Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

Bc. Štěpán Hurník

Problém tonality a atonality ve Scrutonově pojetí hudební zkušenosti

The Problem of Tonality and Atonality in Scruton's Conception of musical Experience

Praha 2024

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 19. května 2024

Štěpán Hurník

Klíčová slova

Atonalita, dějiny hudby, dodekafonie, estetika, forma, porozumění, serialismus, tonalita, zkušenost

Key words

Aesthetics, atonality, dodecaphony, experience, form, history of music, serialism, tonality, understanding

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá problematikou tonality a atonality ve Scrutonově koncepci hudební zkušenosti. Jejím předmětem je výzkum toho, jak Scruton pohlíží na pojmy tonality atonality a jak se jeho pojetí hudební zkušenosti a hudebního porozumění promítá do jeho hodnocení tonální a atonální hudby. Cílem práce je ukázat, že Scrutonovu teorii hudební zkušenosti, která slouží k vysvětlení posluchačova porozumění tonální hudbě, lze rovněž využít jednak k výzkumu hudebního porozumění atonálním dílům, jednak k obhajobě svébytné pozice atonality v hudebních dějinách. Prostředkem k naplnění tohoto cíle je kritická analýza Scrutonovy obhajoby tonality a kritiky atonality, dále výzkum jeho pohledu na hudební dějiny, a nakonec podrobný výklad jeho teorie hudební zkušenosti. Práce je rozdělena do třech hlavních tematických oblastí. První oblast představuje základní uvedení do historického kontextu práce, v němž je stručně pojednáno o pojmech tonality a atonality, vývojových tendencích artificiální hudby první poloviny dvacátého století a Scrutonově hodnocení tonální a atonální hudby. Druhá oblast se zaměřuje na popis Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti, na výklad jeho filosofie tonality a v neposlední řadě na jeho kritiku atonality. Důležitou roli zde kromě Scrutonova vlastního pojetí hudebního porozumění hrají teoretické koncepce Theodora W. Adorna a Arnolda Schönberga. Třetí oblast pak prostřednictvím Adornovy filosofie hudebních dějin a argumentace proti vybraným Scrutonovým stanoviskům rozšiřuje Scrutonovu teorii hudební zkušenosti na oblast atonální hudby.

Abstract

The thesis deals with the issue of tonality and atonality in Scruton's conception of musical experience. It explores how Scruton views the concepts of tonality and atonality and how his conception of musical experience and musical understanding is reflected in his evaluation of tonal and atonal music. The aim of this thesis is to show that Scruton's theory of musical experience, which serves to explain the listener's understanding of tonal music, can also be used both to investigate musical understanding of atonal works and to defend the peculiar position of atonality in musical history. The means to accomplish this goal is through a critical analysis of Scruton's defence of tonality and critique of atonality, then an exploration of his view of music history, and finally a detailed discussion of his theory of musical experience. The thesis is divided into three main thematic areas. The first area provides a basic introduction to the historical context of the work, briefly discussing the concepts of tonality and atonality, the developmental tendencies of classical music in the first half of the twentieth century, and Scruton's assessment of tonal and atonal music. The second area focuses on an account of Scruton's conception of musical experience, an interpretation of his philosophy of tonality, and, last but not least, his critique of atonality. In addition to Scruton's own conception of musical understanding, the theoretical concepts of Theodor W. Adorno and Arnold Schoenberg play an important role here. The third area then extends Scruton's theory of musical experience to the field of atonal music through Adorno's philosophy of musical history and arguments against selected Scrutonian positions.

OBSAH

1 Úvod 7

2 Význam a terminologická geneze pojmů tonality a atonality 10
2.1 Tonalita jako centrický a hierarchický systém 10
2.2 Atonalita jako necentrický a nehierarchický systém 16

3 Funkce tonality a atonality v artificiální hudbě 1. poloviny 20. století 20
3.1 Základní přístupy k tonalitě a atonalitě v hudbě 20. století z pohledu Scrutonovy estetiky hudby 21
3.2 Atonalita jako negace 27
3.3 Schönbergova koncepce tzv. Klangfarbenmelodie 30
3.4 Scrutonův pohled na funkci tonality a atonality v hudebních dějinách 32

4 Scrutonovo pojetí hudební zkušenosti 35
4.1 Význam Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti pro estetiku hudby 35
4.2 Estetická povaha hudební zkušenosti 37
4.3 Akusmatická zkušenost a tón jako intencionální předmět hudební zkušenosti 40
4.4 Logika dvojí intencionality jako mentální struktura hudební zkušenosti a tón jako terciární objekt 43
4.5 Problém hudebního prostoru a pohybu 48
4.6 Hudební zkušenost jako metafora 51
4.7 Ontologie hudebního díla jako následek logiky dvojí intencionality 53

