

JIRÍ VYSLOUŽIL

„HUDBA“ V HUSSERLOVÉ „FENOMENOLOGII“

Cílem pojednání je stručně a srozumitelně vyložit místo „hudby“ v díle zakladatele „filosofie vědomí“, tedy „fenomenologie“, prostějovského rodáka Edmunda Husserla (1859—1938), přítele našeho T. G. Masaryka, s nímž vyšel z jedné školy vídeňského filozofa Franze Brentana. Pojednáním se obracíme v prvé řadě na hudební obec. Naše téma však stejně tak zapadá pod filozofii a estetiku umění 20. století, v níž Husserlova „fenomenologie“ zakládá svého druhu směr.

1.

Vyjděme ale nejdříve z „hudby“ samé, tedy z toho, „co“ ve své konkrétní předmětnosti a duchovosti jako pojem a jev představuje. K tomu účelu zvolíme jednu z klasických definic soudobé muzikologie, podle níž je „hudba produktivní utváření znějícího, jež jakožto přírodní a citový zvuk znamená svět a duši v oblasti slyšení v bezpojmové konkrétnosti a jež, jakožto umění v takovémto významu zduchovněno, stává se působením vědou (teorií) reflektované a uspořádané, a tedy smysluplné i smysl navozující materiality >řečí<“.¹

V tomto rozsahu a obsahu nebyla ovšem „hudba“ nikdy předmětem či cílem Husserlových fenomenologických zkoumání. Ve svých základních, za života vydaných spisech jí nevěnoval samostatné souvislejší pojednání. Tím se liší Husserl např. od Hegela, v jehož „filozofii krásných umění“, to znamená v „estetice“ (dílu druhém), zaujímá „hudba“ spolu s ostatními uměními významné místo.

Úplně přezíravý vůči „hudbě“ však Husserl přece jen nebyl. Tam, kde ji při svém filozofování potřeboval, neváhal po ní sáhnout. V jeho spisech se tak najde nejedna pozoruhodná sentence či výrok, z nichž je možné

¹/Podle definice Hanse Heinricha Eggebrechta, in: *Musik*, Brockhaus-Riemann, Musik-Lexikon II, 1979, str. 117.

sestavit, popsat a vyložit něco jako husserlovskou „fenomenologii hudby“². O této Husserlově „fenomenologii hudby“, nebo chceme-li a její „estetice“, nebylo doposavad, pokud je mně známo, v literatuře samostatně pojednáno.³ Nepovažujeme proto za nadbytečné pokusit se o stručný náčrt místa „hudby“ v Husserlově „fenomenologii“ a pojednat o tom, co ze světa „hudby“ zkoumá a co toto její zkoumání znamená pro poznání hudebních podstat a tím i „hudby“ samé.

2.

Abychom předešli nedorozuměním, položíme si nejdříve otázku, na co se Husserla o „hudbě“ nemůžeme ptát.

Nuže, Husserl sice ve své polemice vůči subjektivistickému psychologismu a relativismu vyhlásil svou fenomenologickou maximou — „vědomí je vždy vědomím o něčem“ (Bewußtsein ist immer Bewußtsein von etwas)- požadavek návratu k „věcem“ samým. Nemínil však tím ani v případě zkoumání „hudby“ obrácení pozornosti na její předmětnost, na reálný hudební objekt. V Husserlových spisech je jen vyjímečně pamatováno na nějaké konkrétní hudební dílo. V tištěných pracích jsem našel vzácnou zmínku o Beethovenově „Deváté“. Ve spisu „Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie“ (1932, česky Praha 1970) Husserl stručně komentuje aktuálnost humánní výpovědi tohoto oeuvre, jež chápe jako memento „nepomíjejícího svědectví ducha úctyhodné epochy osvícenství“ situaci katastroficky se vyvíjejícího přítomného světa, aniž se přitom pouští do jakékoli zevrubnější analýzy reflektovaného jevu. Zkoumání reálného hudebního objektu, ať již v jeho předmětnosti nebo vnitřní podstatě, nebo ve vztahu k životu skladatele a společnosti, přenechává kompetenci „pozitivních“ (faktických, empirických) věd, jako jsou dějiny, teorie a analýza hudby a pomocné disciplíny těchto věd, akustikou počínaje a sociologií a psychologií konče.

