

# Hudobná ontológia: otázky, diskusie a metodologické prístupy

Lisa Giombini

## Úvod

V nasledujúcom texte sa pokúsime hľadať a sformulovať odpoveď na otázku, čo je hudobná ontológia a prečo by sa ňou mala zaoberať filozofia hudby, či je to potrebné a či je vôbec dôvod mať z nej obavy. V posledných štyroch až piatich desaťročiach sa počet článkov, kníh a esejí venovaných hudobnej ontológii na pôde anglo-americkéj a kontinentálnej európskej analytickej filozofie naozaj rozrástol. Témy, ktorými sa zaoberajú, pokrývajú pomerne široké spektrum siahajúce od špecifických otázok týkajúcich sa povahy a identity hudobných diel až po zastrešujúce otázky, akou je predmet aplikovanej metafyziky, vzájomné interakcie hudby, ontológie a histórie či význam intuície ako zdroja nášho poznania. Snaha zorientovať sa v týchto diskusiách a pochopiť základné postoje môže pripomínať hľadanie smeru bez kompasu. Cieľom štúdie je ponúknuť čitateľovi stručný úvod do hudobnej ontológie a poskytnúť návod na orientáciu v zložitých otázkach tejto diskusie.<sup>1</sup> Namiesto toho, aby sme sa venovali každej otázke alebo obšírne rozoberali konkrétne stanoviská, pokúsime sa radšej zmapovať základné diskutované problémy, identifikovať hlavné zdroje nezhôd a načrtnúť dôvody, prečo má zmysel zapájať sa do týchto diskusií.

Celkom na začiatku sa pokúsime uviesť niektoré kľúčové témy, ktorými sa zaoberá diskusia o ontológii hudby, pričom ich kvôli jednoduchšej predstave budeme ilustrovať na prípadovej štúdii. Vymedzenie predmetu a cieľov bádania hudobnej ontológie považujeme za zásadné, pričom ich načrtneme cez viaceré výklady, ktoré máme v tejto oblasti k dispozícii. Ide o stručný pohľad na hlavné výzvy týkajúce sa hudby ako umenia, ktoré sa snažia ontologické teórie objasniť. Krátko načrtneme aj metodologické problémy pri posudzovaní rôznych náhľadov jednotlivých teoretikov. Samozrejme, objavujú sa aj kritické názory spochybňujúce význam hudobnej ontológie. Na záver štúdie predkladáme návrh „mäkkého“ ontologického prístupu, ktorý prekonáva kritické momenty integráciou poznatkov z histórie, ontológie a estetiky.

## 1 Pre Elišku

Skúsme na začiatku využiť hru našej fantázie, ku ktorej potrebujeme len trochu sústredenia a internet. Každý z nás (ba aj nehudobníci) pozná klavírnu skladbu *Pre Elišku*, slávnú *Bagatelu a mol* Ludwiga van Beethovena. Táto skladba patrí k najznámejším v dejinách klavírnej hudby. Práve zaujímavý fakt, že doposiaľ nevieme presne, kto bola „Eliška“, dodáva skladbe opar tajomstva a rovnako už vyše poldruha storočia aj trvalý pôvab.<sup>2</sup>

Všetko, čo sa od nás v tejto chvíli očakáva, je chvíľu uvažovať o tejto skladbe. Urobíme to v niekoľkých krokoch:

1. Na niekoľko okamihov si ju predstavte vo svojej myslí.
2. Teraz sa pokúste si ju zahmkať (hudobníci tomu vravia *brumendo*). Začnite potichu, jemne si ju hmkajte. Pravdepodobne si nepamätáte každý tón, sústreďte sa len na to, čo si z melódie pamätáte.
3. Na kanáli YouTube si vyhľadajte video s touto skladbičkou a vypočujte si ju. (Azda dajte len pozor na to, aby ste si vypočuli umelecky hodnotné predvedenie v interpretácii dobrého klasického klaviristu).<sup>3</sup>
4. Je všeobecne známym faktom, že skladbu *Pre Elišku* počas jej existencie interpretovalo nespočetné množstvo hudobníkov. Vďaka jednoduchej, ale veľmi romantickej melódii sa stala obľúbeným predmetom rôznych spracovaní (cover verzií) a aranžmánov. Cestou od tých najnespútanejších úprav až po tie romantickejšie si teraz vypočujte niekoľko reprezentatívnych interpretácií skladby v rôznych hudobných štýloch (metal, jazz, úprava pre harfu).<sup>4</sup> Každé z týchto hudobných predvedení zahŕňa určitý stupeň odchýlky od Beethovenovho zápisu, pričom ostatným aspektom „pôvodného diela“ zostáva verné. Napríklad, kým harfové predvedenie prináša len zmeny v inštrumentácii, jazzová a metalová cover verzia menia aj rytmus, ale základná harmonická a melodická štruktúra zostávajú nedotknuté.
5. Nakonec si pozrite originálny notový zápis skladby, ak ju máte poruke, alebo si ho jednoducho vyhľadajte na internete.<sup>5</sup> Aj tí menej zbehlí v klasickej hudbe si všimnú rozdiely v tom, ako jednotlivé verzie, ktoré sme si mohli vypočuť v štvrtom kroku, interpretujú notový zápis. Na druhej strane, určite máme spoločný dojem, že všetci umelci hrajú tú istú skladbu.

Tým sa dostávame k podstate veci. To, čo sme mohli vyššie absolvovať v jednotlivých krokoch (premýšľať o melódii skladby, pohmkávať si ju, počúvať jednu verziu, potom ďalšie interpretácie, nahliadnuť do pôvodného notového zápisu), to všetko súvisí s „objektom“, ktorý nazývame *Pre Elišku*. (Všimnite si, že sme sa o nej zmienili ako o skladbe bez ohľadu na to, či ide o melódiu, sekvenciu zvukov, písaný text alebo všetky tieto veci dohromady). Každé naše počínanie v jednotlivých krokoch však prinieslo iné výsledky. Pravdepodobne budete súhlasiť s tým, že počas prvého a druhého kroku sa udiali rôzne veci, a hoci sa možno zdráhate porovnať svoje pohmkávanie napríklad s hrou Lang Langa na klavíri, asi uznáte, že je tu nepopierateľná podobnosť: niečo ako *Pre Elišku* bolo prítomné v oboch prípadoch.

Keď ste o skladbe premýšľali, pokúšali ste sa ju zaspievať, vypočuli si rôzne interpretácie či nahliadli do partitúry, zamerali ste svoju pozornosť na **objekt** s výraznými a špecifickými črtami. Tieto črty sú natolko rozpoznateľné, že človek je schopný inštinkívne zvolať: „Ach, áno, to poznám!“ Podstata veci spočíva v pochopení, čo je to

„to“, ktoré zostáva konzistentné vo všetkých rozmanitých verziách napriek rozdielom v tónine, interpretácii a predvedení.