5 Scrutonova filosofie tonality 55
5.1 Scrutonova filosofická obhajoba pojmu tonality 56
5.2 Tonalita jako přirozený princip hudební organizace a dvojí řád dějin hudby 63

6 Scrutonova kritika atonality 66
6.1 Adornova filosofie dějin hudby jako obhajoba atonality 67
6.2 K Schönbergově filosofii hudebních dějin 76
6.3 Scrutonova kritika Adornovy a Schönbergovy filosofie hudebních dějin 77
6.4 Vyloučení barvy tónu z hudební intencionality a Scrutonova kritika Schönbergovy koncepce Klangfarbenmelodie 81
6.5 Problém atonality z hlediska hudební zkušenosti 82
6.6 Vyvození důsledků a shrnutí Scrutonovy kritiky atonální hudby 87

7 Kritika Scrutonova pojetí tonality a atonality 89
7.1 Problém Scrutonova hodnocení atonálních děl 90
7.2 Kritika Scrutonova vyloučení barvy tónu z hudební formy 96
7.3 Problém Scrutonova výkladu Schönbergovy a Adornovy koncepce hudebních dějin 105
7.4 Problém porozumění atonálním dílům 111
7.5 Shrnutí a vyvození důsledků z kritiky Scrutonova postoje k tonalitě a atonalitě a definice hudebního porozumění atonálním dílům 114
7.6 Scrutonovo pojetí hudební zkušenosti jako obhajoba svébytné pozice atonality v hudebních dějinách 117

8 Závěr 119

9 Seznam použité literatury: 122
Primární literatura 122
Sekundární literatura 123

10 Seznam obrázků: 125

11 Zdroje obrázků 125

1 Úvod

Roger Scruton, anglický filosof a estetik, svazuje svou koncepci hudební zkušenosti s obhajobou tonální hudby. Tonalita je pro něj důležitou součástí hudební recepce a hudebních dějin.[1] Vnímá-li posluchač v rámci své hudební zkušenosti hudební dílo, má tendenci v jeho znějící formě nacházet tonální vztahy. Hudební zkušenost, v níž posluchač esteticky rozumí určité hudební skladbě, je tak signifikantním způsobem provázána s historickou tradicí tonální kompozice. Atonální hudba je oproti tomu podle Scrutona značně problematickým projevem hudebních dějin.[2] K atonálním skladbám se Scruton staví kriticky, neboť podle něj jejich posluchač nikdy zcela nedokáže porozumět tomu, co se v nich z hudebního hlediska odehrává. Dodekafonie, serialismus či volný sled atonálních kompozičních postupů jsou tak ze Scrutonova hlediska historicky a esteticky značně sporné a je třeba se s nimi kriticky vypořádat. Navzdory tvrzením a argumentům, jimiž Scruton podporuje svou obhajobu tonality a kritiku atonality, je hlavní tezí této práce, že Scrutonova teorie hudební zkušenosti umožňuje jednak udržitelné vysvětlení hudebního porozumění atonálním dílům, jednak obhajobu atonality v hudebních dějinách.

Předmětem diplomové práce je výzkum toho, jak Scruton pohlíží na pojmy tonality a atonality a jak z pozice své teorie hudební zkušenosti argumentuje ve prospěch tonální hudby a v neprospěch hudby atonální. Práce podrobně sleduje, jakým způsobem Scruton vstupuje do problematiky tonality a atonality a jak se jeho pohled na hudební zkušenost odráží v jeho hodnocení těchto dvou protichůdných tendencí artificiální hudby 20. století. Cílem diplomové práce je ukázat, že Scrutonovu teorii hudební zkušenosti lze využít nejen pro filosofický výzkum tonálních děl, ale také pro vysvětlení hudebního porozumění atonálním kompozicím ze strany jedné a obhajobu svébytné pozice atonality v hudebních dějinách ze strany druhé. Práce se tak snaží obhájit názor, že Scrutonovo pojetí hudební zkušenosti ve skutečnosti nijak neodporuje atonální hudbě, ale že představuje dostatečně argumentačně vystavěnou filosofickou koncepci, již lze bez výrazného narušení její podstaty rozšířit na problematiku atonální hudby.