²/ K tomu účelu nám posloužily zejména tyto Husserlovy spisy: *Logische Untersuchungen* (2. svazek, I. díl, 1913), *Ideen zu einer Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913), *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928), *Erfahrung und Urteil* (ed. 1938). V česky vydaných *Méditations cartésiennes* (1031), *Karteziánské meditace*, Praha 1968, není hudba v nejmenším zastoupena.

³/ Míjíme tu pojednání zaměřená přímo na Husserla, nikoli samostatné práce vycházející z jeho „fenomenologie“, jako jsou na jedné straně Ingardenova ontologie hudebního díla z jeho *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962) a četné polsky vydané práce o „vnímání hudby“, na druhé straně „fenomenologie hudby“ švýcarského dirigenta Ernsta Ansermeta z edice *Les fondements de la musique dans la conscience et autres écrits*, (1989).

3.

Oproti muzikologii jako „pozitivní“ vědě, jež ve svých zkoumáních ne-ztrácí z dohledu předmětnost hudebního objektu a všechno, co k němu přísluší a co je mu prisuzováno, převádí Husserl svá zkoumání „hudby“ na to, jak je prožívána a konstituována v neempirických aktech a strukturách vědomí. Nejvlastnějším předmětem zkoumání není pro něj ani tak „co“, tedy reálný nebo i ideální hudební objekt, nýbrž „jak“ je vědomím zpracováván, tedy akt vnímání. Husserl vychází v stanovení předmětného pole svých zkoumání „hudby“ z téze, již formuluje v „Logických zkoumáních“ (Logische Untersuchungen) takto: „Je jisté, že slyšení nedá se odloučit od slyšení tónu... Tím však není řečeno, že není nutno rozlišovat dvojí: slyšený tón, objekt vnímání, a slyšení tónu, akt vnímání“.

Téze, v níž je takto reflektován subjekt-objektový vztah, odpovídá citované fenomenologické maximě o vztahu „vědomí“, tedy „slyšení tónu“, neboli aktu vnímání k „něčemu“, tedy ke „slyšenému tónu“, neboli „objektu vnímání“. Husserl sice přiznává materialitě „slyšeného tónu“, tomuto nejelementárnějšímu „pars pro toto“ hudebních struktur, objektivní existenci. Avšak „hudbou“ takto existující objekty podle něj ještě nejsou, tou se teprve stávají aktem „slyšení“, kdy nabývají kvalitu esence neboli podstatu „věci“. „Slyšení“ je přitom podle Husserlovy „fenomenologie“ „čisté“ psychický akt, jehož výchozí data je třeba zbavit přídatných aktuálních i historických soudů a mínění, časových a prostorových nahodilostí i představ o reálné existenci objektu. Husserl tu hovoří o uzávorkování“ (Einklammerung) fenomenologickou „redukci“, již je „tón“ očišťován od všeho vnějšího. „Uzávorkování“ je předpokladem „čisté“ intencované zkušenosti jako aktu „bdělého vědomí“ (waches Bewußtsein).

4.

„Bdělým vědomím“ má být garantováno, že vnímaný hudební objekt nezůstane v „temnotách“ tónové akcidence, že vnímání „hudby“ je směřováno k její esenci, k jejím nejvlastnějším podstatám. Pouhým nasloucháním „tónu“ je plozen bezzájemný empirický poslech. „Hudba“ tu ve své materiálové tónové danosti pro mne sice existuje, zůstává však před prahem mého „vědomí“, nemá pro mé „já“ cogito plný hudební smysl a význam. Z vlastní posluchačské praxe víme, že mnohdy vnímáme „hudbu“ jen jak zvukovou kulisu. Takto pasívně může poslouchat „hudbu“ i muzikálně kultivovaný subjekt, nestane-li se pro něj hudební objekt „intencionálním předmětem“ (intentionaler Gegenstand). Jinými slovy, svět „hudby“ je tu pro mne jen tehdy, když a pokud jsem hudebně zaměřen, abychom takto parafrázovali Husserlův výrok o aritmetice z „Idejí k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii“ (Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, 1913).⁴ „Intentionali-

