

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Filosofie hudby u Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho

Vedoucí práce: doc. Jakub Sirovátka, Dr. phil.

Autor práce: Bc. Lenka Žižková

Studijní obor: Filozofie a religionistika

Ročník: třetí

2018

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Prohlašuji, že, v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 27. 3. 2018

Podpis studenta

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce doc. Jakubu Sirovátkovi, Dr. phil. za kvalifikované vedení mé práce, za vstřícnost a podporu při zpracování vlastního námětu práce. Dále za cenné rady a připomínky při zpracovávání mé práce, které mi byly velkou pomocí.

Obsah

Úvod.....	5
1 Schopenhauerova hudební filosofie.....	7
1.1 Stručná definice vůle.....	8
1.2 Myšlenky se zaměřením na dílo <i>Metafysika hudby</i>	9
1.3 Melodie, rytmus, harmonie	12
1.4 A. Schopenhauer a R. Wagner	14
2 Hudební filosofie u Friedricha Nietzscheho	16
2.1 Rané myšlenky se zaměřením na dílo <i>Zrození tragédie</i>	16
2.2 Apollónské a dionýské umění	17
2.3 Řecká tragédie	20
2.4 Působnost hudby na člověka se zaměřením na operu <i>Tristan a Isolda</i>	23
2.5 F. Nietzsche a R. Wagner.....	27
2.6 Pozdní myšlenky týkající se hudby, odvrát od Wagnera	29
2.7 Nietzscheho hudební dílo	34
2.7.1 Nietzsche jako hudební skladatel	34
2.7.2 Rozbor skladby <i>Junge Fischerin</i>	35
3 A. Schopenhauer a F. Nietzsche – odlišnost názorů o vůli jako hudbě.....	38
Závěr	40
Seznam použitých zdrojů.....	42
Seznam příloh	46
Přílohy.....	47
Abstrakt.....	51
Abstract.....	52

Úvod

Téma spojení filosofie a hudby neboli hudební filosofii jsem si pro svou bakalářskou práci zvolila z důvodu svého zájmu jak o hudbu, tak filosofii.

Filosofie, obecně známá jako nauka o moudrosti, se vyznačuje velkou pluralitou myslitelů a jejich myšlenek, názorů a teorií již mnoho století, přičemž za kolébku filosofie by se dalo označit antické Řecko a od té doby se dále rozvíjí. Filosofie dokáže reagovat na mnohé politické situace, církevní otázky, etiku, morálku, přírodní vědy a v neposlední řadě i na umění.

Hudba je fenomén, který lze popsat či charakterizovat mnoha způsoby. Klasická definice chápe hudbu jako zvuk, „*mechanické kmitání a vlnění pružného prostředí ve frekvenčním pásmu lidského slyšení (16 – 20 000 Hz)*.“¹ Přičemž rozdíl mezi hudbou a obyčejným zvukem z ulice je tón, který je charakterizován pravidelným chvěním s určitou výškou, délkou, ténbrem a dynamikou a začíná s rozvíjením určité hudební řeči.

Z hlediska filosofického se termín hudba začleňuje mezi filosofické pojmy, jež filosofie zkoumá do hloubky a snaží se nalézt odpovědi. Mezi takové pojmy patří například: duše, vědomí, vůle atd.

Z estetického hlediska muzikologové vnímají hudbu jako zvuk s estetickou hodnotou, tedy takový, který musí být krásný, a to krásné na nás působí ve smyslu jak pozitivním tak negativním.

Hudba je také důležitým komunikačním prostředkem. Klade se důraz na vztah mezi zprostředkovatelem a receptorem (ten, který přijímá), který musí vždy existovat bipolárně. Hudbu lze definovat i jako univerzální jazyk, skládá se z rytmu, tónu, tempa a melodie, z prostředků, které jsou všeobecně srozumitelné po celém světě.

Hudba byla již od antického Řecka spojována též s matematikou. Značný význam jí dávali pythagorejci (v čele s antickým matematikem a filosofem Pythagorem), kteří za pomoci monochordu² zkoumali různé vztahy mezi výškou tónu a délkou struny již zmíněného nástroje a na základě zkoumání zhotovili číselné poměry mezi intervaly. Samotný Pythagoras hudbě přisuzuje i význam z hlediska vesmíru –

¹ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*, s. 15.

² Monochord je hudební nástroj, který byl populární v antickém Řecku, jenž se převážně užíval k měření intervalů.

hudba sfér, jednoduše řečeno spojil hudbu s astrologií. „*Věřil, že Slunce, Měsíc a planety, které se pohybují po oběžných dráhách kolem Země, způsobují vibrace vesmíru a vytvářejí hudbu jako základní harmonii.*“³

Podle uvedených vymezení, je zřejmé, že hudba je (byla) zkoumána v různých oblastech, a proto bych jí chtěla věnovat pozornost ve spojení s filosofií.

V bakalářské práci se zaměřím na některá významná filosofická díla pojednávající zásadním způsobem o fenoménu, tematice hudby. Za důležité filosofické spisy, které v mé odborné práci nesmí chybět, považuji od Arthura Schopenhauera *Metafysiku hudby, Svět jako vůle a představa* a od Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie, Nečasové úvahy, Rané texty o hudbě a řeči, Nietzsche contra Wagner*.

Práci jsem doplnila o sekundární literaturu, autobiografie, filosofické spisy i současných autorů, kteří se problematikou filosofie hudby zabývají, např. Pavel Kouba – *Nietzsche. Filosofická interpretace*, Ivo Frenzel – *Friedrich Nietzsche*. V textu jsem využila též články z filosofického časopisu *Reflexe*.

Pro tvorbu odborné práce jsem se zaměřila na zdroje týkající se pouze hudby k lepší orientaci v této problematice - *Encyklopedický atlas hudby* nebo jako příklad ukázkou a rozbor vokální písně s klavírním doprovodem - *Mladá rybářka*, kterou složil a napsal F. Nietzsche.

Kvalifikační práci jsem rozdělila na tři části. První se budou zabývat osobností Arthura Schopenhauera, druhá Friedrichem Nietzschem a třetí část bude zaměřena na různost myšlenek u obou filosofů.

Cílem mé bakalářské práce je podat kompletní obraz místa hudby ve filosofii Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, filosofů 19. století, kteří hudbě přisuzují důležitý filosofický význam a včlenili ji tak do svých teorií a systémů. Za důležité považuji i jejich vlastní vztah k hudbě.

³ *Hudba: kompletní obrazové dějiny*, s. 19.

1 Schopenhauerova hudební filosofie

V minulosti a též v současnosti bylo jen málo filosofů, kteří se zabývali studiem fenoménu hudby. Mezi nejvýraznější patřil Arthur Schopenhauer, filosof 19. století, který klade na hudbu značný důraz a ve své filosofii ji povyšuje nad všechna umění a mezi transcendentní pojmy vůle, duše, bytí. Ve svých spisech si pokládal základní filosofické otázky, na které se snažil odpovídat.

Schopenhauer ve svých pracích navazuje na Platóna, jehož úvahy týkající se hudby je možno najít na několika místech v jeho textech (například v dialogu *Timaios*).⁴ Lze je rozdělit do dvou linií. „První se týká společenské a etické role hudby zejména její role ve výchově a budování státu. Druhá linie je spíše kosmologická.⁵

Dále navazoval na myšlenky filosofa, Immanuela Kanta, který se zabýval ve svých rozsáhlých úvahách i estetikou celkově. Dle Georga Wilhelma Friedricha Hegela byl Kant první, kdo vyslovil rozumné slovo o estetice.⁶ O oboru estetiky víme, že se obecně zabývá fenomény s estetickou hodnotou, do čehož se řadí právě umění. Kant umění rozčleňuje na mechanické, to je to, které slouží k poznávání a jednání lidí; a na estetické, které má vzbudit pocit krásna, libosti.⁷ Dle něj mezi tři hlavní prostředky umění patří: gesto, řeč a tón,⁸ přičemž pro Kanta „tóny znamenají hudbu a hru barev.“⁹

Schopenhauerovým odkazem byl později okouzlen a ovlivněn jako jeden z mála skladatelů Richard Wagner a následovně i filosof Friedrich Nietzsche, který na svého mistra sepsal tyto verše:

*„Co učil nás, čas vyřadil.
Však věčně trvá to, co žil.
Hled'te jen jaký byl!
Před nikým hlavu nesklonil.“¹⁰*

⁴ HORYNA, Martin. Platón a evropská tradice vztahu filosofie a hudby. *Musicologica Brunensia*, 2010, **45**(1-2), 113-125.

⁵ Tamtéž.

⁶ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 259.

⁷ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 78.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž, s. 79.

¹⁰ MANN, Thomas. *Schopenhauer*, s. 11.

V následujících podkapitolách se podrobněji zaměřím na Schopenhauerův vztah k hudbě, jak ji sám chápe a vysvětluje a jaký dopad měly jeho myšlenky na ostatní filosofické, skladatelské osobnosti.

1.1 Stručná definice vůle

Schopenhauer, jak už jsem zmínila v předchozí kapitole, přebíral a rozvíjel převážně myšlenky od Platóna nebo Kanta. Za důležitou úvahu, kterou během svého poznávání rozvinul Platón jako jeden z prvních, patří ideje. Schopenhauer posléze myšlenku přejímá a sám ideje definuje: „*Všechno, co existuje pro poznání, je objektem pouze ve vztahu k subjektu, je to vjem vnímajícího, krátce řečeno idea.*“¹¹

Za důležité je však nutno zmínit, „[...] že vůle je neoddělitelná od poznání. Respektive jejím výsledkem. Vůle tedy tíhne k neustálenému poznání[...].“¹² Vůle je též jakousi hybnou silou, která je spjata s individuem, lidským tělem, což Schopenhauer ve svém spise *Svět jako vůle a představa* vystihuje: „*Subjektu poznání, který prostřednictvím své identity s tělem vystupuje jako individuum, je toto tělo dáno dvěma zcela rozdílnými způsoby: jednou jako představa v rozvažujícím nazírání, jako objekt mezi objekty podřízený jejich zákonům, zároveň také ale zcela jiným způsobem, totiž jako to každému bezprostředně známé, co se označuje slovem vůle.*“¹³ Tělo se dle filozofa stalo bezprostředním objektem neboli objektivizací vůle.¹⁴ Z takového pohledu lze jednoduše vyvodit, že „[...] vůle je poznání a priori těla a tělo je poznáním a posteriori vůle.“¹⁵

Vedle převzetí úvah o idejích, se u něj objevuje i pojem spjatý s Kantem „věc o sobě“, kterou Kant definoval tak, že o této „věci o sobě“ nelze vůbec nic vědět.¹⁶ Schopenhauer ovšem takové tvrzení nesdílí. Dle něj „věc o sobě“ je vůle, kterou ve svých spisech považuje za podstatnou, přesto složitě definovatelnou. „*Vůle byla posledním a nejjednodušším základem bytí, pramenem všech jevů, zpodobitelem přítomným a působícím v každé jednotlivině, podněcovatelem všeho viditelného světa a všeho života – neboť šlo o vůli k životu.*“¹⁷ Vůle vždy směřuje k jedinému, a to

¹¹ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 365.

¹² RIEDLOVÁ, Michaela. *Pojem hudby v díle Arthura Schopenhauera*, s. 19.

¹³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*, s. 93.

¹⁴ Tamtéž, s. 94.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ MANN, Thomas. *Schopenhauer*, s. 13.

¹⁷ Tamtéž, s. 14.

k životu. Z tvrzení posléze vyplývá, že primární a vládnoucí složkou v jedinci není duch, poznání nebo intelekt, ale vůle, které ostatní složky slouží.¹⁸

Na základě řečených definic Schopenhauer dospěl k zásadní otázce: Jaký druh poznání je však spjat s idejemi, které jsou přímou objektivizací vůle? Pro filosofa je odpovědí: umění,¹⁹ které je „[...] nejvyšším výtvořem lidského rozumu a nejvyšší formou poznání.“²⁰ Cílem všeho poznání je znázornění idejí, které se liší stupněm objektivizace vůle, jakým má být idea znázorněna.²¹

1.2 Myšlenky se zaměřením na dílo *Metafysika hudby*

Mezi nejznámější knihu, která ve filosofii Schopenhauera pojednává a podrobně se zabývá hudbou, patří spis *Svět jako vůle a představa*, ze kterého čerpá též práce *Metafysika hudby*. Ve své bakalářské práci se více zaměřím na *Metafysiku hudby*.

