



Raffael Santi: Athénská škola (detail), 1510-1511.

Autor: Roger Scruton

Jistě, ne tolik, jako filozofové potřebují hudbu, ale přesto tomu tak je. V minulosti naše hudební kultura spočívala na pevných základech církve, koncertních sání i domovů. Sdílená tonální harmonie byla společným jazykem skladatelů, hudebníků i posluchačů a lidé doma hráli s důvěrně prožívaným pocitem sounáležitosti s hudbou, kterou vytvořili – a hudba na oplátku patřila k nim. Repertoár nebyl zvláště kontroverzní ani náročný, a hudba zaujímala své místo při obřadech a oslavách obyčejného života, hrála se spolu s rituály každodenního náboženství a tvořila součást dobrého vychování.

Tento svět se ovšem stal minulostí. Nástroje ovládá jen hrstka lidí a hudba se v domovech line z digitálních přístrojů ovládaných tlačítky, k jejichž zmáčknutí není třeba žádné hudební kultury. Pro mnoho především mladých lidí představuje hudba formu samotářského potěšení, určeného k nekritickému přijetí a automatickému uložení do mozku. Okolnosti hudební tvorby se tedy od základu změnily, což vidíme nejen na banálním melodickém a harmonickém obsahu populární hudby, ale i v radikálním *vyhýbání* se melodičnosti a harmonii v repertoáru „moderních klasiků.“ Naše hudba se – vytržena ze svých starých institucionálních a společenských základů – zčásti vznesla do modernistické stratosféry, kde dokáží dýchat jedině ideje a zčásti uvázla pod tíhou monotónních popových mechanismů v blátě.

Ve vážnější části spektra převzaly vládu ideje. Ve Stockhausenově světě už neslyšíme hudbu, ale filozofii – filozofii druhořadou, ale přesto filozofii. Totéž platí i pro jiné umělecké formy, oddělené od svých kulturních a náboženských základů. Architektura **Le Corbusiera**, **Bauhausu**

nebo **Miese van der Roeho** byla architekturou idejí – a když vyšla najevo marnost těchto idejí, byly nahrazeny ideami jinými, podobně cizími architektuře coby estetické disciplíně, ale ani o píd' méně filozofickými. Modernistická („gadget“) 1] architektura **Zahy Hadidové** a **Morphosis** nevychází ze školené vizuální představivosti nebo skutečné lásky ke kompozici, ale z počítačových čmáranic, reagujících na ideje. Za tím vším stojí určitá filozofie, a když si obyčejní lidé stěžují, že to nevypadá správně, že to nezapadá. nebo to uráží všechna přirozená kritéria vizuální harmonie, odpovědí jim budou zlomky této filozofie, v níž abstraktní koncepty trumfují kritéria vkusu. Tyto budovy, uslyší, představují revoluční využití prostoru, průkopnické počiny stavební formy a vzrušující výzvu panujícím ortodoxiím, reflektující moderní život (např. u nás **Kaplického blob**, pozn. DP). Co už ale v těchto reakcích neuslyšíme, je odůvodnění, proč by vlastně mělo jít o pozitiva a jak se tyto klady ve výsledku projevují.

Přesně tento typ zpackané filozofie vládne i moderní klasické hudbě. Jen málokterému skladateli se dostane filozofického nadání a ještě méně se jich snaží ospravedlnit svou hudbu ve filozofické rovině – s očividnou výjimkou Richarda Wagnera, který i přes bohatství své literární tvorby vždy dovolil svému instinktivnímu muzikantství převážit v případě střetu s jeho filozofickými teoriemi. Právě tato nepřítomnost filozofické reflexe ale umožnila invazi hudebního světa nedopečenými ideami. Bez solidních základů žité kultury hudební tvorby zůstává filozofie jediným dostupným průvodcem – a když není k mání filozofie dobrá, vyplní prázdny prostor filozofie špatná.

Nejhorším příkladem – naneštěstí dodnes skoro stejně vlivným jako byl v době svého vzniku bezprostředně po 2. světové válce – je zřejmě *Filozofie nové hudby* Theodora Adorna z roku 1947, v níž autor rozvíjí filozofii významného skladatele, kterému se téměř povedlo to, v čem Wagner tak ochotně neuspěl: tedy nahradit hudbu její abstraktní ideou. Schönbergova **dodekafonie** vycházela se souboru objektivně sporných myšlenek, které ale díky iluzi systematickosti hravě přemohly váhavé námitky milovníků hudby. Zde jsou některé z nich.

diatonická stupnice upravuje polohy tónů, které by bylo možné uspořádat jinak a přesto využít k vytvoření srozumitelné a příjemné hudby;
melodie lze tvořit bez využití stupnice i bez modu nebo klíče;
dvanáct not chromatické stupnice lze využít tak, že se žádná z nich nestává tóninou a ani jinak nenabývá přednostního postavení;
stačí k tomu vymyslet permutační, nikoliv po sobě jdoucí uspořádání poloh tónů;
harmonie vytvořené coby simultánnosti, skončují s rozlišením mezi harmonií a disharmonií a otevřou cestu novým formám harmonických sekvencí.