Diplomová práce je postavena na dvou předpokladech. Prvním předpokladem je, že se Scrutonovi podařilo vytvořit filosoficky nosnou teorii hudební zkušenosti: Scruton ve svém hudebně-estetickém díle vytvořil teorii, jež dokáže vysvětlit jak vztah mezi vnímajícím

[1] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 4-5.
[2] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 294.

subjektem a znějícím dílem, tak vliv hudební zkušenosti na konstituci hudby, resp. hudebního díla. Druhým předpokladem je, že atonální hudba – tak jak ji započal Schönberg a jeho žáci Anton Webern a Alban Berg – je navzdory Scrutonovým námitkám legitimní součástí hudebních dějin. Atonální hudební díla jsou spolu s těmi tonálními součástí jedněch hudebních dějin, které je proto zapotřebí s ohledem na posluchačovu estetickou zkušenost filosoficky zdůvodnit.

Metodické prostředky k naplnění stanoveného cíle práce jsou rozděleny do třech hlavních skupin. První skupinou jsou rozbory Scrutonových tezí a argumentů vztahujících se k jeho postojům k tonalitě a atonalitě. Skrze tyto rozbory jsou artikulovány důvody, proč Scruton omezuje svou teorii hudební zkušenosti pouze na tonální hudbu. Druhou skupinu představují Scrutonovy polemiky s vybranými obhájci atonality v hudebních dějinách. Práce se tu zaměřuje na estetické teorie dvou autorů, na něž se Scruton kriticky obrací téměř ve všech svých větších spisech věnovaných estetice hudby. Konkrétně se jedná o Theodora W. Adorna a Arnolda Schönberga. Předmětem výzkumu zde jsou Scrutonovy námitky proti Adornově a Schönbergově pojetí hudebních dějin. Pod třetí skupinu spadá výzkum Scrutonovy teorie hudební zkušenosti a hudebního porozumění, který umožňuje stanovení základních parametrů pro vysvětlení estetického porozumění atonální hudbě a následné odůvodnění přítomnosti atonality v hudebních dějinách.

Práce je rozdělena do šesti kapitol, přičemž každá z nich spadá do jedné ze tří tematických oblastí. První tematickou oblast tvoří první dvě kapitoly práce. Jejím cílem je jednak objasnění základních pojmů, představujících terminologickou kostru celého výkladu práce, jednak vymezení historického kontextu, v němž se práce pohybuje. První kapitola se zabývá pojmy tonality a atonality. Předmětem druhé kapitoly je pojednání o funkcích tonality a atonality pro vývoj artificiální hudby 1. poloviny 20. století. Součástí toho je rovněž výklad Scrutonova hodnocení tonality a tonality v hudebních dějinách.

Druhá tematická oblast se skládá ze třetí, čtvrté a páté kapitoly, přičemž pojednává o vybraných místech Scrutonovy estetiky hudby, jež se bezprostředně vážou ke stanovenému předmětu, cíli a prostředkům práce. Předmětem třetí kapitoly je Scrutonova teorie hudební zkušenosti. Pilíři výkladu zde jsou ústřední pojmy Scrutonovy teorie: metafora, hudební pohyb, hudební prostor a logika dvojí intencionality. Obsahem čtvrté kapitoly je výklad Scrutonovy filosofie tonality. Zde je podrobně vysvětleno, jak Scruton uvažuje o vztahu hudební zkušenosti a tonality a jak filosoficky odůvodňuje vazbu tonality, hudby a hudebních dějin. Pátá kapitola se zaměřuje na Scrutonovu kritiku atonality. V této kapitole jsou rozebrány hlavní Scrutonovy argumenty proti atonální hudbě

a její přítomnosti v hudebních dějinách. Důležitou roli zde hrají Scrutonovy postoje k Adornově a Schönbergově koncepci filosofie dějin hudby.

Třetí tematická oblast, obsahující šestou kapitolu, má polemický charakter a zabývá se kritickým zhodnocením Scrutonova pohledu na problematiku tonality a atonality. Jestliže tedy první dvě oblasti pojednávají o historicko-terminologických předpokladech práce a vybraných aspektech Scrutonovy estetiky hudby, oblast třetí cílí na ucelenou formulaci vlastního postoje autora ke Scrutonově pojetí tonality a atonality. Předmětem závěrečné kapitoly je komplexní kritika Scrutonova pojetí atonality. Výsledkem této kritiky je rozšíření Scrutonovy teorie hudební zkušenosti na oblast atonální hudby a obhájení svébytné pozice atonality v hudebních dějinách.