Možno sa vám to teraz zdá nejasné, ale žiadny strach: tento zmätok je len podnetom a východiskom uvažovania o predmete hudobnej ontológie. Ak sa nastolená otázka o povahe Beethovenovej hudobnej skladby *Pre Elišku* zdá byť zložitá, je to len výsledok paradoxu, obsiahnutého v celej sfére západnej klasickej hudby. A možno práve týmto sa skúmanie hudobnej ontológie stáva takým príťažlivým.

## 2 Hudobná ontológia: diskusia

Hudobné diela klasickej západnej tradície nevisia na stenách múzeí, ani nestoja na podstavcoch. Aby sme ich mohli obdivovať, musia byť predvedené (interpretované). Predvedenie hudobného diela však nie je hudobným dielom samotným, je to len jeho prezentácia (alebo častejšie vravíme, že je to interpretácia). My všetci, rovnako ľudia, ktorí žili v minulosti a už tu s nami nie sú, dokonca aj tí, ktorí sa ešte len narodila, môžu mať skúsenosť s počúvaním toho istého diela, aj keď budú počúvať rôzne interpretácie a predvedenia v rôznom čase a na rôznych miestach. Čo je to „to“ (objekt), čo všetci počúvame?

Na rozdiel od obrazov a sôch v prípade skladby *Pre Elišku* nie je jasné, o aký objekt vlastne ide. Je očividné, že z viacerých „kandidátov“, ktorí by mohli napomôcť jeho identifikáciu (hra, hmkanie, notový zápis, metalová cover verzia, zmenený timbre) sa na to žiaden nehodí. Napríklad hudobné dielo *Pre Elišku* zjavne neexistuje ako konkrétny, fyzický objekt; neexistuje dnes už ani ako vnútorná idea obývajúca Beethovenovu myseľ. Na druhej strane skladba nie je totožná ani s akýmkoľvek svojim predvedením (napríklad v interpretácii Lang Langa či kohokoľvek iného). Môžeme byť svedkami rôznych predvedení tejto skladby, ale žiadne z nich nie je **touto** skladbou, pretože sú **jej** predvedeniami. Neexistuje ani dôvod, prečo by sme mali uprednostniť nejaké jedno konkrétne predvedenie pred iným predvedením. Rozmýšľajúc o tom si uvedomíme, že všetky naše ťažkosti korešpondujú s tým istým základným problémom určenia identity hudobného diela (alebo jeho ontologického statusu, čo je zvyčajný odborný termín). Filozof Alan Tormey konštatuje, že sa hudobné diela očividne tešia veľmi tajomnému spôsobu svojej existencie; podľa neho sú to „ontologickí mutanti“.<sup>6</sup>

Táto úvaha nás vedie späť k prvej z otázok, položených na samom začiatku tejto štúdie, t. j. čo je hudobná ontológia a čím sa zaoberá. Začnime pohľadom na definíciu, ktorú uvádza filozof Andrew Kania v *Stanfordskej encyklopédii filozofie*:

*„Hudobná ontológia sa zaoberá skúmaním typov existujúcich hudobných objektov a vzťahov, ktoré medzi nimi vznikajú. K najdiskutovanejším otázkam v tejto oblasti patrí metafyzická povaha diel klasickej hudby, ako aj to, čo je to ‚autentické predvedenie‘ takýchto diel.“<sup>7</sup>*

Známy bádateľ v tejto oblasti Julian Dodd (2008) sa domnieva, že túto problematiku možno spojiť so širšou otázkou: *Do akej ontologickej kategórie patria hudobné diela?* Julian Dodd ju považuje za „kategoriálnu otázku“: pri poskytnutí odpovede na ňu by sme mali vedieť určiť, akým druhom existencie je hudobné dielo.<sup>8</sup> Ontológia hudby sa však podľa J. Dodda zaoberá aj „otázkou individuácie“, t. j. hľadaním vysvetlenia, ako sa

diela identifikujú a ako sa rozlišujú.<sup>9</sup> To si vyžaduje uvažovanie o tom, aké sú podmienky na to, aby určité dielo vzniklo ako špecifické dielo, aby bolo ako také rozpoznateľné a identifikovateľné v kontexte svojej interpretácie a aby prežilo. Konkrétne podľa filozofky Amie L. Thomassonovej (2006) zahŕňa skúmanie ontológie hudby snahu určiť

„[...] podmienky, v ktorých umelecké dielo vzniká, trvá a zaniká (podmienka trvác-  
nosti), a tiež určiť podmienky, v ktorých sú umelecké diela totožné (podmienka  
identity)“.<sup>10</sup>

Nazdávame sa, že ak sa nám podarí zodpovedať tieto dve náročné otázky – problém kategoriálny a problém individuácie – naplníme hlavné podmienky hudobnej ontológie.

Pri hľadaní odpovedí na ontologické otázky v hudbe sa filozofi prikláňajú k širokej škále tradičných filozofických metód a nástrojov. Podľa A. Kaniu možno veľkú časť diskusie o povahe hudobných diel chápať ako revíziu diskusie o „probléme univerzálií“ v tradičnej metafyzike, keďže škála navrhovaných „kandidátov“ pokrýva celé spektrum fundamentálnych ontologických teórií.<sup>11</sup> Aby sme zložitú debatu zhrnuli a zjednodušili, môžeme povedať, že problém univerzálií je starobylá filozofická hádanka o tom, či veci ako kvality, vlastnosti alebo pojmy existujú nezávisle od konkrétnych vecí, ktorým sú vlastné. Existujú napríklad pojmy (resp. kvality) „červenosť“, „krása“ alebo „ľudskosť“ ako také, alebo je ich existencia len individuálnym výskytom v konkrétnych objektoch? Predstavte si, že máte tri červené jabĺčka. Každé z nich disponuje rovnakou vlastnosťou, a to, že je červené. Nastolíme otázku: Existuje vlastnosť „červenosti“ aj mimo týchto jabĺk? Alebo existuje len preto, že tieto konkrétne jablka sú červené, a teda existuje len v rámci nich, je ich súčasťou? Niektorí filozofi sa domnievajú, že „červenosť“ existuje ako univerzália, teda, že ide o abstraktný pojem alebo ideu, ktorá sa vzťahuje na všetky červené veci, či už ide o jablka, hasičské autá alebo dopravné značky. Iní sú zase presvedčení o tom, že „červenosť“ existuje len v konkrétnych prípadoch červených vecí a neexistuje ako taká, samostatne, mimo týchto vecí.