Schopenhauer tvrdil: „*Nejen filosofie, ale i krásná umění v podstatě pracují na řešení problému bytí. Neboť v každém duchu, který se jednou oddal čistě objektivnímu pozorování světa, jakkoli to může být skryté a nevědomé, je úsilí pochopit pravou podstatu věcí, života, bytí.*“²² Z této citace je znatelné, že umění pro Schopenhauera nebyla pouze určitá zábava, v níž člověk hledá uspokojení, ale něco na mnohem vyšším stupni, dává mu filosofický kontext a připodobňuje jej až k samotné problematice bytí.

Schopenhauer hudbu stavěl na nejvyšší stupeň umění, a proto ji nelze přiřadit k ostatním druhům umění, hudba je jejich souhrnem a zároveň též vrcholem.²³ Umění (vyjma hudby) vůli objektivizují nepřímo prostřednictvím idejí, zatímco hudba „[...] není tedy, jako ostatní umění, obrazem idejí, nýbrž obrazem vůle samé, jejíž objektivitou jsou také ideje: právě proto je působení hudby o tolik mocnější a pronikavější než ostatních umění[...].“²⁴ Ze zmíněných tezí vyplývá, že hudba je tak krásným uměním, které hluboce působí na lidské nitro, že se nedá ani zdaleka srovnat s ostatními druhy umění.

¹⁸ MANN, Thomas. *Schopenhauer*, s. 15.

¹⁹ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 367.

²⁰ Tamtéž.

²¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Génius, umění, láska, světec*, s. 51.

²² NOVOTNÁ, Lenka. Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera. *PAIDEIA: PHILOSOPHICAL E-JOURNAL OF CHARLES UNIVERSITY*, 2007, (1-2), 1 – 10.

²³ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 370.

²⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Génius, umění, láska, světec*, s. 64.

Schopenhauer ve snaze definovat hudbu vychází též z úvah filosofa Gottfrieda Wilhelma Leibnitze, jenž tvrdil, že hudba je slepou praxí matematiky.²⁵ Schopenhauer však tuto tezi nepřijímá, neboť nesouhlasil se spojením hudby s racionální abstraktní vědou. Výrok změnil na slova: „*Hudba je slepá praxe metafyziky – nevědomé filosofování.*“²⁶

V úvodu spisu *Metafysika hudby* Schopenhauer uvádí, že mezi hudbou a světem, respektive přírodou, existuje jasný paralelismus.²⁷ Tím, že hudba vystihuje celý rozsah vůle, připodobňuje se k přírodním procesům.²⁸ Následně pokračuje: hudba se nám skládá celkem ze čtyř hlasů harmonie. Jsou to bas, tenor, alt a pro nejvyšší hlas soprán. Tomu odpovídají i čtyři základní stupně, tónika (základní tón), tercie, kvinta a oktáva. Toto čtvero rozdělení hlasů v harmonii však následně připodobňuje k již zmíněné přírodě. Nejnižšímu hlasu, basu, odpovídá říše nerostná, tenor je připodobněn ke krystalům, altový hlas říší živočišné a nejvyšší melodie lidskému druhu, člověku.²⁹ Bas je zde reprezentován jako zástupce neživé přírody a ostatní hlasy pro živou přírodu. Je tedy znatelná jistá oddělenost basu, i co se hudebního zákona týče. V široké harmonii, „[...] kde je bas hodně vzdálen, je mohutnější a krásnější nežli účinek úzké, která se zavádí jenom pro omezený rozsah hudebních nástrojů.“³⁰ Tímto člověk objevuje vnitřní podstatu světa, neboť podle hudebních pravidel souvisí i tzv. analogon přírodní. Nejvyšší hlas – soprán, v němž plyne melodie, je určitou částí harmonie, jež souvisí s basem a to je analogie k tomu, že stejná hmota, která se nachází v lidském organismu je nositelem lidské ideje a zároveň představuje ideu chemických vlastností, které se přisuzují nejnižšímu stupni objektivizace vůle.³¹

Schopenhauer využíval ve své filosofii hudby i pojem „*vox humana*“, jež definoval jako modifikovaný tón, „[...] jako tón nějakého nástroje, který má jako každý jiný své přednosti a nedostatky, které jsou následek nástroje, jenž jej vyluzuje. Že právě v tomto případě slouží tento nástroj i jinak, jako nástroj mluvení, pro sdělování pojmů, to je okolnost náhodná [...]“³²

²⁵ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 370.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 83.

²⁸ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 370.

²⁹ Tamtéž, s. 371.

³⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 83.

³¹ Tamtéž, s. 84.

³² Tamtéž, s. 85.

Schopenhauer postupně došel k názoru, že hudba nepotřebuje žádných jiných prostředků ke svému účelu, neboť dosahuje svých účelů vlastními prostředky.³³ Slova, která se tvoří za pomoci „vox humana“, lidského hlasu, slouží pouze jako doplněk hudby, nikdy však nesmí být jejím hlavním zdrojem. Slova se musí hudbě podřizovat.³⁴ Hudba plyne buď melancholicky, bolestně, rozverně, pomaleji či rychleji a slova na to náležitě reagují. Opačně je tomu tehdy, když se hudba tvoří k již vzniklé básni, písni či libretu. „*Na nich ukazuje hudba hned svoji moc a vyšší schopnost, poskytujíc k citu, vyjádřenému slovy, nebo k ději v operě nejhlubší, poslední a nejtajnější vysvětlivky, vyslovujíc jejich pravou a skutečnou podstatu a poučíc o vnitřní stránce příběhů a událostí, jejichž pouhé tělo a plášť představuje jeviště.*“³⁵ Nedá se však říci, že k takovým již vzniklým textům je hudba podřizena, nýbrž děj textu svádí skladatele k afektům vůle, tím vyvolávají u jedince určité emoce, jež se mají vyjádřit.³⁶ Text v takovém případě účinkuje jako povzbuzení skladatelovy hudební fantazie.³⁷

Opera, dle Schopenhauera, představuje svou vlastní abstraktní existenci, sleduje své nezměnitelné zákony, a proto působí na jedince i bez textu. Jako příklad bych uvedla ouvertury, předehry, ve kterých se projevuje celková nálada opery. Však ve spojení s dějem dramatu, osobami, slovy získává opera svůj vnitřní smysl.³⁸

V instrumentální hudbě se projevuje dokonalý a pravý obraz světa, označován též jako „*rerum concordia discors*“, „*jenž žene kupředu v nepřehlédnutelném zmatku nesčíslných postav a jenž se udržuje před stálým ničením.*“³⁹ Toto tvrzení Schopenhauer představuje na Beethovenových symfoniích, které dokázaly vystihnout různé emoce, vášně, afekty (smutek, lásku, nenávist atd.) v odlišných abstraktních odstínech (in abstracto) – bez hmoty, tvaru, látky. Filosof sice píše, že se vystihují v abstraktních odstínech, ale člověk při poslechu hudby je schopen si vše realizovat ve své fantazii, dávat abstrakci tvar, hmotu. „*To však, celkem vzato, nesvědčí jejich porozumění ani požitku z nich, spíše jim to dodává cizího libovolného příměšku.*“⁴⁰

³³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 85.

³⁴ Tamtéž, s. 86.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž, s. 87.

³⁸ Tamtéž, s. 88.

³⁹ Tamtéž, s. 89.

⁴⁰ Tamtéž, s. 90.

Beethovenova hudba tedy zobrazuje přímo skladatelovo vůli – dle původního označení od Kanta je „věcí o sobě“, která má metafyzickou platnost a ne pouhé myšlenky.⁴¹

1.3 Melodie, rytmus, harmonie

V této kapitole se zaměřím na jednotlivé složky hudby – melodii, rytmus, harmonii, tak, jak je Schopenhauer vysvětluje.

Melodie je složena ze dvou fundamentálních prvků, a to z rytmu a harmonie, z čehož jeden je kvantitativní a druhý kvalitativní. Podstatou jsou aritmetické (časové) vztahy mezi nimi,⁴² neboť rytmus je založen na délce trvání tónů a harmonie na jejich výšce a díky těmto vztahům jsou zmíněné hodnoty spojené.

Rytmus je všudypřítomný fenomén, jenž se projevuje i v pravidelnosti přírody, například otáčení planety Země, střídání ročních období nebo též pohybu duše. Dalo by se to označit i jako tzv. „biologické rytmy“. Každý živočich i rostlina má na světě vymezený určitý čas, kdy má jíst, množit se, pečovat o potomky a jak dlouho bude žít. Bez určitého rytmu, pravidelnosti by byl na světě chaos.⁴³

Rytmická složka je z hlediska hudby a dle Schopenhauera nejdůležitějším prvkem, neboť sám o sobě může existovat bez melodie, harmonie, zatímco naopak to reálné není. Schopenhauer definuje rytmus: „*Rytmus je v čase to, co je v prostoru symetrie, totiž rozdělení ve stejné a navzájem souhlasící části, a to nejdříve ve větší, které se skládají zase z menších, jež jsou oněm podřízeny.*“⁴⁴ V hudbě je tedy též podstatný čas, neboť hudební skladby jsou jakési události, které probíhají v čase.

Rytmus je základem, podstatou veškerého hudebního dění, jenž se v kompozici dělí na takty. Jedná se o samostatné melodicko-rytmické části, na základě monotónního sledu pulsů,⁴⁵ ze kterých je složena hudební skladba. Rozlišuje se i tzv. hudební perioda poskládaná z již řečených taktů, dělí se na dvě polovice.⁴⁶ „[...] jednu, která stoupá a přechází většinou v dominantu, druhou klesající, uklidňující, která shledává opět základní tón.“⁴⁷ Spojením dvou period vzniká menší hudební skladba,

⁴¹ HRČKOVÁ, Naďa, ed. *Dějiny hudby*, s. 80.

⁴² SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 96.

⁴³ RIEDLOVÁ, Michaela. *Pojem hudby v díle Arthura Schopenhauera*, s. 36-37.

⁴⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 97.

⁴⁵ KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*, s. 129.

⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 98.

⁴⁷ Tamtéž.

spojením více period větší hudební celky – hudební věty, z více hudebních vět – koncerty, sonáty, až nakonec symfonie, mše atd.

Schopenhauer dále v *Metafyzice hudby* a též ve spise *Svět jako vůle a představa* vysvětlil harmonii. Pro harmonický prvek je podstatou tón (u rytmu je základem takt).⁴⁸ „Záleží pak v odchylování přes všechny tóny stupnice, až dosáhne, po kratší nebo delší oklice, harmonického stupně, obyčejně dominanty nebo subdominanty, která poskytuje nedokonalé ukojení. Potom však následuje stejně dlouhou cestou návrat k základnímu tónu, což poskytuje uspokojení úplně.“⁴⁹ Harmonie poté vyžaduje spojení s rytmem, neboť jak již jsem výše zmínila, harmonická složka bez rytmické se nemůže realizovat. Harmonický postup je též založen na střídání konsonance a disonance, neboť kdyby byla řada sestavena pouze z konsonantních akordů, skladba by působila prázdně, a nezajímavě. Proto je důležité, aby se v harmonických postupech objevovaly disonance, které dodají skladbě určité napětí, posléze je promění opět v konsonance. Mezi disonantní akordy je řazena septima a harmonická tercie a na nich se mohou převést ostatní akordy.⁵⁰ „To souhlasí také s tím, že pro vůli existuje v podstatě jen nespokojenost nebo uspokojení, ať mají sebe více tvářností. A jako existují pro mysl všeobecně dvě základní nálady, veselí nebo aspoň vyrovnanost a truchlivost, sklíčenost, tak má i hudba celkem dvě tóniny, dur, moll, oněm dvěma odpovídající, a musí se vždy vyjadřovat a existovat v jedné nebo druhé.“⁵¹

Schopenhauer ve zmíněných definicích poukazoval na to, jak je hudba důležitá z hlediska hudebního, přírodního, metafyzického, neboť rozmanitost melodií, harmonických postupů se promítá do rozmanitosti přírody, individuí a životních osudů.⁵² Povyšoval ji nad všechna umění, a to hlavně proto, že jediná hudba dokáže vyvolat v člověku to, co jiné druhy umění nedokáží. Hudba je sama vůle. Je „[...] bezprostředním obrazem vůle samé, představujíc ke všemu fysickému na světě metafysické, ke všemu zjevu věc o sobě. Mohli bychom tudíž nazvat svět stejně tak ztělesněnou hudbou, jako ztělesněnou vůlí.“⁵³

⁴⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*, s. 100.

⁴⁹ Tamtéž, s. 100 – 101.

⁵⁰ Tamtéž, s. 105.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² SCHOPENHAUER, Arthur. *Génius, umění, láska, světec*, s. 67.

⁵³ Tamtéž, s. 71.