2 Význam a terminologická geneze pojmů tonality a atonality

Pro vymezení Scrutonova postoje k tonalitě a atonalitě a následný pokus o vysvětlení porozumění atonální hudbě skrze scrutonovskou teorii hudební zkušenosti je v první řadě nutné provést elementární sémantický a historický výzkum pojmů tonality a atonality. Jelikož zde nemůžeme v žádném případě postihnout celé sémantické pole těchto hudebně-teoretických a hudebně-historických pojmů, zaměříme se toliko na postižení jejich nejdůležitějších historických a významových charakteristik. Oba pojmy budou vyloženy s ohledem na jejich terminologickou genezi a jejich základní významový obsah. Kapitola nejprve seznámí čtenáře s historickými mezníky v terminologickém vývoji pojmu tonality. Následně se kapitola zaměří na deskripci určujících významových aspektů tonality a na formulaci její definice. V závěru tohoto oddílu bude stručně vyložen Scrutonův pohledu na pojem tonality. Analogický postup bude využit při výzkumu pojmu atonality: nejprve budou stanoveny historické předěly a významové aspekty atonality, následně dojde k představení její definice. Závěrem bude představen Scrutonův pohled na pojem atonality.

2.1 Tonalita jako centrický a hierarchický systém

Pojem tonality je již od svého počátku spojen s jistou sémantickou neurčitostí. Jako první jej definoval francouzský hudební historik a teoretik François-Joseph Fétis v pojednání *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*" [Úplná nauka o teoretické a praktické harmonii] z roku 1844.[3] Tonalita pro něj představovala základní jednotící princip, na němž lze založit úplný harmonický systém. Michael Breiche v německém slovníku *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* [Terminologie hudby 20. století] vysvětluje Fétisovu koncepci tonality jako určité „sestavení nutných vztahů mezi simultánně a sukcesivně uspořádanými tóny stupnice“.[4] Tonalita tedy pro Fétise znamenala teoretickými prostředky popsatelnou hudební zákonitost, jež se zakládá se na stupnici po sobě jdoucích tónů a která uspořádává tóny do horizontálních a vertikálních vztahů. Pojem tonality tak z Fétisova pohledu znamenal nástroj teoretického vysvětlení pro existenci skrytých zákonitých vztahů mezi partikulárními tóny daných v určité stupnici. Z opačného směru definoval tonalitu německý hudební teoretik Hugo Riemann. Podle něj nebyla

[3] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 182.

[4] BREICHE, Michael. *Tonalität*. IN: EGGEBRECHT, Hans, Heinrich, ed. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: F. Steiner, 1995. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, s. 412.

tonalita záležitostí stupnice, nýbrž vztahů a zákonitostí mezi akordy.[5] Tonální systém měly v Riemannově pojetí tvořit vazby mezi akordickými funkcemi tvořícími základní harmonickou podobu jakéhokoli hudebního díla. Nikoli stupnice, nýbrž na terciovém půdorysu vystavěný trojzvuk byl pro Riemanna základním stavebním kamenem tonality. Jak je vidět, první teoretici tonality nenalezli shodu na tom, v čem tonalita spočívá a jak tonalitu teoreticky vysvětlit. Zatímco pro Fétise je zapotřebí odvodit tonální zákonitosti z povahy seřazení tónů v rámci určité stupnice, pro Riemanna je naopak podstatné zkoumat základy tonality v určitých akordických vztazích.

Jakkoli je zapotřebí si při výzkumu terminologické geneze tonality být vědom rozdílů mezi jednotlivými teoretickými přístupy, je možné ve Fétisově a Riemannově výkladu rovněž vypozorovat několik styčných bodů, z nichž lze vyvodit první základní významové aspekty pojmu tonality. První bod představuje shoda obou teoretiků na relačním charakteru tonality. Jak pro Fétise, tak pro Riemanna je tonalita záležitostí vztahů mezi partikulárními hudebními elementy, resp. tóny a akordy. Tonalitu neutvářejí samotné tóny a samotné akordy, nýbrž vždy jejich konkrétní poměry či vztahy. Druhý bod spočívá ve shodném důrazu obou teoretiků na nutnou, popř. zákonitou povahou tonality. Fétis i Riemann vnímají tonalitu jakožto hudební zákonitost tvořící nutné spoje mezi jednotlivými tóny nebo akordy. Tonalita je v jejich očích závazným principem stojícím za bytím elementárního řádu hudební formy. Třetí bod vymezuje harmonickou povahu tonality. Oba autoři vnímají tonalitu coby způsob vysvětlení harmonického řádu hudební skladby, projevujícího se jak na vertikální, tak na horizontální ose hudební formy.[6] Čtvrtým bodem je nakonec Fétisova a Riemannova snaha o systematické uchopení tonality. Jestliže nám jde o postižení tonálních zákonitostí, usilujeme tím o formulaci určitého systému. Z těchto tří průniků obou teoretických koncepcí můžeme vyvodit, že tonalita představuje harmonickou zákonitost mezi partikulárními tóny a akordy, jež generují jistý způsob uspořádání hudebních elementů do jednoho celku.