Starý spor o univerzáliách (t. j. o type objektovosti: či je objekt materiálny, abstraktný alebo mentálny atď.) sa odráža v súčasných diskusiách o povahe hudobných diel. Rovnako ako sa môžeme pýtať, či vlastnosť ako „červenosť“ existuje nezávisle od predmetov, ktoré ju vyjadrujú, môžeme sa spýtať aj na to, či hudobné diela, ako napríklad Beethovenova miniatúra *Pre Elišku*, existujú nezávisle od konkrétnych predvedení, alebo len v rámci nich. V tomto rozsahu môžeme diskusiu v oblasti ontológie hudby zosumarizovať aj s použitím rovnakých kategórií, aké sa historicky používali v diskusii o univerzáliách. V týchto dvoch ohľadoch rozlišujeme dve hlavné názorové pozície: na jednej strane *platonistov* a na druhej strane *nominalistov*. Hoci je však používanie pojmov pochádzajúcich z koncepcií *platonizmu* alebo *nominalizmu* v súčasnosti štandardné, nevyplýva z neho automaticky žiadna filologická vierohodnosť, navraviac o tom, že by Platón vôbec niekedy diskutoval o ontologickom statuse hudobných diel.

V otázke univerzálií sa nás predstavitelia nominalizmu pokúšajú presvedčiť, že univerzálie neexistujú samostatne, ale sú len pomenovaniami či nálepkami, ktoré používame na jednotlivé výskyty vecí. Aplikujúc túto optiku na hudobné diela, dnešní nominalisti identifikujú hudobné diela ako konkrétne objekty.<sup>12</sup> Podľa nich je potrebné chápať hudobné diela ako súbory konkrétnych špecifik: partitúr a výkonov. Inými

slovami, tvrdia, že hudobná skladba, napríklad *Pre Elišku*, existuje len v *hmatateľnej* podobe svojho notového záznamu a interpretačných výkonov hudobníkov. Podľa nich mimo týchto konkrétnych prejavov neexistuje žiadna iná osobitá, abstraktná entita ako podstata skladby. Naopak, predstavitelia platonizmu v diskusii o univerzáliách považujú univerzálie za abstraktné objekty – *nehmotné* entity, ktoré existujú nezávisle od priestoru, času a kauzality. Súčasní platonisti tento postoj rozširujú aj na hudobné diela, považujúc ich za abstraktné objekty s osobitnou existenciou.<sup>13</sup> Práve tak, ako je univerzálna „červenosť“ abstraktnou entitou, z platonistickej perspektívy existuje skladba *Pre Elišku* ako abstraktný objekt – ako nadčasová a nemenná entita, transcendujúca fyzickú manifestáciu. Obýva sféru čistých ideí alebo foriem a presahuje akékoľvek konkrétne predvedenie diela alebo jeho hudobnú interpretáciu.

Popri týchto klasických názoroch sa do diskusie o hudobnej ontológii zapájajú aj ďalšie tradičné filozofické náhľady. Jedným z týchto smerov je *idealizmus*, názorová pozícia, podľa ktorej hudobné diela nie sú ničím iným ako mentálnymi entitami, konkrétne imaginárnymi objektmi a zážitkami. Pri miernom zovšeobecnení sa tieto myšlienky zvyčajne pripisujú filozofom a estetikom ako Benedetto Croce (1922/1990), Robin George Collingwood (1938) a Jean-Paul Sartre (1940).<sup>14</sup> Títo autori sa domnievajú, že to, čo pri počúvaní vnímame ako hudobné dielo, je v skutočnosti mentálny konštrukt vytvorený prostredníctvom našej predstavivosti a ponúknutej interpretácie. Podstata hudby podľa toho nespočíva v žiadnej vonkajšej realite, ale v subjektívnom zážitku vytvorenom v našom vlastnom vedomí. Idealizmus spochybňuje predstavu, že hudobné diela existujú mimo ľudského vedomia. Namiesto toho zdôrazňuje úzky vzťah medzi hudbou a vnútorným svetom vnímania a poznania jednotlivca.

Dôležité je konštatovanie, že hoci sa všetky tieto filozofické pozície v základných princípoch rozchádzajú, ukazuje sa, že niektoré otázky sa v nich stále znova objavujú. Väčšina výkladov v oblasti hudobnej ontológie sa zameriava na riešenie špecifického súboru otázok, často naznačených skôr implicitne než explicitne. Tieto okruhy predstavujú opakujúci sa komplex problémov, ktoré sa každá z názorových pozícií hudobnej ontológie snaží vysvetliť. Ide o výzvy, ktoré by mali byť predmetom úvah každého modelu ontológie hudobných diel. Budeme ich skúmať v nasledujúcej časti.

### 3 Tri výzvy pre hudobnú ontológiu

V tradícii klasickej hudby sa o hudobných dielach uvažovalo ako o viacnásobne opakovateľných entitách, t. j. umožňujúcich početné výskyty, pričom základnou bázou skúmania bol vždy konkrétny notový zápis alebo partitúra. Každé presne identifikovateľné predvedenie je konkrétnym prípadom výskytu diela: udalosťou, v ktorej je samotné dielo prezentované a sprístupnené verejnosti. Preto jednou z najväčších výziev pre ontológiu hudby bolo vysvetliť, metafyzicky povedané, túto *opakovateľnosť*. Jej následkom je totiž *ontologická dualita* hudobných diel vyjadrujúca skutočnosť, že hudobné diela majú singulárnu podstatu (ideálnu, resp. abstraktnú) a súčasne viacero konkretizovaných podôb svojej existencie. Hudobné dielo je opakovateľné v tom zmysle, že ho možno zahrať alebo predvádzať viacnásobne na rôznych miestach súčasne a každé jednotlivé, doložiteľné a lokalizovateľné predvedenie daného hudobného diela je jeho ďalším výskytom. Všetky konkurenčné ontologické výklady spôsobov existencie

hudobných diel sa *in primis* stretávajú s výzvou ako vysvetliť, čo táto opakovateľnosť znamená v metafyzických termínoch, a pritom verne vystihnúť, akú máme predstavu o hudobných dielach v našej reflexívnej, kritickej a hodnotiacej praxi.

