší nic, anebo jen velmi málo.

Dnešní doba je náchylná znovu se zajímat o vypjatý i potměšlý, lehce dekadentní citový romantismus doby secese a hudby konce 19. století. To však rozhodně není hlavní důvod, proč bychom měli znovu prozkoumat a „proposlouchat“ dílo Zdeňka Fibicha. Nebyl totiž rozhodně skladatelem pouze jedině, náhodně zdařilé, celosvětově známé maličkosti.

3. Vztah hudební estetiky k jiným disciplínám

Předmět hudební estetiky se v dějinách rozšiřoval a naopak zužoval a jindy se zase měnil v závislosti na vývoji hudby, filozofie, obecné estetiky, teorie umění a muzikologických disciplín. Stejně tak i samotná hudební estetika ve snaze o nová zjištění někdy fúzovala s příbuznými obory, přičemž to inspirativní se objevilo právě na hranici, v průsečících oborů. Připomeňme některá hudebněestetická témata z hlediska několika tradičních mezioborových vztahů.

Hudební estetika a obecná teorie umění

Jiří Fukač kdysi ve své studii *Hudba je umění (ale ne vždy a za každou cenu)* výstižně připomněl, že pojem hudba se nekryje s pojmem umění.³ Pojetí hudby jako umělecké záležitosti je věcí až poměrně pozdní a také v dnešní době existují v oblasti moderní populární či etnické hudby mnohé projevy, které se vymykají naší představě uměleckosti.

Staří Řekové pojímali hudbu i ostatní umělecké druhy jako *techné*, tedy něco, co bylo bližší řemeslům, zručnosti či technické dovednosti. Hudba zároveň měla mezi uměními jinou pozici, než je tomu dnes. Svou zvukovou stránkou sjedno-