Všechna tato tvrzení spojuje svévolné pronikání abstraktního myšlení do sféry empirického vědění narušující po staletí pomalu nabývanou moudrost, která v žádném případě nebyla výplodem jediného mozku. Na tom, že pro tyto abstrakce nejsou žádné důkazy, nezáleží – jsou totiž *filozofické*; součástí *apriorního* pokusu nalézt alternativu k existující hudbě. Pro Adorna s sebou přinášely příslib obrody hudby, rozchod s tradicí, obtíženou banalitami a klišé a naději na nový začátek tváří tvář kulturnímu úpadku. Tyto myšlenky byly spojeny do

filozofie kombinující marxismus Frankfurtské školy, odmítnutí populární kultury a intelektuální velebení všeho obtížně pochopitelného, nepředvídatelného a obtížně sledovatelného. Adorno byl podobně jako Schönberg nadán talentem vydávat své osobité náhledy za nevyhnutelné pravdy a odívat nepodložené spekulace hávem kněžské autority. Přestože se stylizoval do role vyzyvatele ortodoxie, konkrétní argumenty v jeho knize i původních Schönbergových článcích jsou vypočítavou rétorikou, která předpokládá cíle, které zamýšlí prokázat.

Filozofii může vyhnat jedině další filozofie, ta však není na obzoru. Od Darmstadtu a jeho následovníků se nám nedostalo o mnoho víc než zopakování Adornových klišé, především toho o principiální nahodilosti hudební organizace naší tradice, kterou lze předělat dle jiných pravidel – **permutačních, aleatorických, serialistických** či jiných – a zároveň napadnout vnímání a zájem, které se během staletí vyvinuly v koncertních síních. Tato teze se dopouští modelového omylu filozofie – tedy postavit se empirické pravdě *apriorní* nepravdou.

Na diatonické stupnici a umístění tóniny ve skutečnosti nic nahodilého není. Přestože mohou existovat odlišné stupnice – které mohou znít západnímu sluchu podivně – vždy se jedná o snahu rozdělit oktávu, najít místa pro odpočinek a zakončení a zachovat přirozenou harmonii sledu podtónů. Diatonická stupnice je jedním z mnoha modů převzatých ze středověké církevní hudby – a její dějiny nejsou dějinami svévolných konstrukcí, ale postupného objevování. **Kvintový kruh, chromatická stupnice, modulace, skládání partu a triadickou harmonii** – všechny tyto objevy mají původ v určité etapě cesty k sdílenému **tonálnímu prostoru**. Nejedná se o výsledek záměru či plánu: je to stejně přirozené a zakotvené v našich zkušenostech jako sloup a oblouk v architektuře nebo smažení a pečení v přípravě jídel. Když se skladatelé pokoušejí „udělat to nanovo,“ musejí tuto přirozenost přijmout, a nikoliv se proti ní vzbouřit. Vzpoura proti přirozenosti se však stala ortodoxií; a když mají skladatelé tuto vzpouru vysvětlit a ospravedlnit, nevyhnutelně zabrousí k některé z forem **Adornovy filozofie**. Hudba pro koncertní síně se stále více podobá **Stockhausenovým Gruppen** – propracované zvukové efekty, organizované podle **arkánních** rytmických a polohových systémů, které nedokáže žádné lidské ucho složit v hudbu; ale zato k nim posluchač dostane objemné poznámky, z nichž se dozví, proč na tom vlastně nesejde a proč je ve skutečnosti lidské ucho překážkou hudební tvořivosti.

Má slova o Stockhausenově nesmírně domýšlivé hudbě budou nepochybně odbyta coby reakční a filištínská. Adorno a jeho následovníci své oponenty obviňují z toho, že „to nechápou,“ zaspali dobu a vzpírají se chodu dějin. Z Adornových spisků čtenáře ovane podobné protiburžoazní snobství jako z díla jeho hrdiny Karla Marxe. Mladohegelovská doktrína dějinného pokroku přežívá v jejich filozofii hudby – přestože byla drtivě vyvrácena samotnými dějinami. Jedním z největších Wagnerových počinů bylo vzít tuto mladohegelovskou doktrínu vážně, vystavět na ní hudební drama olympských rozměrů – a následně dovolit hudbě doktrínu vyvrátit. To je ostatně jedno z nejdůležitějších poselství operní tetralogie **Prsten Nibelungův**. Hrdina-umělec, který má zvěstovat nový osvobozený svět rozlomením kopí naší dřívější úmluvy, takto ničí morální řád, na kterém je sám závislý – to je Siegfriedova tragédie.

Není divu, že Adorno mluvil s takovým despektem o Wagnerovu *Prstenu Nibelungovu*, nejmodernější skladbě své doby, která detailně ukazuje, proč je proti přirozenosti být modernistou. Musíme si znovu projít témata, tak složitě rozpracovaná tímto velkým uměleckým dílem a opakovaně si položit ústřední Wagnerovu otázku: jak sladit budoucí tvořivost s odkazem našich minulých ujednání?

Tu si ovšem pokládali i jiní skladatelé – mezi jinými Hans Pfitzner v *Palestrinovi*. Tato opera v sobě nese zárodek úplně jiné filozofie, než je ta podstrčená Adornem hudebnímu světu – filozofie, o níž mluvil T. S. Eliot ve své skvělé eseji *Tradition and the Individual Talent*. Podle této konkurenční filozofie nejsou skuteční umělci nepřáteli tradice, ale jejími nejposlednějšími obránci. Patří do budoucnosti, jelikož jsou strážci minulosti.

Poznámka:

1] Gadget: „Jakýkoli objekt, který je zajímavý pro svoji důmyslnost nebo novost, než pro svoje praktické využití.“ Collins English Dictionary, 12. vyd. 2014

Úvaha Sira Rogera Scrutona *Why Musicians Need Philosophy* vyšla na stránkách Future Symphony Institute 27. července 2016.