Je tu ešte jeden ďalší dôležitý aspekt, týkajúci sa *počuteľnosti* hudobných diel: všetky ontologické koncepcie hudby by mali zvažovať skutočnosť, že hudobné diela sú počuteľné prostredníctvom predvedení. Ak teda počúvame nejakú interpretáciu konkrétneho diela, nepočúvame len ono predvedenie, ale tiež hudobné dielo samotné. Slovom Nicholasa Wolterstorffa pri počúvaní predvedenia hudobného diela akoby sme „... počuli dve veci naraz“.<sup>15</sup> Samozrejme, vysvetlení je s ohľadom na rôzne prístupy k ontológii hudby omnoho viac. Niektoré prístupy naznačujú, že hudobné dielo je ukotvené (inherentné) alebo ukryté vo svojich predvedeniach a je to naša sluchová skúsenosť, ktorá ho sprístupňuje.<sup>16</sup> Je tu tiež názor, že hudobné dielo je entitou vynárajúcou sa počas jeho predvedení, čo znamená, že ho vnímame prostredníctvom súhrnu jeho predvedení v čase. Náhlady, že dielo je potrebné chápať viac relačne, poukazujú na to, že dielo a jeho predvedenia sú vzájomne závislé: identita diela sa utvára jeho predvedeniami a naopak.<sup>17</sup>

Tretou a poslednou výzvou, ktorej musí ontológia hudby čeliť, je otázka vzniku hudobných diel. Ako vznikajú hudobné diela? Na prvý pohľad sa zdá, že ich niekto vytvára, čiže ich zrejme *kreuje* skladateľ, podobne ako maliar alebo sochár vytvárajú niečo maľovaním alebo modelovaním. Väčšina z nás, alebo možno všetci, zdieľame túto predstavu a neradi sa jej vzdávame. Veci však nie sú také jednoznačné, pretože mnohí účastníci filozofickej diskusie sú otvorení aj podstatne odlišným riešeniam. Niektorí *platonisti* napríklad navrhujú, aby sa hudobné diela nechápali ako vytvorené, ale iba objavené. Podľa nich hudobné diela existujú v abstraktnej, nefyzickej sfére, nezávisle od konkrétneho skladateľa alebo predvedenia.<sup>18</sup>

Skladatelia teda nevytvárajú hudobné diela celkom rovnakým spôsobom ako maliari obrazy. Skôr tieto diela objavujú a upozorňujú nás na ne prostredníctvom aktu komponovania. Keď teda skladateľ komponuje hudobné dielo, odkrýva niečo, čo už existovalo predtým v abstraktnej sfére. V tejto súvislosti sa úloha skladateľa podobá úlohe matematika, ktorý objaví nový matematický výrok, alebo prírodovedca, ktorý odhalí nový aspekt prírodného sveta. Zručnosť skladateľa tak spočíva v jeho schopnosti nájsť cestu do tejto abstraktnej sféry a zaznamenať hudobné dielo spôsobom, ktorý umožní jeho interpretáciu a recepciu. Je očividne dosť náročné zosúladiť takýto náhľad s naším intuitívnym chápaním kreatívnej činnosti hudobného umelca.

*Opakovateľnosť, počuteľnosť a kreativita* predstavujú spolu tri aspekty hudby, ktoré ju robia ontologicky najzáhadnejšou. Ontologické teórie o hudobných dielach sa musia týmito aspektmi zaoberať komplexne, aby sa hneď na začiatku vyhli novej neadekvátnosti alebo neúplnosti. Znamená to, že každý životaschopný ontologický výklad musí vedieť vysvetliť, čo pre hudobné dielo znamená opakovateľnosť a ako možno túto vlastnosť zosúladiť s fenomenologickou skúsenosťou počúvania predvedenia i pôvodného diela súčasne, a zároveň sa zaoberať tým, ako hudobné diela vznikajú a ako to ovplyvňuje naše ponímanie ich originality.

Či však bude nejaká ontologická teória skutočne úspešná pri riešení týchto výziev, to už je podstatne odlišná a mimoriadne zložitá otázka. Rozhodnúť (sa) medzi teóriami hudobnej ontológie nie je len otázkou zváženia ich kladov a záporov. Najskôr je potrebné pokúsiť sa stanoviť, čo sa považuje za dôležité a čo za záväzné; súčasťou toho



je rozhodnutie, do akej miery smú predpokojaté predstavy ovplyvniť naše hodnotenie. Z toho pramení otázka o možnosti posudzovania a vzájomného porovnania odlišných ontologických teórií.

#### 4 Metodológia hudobnej ontológie

Rešpektovanie pre-koncepčnej intuície a pragmatického hľadiska, to sú v súčasnosti najobľúbenejšie kritériá pri rozhodovaní medzi rôznymi ontológiami. Pred-teoretické intuície sa vzťahujú na presvedčenia a intuitívne predstavy, pochádzajúce z používania zdravého rozumu, ktoré majú ľudia o hudobných dielach predtým, než sa pustia do akejkolvek teoretickej analýzy. Zahŕňajú do nich aj svoje predstavy o tom, čo znamená tvoriť, interpretovať a počúvať hudbu. Rešpektovanie týchto náhľadov znamená, že ontologická teória by mala byť v súlade s našimi každodennými skúsenosťami a chápaním hudby. Teórie, ktoré sa diametrálne odchyľujú od týchto intuitívnych predstáv, často narážajú na odpor, pretože sa môžu zdať ako rozporujúce intuíciu alebo málo dôveryhodné.<sup>19</sup>

Pragmatické hľadisko zahŕňa v sebe hodnotenie praktických dôsledkov a užitočnosti ontologickej teórie. Azda by bola lepšia teória objasňujúca jasné praktické poznatky o tom, ako sa zaoberáme hudbou, ako by sme mali interpretovať hudbu v jej predvedeniach alebo ako riešiť otázky duševného vlastníctva. Pragmatická užitočnosť teórie totiž môže pomôcť preklenúť priepasť medzi abstraktnými filozofickými diskusiami a použiteľnosťou v reálnej životnej praxi, vďaka čomu sa teória stane relevantnejšou a prístupnejšou. V každom prípade dôraz na praktickosť a potreba filozofickej dôslednosti musia byť v rovnováhe, inak by teória uprednostňujúca lipnutie na hudobnej praxi riskovala prílišné zjednodušenie zložitých ontologických otázok.<sup>20</sup>

Nie sú to však jediné alternatívy, ktoré sa v odbornej diskusii spochybňujú. Pomerne veľká časť argumentácie ontologických téz totiž nie je prísne deduktívna a často sa skôr podobá na vyvodzovanie najlepšieho možného vysvetlenia. Presnejšie, veľká časť argumentácie v tejto pomyselnej aréne vyzerá takto: predstavia sa požiadavky alebo kritériá adekvátnosti; potom sú rôzne názory podrobené kritike s ohľadom na ich neschopnosť spĺňať tieto kritériá; a napokon sa jeden názor začne presadzovať ako najviac vyhovujúci pre ich naplnenie. V tejto súvislosti sa ukazuje potreba metódy na zhodnotenie tvrdení,<sup>21</sup> že určité kritériá sú pre ucelenú ontológiu hudby nevyhnutné, ako aj na posúdenie platnosti vyhlásení, že určitý názor najlepšie spĺňa stanovené kritériá.