1.4 A. Schopenhauer a R. Wagner

Arthur Schopenhauer byl velkou osobností, který za svého života nebyl tolik uznáván a čten (mohlo to být zapříčiněno i tím, že ostře kritizoval filosofy Georga Wilhelma Friedricha Hegela, Johanna Gottlieba Fichteho a Friedricha Schellinga). Popularitu si získal až na konci 19. století, kdy se stal oblíbeným převážně u mladé generace.⁵⁴

Skladatel Richard Wagner se setkal se Schopenhauerovou filosofií až ve svých čtyřiceti letech. Wagner byl nejen hudebním skladatelem, zajímal se i o hudební dějiny, teorii, filosofii, mytologii, literaturu, jazyky, o politické a společenské události, do kterých se aktivně zapojoval. Tyto tendence ukazují, že byl mimořádně intelektuálně činný.⁵⁵

Schopenhauerovu filosofii objevuje v době, kdy hledal nové „[...] nové životní i umělecké motivace, za prožívání velkého rozčarování a silné deprese [...]“.⁵⁶ Posléze se oba shodovali v různých oblastech úvah. Wagner po přečtení díla *Svět jako vůle a představa* byl dílem natolik nadšen, že jej přečetl vícekrát, spis doporučoval i svým přátelům. Wagnera však znepokojovalo, že filosof nebyl příliš veřejně znám. Wagner Schopenhauerovi věnoval v září roku 1854 výtisk svého libreta o Nibelunzích, k němuž připojil lístek „s obdivem“. Filosof nikdy na projev úcty nezareagoval, i přestože si básně cenil.⁵⁷

Schopenhauerova filosofie natolik zapůsobila na skladatele, že se začal zajímat i o východní kulturu a náboženství. Jako příklad, kde se nechal inspirovat budhistickým či hinduistickým učením, symbolikou, je opera *Parsifal*. Opera má sice děj s křesťanskou tematikou, ale objevuje se zde symbolika z buddhismu – cesta k dokonalému sebezapření.⁵⁸

Schopenhauer uznával skladatele za metafyziky, neboť svou hudbou vyjadřují existenciální pravdy takovým způsobem, který jde mimo intelekt.⁵⁹ „*Hudba vyjadřuje niterné jsoucno, samu podstatu světa. Používá k tomu univerzální jazyk, který*

⁵⁴ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 97.

⁵⁵ NOVOTNÁ, Lenka. Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera. *PAIDEIA: PHILOSOPHICAL E-JOURNAL OF CHARLES UNIVERSITY*, 2007, (1-2), 1 – 10.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž.

je intelektu nepřístupný.⁶⁰ Tím, že filosof měl takové pochopení pro hudbu, formuloval myšlenky, ke kterým se podvědomě hlásil i Wagner a od té chvíle se zcela změnila i skladatelova tvorba, všechna díla, která byla sepsaná v následujícím období, byla ovlivněna právě Schopenhauerovo filosofii. Wagnerovy opery a libreta byly zaměřeny na metafyzickou rovinu života a na samotné nitro posluchače.⁶¹

Wagner spolu se Schopenhauerem propagovali i Beethovenovy kompozice. „Richard Wagner usiloval o to, aby dokázal čtenáři i sobě na konkrétním příkladě, na Beethovenovi, že mezi Beethovenovou hudbou a vnějším světem, podle Schopenhauera 'světem jako představou' [...].“⁶²

Schopenhauer byl představován jako velký filosof a Wagner jako velký skladatel, dvě mimořádné osobnosti, které dokázaly spojit hudbu s filosofií, přičemž Wagnerovy opery jsou dokonalým zpracováním takového fenoménu, ze kterého se mohly nechat inspirovat další generace filosofů či skladatelů.

⁶⁰ NOVOTNÁ, Lenka. Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera. *PAIDEIA: PHILOSOPHICAL E-JOURNAL OF CHARLES UNIVERSITY*, 2007, (1-2), 1 – 10.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² HRČKOVÁ, Nad'a, ed. *Dějiny hudby*, s. 79.

2 Hudební filosofie u Friedricha Nietzscheho

Fenomén hudby pokládá Friedrich Nietzsche po schopenhauerovském vzoru za nejvyšší umění, které připodobňuje k samotné vůli. Hudbě se ve svých spisech věnuje po celý svůj život ať pozitivně, či negativně.

V následujících podkapitolách se budu zabývat celkovým pojetím hudby u Nietzscheho v jeho jednotlivých spisech, jak hudbu chápal a hodnotil v kompozicích skladatele Richarda Wagnera nebo Georgiase Bizeta. Též se zaměřím na vlastní pojetí hudby z hlediska praxe samotného filosofa.

2.1 Rané myšlenky se zaměřením na dílo *Zrození tragédie*

Nietzscheho rané myšlenky o hudbě byly ovlivněny převážně filosofem A. Schopenhauerem, hudebním skladatelem R. Wagnerem a studiem klasické filologie. Důležité dílo, ve kterém všechny své rané myšlenky představuje, je kniha *Zrození tragédie s podtitulem Helénství a pesimismus*, jež byla sepsána roku 1872 a věnována skladateli Richardu Wagnerovi. Mladému filosofovi bylo teprve dvacet osm let a již řadu let vyučoval jako profesor filologie na univerzitě v Basileji.

Ke knize byla roku 1886 připojena i autorova sebekritika, po čase filosof prošel určitým vývojem svých názorů, které se dosti změnily, k obratu přispěl i autorův zhoršující se zdravotní stav, který ovlivňoval jeho myšlenkové pochody. V kritice Nietzsche své dílo odsuzuje, je znát i filosofův odklon od A. Schopenhauera a skladatele R. Wagnera, kterého mnohdy slovně napadá. Knihu nazývá jako podivnou a špatně přístupnou, zatíženou chybami mládí, nemožnou, špatně psanou, těžkopádnou, trapnou, posedlou obrazy, rozcitlivělou, zženštlou.

Názory a myšlenky, jež jsou uvedeny v knize, jsou velice kontroverzní, dochází k přerušení tradičních pout s klasickou filologií a Nietzsche v době, kdy byla kniha sepsána, začal být svým okolím pocíťován jako filosof, který nastupuje na vlastní cestu.⁶³

U Nietzscheho se projevoval zájem o řeckou kulturu, kterou vyzdvihoval nad ostatní kultury. Pro Nietzscheho nebyla Antika „žádné Ono – byla pro něj Ty, s nímž se

⁶³ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 57.

přel i rozmlouval“⁶⁴. U Řeků se snažil nalézt a hluboce nahlédnout do jejich kultury skrze vlastní interpretaci filologie, kterou označil jako „filologie budoucnosti“, a to mu někteří jeho kolegové nechtěli věřit, ⁶⁵ „že to, co objevil ve své filologii budoucnosti, v knize *dějin Řeků a Římanů*, nebylo celé vymyšleno.“⁶⁶ Přesto na antické období nepohlížel tak, že by jej chtěl znovu vyvolat, ale ukázat a vynést z minulosti jen to důležité, co by mělo být zpřítomněno.⁶⁷

Ve své knize *Zrození tragédie* se pokoušel o výklad attické tragédie, o objasnění metafyzických elementů, na které v knize klade značný důraz, obecně je pojmenovává živly, pudy apollinské, dionýské, jež bychom mohli chápat též jako určitou interpretaci světa.

2.2 Apollónské a dionýské umění

V následujícím textu budu pracovat s pojmy, které bych v úvodu kapitoly objasnila. Jsou to pojmy: apollónský (přívlastek vztahující se k mytologickému bohu Apollónovi), apollinský (atribut umění, s nímž pracuje Nietzsche ve *Zrození tragédie*) a dionýský (opět atribut umění a přívlastek boha Dionýsa).

Za důležitou myšlenku, kterou Nietzsche zdůrazňoval ve svých spisech, lze označit fundamentální rozlišení na apollónské a dionýské umění. Základní rozdělení je již dle názvu spjato s řeckými bohy Apollónem a Dionýsem⁶⁸, tedy dělení určitých metafyzických sil pokoušející se co nejobecněji vystihnout jak umění, tak výklad světa.

Boha Apollóna⁶⁹ lze představit jako boha světla, božstvo záře, slunečné božstvo, toho, jenž dokáže věštit, jako představitele něčeho krásného dokonalého, moudrého, metafyzický princip. Schopenhauer ve své knize *Svět jako vůle a představa* píše o lidstvu zakletém v závoji Májinu: „*Jako na běsnícím moři, které je na všech stranách bez hranic a které s burácením vynáší hory vln do výše a nechává je propadat*

⁶⁴ WOHLFART, Gunther. Nietzsche: *Zrození tragédie*. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2000, 21, 107 - 121

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Dle řecké mytologie byl bůh Apollón synem boha Dia a řecké bohyně lovu Artemis. Bůh Dionýsos byl opět synem Dia a Semely. Dle mýtu byl Dionýsos roztrhán Titány, které Bůh Zeus nakonec srazil bleskem. Zeus pak požádal Apollóna, aby jej pohřbil. Roztrhání boha na kusy je dle článku *Nietzsche: Zrození tragédie* ve filosofickém časopisu *Reflexe* od Günthera Wolfharta odkazem k tématu kosmogonie a etiky. (WOLFHART, Gunther. Nietzsche: *Zrození tragédie*. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*.)

⁶⁹ Bůh Apollon měl ve své blízkosti Múzy (byl jejich vůdcem), podle nichž později vznikl termín „musiké“ (jednota hudby a řeči).

do hlubin, sedí v člunu lodník a důvěřuje chatrnému plavidlu; tak uprostřed světa utrpení sedí klidně ojedinelý člověk a důvěřuje principiu individuationis.⁷⁰ Takto podle Schopenhauerových slov by se dala vystihnout i postava Apollóna jako principium individuationis, v jednoduchém překladu princip individuace, který je jediným uklidňujícím a opěrným bodem ve světě kolem nás, jenž je značně chaotický a skrze tento bod k nám promlouvá krása, harmonie, moudrost, slast. Dle Nietzscheho, umění, jež tyto zákonitosti představuje, je výtvarnictví.

Bůh Dionýsos je zobrazován jako bůh vína, slavností, opojení, utrpení a též metafyzický princip. Obecně řečeno to, co je divoké, spontánní, chaotické. S dionýským uměním je spjata hudba.

Mezi těmito živly je obrovská nesmiřitelná propast, proto bychom je nejprve měly vnímat odloučeně, jako protikladné umělecké světy snu a opojení.

Ve snu člověk vidí světy, potkává nadlidské bytosti, které neexistují a v takových vidinách může apollinský výtvarník hledat inspiraci. Na snový svět reaguje také Schopenhauer, který ho považuje za „pravý znak filosofického nadání. Jak se chová filosof ke skutečnosti bytí, tak člověk umělecky vznětlivý k skutečnosti snu.“⁷¹ Znatelná je i propojenost snu a poezie, to dokazuje básník Hans Sachs v *Mistrech pěvcích*:

„Příteli, co je básnění?
Dávati pozor na snění!
Člověka nejhlubší pud a blud
může jen v snách být proniknut:
jeť poezie a umění jen snopravecké věštění.“⁷²

Nietzsche myšlenku snu dále rozšiřuje, popisuje a dodává, že Řekové pochopili snovou zkušenost v Apollónovi.

Opojení je spojováno s bohem Dionýsem. V antickém Řecku dionýské „opojné“ slavnosti představovaly „slavnosti spaseného světa“, oslavu života a přírody, při nichž vznikaly oslavné básně, dithyramby⁷³, písně, které později měly významný vliv při vzniku attické tragédie.

⁷⁰ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 62.

⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 29.

⁷² Tamtéž, s. 28.

⁷³ Dithyramby – oslavné písně k bohu Dionýsovi

Nietzsche ve svém díle rozvádí myšlenku snu a opojení, zmiňuje se o skutečnosti, že umělec ke snění nepotřebuje vysoký rozum, ani umělecké vzdělání, neboť snový svět se mu zjevuje jako obrazy, které on poté interpretuje v podobě výtvarného uměleckého díla anebo jako opojnou skutečnost, kterou představuje hudba, jež jednotlivce nezachovává, snaží se ho zničit a zároveň spasit pocitem jednoty.⁷⁴ Na základě této definice nám Nietzsche ukazuje, že každý umělec je pouze „napodobitelem“ skutečného přírodního umění.