⁴/ Tato věta zní doslovně takto: „Aritmetický svět je pro mne jen tehdy, když a pokud jsem aritmeticky zaměřen.“

tou“ jako substancionální vlastností subjektu „být vědom o něčem“ je tak konstituován vztah mezi hudebními zážitky „vědomí“ a hudebním objektem, s jehož společnými bytostnými vlastnostmi se spojují v psychickém aktu „slyšení tónu“ hudebního objektu. Takto intencionálně vnímám „hudbu“, poněvadž v ní nalézám své hudební „cogito“. Vnímané hudební zážitky mého „já“ platí za zážitky vztahené na hudební objekt, jsou to tedy „intencionální zážitky“ (intentionale Erlebnisse). Společné bytostné vlastnosti subjektu i objektu se vztahují i na hodnocení, to znamená týkají se „hodnotového charakteru“ (Wertcharakter) „intendovaného předmětu“, který vnímající hudební subjekt může považovat za „krásný nebo ošklivý“ (schön oder häßlich), „příjemný nebo nepříjemný“ (gefällig oder mißgefällig). V prvním případě bychom mohli s Husserlem uvažovat o „hudbě“ jako o „krásném (estetickém) umění“, v druhém případě ve smyslu Kanta jen jako o „příjemném umění“. V tomto bodě se tedy Husserl dotýká jedné z kardiálních otázek „estetiky hudby“ (a estetiky vůbec), tzn. jakou úlohu v ní hraje „estetický subjekt“.⁵

5.

S významem, jenž Husserl přisuzuje ve své „fenomenologii hudby“ subjektu a jeho vědomí, souvisí i charakter analýzy a popisu, jež pro svá zkoumání hudebního vnímání v rámci své „fenomenologie“ volí. Jimi jsou do značné míry dány i výsledky Husserlových hudebních zkoumání.

V roce 1928 vydává Martin Heidegger v Jahrbuch für Phänomenologie und phänomenologische Forschung rozsáhlou studii svého učitele „Fenomenologie vnitřního časového vědomí“ (Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins). „Hudba“ svým časovým a bezpojmovým charakterem se Husserlovi jeví jako zvláště vhodná ke zkoumání centrálního tématu jeho „fenomenologie“, tzn. „filosofie vědomí“, jež nyní na pozadí „času“, tedy „vnitřního časového vědomí“ novým způsobem analyzuje a popisuje.

„Fenomenologie vnitřního časového vědomí“ je Husserlův „nejhudebnější“ spis pro četnost a závažnost výroků o „hudbě“ v něm obsažených. V reflexích „času“ a „hudby“ odkrývá Husserl nové dimenze „bdělého vědomí“, jež nyní nazývá „kinestetickým vědomím“: pro jeho schopnost vnímat a prožívat elementové množiny dat v syntézi smysluplných konfigurací (tvarech), vytvářejících v „časovém pohybu“ (neboť i „čas“ je „pohyb“) celé proudy intencionálních zážitků, „časových zážitků“ (intentionale Zeiterlebnisse).

Z popisu a analýzy Husserl nejdříve „uzávorkuje“ hyletická data „slyšeného tónu“ (tónový obsah vnímání) a soustředí se pak na to „jak“ je toto „co“ „kinestetickým vědomím“ zpracováno. Za východisko své fenomenologické analýzy zvolí jednoduchý příklad, který popisuje takto: „Vezměme příklad nějaké melodie nebo nějakého souvislého kousku melodie.

⁵/Srv. Jiří Vysloužil, *Diskurs o „krásnu“ a hudbě podle Husserlových Logische Untersuchungen* (1913), in: *Estetika*, 1987.

Věc se zdá být nejprve velmi jednoduchá; slyšíme melodii, tj. vnímáme ji, neboť slyšení je přece vnímání. Avšak, zazní první tón, pak přijde druhý, potom třetí atd. Nemusíme říci: když zazní druhý tón, tak slyším jej, ale neslyším už první atd.? Neslyším tedy ve skutečnosti melodii, nýbrž jen jednotlivý současný tón. Že odeznělý kousek melodie je pro mně předmětný, za to vděčím — tak se to rádo říká — vzpomínce; a že u každého tónu, ke kterému jsem došel, nepředpokládám, že je to všechno, za to vděčím dopředu hledícímu očekávání. Tímto vysvětlením se ale nemůžeme uklidnit, neboť všechno řečené se přenáší také na jednotlivý tón. Každý tón má sám časovou extenzi, při úhozu ho slyším jako nyní, při pokračujícím znění má ale stále nové nyní a to, co právě předchází, se proměňuje v uplynulé. Tedy slyším vždycky právě jen aktuální fázi tónu a objektivita celého trvajících tónu se konstituuje v kontinuílní akt, který je zčásti vzpomínka, z malé, punktuální části vnímání a z další části očekávání.“

6.