Významnou témou v meandroch metodologickej diskusie v hudobnej ontológii je úloha intuície ako zdroja poznania. Filozofi dlhodobo diskutujú o jej význame pri tvorbe a hodnotení ontologických teórií. Intuitívne predstavy často slúžia ako pred-teoretické presvedčenia, ktoré usmerňujú počiatočné chápanie a napomáhajú formulovať teoretické rámce, ale ich platnosť je potrebné neustále preverovať. Novovznikajúca empirická literatúra sa zaoberá úlohou intuície v ontológii hudby. Nedávno sa napríklad objavili empirické štúdie, ktoré sa zamerali na výskum intuície týkajúcej sa individualizácie hudobných diel.<sup>22</sup> Prvé zistenia naznačujú, že kým niektoré vlastnosti, ako napríklad emocionálna expresivita a timbre, sa nepovažujú za individualizujúce, identita skladateľa významne ovplyvňuje spôsob, akým poslucháči individualizujú

hudobné diela. Iní autori zase poukazujú na protichodné intuície o opakovateľnosti a tvorbe hudobných diel, čo naznačuje, že intuície nie sú univerzálne zdieľané a môžu byť u rôznych ľudí výrazne odlišné.<sup>23</sup>

Rastúci záujem o poznanie metodologických orientácií, vhodných na hodnotenie rôznych pohľadov na hudobnú ontológiu, nie je náhodný. Metodológia zohráva kľúčovú úlohu pri stanovení významu hudobnej ontológie.<sup>24</sup> Hlbšie pochopenie metodologických otázok je kľúčom k dosiahnutiu filozofickej čistoty a napredovania vednej oblasti hudobná ontológia.

## 5 Význam hudobnej ontológie

Na začiatku tejto štúdie sme položili otázku, aký význam má hudobná ontológia pre filozofov a estetikov z hľadiska zmyslu, účelnosti a využiteľnosti. Je to pomerne chýlostivá záležitosť. Prečo by sa niekto, kto sa venuje hudbe a estetike, mal vôbec zaoberať ontológiou? Kým ontológia, ako časť filozofických skúmaní, je vo svojej podstate rešpektovaná, prinajmenšom pre svoj historický význam vo vývoji filozofie, ani zďaleka sa rovnaký rešpekt netýka ontologických skúmaní povahy hudobných objektov. Ostatne, ak to, na čom skutočne záleží, je naše ocenenie hudobného diela, akým je napríklad Beethovenova skladba *Pre Elišku* – pozitívne zážitky, ktoré vyvoláva, emócie, ktoré prebúdza –, tak načo sa potrebujeme zaoberať tým, či ide o abstraktnú entitu, konkrétny objekt alebo komplex ideí? Načo je vôbec potrebná ontológia hudobných diel? Nuž, táto otázka nie je vôbec triviálna.

Vo filozofickej literatúre sa nedávno začali presadzovať porazenecké postoje podporované všeobecným názorom, že s ontologickým skúmaním hudobných diel nie je nič v poriadku, čo výrazne ovplyvnilo celú diskusiu. Napriek tomu, že ontologický prístup k hudobným dielam dominoval v analytickej estetike takmer celé posledné polstoročie, mnohí teraz spochybňujú možnosť, že nám ontológia môže povedať niečo relevantné o hudbe; James Young ju dokonca považuje za pseudoprobém.<sup>25</sup> Výsledkom je, že ontológiu hudby dnes musia jej prívrženci obhajovať ešte skôr, než sa začne presadzovať v praxi. Proti tejto filozofickej disciplíne existuje veľké množstvo argumentov, pričom vo väčšine prípadov (ale nie vo všetkých) sa zhodujú s kritickými postojmi voči analytickej filozofii.

Prvú zásadnú výzvu pre hudobnú ontológiu predkladajú filozofi, ktorí skúmajú predovšetkým estetický zážitok v rámci recepcie hudby. Alessandro Bertinetto túto perspektívu vystihuje návrhom, že namiesto hľadania výroku o ontologickom statuse hudobného diela by možno bolo plodnejšie skúmať estetické motivácie stojace za našimi reakciami na jeho predvedenie.<sup>26</sup> Vedci z tohto názorového okruhu sú presvedčení o tom, že ontológia nemá pre hudbu alebo umenie vo všeobecnosti žiadny význam; namiesto toho by sa diskusia mala sústrediť na estetické zážitky ako výsledok stretnutia poslucháča s umeleckým dielom. Hlavným zástancom tohto názoru je Aaron Ridley, reprezentujúci radikálnu kritiku celého spektra problémov hudobnej ontológie, ktorý sa pýta:

*„Kedy ste naposledy odchádzali z predvedenia hudobného diela – živého alebo nahraného – sputujúc sa samého seba, či to predvedenie bolo predvedením toho diela? Domnievam sa, že nikdy.“<sup>27</sup>*



Podľa autora teda nie je ani opodstatnené poskytovať priestor na seriózne ontologické skúmanie hudobných diel, lebo pre nás nemá skutočný význam:

*„[...] otázky týkajúce sa identity diela môžu na nás sotva naliehať, ak to, čo nás primárne zaujíma, je náš estetický zážitok z interpretácie hudobných diel. Ak sa zaoberáme estetikou, ontologické otázky si zaslúžia miesto nanajvýš v zadnom rade.“<sup>28</sup>*

Druhá skupina námietok sa vynára z úvah vedcov, ktorí vystríhajú pred ahistorickým prístupom, typickým pre ontologické skúmanie hudobných diel. Poukazujú na to, že hudobné diela sú kultúrno-sociálno-historické entity, čiže metodológia naozaj vhodná na zisťovanie ich identity sa musí podstatne líšiť od tej, ktorú by sme použili pri abstraktnej ontológii. Podľa reprezentantky týchto názorov Lydie Goehrovej je správnym prístupom opísať „... spôsob, akým sa pojem diela objavil v klasickej hudobnej praxi a ako v nej fungoval“.<sup>29</sup> Vedecké skúmanie hudby, praktizované analytickými ontológmi, treba podľa autorky vnímať skepticky pre ich „predstieranú uzavretosť a čistotu“ a pre tvrdenie, že ich skúmania sú „osvietené“, t. j., že nie sú ovplyvnené vonkajšími sociologickými, politickými a historickými úvahami, čo je napokon hlavnou súčasťou ich problému.<sup>30</sup> Keďže ontológovia hudby zaochádzajú s hudobnými dielami ako s abstraktnými a ahistorickými objektmi, neuznávajú ich ako produkty dynamickej interakcie medzi hudobnými, sociálnymi, politickými, ideologickými dimenziami života, a teda ani nerešpektujú jeden z kľúčových atribútov ich identity.