Dionýská hudba je živel vyjevovaný nepoddajným pohybem rytmu pod mocí otřásajících se tónů, symbolicky směřující k opojnému stavu vyšších dimenzí mysli. Hudba je blízce spjatá s přírodou vyjádřená rozpoutáním všech symbolických sil, které budí v člověku pocit zvědavosti, zároveň děs a hrůzu. „*Dionýsovský hudebník je bez jakéhokoliv obrazu, je sám prabol a jeho pazvuk. Lyrický genius cítí, kterak z mystického stavu odosobnění a sjednocení vyrůstá svět obrazů a podobenství...*“⁷⁵ Objevuje se nám tedy vyrovnanost krásy a hrůzy. Takovéto myšlení u Nietzscheho dokazuje, že se pomalu vymaňoval z všeobecného hlediska, které podporoval ve svých teoriích Schopenhauer. Dochází tedy k prolomení jednostrannosti Schopenhauerova „slabého“ pesimismu.⁷⁶ Hlavní myšlenka takového hodnocení, Schopenhauer – pesimista, spočívá v tom, že veškerý pohyb, dění, činnosti, snažení lidské i živočišné, dokonce i sám život, do kterého nás pohání vůle, je jenom utrpením, strastí, mučením mezi jednotlivými objektivizacemi vůle.⁷⁷

Postupně dochází k pozměnění názoru, který jsem zmínila v předchozích odstavcích, že mezi živly existuje nesmiřitelná propast. To bych v této fázi pozměnila na myšlenku, že mezi živly existuje propojenost, spojitelnost, kdy ani jeden nemůže být bez druhého. „*Řecké umění nás naučilo, že neexistuje žádná opravdu krásná plocha bez hrozivé hloubky.*“⁷⁸

Pomalou se začíná vyjevovat pojem pocitu jednoty. Sjednocení se světem v dionýském pojetí. Splynutí opojení s jednotou je pro hudbu extází a jednotlivce, člověk se dokáže vymanit ze své individuace a splyne s jednotou světa, řadí se do světa jako její součást. Zatímco u apollinského umění je individuace důležitá a postrádá

⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 34.

⁷⁵ BOHÁČ, Martin. *Nietzscheho pojetí tragédie*, s. 7.

⁷⁶ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 22.

⁷⁷ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 95.

⁷⁸ Tamtéž.

jednotu, přímo se jí brání, aby si zachovala svou dokonalost a krásu, ta však je představována určitou strnulostí. Dionýsos však myšlenku apollinského obrazu přijímá, nebrání se jí a stává se tím více zjevným.⁷⁹ Apollón také postupně začíná uznávat Dionýsova práva a tím získává jeho tvar a ožívá.⁸⁰ Opět je znatelná vzájemná propojenost, apollinského a dionýského umění, které se spojuje v attické tragédii.

Dalšími důležitými pojmy jsou zdání a strasti, které se rovněž váží na apollinský a dionýský model výkladu světa. Zdání, tím filosof myslí naše představy a strasti jakožto podstaty světa.⁸¹ Nietzsche myšlenku formuluje tak, že zdání je svět okolo nás, tedy svět představ, které nás obklopují a jeví nám ho jako uspořádaný, přehledný, i přesto dochází k setkávání se skrytostí, která vše narušuje. Touto skrytostí má filosof na mysli určité strasti, utrpení, které jsou představovány pod dionýským živlem.⁸² Toto vysvětlení nejlépe vystihuje citace: „*Apollinské vědomí je pouhý závoj, pod nímž se tají svět Dionýsův*“⁸³. A pod tímto se opět navracíme k tomu, že oba živly jsou navzájem provázané a vše se spojuje v tzv. attické tragédii.

2.3 Řecká tragédie

Řecká, attická tragédie se stala důležitou součástí v raném bádání F. Nietzscheho. Tragédie se stala symbolem spojení obou metafyzických živlů apollinského a dionýského umění. Ve smyslu apollinském se rozumí určitá nápodoba umění snu, v dionýském vyjádření živlu hudby v nitru člověka.⁸⁴ „*Svět tragédie je proto přirozeně světem, z něhož zdání a strast nemohou být nikdy vymýceny, neboť spolu bychom se zbavili i krásy a opojení.*“⁸⁵ Nietzsche toto pojmenovává jako „tragické chápání světa“, které je nezbytné pro pochopení světa jako celku.⁸⁶ Umění tak získává mnohem důležitější postavení a už není pouhým doplňkem, ale stává se středem – vlastní metafyzickou silou.⁸⁷

⁷⁹ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 23.

⁸⁰ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 23.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž.

⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 39.

⁸⁴ BOHÁČ, Martin. *Nietzscheho pojetí tragédie*, s. 5.

⁸⁵ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 24.

⁸⁶ Tamtéž, s. 25.

⁸⁷ Tamtéž.

Uvádí se, že tragédie vznikla z tzv. řeckého chóru. V antice pojem chór představoval sbor až patnácti pěvců (herců), stáli v půlkruhovém prostoru, který byl označován jako orchestra. Chór zpíval chórické písně po celé představení, při příchodu, během a na konci představení. Chórické písně byly spojeny s tancem a pantomimou.⁸⁸ Důležité je však zmínit, že diváci attické tragédie shledávali sami sebe „[...]v chóru orchestry, vlastně nebylo rozdílu mezi obecenstvem a chórem.“⁸⁹ Tragédie je nejdříve pouze sborem, nikoliv dramatem, kterým se stala později, neboť začaly se objevovat snahy ukázat boha jako bytost existující a tím vzniká drama v podobě epického hrdiny. „Dionýsos již nehovoří tajemnými silami, nýbrž jako epický hrdina a skoro jazykem Homérovým.“⁹⁰

Zajímavý je i samotný název tragédie, který vznikl z řeckého „tragoidia“, což v překladu znamená „kozí píseň“ („tragos“ = koza, „ode“ = píseň)⁹¹, objevuje se tedy otázka, proč takový název a ne jiný, vznešenější? Nietzsche ve svém díle *Zrození tragédie* podává určité vysvětlení, když se zmiňuje o chóru ze satyrů, kteří byli členy dionýského sboru. Satyr byl bájný přírodní tvor, představován jako bytost vznešená, zbožštěná, měl napůl tělo kozla a člověka, byl ideálním odrazem přírody a jejích nejmocnějších pudů, zvěstovatel její moudrosti a umění.⁹² „Satyr, jakožto člen dionýsovského chóru žije v realitě, již náboženství uznává, pod záštitou mýtu a kultu. Že se jím počíná tragédie, že z něho promlouvá její dionýská moudrost, uvádí nás tu ve stejný úžas jako vůbec to, že tragédie vznikla z chóru.“⁹³ Pohled člověka tváří v tvář řeckému sboru satyrů je první účinek pravé dionýské tragédie, jakási metafyzická útěcha, která na nás působí skrze tragédii.⁹⁴ Aristoteles později tento pocit nazývá ve svém spise *Poetika* – katarzí, očištěním.

V předchozích odstavcích jsem se zabývala vznikem řecké tragédie tak, jak to sepsal Nietzsche ve svém raném díle *Zrození tragédie*, avšak ve spise se objevuje i termín smrt tragédie, jejíž příčinu Nietzsche přisuzuje řeckému básníku, filosofu Euripidovi a následně poté Sókratovi. Nietzsche tak prohlašuje „tragédie je mrtva!“

⁸⁸ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*, s. 172.

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 74.

⁹⁰ Tamtéž, s. 82.

⁹¹ *Hudba: kompletní obrazové dějiny*, s. 21.

⁹² NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 79.

⁹³ Tamtéž, s. 69.

⁹⁴ Tamtéž, s. 69/70.

Nietzsche Euripidovi vyčítá, že uvedl diváka, to znamená, že obecnstvo už nebylo součástí chóru, ale pouze ději přihlíželo. Diváci dokonce mohli představení hodnotit. U Euripida se rovněž objevují zárodky komedie, když čerpá do svých her náměty ze všedního života, vtip a lehkomyšlnost.⁹⁵

Podnět však Euripidovi dává Sókratés, kterého Nietzsche vzhledem k jeho postoji k umění odsuzuje, označuje jeho vztah k umění za „postoj netragický“.⁹⁶ „Sókratés však vystupuje s požadavkem nového, jednoznačného dělení: prohlašuje, že pravá skutečnost je krásná a zdání ztotožňuje s neštěstím. Umožňuje tím obrat, který byl před ním nemyslitelný: vyzývá nás, abychom se zcela odvrátili od klamného zdání a přimkli se ke skutečnosti a pravdě, jež je souznačná s krásou. Apolinský živel v takovém dělení ztrácí charakter zdání a prvek dionýský, v němž se spojilo utrpení se zdáním a nevědomostí, je rozhodně odmítnut.“⁹⁷ Dle této citace je zřejmé, proč Nietzsche odmítá Sókrata, neboť řeckou tragédií, kterou Nietzsche tak opěvuje, Sókratés radikálně zamítá. Významnou roli připisuje zejména rozumu: „všechno musí být rozumné, aby to bylo krásné“⁹⁸, a to navazuje na jeho další tvrzení: „jen vědoucí je ctnostný“⁹⁹. To vše se pak odráželo na dramatu, které se postupně zbavovalo své původní tragičnosti.

Ve *Zrození tragédie* Nietzsche nakonec píše o obratu Sókrata, který nastal až ve vězení, kdy k němu promlouvaly hlasy: „Sókrate, pěstuj umění múzické! Až po své poslední dni utěšuje se přesvědčením, že nejvyšším uměním Múz je jeho filosofování, nevěří, že by mu nějaké božstvo mohlo připamatovávat i prostou, populární hudbu“¹⁰⁰. Nakonec skládá chvalozpěv na Apollóna. Co však Sókrata, logického, teoretického člověka vedlo k takovému náhlému obratu? Možná to byla vidina konce života, kdy jeho myšlení došlo určitého smíření a lze vidět, že i logik, který se celý život přikláněl k tvrzení: „Optimistická dialektika zahání důtkami svých sylogismů hudbu: tj. láme podstatu tragédie, kterou lze chápat jen a jen jako projev a zobrazení dionýských stavů, jako viditelnou symbolizaci hudby, jako snový svět dionýského opojení.“¹⁰¹. Dosáhl nakonec svého obratu pohledu na hudbu a umění celkově.

⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 100/101.

⁹⁶ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 25.

⁹⁷ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 25.

⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 111.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 125.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 124.

Dle Nietzscheho se znovuzrození tragédie opět objevilo až o několik století později v německé hudbě J. S. Bacha či L. van Beethovena pokračující R. Wagnerem. První zmínky obrody se objevují také u německých filosofů, u nichž je znát také příklon k dionýství, mám nyní na mysli filosofii A. Schopenhauera. Znatelný zrod tragédie přisuzuje Nietzsche skladateli Richardu Wagnerovi, v jehož hudebních dílech ožila jak řecká tragédie, tak i mýtus, který spolu s ní zanikl. Ve svých operách Wagner podal oživující obraz řecké tragédie, v hudbě se opět probudil dionýský duch.

2.4 Působnost hudby na člověka se zaměřením na operu *Tristan a Isolda*

Dle Nietzscheho dionýská hudba, pravá antická tragédie společně s mýtem byla opět oživena v německých zemích v 18. a 19. století. Do té doby hudba sloužila pouze jako formalistní zábava. Docházelo tak k oživení slavné řecké kultury, civilizace, která stála na vrcholu po několik století, prožila mnoho bitev, jež byly buď úspěšné, nebo ne, vzestupů, pádů a všechny tyto tendence vedly k tomu, že se u nich projevoval duch boha Dionýsa a Apollóna, neboť se jedná o národ tragických mystérií, u nichž se ukazují pojmy, které Nietzsche označuje jako pramatky světa – Vůle, Blud a Bol.¹⁰²

Vztah tragédie a hudby se zde opět promítá do metafyzických rozměrů. Tragédie vsává do sebe nejvyšší orgiasmus hudby, uvádí hudbu na vrchol, poté náhle postaví vedle ní tragický mýtus a tragického hrdinu podobající se velkému mocnému titánu, vezme na sebe celý dionýský svět, aby nám ulehčil, postaví nám na oči jiné bytí a vyšší slast, na nichž jako by se zápasící hrdina připravoval na svůj zánik, nikoli svými vítězstvími.¹⁰³ „Mezi obecnou platností hudby a dionýsky vznětlivého posluchače klade tragédie vznešené podobenství, totiž mýtus, a vzbuzuje tak v posluchači zdání, jako by hudba byla pouze nejvyšším prostředkem k oživení plastického světa.“¹⁰⁴ „Mýtus to jest, jenž nás chrání před hudbou, mýtus tj., jenž jí zase dává nejvyšší svobodu. Za to hudba daruje tragickému mýtu protidar, totiž tak naléhavou, tak přesvědčující metafyzickou významnost, jaké by nikdy nedosáhlo slovo a obraz bez jejího všemocného přispění; zvláště dokazuje hudba toho, že tragický divák je pronikán onou určitou předtuchou nejvyšší rozkoše, k níž cesta vede zánikem a záparem, takže nyní jest, jako by naslouchal

¹⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 175.