---

[5] Tamtéž, s. 412.

[6] Harmonie se běžně definuje jako jedna z hlavních složek hudby, jejíž ústřední znaky spočívají jednak v simultánně-vertikálním souznění dvou a více tónů, jednak v časově-horizontálním sledu po sobě jdoucích souzvuků. Základní jednotkou prvního znaku je akord definovaný simultánním zaznícváním tří a vícero tónů, které jsou od sebe vzdáleny v poměru určitého intervalu. Harmonie se v tomto smyslu zabývá vertikální skladbou takovýchto akordických souzvuků. Výsledkem druhého znaku je určitý harmonický postup obsahující přesně strukturovaný časový sled několika akordů.[6] Oba znaky jsou tak integrální součástí pojmu harmonie. Tonalitu v jejím harmonickém smyslu je pak možné pojmout jakožto určitý způsob organizace těchto souzvuků či akordů do specifických tonálně-harmonických postupů. HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 207-213.

Další významové aspekty tonality můžeme získat při hlubším výzkumu Riemannovy a Fétisovy koncepce. Jejich rolí a významem pro vznik harmonické tonality se systematicky zabývá německý muzikolog Carl Dahlhaus ve své práci *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* [Zkoumání o vzniku harmonické tonality]. Dahlhaus si zde všímá toho, že první historicky významná systematická pojednání o problematice tonality vycházela z jedné strany ze subjektivního faktoru hudebního poslechu, ze strany druhé z předmětné perspektivy opírající se o harmonicky funkcionální formu hudebního díla.[7] První pohled reprezentuje Fétis, druhý Riemann.[8] Fétis podle Dahlhause zakládá svou analýzu tonality na kontrastu mezi dvěma posluchačsky zachytitelnými párovými kvalitami: kvalitou klidu a závěru a kvalitou přitažlivosti a pohybu.[9] Tyto kvality nejsou podle Fétise imanentně obsaženy ve fyzikální danosti zvuku či formě hudebního díla, ale bezprostředně vycházejí z pociťování vnímajícího subjektu.[10] Ten při poslechu tonální kompozice podřazuje vztahy přítomné ve znějící hudební formě daným psychickým kvalitám, díky nimž se pak tyto vztahy jeví nikoli jako rovnocenné a homogenní, nýbrž jako kvalitativně různě diferencované vzhledem k celému formálnímu nastavení hudebního díla. Určitý vztah mezi tóny se zde pod vlivem tonální zákonitosti ukazuje coby zástupce dynamické stránky díla, jenž do znějící hudební formy vnáší moment určitého napětí. Tato kvalita napětí je pak neutralizována kontrastní kvalitou závěru, která dosavadní hybnost díla zpomaluje, čímž utváří podmínky pro konstituci dalšího typu hudebního pohybu. Na základě toho můžeme tvrdit, že tonalita pro Fétise není pouhou harmonickou zákonitostí, nýbrž určitým orientačním schématem pro posluchačovo porozumění znějícímu hudebnímu dílu. Obě párové kvality zde hrají úlohu orientačních bodů, díky nimž se posluchač prostřednictvím svého citového a intelektuálního naladění orientuje v tóny tvořeném hudebním prostoru.[11] Tonalita tak u Fétise sehrává roli subjektivního principu, jenž nevychází z fyzikální či formální povahy předmětu, nýbrž z pocitového aspektu posluchačského prožívání. Pojem tonality je již od svého terminologického vzniku spojován s aktivitou vnímajícího subjektu. Tonalitu proto lze – s ohledem na budoucí výzkum Scrutonova pojetí tonality – označit jako subjektivně určený harmonický pojem, díky němuž se posluchač orientuje v hudebním tónovém prostoru.

[7] DAHLHAUS, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. 2. unveränd. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1968, s. 7.
[8] Tamtéž.
[9] Tamtéž, s. 9.
[10] Tamtéž, s. 10.
[11] Tamtéž.