Napokon, nemôžeme obísť posledný smer kritických výhrad voči hudobnej ontológii, spočívajúci v presvedčení, že diskusie o ontológii umenia sa v konečnom dôsledku vždy redukovujú len na spory o význame pojmov, používaných na deskripciu diel. V tomto zmysle sa metafyzické spory o hudbe a umení považujú len za verbálne: hoci si protistrany myslia, že sa skutočne nezhodujú v podstatných otázkach, v skutočnosti to tak nie je. Ony totiž len pripisujú rovnakým kľúčovým pojmom odlišné významy.<sup>31</sup> Amie L. Thomassonová tvrdí, že mnohé ontologické otázky – napríklad tie, koľko nôt môže interpret vynechať, aby sme jeho predvedenie už nepovažovali za verné – sú v skutočnosti triviálne, pretože naše umelecké postupy môžu byť samy o sebe hmlisté alebo neúplné a môžu zlyhávať v tom, či nesú priame posolstvo.<sup>32</sup> Odpovede na ontologické otázky možno preto nepochybné nájsť za predpokladu, že budeme venovať pozornosť sémantike, či presnejšie, zameraním sa na referenčné rámce umeleckých pojmov, o ktoré môže ísť v bežných diskurzoch a praktikách týkajúcich sa umenia a hudby.

Tieto rozmanité formy kritiky možno chápať ako inšpirácie z rôznych filozofických tradícií. Kantovské prístupy zdôrazňujú subjektívne a estetické dimenzie hudobného zážitku, pričom svoju pozornosť sústreďujú väčšmi na to, ako hudba formuje ľudské vnímanie a poznanie, než na abstraktné ontologické skúmania. Hegeliánske náhľady zdôrazňujú historický a dialektický vývoj hudobných foriem a žánrov, argumentujúc, že hudobná ontológia by mala brať do úvahy vyvíjajúce sa socio-kultúrne kontexty, v ktorých hudobné diela vznikajú a vyvíjajú sa. Riešenia inšpirované filozofiou Rudolfa Carnapa kritizujú metafyzické debaty, redukovajúc ich na lingvistické objasňovania a naznačujú, že diskusie o hudobnej ontológii by sa mali zakladať na logickej analýze pojmov zaužívaných pri opise hudby.

Všetky tieto prístupy sa vo svojej odlišnosti svojím vlastným spôsobom vyrovnávajú so zastrešujúcim problémom, často označovaným ako „limity metafyziky“: pýtajú sa, na čo by sa malo zamerať metafyzické skúmanie; odkiaľ odvodzujeme poznatky

posúvajúce metafyzické skúmanie; aké hranice by malo mať metafyzické skúmanie; a napokon, čo je pre našu diskusiu obzvlášť dôležité, je otázka autonómie estetiky v rámci metafyziky. Ústredným momentom tohto skúmania je diskusia o tom, či by ontologická jednoduchosť, elegancia a strohosť (ne)mali pri formulovaní ontologických teórií umeleckých foriem prevážiť pragmatickú skúsenosť. Inými slovami, mali by ontologické rámce uprednostňovať konceptuálnu koherenciu, alebo by sa mali opierať o empirické dôkazy a praktické úvahy? Táto otázka vyvoláva inú otázku, ktorú by sme mohli označiť ako „deontologickú“: aký je ich účel a akými normami by sa malo riadiť filozofické skúmanie na pôde ontológie? A ako možno tieto normy racionálne zdôvodniť?

## 6 Náš návrh

Dovoľte mi, aby sme na záver tohto príspevku predložili návrh zameraný na riešenie neľahkej úlohy vytvoriť ontológiu hudobných diel primerane zachytávajúcu bohatstvo a rozmanitosť vlastné svetu hudby. Už vo svojich predchádzajúcich prácach na túto tému sme obhajovali riešenie, ktoré označujeme ako „mäkký“ prístup k ontológii hudby.<sup>33</sup> Z tohto pohľadu má hudobná ontológia hodnotu a význam a nemala by sa paušalizovať či odmietať. Rovnako dôležitá je však snaha kriticky preskúmať mnohé jej podstatné východiská, ako aj odhodlanie odmietnuť tie, ktoré už viac neslúžia nášmu chápaniu hudobných fenoménov. Mnohé z problémov, ktoré sa ontológia hudby usiluje vyriešiť, sú opodstatnené a majú praktický význam pre každého, koho zaujíma hudba a umenie. Všetci si napríklad intuitívne uvedomujeme, že medzi hudobným dielom a jeho predvedením je evidentný ontologický rozdiel. Ako sa teda človek ako hudobník vysporadúva s „identitou“ diela? Čo určuje maximálnu mieru jeho akceptovateľnej, „interpretačnej slobody“? A čím odôvodňuje svoje interpretačné rozhodnutia?

Aj v našom každodennom živote dokážeme nájsť viac či menej uspokojivé opisy a vysvetlenia hudobných entít, mohli by sme ich nazvať ľudovou alebo laickou ontológiou. Tá nám poskytuje viac či menej uspokojivé odpovede na otázky týkajúce sa existencie, identity a funkcie hudobných diel. Ukazuje sa, že estetické hodnotenie je tiež hlboko prepojené s ontologickými a epistemologickými princípmi, ktoré často pôsobia v našom podvedomí (t. j. na vedomej úrovni sa nimi bežne nezaobráame) a formujú spôsob nášho myslenia a konania. Skúmanie predpokladov, ktoré sú základom každodenného spôsobu uvažovania (tzv. zdravého rozumu) o hudobných konceptoch a postupoch, nám umožňuje ich reflexívne pochopenie. Ak sa nám totiž podarí dať našim predpokladom racionálnejší základ, môžeme zlepšiť náš vzťah k hudbe, a presne o toto by sa malo usilovať dobré metafyzicky zamerané premýšľanie.

Ako príklad si zoberme samotný pojem hudobného diela ako samostatného objektu s identitou, ktorá pretrváva v čase. Hoci sa dnes tento koncept zdá byť samozrejmosťou, vieme, že plný rozsah zodpovedajúci dnešnému chápaniu hudobného diela, nadobudol až v 18. storočí.<sup>34</sup> Avšak nie každý hudobný fenomén zapadá presne do tohto rámca. Ak by sme všetku hudbu zredukovali len na pojem hudobného diela (táto tendencia je u viacerých ontológov pomerne častá z dôvodu simplificácie), riskovali by sme, že prehliadneme alebo nesprávne interpretujeme podstatné aspekty umeleckého

prejavu. Tento prístup je veľmi blízko tomu, čo zvykneme označovať ako „historický“ postoj k ontológii, ktorý metafyziku a históriu považuje skôr za komplementárne, než za protikladné.<sup>35</sup> Potrebujeme väčšmi vyzdvihnúť vzájomnú prepojenosť našich epistemických a ontologických záväzkov, keďže sú integrované v dialektike medzi historickým výskumom a estetickým hodnotením, namiesto toho, aby sme ontológiu považovali za oddelenú od nášho historického poznania a chápania estetických objektov. To znamená zdôrazňovať dynamickú povahu hudobných praktík a interpretácií v čase, odkazovať na to, ako jednotlivé kategórie, ktoré používame na klasifikáciu hudby, vznikali a ako súvisia s kontextom, v ktorom sa objavovali a rozvinuli.