¹⁰³ Tamtéž, s. 178.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 179.

*čemuši, co zřetelně promlouvá z nejhlubší propasti světa.*¹⁰⁵ Takto Nietzsche popisuje vztah mýtu, tragédie, hudby, který se uskutečňuje v podobě hudebních skladeb R. Wagnera. Ten vše zmíněné promítal do svých oper, které se staly reformními jak z hlediska hudby v opery, tak z hlediska filosofie. Hudba v již zmíněných operách je nadčasová, ožívá v ní duch germánské mytologie, protkán bohatou symbolikou. Toho si všímá i Nietzsche popisující působnost wagnerovské hudby až do hlubokých metafyzických stavů.

V hudbě je důležitý vztah skladatele a posluchače. Skladatel jako představitel, který vytváří hudbu, uděluje jí určitou myšlenku, smysl, symboliku, svou procitlou představivost a dokonce i jakousi démonickou sílu. Posluchač vše přijímá. *„Tón dopadá na ušní bubínek, ušní nervy ho převádějí do mozkových nervů a stále více zduchovňují jeho podstatu.*¹⁰⁶ Tóny v nás poté vzbuzují emoce a jejich účinky na každého jednotlivce jsou rozdílné *„[...] ještě rozdílnější u jednotlivých duchů, dokonce jsou rozdílné v případě jediné povahy při jejich různých náladách.*¹⁰⁷ Rovněž ani skladatel neumí odhadnout odezvu, kterou u posluchačů vyvolá, dokonce i on sám bude zasažen jiným způsobem.¹⁰⁸ *„Když skládá, nelíčí svou vlastní náladu, přinejmenším to není zapotřebí, nýbrž jeho nálada podněcuje jeho hudební představivost, jeho nálada může být výsledkem idejí. Čím roznícenější je jeho představivost, tím více se zbavuje různých vzorců, a moc, kterou je inspirován ho samotného vyděsí. Posluchač tím, že navíc přináší vlastní náladu, může na hudbu pohlížet čistě esteticky jako na umělecké dílo, nebo jako na hudební výraz nějaké myšlenky, anebo ji prostě vnímat a nechat vlny tónů, aby do něho narážely.*¹⁰⁹ Je zřejmé, že působení hudby u posluchače i skladatele vyvolává hluboké pocity působící na naše smysly, můžeme v tom hledat skryté myšlenky vystupující na povrch jen při hlubokém prožitku, anebo i ony skryté myšlenky, které by původně v kompozici neměly být. Takovéto působení hudby na jedince je označováno jako katarze, něco, co člověka očišťuje, hudební prožitek, který po určitou dobu zůstává v pocitech a vědomí v posluchači.

¹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 179.

¹⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 120.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 122.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž.

Působení hudby je dle Nietzscheho neměřitelné a klade na posluchače „[...] nejvyšší požadavek uměleckého srozumění“¹¹⁰. Z této citace vyplývá, že nešlo pouze o pocit nebo poznání, ale o jakési tušení božského prvku, který vzniká ze symbolického pohybu kosmu, jež je představováno jako rytmus rozmanitých pohybů.¹¹¹

Tristan a Isolda je opera R. Wagnera, kterou Nietzsche značně vyzdvihoval ve svém spise *Zrození tragédie*. Dějově se jedná o velmi komplikovaný středověký epos zpracovaný na motivy keltské legendy s milostnou tematikou o nenaplněné lásce, kterou v letech 1857 – 1859 zkomponoval (1865 premiéra) již zmíněný skladatel.

Pro operu byly příznačné harmonické inovace, které Wagner vyzdvihoval nad melodií. Podstatou jeho harmonie byly především expresivní chromatické tóny, disonance, alterace, modulace i do vzdálených tónin, vyhýbání se klasickému rozvádění akordů, tonální centrum je pohyblivé, obecně dochází k opuštění funkční harmonie. Typickým příkladem Wagnerovy hudby byl „tristanovský akord“ – sled neustálých akordů, které nebyly rozvedené do cílové tóniny. Akord tvoří tóny F-H-Dis-Gis (zvětšená kvarta, velká tercie, čistá kvarta). Nejednalo se o typický klasický akord, a to díky zvětšené kvartě, která ve funkční harmonii není přípustná. Pro jeho současníky to mnohdy bylo až šokující, Wagner však nechtěl pobuřovat, šlo mu jen o inovaci již zavedené struktury a tento tristanovský akord v opeře neměl šokovat, nýbrž zobrazit postavu hlavního hrdiny Tristana (leitmotiv Tristana).

Hudba v této opeře je expresivně procítěna, je znatelná nekonečná melodie, „[...] jež je v souladu s niterným obsahem Tristana, umožňuje skladateli dospět takřka s náměsíčnou jistotou k dokonalému uměleckému tvaru.“¹¹² V opeře se objevuje celá řada motivů - lásky, osudu, smrti zobrazující se v příznačných melodických či harmonických postupů, a to nám značí, že logika jeho hudby nebyla pouze autonomně hudební, ale také se odvozovala od dramatického procesu.¹¹³

A na toto tvrzení reagoval i Nietzsche, pro něhož byla Wagnerova inovativní harmonie zcela zásadní a hudební drama svou hudbou dosahovalo až nejvyššího stupně svého optického znázornění, které by slova (slovní drama) nedokázalo vyjádřit.¹¹⁴ Slova jsou sice důležitá, drama je vyžaduje, ale nedokáže vyjádřit všechny prožitky a emoce

¹¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 122.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*, s. 421.

¹¹³ HRČKOVÁ, Naďa, ed. *Dějiny hudby*, s. 195.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 183.

působící na člověka, které poskytuje hudba. Proto Nietzsche tvrdil: „*Hudba je vlastní ideou světa, drama je jen odleskem té ideje, jen její ojedinělou stínohrou.*“¹¹⁵ A tím vším drama dosahovalo účinku ležící mimo všechny možnosti apollónského umění.¹¹⁶ Opět se tu projevoval dionýský duch, ten, který se znovu zrodil za pomoci Wagnerovy inovující hudby, avšak v kombinaci s apollinským principem vyjadřující pomyslný symbolický bratrský svazek: „*Dionýsos mluví jazykem Apollónovým, Apollón však posléze jazykem Dionýsovým: a to je nejvyšší cíl tragédie a umění vůbec.*“¹¹⁷

Ve třetím dějství *Tristana a Isoldy* dle Nietzscheho na naše smysly působí mnoho afektů - apollónská síla charakterizována léčivým nápojem slastného klamu snažící se, aby individuum, které je nemocné nebo již umírá, bylo znovu uzdraveno,¹¹⁸ a dionýské nadšení, jež je důležité pro všechno dramatické umění.¹¹⁹ Pracují zde všechny motivy působící na posluchačovo nitro vyvrcholeno smrtí hlavního hrdiny doprovázené žalostnou harmonií, v níž se odráží samotný dionýské kouzlo s doprovodem apollónským na nejvyšší stupeň metafyzického prožitku. Převedenou dionýskou moudrost lze chápat jako tragický mýtus „*jež apollinským uměním je převedena v obraz, mýtem je svět jevů uváděn na své hranice, až tam, kde sám sebe popře, aby odtud spěchal zpátky do lůna pravé a jediné reality: tam, kde pak s Isoldou zpívá tu svou metafyzickou píseň labutí:*

*V oceán tonů, jenž plesu je pln,
v burácení bouře a vonných vln,
v hlasů a vířivých ech
vesmírný proud
vhroužit svůj dech
a v něm utonout!*

*Bez vědomí – rozkoš rozkoší všech!*¹²⁰

¹¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 185.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 186.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 187.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 181.

¹¹⁹ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 408.

¹²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*, s. 189.

2.5 F. Nietzsche a R. Wagner

Za důležité ve své práci považují též zmínit vztah F. Nietzscheho a R. Wagnera, neboť osobnost skladatele velmi ovlivnila filosofa jak v životě soukromém, tak v jeho filosofických úvahách po celý život.

Nietzsche se poprvé osobně setkal s Wagnerem na podzim roku 1868 v Lipsku, neboť se přátelil s jeho sestrou Otýlií provdanou za orientalistu Hermanna Brockhause.¹²¹ Jednoho večera, když Nietzsche byl u manželů opět na návštěvě, zavítal za svou sestrou i Richard. Nietzsche pak ve svém dopise příteli Rohdovi popisuje první dojem ze skladatele.¹²² „*Před večerí a po ní přehrával Wagner všechna důležitá místa z Mistrů pěvců, napodoboval přitom všechny hlasy a byl nadmíru rozverný. Je to báječný živý a ohnivý muž, který velmi rychle mluví, je velice šprýmovný a tak úzký, zcela soukromý kroužek úžasně baví. Zatím jsem s ním vedl delší rozhovor o Schopenhauerovi: ach, ty mě pochopíš, byla to pro mě rozkoš slyšet, jej, jak o něm mluví s nepopsatelnou vřelostí, o tom, za co mu vděčí, že on je jediným filosofem, který poznal podstatu hudby! Pak se doptával, jak se k němu filosofové chovají nyní, tropil si smích z filosofického kongresu v Praze a mluvil o 'filosofických poslužích'. Potom předčítal kus ze svého životopisu, který nyní píše, vskutku zábavný výjev z lipského studentského života, jen při pomýšlení na něj se teď musím smát; ostatně píše mimořádně a duchaplně.*“¹²³ Z dopisu je znatelné první nadšení z osobnosti Wagnera, a že si rozumějí skrze Schopenhauerovu filosofii, kterými se v raném období nechal inspirovat i Nietzsche. Takto započalo jejich dlouholeté přátelství.

Nietzsche se stal častým hostem u Wagnerových (manželka Richarda byla Cosima Wagnerová, dcera F. Listza) v jejich domě ve švýcarském Tribschenu u Lucernu, zařídili mu dokonce i vlastní pokoj, aby filosof mohl za nimi přijet, kdykoliv chtěl. Pro Nietzscheho bylo jejich přátelství zásadní. „*Navíc jsem našel člověka, v němž se mi jako v nikom druhém zjevuje obraz toho, co jmenuje Schopenhauer 'géníem', a který je cele prodchnut neobyčejnou, vroucí filosofií.*“¹²⁴

Co se týče názorů Nietzscheho a Wagnera, oba se shodovali v pojetí řeckého umění. Nietzsche, jako student a následně profesor filologie vyzdvihuje řecké umění, tragédii, mýtus a spolu s Wagnerem tvrdí, že řecké umění je „pravým uměním“.

¹²¹ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 39.

¹²² Tamtéž.

¹²³ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 40/41.

¹²⁴ Tamtéž, s. 54.

„Všechno dosavadní moderní umění pozbývá tím – jako umění samotářsky chřadnoucí nebo luxusní – zpola své hodnoty; také nejisté, mezerovité vzpomínky na pravé umění, které nám zůstaly po starých Řecích [...]. V době 19. století je potřeba toto řecké umění vzkřísit.¹²⁵ Dokonce oba vyzývali: „[...] učedníci znovuvzkříšeného umění. Budeme mít čas a vůli k vážnosti, k hluboké a svaté vážnosti!“¹²⁶ O obrození řeckého umění se Nietzsche pokoušel ve své knize *Zrození tragédie* a Wagner ve svých reformních operách, přičemž jejich myšlenky byly natolik provázané, že se vzájemně doplňovaly.