V jisté opozici vůči Fétisově teorii nachází Riemann podstatu tonality ve vlastní formě hudebního díla. Tonalita je v Riemannově pojetí – jak ukazuje Dahlhaus – základním harmonickým principem hudby organizujícím akordické souzvuky do logických a posluchačsky smysluplných vztahů.[12] Pro Riemanna je tonalita záležitostí nikoli primárně pociťujícího subjektu, nýbrž předmětu, v němž je možné dohledat specifické vztahy mezi vertikálně formovanými souzvuky, tj. akordy.[13] Tonální souvztažnost hudebního díla pak utváří podmínky pro hudební recepci vnímajícího subjektu. Formální řád díla je budován na základě konstituce vztahů mezi třemi harmonickými funkcemi, jež specifickým způsobem organizují akordické vztahy hudebního díla. Riemann tyto funkce – v návaznosti na teoretické dílo Jeana Phillipa Rameaua – označuje jako tóniku, subdominantu a dominantu.[14] Tónika je funkcí harmonického klidu a představuje základní vztažný bod, k němuž systematicky referují ostatní akordy, a získávají tak svůj harmonický význam v rámci tónového a akordického prostoru.[15] Z posluchačské perspektivy má tónika v riemannovském smyslu orientační funkci, neboť vnímateli umožňuje elementární porozumění nejen harmonickým, ale i melodickým znějícím konstrukcím. Jestliže je kupř. posluchač schopen vnímat určitou melodickou linku, činí tak za pomoci tónického harmonického centra, které mu poskytuje základní představu o tom, kde se v rámci tónového prostoru momentálně nachází a vůči čemu má tuto linku dále sledovat. Zbylé funkce, tj. subdominanta a dominanta, jsou funkcemi harmonického napětí a jako takové vycházejí ze závazného postavení tóniky. Z Riemannova pohledu je právě tento systém tří harmonických funkcí tím, co představuje jádro tonality. Tonalita je tak pro Riemanna harmonicko-formálním pojmem, na který je třeba redukovat veškerý harmonický průběh kompozice.[16] Proto může Riemann definovat tonalitu jako určitý imanentně formální řád skladby, který do sebe integruje „akordy prostřednictvím jejich vztahů k základnímu souzvuku – k tónice“[17].

[12] Tamtéž.
[13] „Tonalität ist nach Riemann ein System von Akkorden oder ‚Harmonien‘“. Tamtéž.
[14] Tamtéž, s. 10. K Rameauově teorii harmonické tonality viz knihu Emila Hradeckého *Úvod do studia tonální harmonie*. HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 138-139.
[15] Tamtéž, s. 250-251.
[16] DAHLHAUS, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. 2. unveränd. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1968, s. 13.
[17] „[…] die eigentümliche Bedeutung, welche die Akkorde erhalten durch ihre Bezogenheit auf einen Hauptklang, die Tonika.“ Riemann, Hugo. *Tonalität*. IN: *Musik-Lexikon*, Leipzig: 7/1909. Citováno z DAHLHAUS, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. 2. unveränd. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1968, s. 9.

Z Riemannovy teorie harmonické tonality vyplývá několik důležitých momentů pro pochopení tonality. Tím, že tonalita formuje akordický a tónový prostor do hierarchických a centrických vtahů, otevírá potenciální prostor pro změnu tonálního centra. Je-li totiž forma tonálního díla uspořádávána do centrických vztahů, pak je možné uvažovat o proměně těchto centrem definovaných vztahů. Možnost takovéto změny pak implikuje dva faktory tonality. Prvním faktorem je výskyt určité skladby v nějaké tónině.[18] Tonální centrum ve své podstatě vytváří harmonickou identitu tonální skladby, neboť podmiňuje její přítomnost v nějaké identifikovatelné tónině. V každé tonální kompozici je v principu vždy možné sledovat akordické a tónové vztahy prizmatem určité tóniny, tj. jejich příslušnosti k nějaké stupnici. Tato stupnice je běžně definována svou výškou a svým tónorodem daným na ose dur-moll.[19] Díky tomu můžeme potenciálně vždy určit, v jaké konkrétní tónině se nachází určitá skladba nebo alespoň její úsek (např. v *C dur*, *d moll*, *Fis dur* apod.). Z toho vyplývá druhý faktor: tonalita implicitně umožňuje akt tzv. modulace. Termín modulace označuje přechod skladby z jedné tóniny do druhé. Jestliže totiž tonální skladba připouští možnou změnu svého centra, připouští také možnost modulační proměny své tóniny.

Z těchto stručných pojednání o Fétisově a Riemannově koncepci tonality můžeme vyvodit další soubor významových aspektů pojmu tonality. První aspekt je obsažen ve Fétisově tvrzení, že tonalita vychází z potřeby vnímajícího subjektu orientace ve znějící hudební formě. To je podpořeno Riemannovým konstatováním, že tonalita utváří posluchačsky srozumitelný řád hudebního díla. Tonalita je tak – navzdory odlišným teoretickým perspektivám obou autorů – od počátku své terminologické geneze definována jako určitý princip starající se o smysluplný řád hudebního díla spočívající v posluchačsky srozumitelném akordickém či tónovém rozvrstvení jeho formy. Druhý aspekt je tvořen centrickou a z toho vyplývající hierarchickou povahou harmonické tonality. Riemannovo chápání akordických relací vztahujících se k jednomu harmonickému centru vymezuje tonalitu jako důsledně centrický systém, v němž jsou jednotlivé akordy a akordické vztahy hierarchicky odstupňovány vzhledem k základní harmonické funkci, tj. k tónice. Podobně Fétisovy párové kvality vedou k uspořádání tónového prostoru podle psychicky-recepčního schématu, v němž jako základní orientační body vystupují kvality vztahující posluchačovu pozornost k jistému klidovému či uzavírajícímu centru. I pro Fétise tak je tonalita