Vďaka tomu si môžeme uvedomiť, že hudobné diela nie sú statickými entitami, ale sú hlboko pod vplyvom vyvíjajúcich sa socio-kultúrnych kontextov. Zároveň by sme mali odmietnuť predstavu „absolútnych“ empirických faktov ako výhradného zdroja ontologického poznania o hudobných dielach alebo iných objektoch našich sociálnych interakcií. Namiesto toho by sme mohli pripustiť to, aké dôležité sú procesy, na báze ktorých sa objekty v priebehu času transformujú na koncepty filozofického a estetického záujmu. Preto je zrejme užitočnejšie ponoriť sa do spleťných detailov toho, čo vzniká a zaniká z perspektívy hudobníkov, publika a filozofov, než aby sme zaujímali čisto metafyzický postoj, predstavujúci nezaujatý, bohorovný pohľad na svet.

Pravdaže, ak máme možnosť vypočítať si interpretáciu skladby *Pre Elišku* na recitáli virtuóza Lang Langa, záleží nám na hudobnom diele ako na „objekte“, ktorý skomponoval Beethoven – to znamená, že nám ide aj o zachytenie spôsobu, akým je nám tento objekt prezentovaný prostredníctvom hudobnej interpretácie. Opakujme si však, že hoci identita diela predstavuje hlavný predmet našej kritickej pozornosti, nie je to preto, že by naším záujmom bolo porozumieť tomu, čo je dielo ako také, alebo ako ho vidí „božie oko“, ale skôr preto, čím je pre nás toto konkrétne dielo ako sprostredkovateľ špecifického estetického obsahu. Skutočnosť, že hudobné dielo je schopné existovať samo osebe, nezávisle ako nejaký typ abstraktného objektu, je v konečnom dôsledku irelevantná.

Nuž, celkom na konci úvah by sme chceli ešte raz zdôrazniť hodnotu hudobnej ontológie. Táto oblasť ponúka veľa pre každého, kto sa zaujíma o analýzu, kritiku alebo interpretáciu hudby. Ontológia môže ozrejmiť zásadné témy a hľadiská, ktoré sú nám nápomocné, ak sa chceme zaoberať hudobnou praxou odhaľujúc teoretické bohatstvo tejto oblasti. Môže nám poskytnúť reflexívne porozumenie tým predpokladom, ktoré sú východiskové pre náš kontakt s hudbou, a tým podčiarknuť naše hodnotenie a kritické zaangažovanie sa do počúvania hudobných diel.

Navyše, hudobná ontológia napomáha spresňovať teoretické nástroje potrebné na riešenie zložitých javov a poskytnúť spoľahlivejšie filozofické zázemie pre analýzu, čo si hudba rozhodne vyžaduje. Jej postrehy môžu napomôcť rozvíjať povedomie o zložitosti a nuansách spojených s otázkami identity hudby a jej interpretácie, čo vedie k poučenejšiemu a bohatšiemu hudobnému zážitku. Aj keď sa zrejme nie každý hudobný vedec, odborník na hudbu či filozof hudby zapojí do ontologických diskusií, vedomie, že takáto diskusia existuje, môže byť užitočné pre každého z nich.

Preklad: Slávka Kopčáková

- <sup>1</sup> Podľa mojich informácií je na Slovensku iba hŕstka bádateľov, ktorí sa popri svojich výskumoch čiastočne venujú aj otázkam hudobnej ontológie. Azda iba knižné dielo slovenskej kolegyne prof. Slávky Kopčákovovej, obsahujúce dve kapitoly venované hudobnej ontológii a pojmu hudobné dielo, napĺňa atribút koncíznejšieho vedec-kého skúmania danej oblasti. KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia*. Prešov: FF PU v Prešove, s. 124 – 168. Na tomto mieste by som sa jej chcela poďakovať za výzvu napísať tento príspevok pre slovenských hudobníkov a teoretikov.
- <sup>2</sup> Skladba bola objavená až v roku 1867, štyridsať rokov po skladateľovej smrti. Niektorí muzikológovia tvrdia, že názov mohol byť skopirovaný nesprávne a že skladba sa pôvodne volala „Für Therese“ (Pre Terezu), čo odkazuje na Therese Malfatti, rakúsku hudobníčku a blízku Beethovenovu priateľku. Prehľad diskusií, týkajúcich sa dedikácie skladby, pozri bližšie: STEBLIN, Rita: Who was Beethoven's 'Elise'? A New Solution to the Mystery. In: *The Musical Times*, roč. 155, 2014, č. 1927, s. 3 – 39.
- <sup>3</sup> Ak môžeme niekoho odporučiť, tak určite napr. čínskeho klaviristu Lang Langa, ktorý ju hrá veľmi precízne. Pozri link: [https://www.youtube.com/watch?v=s711\\_EWJk7I](https://www.youtube.com/watch?v=s711_EWJk7I)
- <sup>4</sup> Uvediem niekoľko užitočných linkov: [https://www.youtube.com/watch?v=tEWI60cUd\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=tEWI60cUd_Y) (metalový cover); <https://www.youtube.com/watch?v=4aC9AhxdHUE> (jazzový klavírny duet); <https://www.youtube.com/watch?v=3Bm3koXEGoM> (transkripcia pre harfu).
- <sup>5</sup> Prvú stranu (po preklikaní aj ďalšie strany) partitúry Beethovenovej miniatúry *Pre Elišku* nájdete napríklad tu: <https://musescore.com/user/2662076/scores/1075031>
- <sup>6</sup> TORMEY, Alan: Indeterminacy and Identity in Art. In: *Monist*, roč. 58, 1974, č. 2, s. 203 – 215.
- <sup>7</sup> KANIA, Anrew: The Philosophy of Music. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2024 Edition). Eds. E. N. Zalta & U. Nodelman. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/music/>
- <sup>8</sup> DODD, Julian: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology. In: *Philosophy Compass*, roč. 3, 2008, č. 6, s. 1113 – 1134.
- <sup>9</sup> DODD, c. d., 2008, s. 1113.
- <sup>10</sup> THOMASSON, Amie L.: The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 63, 2005, č. 3, s. 245.
- <sup>11</sup> KANIA, c. d., 2024.
- <sup>12</sup> Pozri bližšie: GOODMAN, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1968; PREDELLI, Stefano: Against Musical Platonism. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 35, 1995, č. 4, s. 338 – 350; PREDELLI, Stefano: Musical Ontology and the Argument for Creation. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 41, 2001, č. 3, s. 279 – 292; CAPLAN, Ben – MATHESON, Carl: Defending Musical Perdurantism. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 46, 2006, č. 1, s. 59 – 69; TILLMAN, Chris: Musical Materialism. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 72, 2011, č. 2, s. 252 – 259; MORUZZI, Caterina: Every Performance is a Stage: Musical Stage Theory as a Novel Account for the Ontology of Musical Works. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 76, 2018, č. 3, s. 341 – 351.
- <sup>13</sup> Pozri bližšie: WOLLHEIM, Richard: *Art and its Objects: An Introduction to Aesthetics*. New York: Harper & Row, 1968; WOLTERSTORFF, Nicholas: *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1980; LEVINSON, Jerrold: What a Musical Work Is. In: *Journal of Philosophy*, roč. 77, 1980, č. 1, s. 5 – 28; LEVINSON, Jerrold: What a Musical Work Is, Again. In: LEVINSON, J.: *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1990, s. 215 – 263; KIVY, Peter: Platonism in Music: a Kind of Defence. In: *Grazer Philosophische Studien*, roč. 19, 1983, s. 109 – 129; DAVIES, Stephen: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. New York: Oxford University Press, 2001; DODD, Julian: *Works of Music: an Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press, 2007; GARCÍA-CARRIL PUY, Namesio: The Ontology of Musical Versions: Introducing the Hypothesis of Nested Types. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 77, 2019, č. 3, s. 241 – 254.
- <sup>14</sup> Pozri bližšie: CROCE, Benedetto: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Milano: Adelphi, 1922/1990; COLLINGWOOD, Robin George: *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1938; SARTRE, Jean-Paul: *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