Wagnerovy opery, na rozdíl od zmíněné Friedrichovo knihy, nebyly tematicky zaměřené na řecké legendy, báje. Čerpal z německých námětů a mytologie, v nichž byl klíčový pojem mýtus a ten přebírá od řeckých umělců. Dále vyzdvihoval drama – dramatičnost, která byla ústředním hnacím pohybem v operách a počalo skladatelovým dosáhnutím mravní a duchovní mužnosti svého života.¹²⁷ Drama, „[...] kdy si vášně, jež ho ovládá, uvědomila sebe samu a sjednotila celou jeho bytost: tím odpadlo tápání, těkání, bujení vedlejších odnoží a v nepřehledné spleti cest a proměn, v často dobrodružném rozletu jeho plánů teď panuje jediná vnitřní zákonitost, jedna vůle [...].“¹²⁸

Nietzsche popisoval ve své knize *Nečasové úvahy* Wagnerovo postavy takto: Hrdinové jeho oper, nebyly ztělesněním samotného Wagnera, avšak některé postavy mohou o skladatelovi vypovídat.¹²⁹ Jeho postavy mají, co se týče větší dramatičnosti, sklon k dvěma tvářím, rozpolcenosti, přičemž nejhluběji je zakořeněná vůle, která se snažila dostat všemi cestami na povrch, k světlu, k moci a jen svobodná a naprosto čistá síla jí může dopomoci k dobru, ale ve spojení s menším duchem při despotické žárlivosti se mohla stát tato vůle osudnou.¹³⁰ Postavy byly tedy vystavovány mnoha výzvám, a bylo jen na nich, jak se k tomu postavily. Časté neúspěchy vedly i dobrotivé postavy ke zlobě, přičemž hlavní příčinou mohl být nedostatek sil, různé okolnosti nebo i nezvratný osud, a to v postavách vyvolalo pocity selhání, podrážděnosti, nespravedlnosti.¹³¹ Na všem měla největší zásluhu hudba, která vše vyjevovala a prostupovala vším, aby se dosáhlo co největšího účinku. Wagner si začal

¹²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*, s. 227.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Tamtéž, s. 229.

¹²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*, s. 228.

¹²⁹ Tamtéž, s. 230.

¹³⁰ Tamtéž, s. 229.

¹³¹ Tamtéž, s. 229.

lépe uvědomovat ve svých dílech vztah vzájemného propojení „[...]mezi hudbou a životem a rovněž mezi hudbou a dramatem.“¹³² To dále rozváděl a přirovnával ke vztahu „[...]dokonalého světa slyšení k veškerému světu zrění.“¹³³

Nietzsche viděl ve Wagnerovi důležitou osobnost, byl pro něj ten, kdo „[...]osvítit přítomný život i minulost tak silným paprskem poznání, že v jeho světle bylo vidět nezvykle daleko [...]“¹³⁴ Jeho hudba se navracela k přírodě, očišťovala ji, proměňovala a to vzešlo z duše láskyplných lidí, v jejich umění zněla příroda, která byla proměněná v lásku.¹³⁵

Nietzsche a Wagner měli hluboký vztah, rozuměli si po stránce filosofické a hudební, dalo by se i říci, že filosof ve Wagnerově hudbě viděl jakési „stávání se filosofie operou“.¹³⁶ Friedrich mu věnoval i svou knihu *Zrození tragédie*, která Wagnera nadchla, neboť v ní filosof vyzdvihoval skladatelovu hudbu i myšlení, dokonce v předmluvě Nietzsche považoval umění za vlastní metafyzickou činnost.¹³⁷

V této části své práce bych zdůraznila i důležitý vztahový trojúhelník: Schopenhauer – Wagner – Nietzsche. Schopenhauer a Wagner byli starší než Nietzsche. Wagner, než se seznámil s Nietzsche, jak jsem již zmínila v úvodu kapitoly, byl uchvácen filosofií Schopenhauera a ten jeho hudbou. Schopenhauer o skladatelovi tvrdil: „Skladatel objevuje vnitřní podstatu svět a vyjadřuje nejhlubší moudrost jazykem, který jeho rozum nechápe, jako hypnotizovaný člověk říká věci, o nichž po probuzení nemá ani potuchy.“¹³⁸ Poté se objevil Nietzsche, který na Schopenhauerovy myšlenky a filosofii navazoval a spolu s Wagnerem našel společné zájmy a témata, která z nich utvořila přátele.

2.6 Pozdní myšlenky týkající se hudby, odvrát od Wagnera

Velký zlom v životě F. Nietzscheho byl zaznamenán počátkem roku 1873, kdy se v jeho životě odehrálo mnoho změn, které měly značný dopad nejen na způsob jeho myšlení, ale i na celkový postoj k osobnostem jako byl skladatel Richard Wagner a Arthur Schopenhauer, ke kterým v mládí vzhlížel.

¹³² NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*, s. 243.

¹³³ Tamtéž, s. 245.

¹³⁴ Tamtéž, s. 243.

¹³⁵ Tamtéž, s. 245.

¹³⁶ WOHLFART, Gunther. Nietzsche: Zrození tragédie. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2000, 21(1-2), 107 – 121.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 96.

Mezi hlavní příčinu patřil zejména zdravotní stav, který se od roku 1873 zhoršil, jak píše K. Jaspers v knize *Friedrich Nietzsche: „od roku 1873 trvale nějak nemocný“*¹³⁹. Bolesti hlavy, kterými trpěl již od dětství, se stávaly nesnesitelné, bolel ho žaludek, měl potíže s očima a další zdravotní problémy,¹⁴⁰ které měly dopad i na jeho celkovou psychickou stránku, což nakonec vedlo kolem čtyřicátého roku k nervovému zhroucení. Jeho špatný zdravotní stav byla jedna z mnoha příčin celkového obratu jeho myšlení.

Další příčinou mohla být kritika knihy *Zrození tragédie*, kterou ostatní filologové neuznávali, neboť byli dotčeni Nietzscheovými kontroverzními názory. Jeden z prvních, kdo knihu kritizoval, byl Ulrich von Wilamowitz, kterého dílo rozrušilo natolik, že proti Nietzscheovi vydal pamflet *Filologie budoucnosti*,¹⁴¹ jenž zakončoval slovy: „[...] aby pan Nietzsche dodržel slovo, vzal si thyrsos, putoval z Indie do Řecka, avšak odstoupil z katedry, na které měl vyučovat vědě a srážel na kolena tygry a pantery, a nikoli filologickou mládež v Německu[...].“¹⁴² Další kritikem byl jeho učitel Albrecht Ritschl, jenž knihu označuje za „duchaplné podfukářství.“¹⁴³ Nad knihou vyslovil rozsudek pojednávající o fanatickém, duchaplně vykalkulovaném do nesrozumitelnosti, schopenhauerovsko-wagneriovském umělecko-mysterijním náboženském blouznění.¹⁴⁴ Tyto kritiky Nietzscheho značně ovlivnily, poškodily mu reputaci a o jeho přednášky přestal být na basilejské univerzitě v rámci zimního semestru 1872/73 zájem.¹⁴⁵

Další příčina mohla být způsobená roku 1874 odstěhováním Nietzscheho přítele Wagnera do Bayreuthu, u nějž mnohdy pobýval. Wagner chtěl v Bayreuthu vybudovat Velký festivalový dům – základní kámen byl položen 22. 5. 1872.¹⁴⁶ Později na podzim roku 1876 v Sorrentu se setkal Nietzsche s Wagnerem naposledy.¹⁴⁷ Mezi roky 1873 – 1876 se postupně začaly objevovat znaky proměny Nietzscheho myšlení

¹³⁹ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 80.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ WOHLFART, Gunther. Nietzsche: Zrození tragédie. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2000, 21(1-2), 107 – 121.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 69.

¹⁴⁴ WOHLFART, Gunther. Nietzsche: Zrození tragédie. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2000, 21(1-2), 107 – 121.

¹⁴⁵ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 71.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 81.

¹⁴⁷ Tamtéž.

a tím i vztah k příteli Wagnerovi. V té době vznikaly spisy *Nečasové úvahy*, ve kterých je tento obrat zaznamenán.¹⁴⁸ Mění se celkový pohled na vlastní filosofii, na Wagnera, na jeho hudbu, i na své původní dílo *Zrození tragédie*, ke kterému roku 1886 připojuje sebekritiku.

Nietzsche vyčítal Wagnerovi příklon ke křesťanství, které filosof začal více zpochybňovat, a to především v opeře *Parsifal*. U filosofa nastupuje jakýsi kruh amorálního světa, neboli „[...] věčný návrat vzniku a zániku, do nějž přináleží i člověk jako jeden kruh ve velkém kruhu světa, pokud není věrným obrazem božím, ale produktem přirozeného světa. Tímto odbožštěním a zesvětštěním člověka se završuje historie filosofického ateismu.“¹⁴⁹ Tímto tvrzením se stal Nietzsche kritikem křesťanského náboženství, označuje ho za „[...] 'hříšnost' tzn. porušenost lidské přirozenosti, která není schopna opravdového dobra.“¹⁵⁰ Jeho názory na křesťanské náboženství vyplývají z doby, ve které žil, kdy nebyl spokojen se soudobou náboženskou praxí, a proti ní se postavil. Takové tendence se objevily dříve, již v době osvícenství v 17. století ve Francii nebo v Anglii.¹⁵¹ Jako příklad bych uvedla spisy Diderotovy, Voltairovy, Holbachovy, tito osvícenci byli nazýváni „skutečnými filozofy“, kteří již nebyli věřící.¹⁵² Nietzsche pokračoval v jejich tezích o ateismu, byl však mnohem radikálnější a v podvědomí lidí se více zapsal převážně svými prohlášeními z knihy *Tak pravil Zarathustra*: „*Bůh jest mrtev! Hlásám vám nadčlověka.*“¹⁵³ Všechny zmíněné kritiky křesťanství u Nietzscheho vrcholí v knize *Antikrist*, kterou sepsal ke konci svého života, v níž se objevují už jakési přehnané, možná psychologicky zapříčiněné teze.

Kritika Wagnera započala v knize *Nečasové úvahy*, ve čtvrtém spise *Wagner v Bayreuthu*, v níž je Nietzsche stále ještě přesvědčen o Wagnerově výjimečném umění, avšak obdiv ustupuje, nepíše o něm s přebytečným nadšením, podrobně se věnuje rozboru skladatelově osobnosti.¹⁵⁴

¹⁴⁸ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 83.

¹⁴⁹ LÖWITH, Karl. Nietzscheovo dovršení ateismu. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2002, 23, 109-120

¹⁵⁰ KOUBA, Pavel. *Nietzsche. Filosofická interpretace*, s. 132.

¹⁵¹ LÖWITH, Karl. Nietzscheovo dovršení ateismu. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2002, 23, 109-120.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*, s. 10.

¹⁵⁴ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 93.

Mezi spisy, v nichž Nietzsche Wagnera přímo odsuzuje i jeho hudbu, patří *Případ Wagner a Nietzsche contra Wagner*. V první zmíněné knize je skladatel pro Nietzscheho případem – chorobou, píše, že jeho hudba nebyla nikdy pravdivá, pokládá si otázku, zda byl Wagner vůbec někdy hudebníkem, že tvoří z halucinace, je hercem,¹⁵⁵ není dramatikem, neboť drama je založeno na logice, kterou Wagner postrádal, a že mu chyběl smysl pro celek¹⁵⁶ atd. Konečný verdikt v knize zní: „*Wagner je velká zkáza pro hudbu.*“¹⁵⁷

Wagnerova hudba se tak stala pro Nietzscheho chorobnou, ve které našel prostředky, jimiž mohl dráždit zemdlené nervy.¹⁵⁸ Takto charakterizuje hudbu, která pro Nietzscheho přestala být zajímavou. Za vše však může sám skladatel, označuje ho také za umělce dekadenta („*Dekadence je přirozený úpadek a zároveň rozklad života.*“¹⁵⁹), který kazí zdraví (toto tvrzení by se dalo pochopit i vzhledem ke zdravotnímu stavu Nietzscheho) a hudbu, proto učinil hudbu chorobnou, která má charakter degenerace.¹⁶⁰

Operu *Parsifal* Nietzsche neguje v nejvyšší míře („*[...] Parsifal je dílo potměšilosti, pomstychtivosti, tajného míchání jedů proti předpokladům života, špatné dílo.*“¹⁶¹), neboť hlavním tématem příběhu je hledání svatého grálu a o jeho zachránci.¹⁶² Symbolika, která se zde objevuje, byla vybudovaná ze schopenhauerovských, křesťanských a dokonce i buddhistických prvků.¹⁶³ Hudba, jež plyne celou operou, je postavena na funkční harmonii ztělesňující ochránce grálu v kontrastu chromatických tónů, které představují zlého kouzelníka.¹⁶⁴ Orchester mnohdy přechází do komorní sazby, jež je hrána v pianissimové dynamice.¹⁶⁵ V opeře se tedy neobjevují složité harmonie s akordy, jako je to například v *Tristanovi a Isoldě*. Tato opera patří mezi nejlidštější a nejintimnější z jeho oper.¹⁶⁶ Je jednou z Wagnerových posledních děl, zkomponována roku 1882 (Wagner zemřel roku 1883), proto by v ní

¹⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*, s. 27, 29/30, 33.

¹⁵⁶ ROEITNER, Robert. Jiří Pechar, Otázky Nietzscheho myšlení. *Reflexe: časopis pro filosofii a teologii*, 2007, (1-2), 1 – 10.

¹⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*, s. 22.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 409.

¹⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*, s. 21/22.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 73.