[18] K tomu HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 232-233.
[19] Tamtéž, s. 222-224. K tomu podrobněji ve třetí kapitoly této práce.

principem zapříčiňujícím existenci jistého centricky strukturovaného řádu, od něhož se odvozují hierarchicky uspořádané kvality. Třetí aspekt pak vyplývá z takto centricky a hierarchicky vysvětlené tonality. Jeho znění bylo zformulováno prostřednictvím dvou základních faktorů: tóniny a modulace.

Z dosavadních výzkumů můžeme vyvodit následující definici tonality: tonalita je harmonickým systémem, který uspořádává tóny a akordy do centrických a hierarchických vztahů, a podmiňuje tak posluchačskou srozumitelnost hudební formy. Tato srozumitelnost je dána schopností orientace posluchače v tónových a akordických relacích za pomoci jejich poměru k tonálnímu centru. Jelikož je tedy skladba psaná v tonálním systému vždy centricky strukturovaná, je možné toto její centrum (1) identifikovat pomocí parametrů výšky a tónorodu, (2) změnit ve smyslu modulačního přechodu z jedné tóniny do druhé.

Scruton v základu svého pojetí tonality přijímá většinu těchto definičních aspektů. To lze dosvědčit dvěma citáty, v nichž Scruton podává určující charakteristiky tonální hudby a tonálního centra. „Formálně řečeno, tonální hudba je ta, která je organizována kolem tóniky.“[20] Tonální centrum neboli tóniku pak Scruton definuje jako tón, „k němuž všechny ostatní [tóny] směřují“[21]. Scruton tím ukazuje, že stejně jako Riemann a Fétis pokládá centričnost a hierarchičnost za esenciální aspekt tonality. Podle něj musí být forma jakéhokoli hudebního díla centricky a hierarchicky organizována, tzn. musí v ní existovat principiální rozdíl mezi centrem a ostatními tóny a akordy, má-li se s ní zacházet jako s formou tonální.[22] Kromě toho Scruton v určité míře souzní s předloženou definicí také v tom, že tonalita často implikuje přítomnost tóniny a modulace. Např. v klasických dílech Haydna, Mozarta či Beethovena je podle Scrutona vždy možné sledovat harmonický průběh pomocí identifikování jejich tónin a modulačních obměn.[23] Toto však nelze zobecnit na všechny historické projevy tonality.[24] V následující kapitole ostatně budeme moci zjistit, že zejména hudba 20. aspekty tóniny a modulace výrazným způsobem zproblematizovala. S Fétisovou a Riemannovou koncepcí tonality však Scruton opět souhlasí ohledně souvztažnosti hudebního porozumění, resp. hudební zkušenosti, a

[20] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 280.
[21] Tamtéž, s. 281.
[22] Zde je zapotřebí zdůraznit, že pojem hierarchie tady používáme důsledně v jeho vztahu k pojmu centra. Pokud totiž Scrutonovi připisujeme takové pojetí tonality, ve kterém sehrávají určující úlohu hierarchie a centričnost, chápeme oba tyto pojmy v jejich bytostné souvztažnosti. Je-li nějaký systém centrický, je také hierarchický. V tomto smyslu je proto nutné odlišit náš výklad tonality se schenkerovskou teorií tonality, která rovněž pracuje s pojmem (generativní) hierarchie, ale v odlišném významu. Jelikož Scruton vede s touto Schenkerovou teorií kritickou polemiku, je nutné na tento rozdíl upozornit. Např. tamtéž, s. 322.
[23] Tamtéž, s. 326.
[24] Tamtéž.

tonality.[25] Pojmy hudebního porozumění a hudební zkušenosti mají ale ve Scrutonově koncepci tonality – jak již víme z úvodu práce – natolik výsadní úlohu, že je jim třeba věnovat celou jednu kapitolu.[26]