Popis a analýza v citovaném Husserlově textu se týká pomyslné melodie (jejího úryvku), již pomyslný hudební subjekt „slyší“ v následných „punktuálních částech vnímání“ (punktuelle Teile der Wahrnehmung). Jednotlivá hudební data, ony vnímané tónové body, však hudební subjekt nevnímá současně, nýbrž následně, tedy po sobě. Melodií se stávají až v syntetizujících „čistě“ psychických aktech „vnitřního časového vědomí“ (inneres Zeitbewußtsein), jednak vzpomínkou (Errinerung), jednak „očekáváním“ (Erwartung), jež se při vnímání „punktuálních částí“ sjednocují v imanentní hudební objekt (tvar). Předpokládá to ovšem hudební logičnost a smysluplnost reálného hudebního objektu, k níž Husserl ve své „transcendentální“ fenomenologické analýze nepřihlíží. Pro Husserla je takovýmto objektem díky svému časovému rozpětí (Extension) i jednotlivý tón, jež hudební subjekt vnímá kontinuálně jako stálé nové „nyní“ („punktuální části“ časově rozprostraveného tónu) po tom co právě předcházelo a co následuje, tedy na stejném principu tónové následnosti jako v melodii. Zkoumání jiných a složitějších fenomenů „hudby“ (rytmus, harmonie, kontrapunkt, problém formy atp.) Husserl nevěnuje již pozornost. Pro výklad toho, „jak“ je ve „vnitřním časovém vědomí“ vnímána a zpracovávána „hudba“ mu jako hyletická data zkoumání postávají „melodie vůbec“, „tón vůbec“, tedy základní hudební fenomény ve své obecnosti. Na nich a z nich odkrývá a ustanovuje „poslední species“ (zdroje), nejabstraktnějších apriorních kategorií své „fenomenologie času“, jimiž jsou konstituovány psychické akty a struktury „hudebního vědomí“ jako „vnitřního časového vědomí“. Na „punktuální část“ vnímané melodie (tónu) vztahuje kategorii „aktuálního nyní“ (actuelles Jetzt) nebo též „praimpresi“ (Urimpression), na „vzpomínaný tón“ vztahuje kategorii „retence“, na „očekávaný tón“ vztahuje kategorii „pretence“. Uvažuje o nich jako o nejabstraktnějších „čistých“ (transcendentálních) struktur-

ních momentech „vnitřního časového vědomí“, jimiž jsou konstituovány vnitřní imanentní objekty „prostoru“, „ času“, tedy i objekty modálního „hudebního času“, výlučně vázaného na „čistě“ subjektivní kategorie. „Praimprese“ jako intencionální akt se týká přítomné fáze vnímaného tónu, k tomuto „aktuálnímu nyní“ se pojí jeho uplývání do minulosti, tedy „retence“, zakládající časové kontinuum „hudby“. „Pretence“ je při své zaměřenosti na přicházející naproti tomu vědomím naplnění, přesahujícím právě prožívané „nyní“. Jenom „retenci“ a „pretenci“ je umožněno trvání, jež přesahuje „aktuální nyní“.

7.

Husserlovo pojetí „ času“ se se svými nazíracími mody „retence“, „pra-imprese“ a „pretence“ je „čistě“ subjektivní kategorií. Husserlův „hudební čas“ jako a priori subjektu je subjektivní (vnitřní) čas, na rozdíl od objektivního času vnějšího světa „věcí“ pohybujících se v reálném prostoru a takto také empirickým vědomím registrovaných. Husserlův čas není realita, je to schopnost daná subjektu zmocnit se předmětné skutečnosti a transcendovat ji jako „poslední species“ (zdroj) „vnitřního časového vědomí“, „uzávorkovaného“ nejenom od „ času“ reálného objektu, nýbrž i jeho intencionální imanentního „ času“. Svými transcendentálními momenty se Husserlovo pojetí „ času“ stýká s Kantovým, jehož „neměnné“ absolutní apriori však zmáhá intencionalitou. Husserlovo „transcendentální vědomí“ zůstává nadále „vědomím o něčem“, jak ukazují i jeho kardinální pojmy „pra-imprese“, „retence“ a „pretence“, jež ve zkoumání „hudby“ vztahuje na její „uzávorkované“ fenomény melodie a tónu.