¹⁶² HRČKOVÁ, Nad'a, ed. *Dějiny hudby*, s. 197.

¹⁶³ HRČKOVÁ, Nad'a, ed. *Dějiny hudby*, s. 197.

¹⁶⁴ Tamtéž.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž.

lecko mohl najít po skladatelově bouřlivém životě jakýsi pocit smíření se životem, s náboženstvím, soucit, sebezpřekonání nebo i stařeckou sentimentalitu.

To vše Nietzsche zavrhuje, zvláště křesťanské hodnoty, které Wagner v opeře vyzdvihuje. Melodie dle filosofa kazí vkus, pokládá ji za nemorální a je použita právě v *Parsifalovi*, kde nedostatek melodie posvěcuje.¹⁶⁷

Naproti tomu Nietzsche povyšoval osobnost i hudbu Georgese Bizeta nad Richarda Wagnera a ve spise *Případ Wagner* napsal: „Obrátiti se k Wagnerovi zády, bylo pro mne osudem; později opět něco si zamilovati, vítězstvím. Nikdo snad nebyl s wagneriovstvím nebezpečněji srostlý, nikdo se proti němu tvrději nebránil, nikdo se více neradoval, že se ho zbavil. Taková dlouhá historie!“¹⁶⁸

Z citace je zřejmé, že Nietzsche původně obdivoval Wagnera a následně se obrátil. Nietzsche Wagnerovi též vyčítal sklon k antisemitismu, jež se projevil ve spise *Das Judenthum in der Musik*. Bizetovu hudbu Nietzsche považuje, tak jak kdysi považoval Wagnerovu hudbu, za mistrovské dílo, jehož okouzila opera *Carmen*, po jejímž poslechnutí si připadal lepším filosofem, než býval.¹⁶⁹ Pojetí lásky v opeře je takové, jakého je hoděn filosof, takovou lásku Nietzsche povznáší.¹⁷⁰ Pojem lásky Nietzsche chápe „[...] jako hnací motor umělecké inspirace. 'Odstraňte lásku a co by zbylo umělci?'“¹⁷¹

I přes velké změny ve svém myšlení Nietzsche považoval hudbu za důležitou součást svého života, neboť jen ona dokáže vyjádřit nejvnitřnější povahu, emoce, které jsou v nás zakořeněny. Ať již dříve to předkládal skrze Wagnerovu hudbu, nebo později skrze Bizetovu vždy pro něj tvořila metafyzickou útěchu, kterou filosof dokazuje tím, že tvrdí: umění je upevnění, požehnání zbožštění bytí.¹⁷² Hudba mu byla nejvyšším uměním, které označoval jako „par excellence.“¹⁷³

¹⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*, s. 24.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 7.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 11.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 14.

¹⁷¹ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 123.

¹⁷² GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*, s. 406.

¹⁷³ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 121.

2.7 Nietzscheho hudební dílo

V následujících podkapitolách se zaměřím na skrytou tvář filosofa F. Nietzscheho, a to jako na hudebního skladatele, neboť jeho hudební nadání není příliš známé a v odborných pracích nedostatečně komentované.

2.7.1 Nietzsche jako hudební skladatel

Značný vliv na jeho hudební talent měl otec Carl Ludwig Nietzsche, i když zemřel velmi brzy (pět let po narození Friedricha). U něj se projevil velký hudební talent, hrál na klavír, na který také výborně improvizoval a dokonce komponoval. Friedrichův dědeček Oehler též podporoval hudbu a ochotnické divadlo.¹⁷⁴ A to vše zanechalo na mladém Friedrichu stopy.

Již v mladém věku se u něj projevilo múzické nadání, v pěti letech mu matka koupila klavír a doufala, že se ze syna stane hudebník po otci. První, kdo se ho snažil vyučovat, byla jeho matka, až později mu obstarala soukromého učitele. Nietzsche studoval například skladby L. van Beethovena, J. Haydna, W. A. Mozarta, také se nechal inspirovat kompozicemi F. Schuberta, F. Mendelsohna Bartholdyho a J. S. Bacha. Skeptický byl však jeho postoj k takzvané „hudbě budoucnosti“, jež představovala hudba H. Berlioze a F. Liszte,¹⁷⁵ jinak označována jako „programní hudba“. Preferoval tedy klasické skladatele, až později se dostává do kontaktu s hudbou Richarda Wagnera, jehož tvorba ho ovlivnila po zbytek života.

Své první skladby začal psát již v dětství, v deseti letech zkomponoval moteto jako jednu ze svých prvních skladeb. Poté následovala celá řada hudebních kusů nejčastěji pro klavír, dále pro zpěv s doprovodem klavíru a orchestrální skladby.

Internetová stránka *IMSLP Petrucci Music Library* podává seznam Nietzscheho skladeb, které se dělí na dvě časová období. První část kompozic vznikala od roku 1854 – 1861. Jde tedy o jeho první rané skladby spolu s fragmenty, u nichž je autorství nejasné. V tomto časovém období se nachází převážně klavírní kompozice, jako příklady uvedu: *Melodie - Fragment*, *Sonate D-dur*, *Klavierskizze*, *Maestoso con brio*, *Vivace / Allegro*, moteto *Jesu meine Zuversicht*, *Ouvertüre* pro smyčcový orchestr, *Schluß eines Klavierstücks* a další, celkově se sem řadí až třicet tři skladeb.

¹⁷⁴ FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*, s. 13.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 17.

Druhé období je datováno od roku 1861 – 1887, kde se nachází výčet kolem čtyřiceti čtyř skladeb. Jako příklad některých skladeb, které vznikaly ve zmíněném období, jsou: pro zpěv a klavír *Mein Platz vor der Tür*, *Ungarischer Marsch*, *Das geht ein* pro dva hlasy a klavírní doprovod, *Im Mondschein auf der Puszta*, *Junge Fischerin* pro zpěv s doprovodem klavíru, *Hymnus an das Leben* pro orchestr a další.¹⁷⁶

Při tak rozsáhlém výčtu skladeb, které Nietzsche napsal, se však nestal uznávaným skladatelem. Hudbu miloval a též ji ve své filosofii dostatečně povyšoval. Jeho kompozice však nejsou projevem hudebního génia. Skladby po formální a harmonické stránce nejsou příliš propracované, pohybují se ve stejných tóninách bez složitých modulací, jsou periodické a všechny kompozice mají určitý melancholický podtón. Neobjevuje se u něj nic zásadně inovujícího, čím by se zapsal mezi uznávané skladatele. Ano, přebírá prvky a nechává se inspirovat ostatními, přesto přejaté principy ve svých kompozicích nedokáže naplno využít a dostatečně propracovat.

2.7.2 Rozbor skladby *Junge Fischerin*

Pro rozbor skladby jsem zvolila píseň pro sopránový zpěv s doprovodem klavíru *Junge Fischerin*, v překladu *Mladá rybářka*, zkomponovanou 11. 7. 1865 na motivy své vlastní básně. Na tomto příkladu můžeme vidět i nadání v umění básnickém. Text písně zní:

*Des Morgens still ich träume
und schau' den Wolken nach,
wenn leise durch die Bäume
zittert der junge Tag.*

*Die Nebel wogen und wallen,
das Frührot drüber hin.
O niemand weiß von allen,
daß ich so traurig bin.*

Die See wogt kühl und leise

¹⁷⁶ [online]. [cit. 2018-03-11]. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Friedrich_Nietzsche

*vorbei oh'n Rast und Ruh',
mir schauert eig'ner Weise.
Ich drücke mir die Augen zu.*

*Mag nicht die Nebel seh'n.
Lauert der Tod darin?
Ach! Ach! Niemand kann verstehen
was ich so zage bin.*

*Mit meinen tränenfeuchten Augen
such' ich Dich.
Im Frührot seh' ich's leuchten,
ja, du grüßest mich!*

*Du kommst durch Nebelhüllen,
reitest auf dem Sturmeswind,
du kommst, das Herz zu stillen,
stillen dem armen Fischerkind.*

Na první pohled je patrné rozdělení sólového hlasu a klavíru jako doprovodného nástroje. Skladba je napsána v tónině F-dur, která provází kompozici po celou dobu jejího trvání. Po harmonické stránce se v díle setkáme s častým výskytem mimotonálních dominant, zmenšených septakordů nebo náznaků modulací do jiných tónin a poté opětovné navrácení do původní tóniny.

Z hlediska hudebních forem se jedná o skladbu periodickou (pravidelnou), neboť jí můžeme rozdělit na několik stejně dlouhých částí po osmi taktech. Z grafického hlediska se každá kontrastní část označuje malými písmeny a, b, c, atd., podobné úseky stejnými písmeny s čarou. Píseň se dělí tedy na malé díly a, b, m, d / m, a', a'', k.

V osmitaktovém malém dílu se nachází dvoutaktový hlavní motiv skladby, který se v závěru skladby dvakrát opakuje. Po harmonické stránce jsou pro první díl typické rozložené akordy v tónině F-dur.

Další osmitaktový díl nazývaný jako malé b je melodicky i harmonicky odlišné od prvního dílu. V jedenáctém taktu na poslední době můžeme zaznamenat náznak alterovaného akordu, který je opět rozveden do původní tóniny.

Následující díl m je označován jako mezihra. Zpěv ustane a hraje pouze klavír v tempu *Piu mosso sempre*, za podpory šestnáctinových not a doprovodu základních basových tónů.

V další části c se přidává zpěv a melodicky stoupá napětí vrcholící v d / m díle, které může být označeno dvojím způsobem, neboť je to zcela odlišný díl od ostatních. V base je hraná držená tónika, melodie zní jen v sopránovém hlase a vrcholí v taktu číslo třicet osm. Poté se melodie uklidňuje a vše se navrácí a směřuje k repríze prvního dílu a, pojmenované jako a'. Zmíněná čtvrtá část by se tedy mohla označit jako d, nový díl nebo m mezihra. Mezihra hlavně proto, že jako jediný díl se skládá ze dvanácti taktů a ne osmi, a také proto, že je vnímán jako spojující část než dojde k následnému návratu dílu a'.

V taktu padesát šest až padesát sedm se objevuje díl nazvaný a'', jde o druhou reprízu, která je v první polovině taktu o oktávu výše, v taktu padesát devět už skladatel vložil vsuvku. Repríza je tedy jen zčásti podobná prvnímu dílu a.

Skladba je uzavřena kódou, posledními šesti takty, které skladbu ukončují prostřednictvím samotného klavírního doprovodu.

Pro lepší orientaci v textu odkazují na „Přílohu I.“.

3 A. Schopenhauer a F. Nietzsche – odlišnost názorů o vůli jako hudbě

Jak jsem již zmínila v předchozích kapitolách, Nietzsche ve svých raných úvahách navazoval na Schopenhauerovu filosofii a jeho myšlenky o hudbě. Postupem času u Nietzscheho docházelo ke změnám názorů.

Oba filosofové povyšují hudbu nad všechna ostatní umění, je jím nejvyšším uměním, které Nietzsche označoval jako „par excellence“.¹⁷⁷ Schopenhauer hudbu definoval jako odraz samotné vůle. Nietzsche však s tímto tvrzením nesouhlasil, ve svých přednáškách o hudbě tvrdil: „*Moje odpověď, shrnuta do jediného estetického principu, zní: 'vůle' je předmětem hudby, ale nikoli jejím zdrojem*“¹⁷⁸ Schopenhauerova definice vůle byla pouze obecná forma vyjevování, něco pro člověka nedešifrovatelného.¹⁷⁹ Vůle je pouze předmětem hudby, není schopna tvořit ze sebe hudbu, neboť vůle je „[...] *nejpůvodnější forma vyjevování, skrze niž je třeba rozumět všemu nastávání*.“¹⁸⁰ Takto komentoval Nietzsche Schopenhauerovo tvrzení o hudbě jako o samotné vůli. Tím ale nechci tvrdit dle řečených kritik o vůli, že ji Nietzsche neuznával, vůli dle Schopenhauera se nechal inspirovat, pochopil ji však odlišně. Vůle Schopenhauera byla směřována k životu, zatímco Nietzsche měl své označení „vůle k moci“. „*Nietzsche stupňuje vůli k životu, až se z ní stane vůle k moci*.“¹⁸¹ O vůli k moci se více rozepisovat nebudu, neboť to nepovažuji za důležité vzhledem k tématu mé bakalářské práce.