- <sup>15</sup> WOLTERSTORFF, c. d. 1980, s. 41.
- <sup>16</sup> FISHER, Anthony Robert James: Musical Works as Structural Universals. In: *Erkenntnis*, roč. 88, 2023, č. 3, s. 1245 – 1267.
- <sup>17</sup> TILLMAN, c. d., 2011.
- <sup>18</sup> WOLTERSTORFF, c. d. 1980; KIVY, c. d., 1983; DODD, c. d., 2007.
- <sup>19</sup> Na túto skutočnosť poukazujú títo autori: DAVIES, David: Works and Performances in the Performing Arts. In: *Philosophy Compass*, 2009, s. 744 – 755; DAVIES, David: Descriptivism and Its Discontents. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 75, 2017, č. 2, s. 117 – 129. Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/44511113>; PREDELLI, Stefano: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 49, 2009, č. 2, s. 179 – 183; STECKER, Robert: Methodological Questions about the Ontology of Music. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 67, 2009, č. 4, s. 375 – 386; MAG UIDHIR, Christie (ed.): *Art & Abstract Objects*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- <sup>20</sup> Na toto riziko upozorňujú autori ako KANIA, Andrew: Piece for the End of Time: in Defence of Musical Ontology. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 1, s. 65 – 78; ROHRBAUGH, Guy: Must Ontological Pragmatism be Self-Defeating? In: MAG UIDHIR, c. d. 2013, s. 29 – 48.
- <sup>21</sup> Pozri bližšie STECKER, c. d., 2009, s. 375.
- <sup>22</sup> K tomu pozri bližšie: MIKALONYTĚ, Elzé Siguté – DRANSEIKA, Vilius: Intuitions on the Individuation of Musical Works. An Empirical Study. In: *The British Journal of Aesthetics*, roč. 60, 2020, č. 3, s. 253 – 282; MIKALONYTĚ, Elzé Siguté: Intuitions in the Ontology of Musical Works. In: *Review of Philosophy and Psychology*, roč. 13, 2022, č. 2, s. 455 – 474; BARTEL, Christopher: Music without Metaphysics? In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 5, 2011, č. 4, s. 383 – 398.
- <sup>23</sup> BARTEL, c. d., 2011, s. 383 – 398.
- <sup>24</sup> THOMASSON, Amie L.: Debates about the Ontology of Art. In: *Philosophy Compass*, roč. 1, 2006, s. 245 – 255; DAVIES, c. d. 2009.
- <sup>25</sup> O jej nedostatočnosti či neproduktívnosti sa autor vyjadruje v článkoch: YOUNG, James O.: The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-problem. In: *Frontiers of Philosophy in China*, roč. 6, 2011, č. 2, s. 284 – 297; YOUNG, James O.: The Poverty of Musical Ontology. In: *The Journal of Music and Meaning*, roč. 13, 2013, s. 1 – 19.
- <sup>26</sup> BERTINETTO, Alessandro: Musical Ontology: a View Through Improvisation. In: *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, roč. 2, 2013, s. 81; BERTINETTO, Alessandro: *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*. Ebooks: Il Glifo, 2016, s. 38.
- <sup>27</sup> RIDLEY, Aaron: Against Musical Ontology. In: *The Journal of Philosophy*, roč. 100, 2003, č. 4, s. 113.
- <sup>28</sup> RIDLEY, c. d., 2003, s. 113 – 114.
- <sup>29</sup> GOEHR, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works* (2<sup>nd</sup> revised ed.). Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 4.
- <sup>30</sup> GOEHR, c. d., 2007, s. 6.
- <sup>31</sup> Túto názorovú pozíciu reprezentuje pravdepodobne najmä autorka THOMASSON, c. d., 2005, 2006.
- <sup>32</sup> THOMASSON, c. d., 2006.
- <sup>33</sup> Pozri bližšie: GIOMBINI, Lisa: *Musical Ontology. A Guide for the Perplexed*. London-Milan: Mimesis International, 2018; GIOMBINI, Lisa: Music, Ontology and the Need for History: A Critical Discussion. In: *Culture and Dialogue*, roč. 9, 2021, č. 1, s. 31 – 62.
- <sup>34</sup> GOEHR, c. d. 2007; COOK, Nicholas: *Music: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
- <sup>35</sup> Pozri bližšie: HACKING, Ian: *Historical Ontology*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

Pôvodný text, napísaný pre časopis *Slovenská hudba*: GIOMBINI, Lisa: *Musical Ontology: Issues, Debates, and Methodological Approaches* (Roma Tre University, 2024)

## SUMMARY

## Musical Ontology: Issues, Debates, and Methodological Approaches

*This paper explores fundamental questions in the ongoing debate about musical ontology, focusing on its nature, scope, underlying methodology, and significance. The primary aim is to map out the main issues under discussion, identify the principal sources of contention, and explain why engaging in these debates is meaningful. The paper is structured as follows. Section 1 introduces some key questions at stake in the ontology of music debate, inviting readers to engage with a case study. Section 2 defines the scope and aims of musical ontology, outlining the various accounts offered in the field. Section 3 clarifies the main challenges about music that all these ontological accounts are required to address. Section 4 discusses the methodological problems in assessing these different views. Section 5 addresses some critical viewpoints about the significance of musical ontology. The paper concludes in Section 6 by positing a proposal for a 'weak' ontological approach that outwins criticism by integrating history, ontology, and aesthetics.*

**Keywords:** musical ontology; musical meta-ontology; analytic philosophy; work of music