Husserlovo transcendentální pojetí „ času“ se setkala i v jeho vlastní škole s kritickým přijetím, Martin Heidegger je např. ve svém základním spise „Bytí a čas“ (Sein und Zeit, 1928) nahradil kategorií „ času“ jako podmínky možnosti pro ono „dřívější“, jež je dána jak pro subjekt, tak pro objekt. Roman Ingarden zase svého učitele v estetice „překonává“ svou ontologií uměleckého díla, v níž pokud jde o „čas“ zhodnocuje Husserlovo rozlišení na „objektivní“ a „subjektivní“ čas, avšak navíc věnuje oběma stejnou pozornost, nezanedbáváje přitom zkoumání úlohy „ času“ intencionálního uměleckého objektu, jehož zkoumání se Husserl nevěnoval. V samotném závěru lze říci, že pokud jde o „filosofii a estetiku umění“ (a hudby), bez Husserlovy „fenomenologie vnitřního časového vědomí“ by nebylo ani Ingardenovy „ontologie uměleckého díla“, v jejímž zkoumání objektivní (vnější) a subjektivní (vnitřní) „čas“ zaujímají klíčovou pozici.⁶

⁶/ Roman Ingarden se věnuje ontologii umění ve spise Zkoumání ontologie uměleckého díla (*Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 1962), v němž se mimo jiné věnuje i ontologii malířského díla, architektury a filmu. Ontologii literárního uměleckého díla věnoval Ingarden samostatný spis *Das literarische Kunstwerk* (1931). Kromě toho vydal polsky řadu pojednání o „vnímání hudebního díla“.

„MUSIK“ IN DER „PHÄNOMENOLOGIE“ VON EDMUND HUSSERL

Die vorgelegte Studie Musik in der Phänomenologie von Edmund Husserl ist die dritte, in welcher sich Vysloužil mit der philosophischen Lehre Husserls im Bezug auf die Musik auseinandersetzt. In der ersten Studie *Phänomenologie und Musik Wissenschaft* (ed. in: *Filozofie v dějinách a současnosti*, Brno, UJEP, 1986, S. 161—169) behandelt Vysloužil im breiteren historischen Rahmen die Frequenz des Terminus *Phänomenologie* und seine Applikation in der Musikwissenschaft. Er untersucht die Frage, wie weit die Phänomenologie als philosophische Lehre in die ästhetische Musiktheorie eingedrungen ist und sie auch beeinflusst hat. Die zweite Studie Vysloužils *Diskurs vom „Schönen“ und von der Musik nach Logischen Untersuchungen (1913) von Husserl* (ed. in: *Estetika*, Praha XXIV—1984, Nr. 1, S. 52—56) behandelt die Stellung der Ästhetik in der philosophischen Lehre Husserls und versucht aus zerstreuten Gedanken der erwähnten Schrift Husserls Auffassung des Schönen zu rekonstruieren. Die dritte Studie Vysloužils, *„Musik“ in der „Phänomenologie“ von Edmund Husserl*, greift zur Schrift *Phänomenologie des inneren Bewußtseins (1928)*, in welcher die Musik mit ihren existenziellen Eigenschaften Husserl ein außerordentlich dankbares Material für seine Auffassung der subjektiven (inneren) Zeit geboten hat. Das anspruchsvolle Thema wird terminologisch und metatheoretisch untersucht. Zum Schluß seiner präzise formulierten Überlegungen weist Vysloužil auf die Bedeutung Husserls Theorie des subjektiven Bewußtseins für die Ontologie des künstlerischen Musikwerkes hin, die sein Schüler Roman Ingarden in seinen *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerkes (1962)* und in anderen Schriften kritisch übernommen und auf eigene philosophische Weise bereichert hat.