Podobné myšlenky měli filosofové i ohledně názoru na drama. Pro Nietzscheho drama vzniklo v antice, v řecké kultuře a jedině toto staré drama bylo původní, pravé, které ožilo opět s hudbou Richarda Wagnera. Za důležité metafyzické síly, které jsou pro dramatický účinek nepostradatelné, patřil apollinský a dionýský živel, který jsem podrobněji představila v předchozích kapitolách. Schopenhauer drama chápal ve vztahu k hudbě. Provázaností hudby, slova, obrazu byl dojem z hudby více

¹⁷⁷ SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*, s. 121.

¹⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 110.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 107.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 110.

¹⁸¹ VEČEROVÁ, Julie. *Obraz člověka ve filozofii A. Schopenhauera a F. Nietzscheho*, s. 20.

umocněn.¹⁸² Nietzsche též spojuje ve svém díle *Zrození tragédie* všechny složky, které poté zvyšovaly prožitek posluchače.

Později se Nietzsche snažil ve svých přednáškách kritizovat více úvah, kterými se Schopenhauer zabýval, dokonce jeho myšlenky Nietzsche i slovně napadá: *[...] jak mohl, pro Boha, člověk s tak děravým systémem přijít k takovým nárokům.*¹⁸³

Na uvedených příkladech je zřejmé, že Nietzsche Schopenhauera ve svém mládí, obdivoval, studoval jeho spisy a nechal se jimi inspirovat ve své filosofii. Kritický náhled ze strany Nietzscheho na Schopenhauera přišel spolu s kritikou Wagnera.

¹⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 106.

¹⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*, s. 110.

Závěr

V závěru své bakalářské práce bych zhodnotila informace, které jsem během psaní zjistila, a posoudila, zda byly naplněny vytyčené cíle, které jsem nastínila v úvodu.

Kvalifikační práce byla zaměřena na celkový obraz místa hudby ve filosofii Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Práci jsem rozdělila na tři části. První se týkala myšlenek a úvah o hudbě tak, jak se ji snažil definovat Schopenhauer. Pro něj hudba představovala nejvyšší stupeň umění neboli samotný obraz vůle. Ve svých dílech poukazuje na důležitost hudby ve vztahu k přírodním procesům a lidským vztahům. V jeho knihách *Svět jako vůle a představa* a v *Metafyzice hudby* se věnoval i jednotlivým hudebním praporcím – melodii, harmonii a rytmu, jež detailně analyzoval.

Druhá část práce byla zaměřena na osobnost Friedricha Nietzscheho, který se ve svých raných myšlenkách nechal inspirovat právě filosofem Schopenhauerem. U Nietzscheho se zájem o hudbu projevil již v dětství, kdy sám hrával na klavír a též komponoval své hudební skladby. Jeho nejznámější knihu *Zrození tragédie* jsem detailně interpretovala. V textu je znatelný osobní příklon k hudbě, antice a příteli Richardu Wagnerovi. Po několika letech od napsání *Zrození tragédie* však své myšlenky radikálně změnil, co se týče chápání hudby i filosofie celkově. Mohlo to být zapříčiněno špatným zdravotním stavem či odmítajícím postoji ke křesťanství (to se převážně projevilo odmítnutím Wagnerovo opery *Parsifal*), důvodů takového obratu bylo více.

Důležitou osobností mezi oběma filosofy byl skladatel Richard Wagner. Jeho hudba byla reformní, což se promítá v jeho operách, které nesou prvky filosofických, náboženských, mytologických symbolů. Ve svých čtyřiceti letech se setkal s filosofií Schopenhauera, která ho uchvátila, neboť filosof hudbu stavil na již řečené nejvyšší místo v umění. Později se Wagner osobně seznámil s mladým Friedrichem Nietzsche, se kterým našel společné téma – Schopenhauerovu filosofii.

Ve třetí části jsem se orientovala na odlišnost názoru o vůli ve spojení s hudbou, kterou oba filosofové chápali odlišně.

Bakalářskou práci jsem pojala i po praktické stránce, rozebrala jsem hudební skladbu od Nietzscheho z hlediska harmonického a hudebních forem. Následná

analýza ukázala, jakým stylem filosof komponoval, jak hudbu chápal a jaké prvky se v jeho hudbě objevují.

Závěrem bych uvedla, že bakalářská práce byla zaměřena převážně teoreticky, přičemž jsem čerpala z odborných knih a analyzovala jsem filosofické spisy. Hlavní otázka kvalifikační práce – jaké místo zaujal fenomén hudby ve filosofii největších myslitelů 19. století Arthura Schopenhauera a Friedrich Nietzscheho, byla prostřednictvím analýzy textů zodpovězena.

Seznam použitých zdrojů

Seznam literatury

BOHÁČ, Martin. *Nietzscheho pojetí tragédie*. Brno, 2006. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Prof. PhDr. Břetislav Horyna, Ph.D.

FRENZEL, Ivo. *Friedrich Nietzsche*. Praha: Mladá fronta, 1995. Krystal (Vyšehrad). ISBN 80-204-0517-8.

HRČKOVÁ, Naďa, ed. *Dějiny hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. ISBN 978-80-249-1700-9.

Hudba: kompletní obrazové dějiny. Praha: Knižní klub, 2014. ISBN 978-80-242-4652-9.

KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017. ISBN 978-80-7007-498-5.

KOUBA, Pavel. *Nitzsche. Filosofická interpretace*. Praha: Český spisovatel, 1995. Orientace (Český spisovatel). ISBN 80-202-0585-3.

GILBERT, Katharine Everett a Helmut KUHN. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Oikoymenh, 2005. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8134-X.

NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*. Praha: Pelcl, 1901. Knihovna Rozhledů.

NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-419-0.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Vyd. 4., Ve Vyšehradu 2. Praha: Vyšehrad, 2014. Krystal (Vyšehrad). ISBN 978-80-7429-434-1.

MANN, Thomas. *Schopenhauer*. Olomouc: Votobia, 1993. Malá díla. ISBN 80-856-1957-1.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-710-6238-3.

RIEDLOVÁ, Michaela. *Pojem hudby v díle Arthura Schopenhauera*. Brno, 2011. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Martin Celhoffer.

SCHNIERER, Miloš. *Přehled dějin estetiky*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1997. ISBN 80-704-0205-9.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Génius, umění, láska, světec*. Olomouc, 1994. Malá díla. ISBN 80-856-1908-3.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafysika lásky a hudby*. Olomouc: Votobia, 1995. Malá díla. ISBN 80-858-8538-7.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1997. ISBN 80-901-9164-9.

VEČEROVÁ, Julie. *Obraz člověka ve filozofii A. Schopenhauera a F. Nietzscheho*. Brno, 2016. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Erika Vonková.

Odborné články umístěné na internetových stránkách

HORYNA, Martin. Platón a evropská tradice vztahu filosofie a hudby. *Musicologica Brunensia* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 45(1-2), 113-125 [cit. 2018-03-27]. ISSN 2336-436X. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115266/1_MusicologicaBrunensia_45-2010-1_12.pdf?sequence=1

LÖWITH, Karl. Nietzscheovo dovršení ateismu. *Reflexe: časopis pro filosofii a theologii* [online]. Praha: Univerzita Karlova: OIKOYMENH, 2002, 23, 109 - 120 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: https://www.reflexe.cz/Reflexe_23/Nietzscheovo_dovrseni_ateismu.html

NOVOTNÁ, Lenka. Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera. *PAIDEIA: PHILOSOPHICAL E-JOURNAL OF CHARLES UNIVERSITY* [online]. Praha: Univerzita Karlova, 2007, (1-2), 1 - 10 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: <http://paideia.pdf.cuni.cz/download/schopenhauer.pdf>

WOHLFART, Gunther. Nietzsche: Zrození tragédie. *Reflexe: časopis pro filosofii a theologii* [online]. Praha, Univerzita Karlova: OIKOYMENH, 2000, 21(1-2), 107 - 121 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: <http://paideia.pdf.cuni.cz/download/schopenhauer.pdf>

ROREITNER, Robert. Jiří Pechar, Otázky Nietzscheova myšlení. *Reflexe: časopis pro filosofii a theologii* [online]. Praha: Univerzita Karlova: OIKOYMENH, 2014, 46, 171 - 179 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: https://www.reflexe.cz/Reflexe_46/Jiri_Pechar_Otazky_Nietzscheova_mysleni.html

WOHLFART, Gunther. Nietzsche: Zrození tragédie. *Reflexe: časopis pro filosofii a theologii* [online]. Praha, Univerzita Karlova: OIKOYMENH, 2000, 21, 107 - 121 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: https://www.reflexe.cz/Reflexe_21/Nietzsche_Zrozeni_tragedie.html

Internetové zdroje

[online]. [cit. 2018-03-11]. Dostupné z:
http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Friedrich_Nietzsche

Seznam příloh

Příloha I. Notový zápis hudební skladby *Junge Fischerin*

Přílohy

JUNGE FISCHERIN.
(Friedrich Nietzsche.)
2. Fassung

Friedrich Nietzsche. 7 Lieder N^o 7.
(Für den Vortrag eingerichtet von Georg Göhler.)

Mit verhaltener Leidenschaft.

SINGSTIMME. *p*
Des Mor - gens still ich träu - me und schau' den Wol - ken

KLAVIER. *p dolce*

nach, wenn lei - se durch die Bäu - me zit - tert der jun - ge

a tempo
pp poco rit. *pp una corda*

Tag. Die Ne - - bel wo - gen und wal - len, das Früh - rot drüber

poco rit. *pp gespenstisch* *poco a poco più mosso*

Copyright 1924 by Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. 27835

Stich und Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Obr. 1

3

hin O nie - mand weiß von al - len, daß ich so trau - rig bin.

Piu mosso sempre.

mp f mp mf

mp dim. poco a poco poco rall.

Die See wogt kühl und

lei - se vor - bei oh'n Rast und Ruh', mir

ppp ten. ten. rall. ten.

27835

Obr. 2

4

sfz *pp* *sfz* *pp* (geängstet)

schau - ert eig - ner, eig' - ner Wei - se. Ich drük - - ke

Meno mosso.

sfz *pp* *pp* *accel.*

mir die Au - gen zu. Mag nicht den Ne - bel seh'n. Lauert der Tod darin?

Misterioso.

accel. *f* *ppp* *2 Red.* **

(aufschreiend!) *ff* *p*

Ach! Ach! Niemand kann ver - ste - hen

f *fff* *rall.* *p* *ppp*

was ich so za - ge bin. Mit mei - - nen trä - nenfeuchten

Tempo primo.

p *p*

27835

Obr. 3

5

Au - gen such' ich Dich - im Früh - rot seh' ich's leuch - ten, ja, du -

grü - Best mich! Du kommst durch Ne - bel - hül - len, rei - test auf Stur - meswind, du

kommst, das Herz zu stil - len, stil - len dem ar - men Fi - scher - kind.

27835 BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Komponiert 1865.

Obr. 4

Abstrakt

ŽIŽKOVÁ, Lenka. *Filosofie hudby u Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho*. České Budějovice, 2018. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce Doc. Jakub Sirovátka, Dr. phil.

Klíčová slova: Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, hudba, filosofie, úvahy, tragédie, drama, kompozice, vůle, melodie, harmonie, rytmus.

Práce se zabývá problematikou fenoménu hudby ve filosofii Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Jaké místo hudba zaujímá v jejich filosofii, jak ji chápali a definovali? To jsou hlavní otázky, které jsou postupně rozebírány a zodpovězeny. Kvalifikační práce je rozčleněna do tří částí. První se zabývá pojetím hudby u Schopenhauera, druhá u Nietzscheho a třetí posouzením rozdílnosti jejich myšlenek v problematice vůle jako hudby. V práci se nachází i praktická část, a to rozbor Nietzscheho rané hudební skladby. Též poukazují i na osobnost skladatele Richarda Wagnera, jenž byl ovlivněn oběma filosofy a naopak. V závěru práce hodnotím a shrnuji, zda byl cíl bakalářské práce naplněn a zodpovězeny výše položené otázky.

Abstract

Arthur Schopenhauer's and Friedrich Nietzsche's Philosophy of Music

Key words: Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, music, philosophy, reflections, tragedy, drama, musical composition, will, melody, harmony, rhythm.

The thesis deals with the problem phenomenon of music in the philosophy of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche. What place does the music occupy in their philosophy, how they understood it and defined it? These are the main issues that are gradually discussed and answered. The thesis is divided into three parts. The first part of the thesis deals with Schopenhauer's concept of music, the second part is about Nietzsche's concept, and the third part is an assessment of the differences of their opinions of the issue of will as music. There is also a practical part in the thesis, namely the analysis of Nietzsche's early musical composition. I also refer to the personality of the composer Richard Wagner, who was influenced by both philosophers and vice versa. At the end of the thesis I evaluate and summarize whether the aim of the thesis was fulfilled and if it answered the aforesaid questions.