2.2 Atonalita jako necentrický a nehierarchický systém

Sémantické a historické vymezení atonality je v mnohém komplikovanější než v případě tonality. Jestliže pojem tonality obsahuje relativně stabilní sémantické pole, na němž se může shodnout nejen muzikologická, ale také hudebně skladatelská obec, pojem atonality byl již od svého počátku spojen s velkými spory a sémantickými nejasnostmi. Hartmuth Kinzler v již citovaném slovníku *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* ukazuje, že atonalita začala být jakožto hudební termín frekventovaně využívána hudebními kritiky a teoretiky na samém počátku 20. století a zejména pak v jeho desátých letech, kdy označovala množství na sobě nezávislých a často i protichůdných významů.[27] Teoretici jej využívali pro popis rozmanitých odchylek skladatelů od tonálního systému, kritici si pod ním představovali širokou paletu zejména negativních vlastností soudobé moderní hudby.[28] Rakouský hudební historik a teoretik Guido Adler např. vnímal jako atonální takové hudební pasáže, jež nelze přiřadit k určité stupnici nebo které neodpovídají žádné tónové výšce.[29] Kinzler rovněž upozorňuje na četné příklady reakcí na expresionistická díla z pera Arnolda Schönberga, jež byly dobovými kritiky pro jejich disonantnost a formální nezakotvenost popisovány obecně jako atonální.[30] Atonalita v kritickém diskurzu byla synonymem pro chaotičnost či mozaikovitost avantgardních kompozic. Proces sémantické analýzy atonality navíc taktéž stěžuje skutečnost, že i skladatelé, jejichž skladby máme ve zvyku přiřazovat k atonální hudbě, tento pojem důsledně odmítali. Např. Schönberg ve své *Harmonielehre* [Teorie harmonie] tyto tendence v charakterizaci své tvorby důrazně zavrhuje, přičemž o sobě píše jako o ryze tonálním skladateli.[31]

Chceme-li tedy uchopit pojem atonality, musíme jeho význam ohraničit a vymezit jednak navzdory této jeho sémantické roztříštěnosti, jednak proti vůli těch, kteří svými díly sami přispěli k dějinám atonální hudby. V muzikologické literatuře je atonalita nejčastěji

[25] Tamtéž, s. 285.
[26] Viz třetí kapitolu této práce.
[27] KINZLER, Hartmuth. *Atonalität*. IN: EGGEBRECHT, Hans, Heinrich, ed. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: F. Steiner, 1995. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, s. 44-45.
[28] Tamtéž, s. 47-48.
[29] Tamtéž, s. 47.
[30] Tamtéž.
[31] Tamtéž, s. 45.

definována v opozici vůči tonalitě.[32] Atonalita se zde ukazuje jako určitý harmonický princip usilující o maximální eliminaci tonálního centra v tónovém či akordickému prostoru hudby. V důsledku tohoto vyloučení centra z hudební kompozice dochází i ke zrovnoprávnění jednotlivých vztahů mezi tóny, příp. akordickými souzvuky. Jestliže totiž atonalita ve své podstatě neguje jakoukoli přítomnost centra, destruuje tím zároveň relační hierarchie, jež hrají – jak jsme viděli v předešlé podkapitole – podstatnou úlohu v tonalitě. Z historického hlediska se pak atonální princip do určité míry pokouší o nahrazení tonálního způsobu kompozice tím, že prostřednictvím negace stávající podoby kompozičního systému přichází s novými nástroji a technikami pro atonální organizaci partikulárních tónů a souzvuků.[33] Těmito technikami může být např. dodekafonie nebo serialismus.[34]

Důsledkem atonálního zrovnoprávnění vztahů chromatické stupnice, popírající jakékoli náznaky přítomnosti vztažného tónického centra, bylo podle mnohých teoretiků a obhájců atonality značné osvobození tvůrčího procesu skladatele ze strany jedné a osvobození recepčních aktivit posluchače ze strany druhé. Německý filosof a muzikolog Theodor W. Adorno např. v této souvislosti píše o atonálním osvobození hudebního materiálu.[35] Skladatel se v atonální hudbě – minimálně v jejích historických počátcích – nemusí omezovat na tradiční harmonické techniky, jež ze své podstaty stojí za produkcí privilegovaných tónů a akordů, nýbrž má možnost volně manipulovat se všemi relačními kombinacemi, které mu dává k dispozici atonální hudební prostor.[36] K tomu Adorno

[32] V tomto výkladu budeme vycházet z následujících titulů. HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. TICHÝ, Vladimír. *Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století*. IN: TICHÝ, Vladimír, HAVLÍK, Jaromír, KREJČA, Tomáš a ZVĚŘINA, Petr. *(A)tonalita*. V Praze: NAMU, 2015, s. 21-69.

[33] K tomu HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 176. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 285.

[34] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 176-177. Podrobnějšímu výkladu těchto atonálních technik se bude věnovat nadcházející kapitola.

[35] ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 58.

[36] K tomu je zapotřebí dodat, že tuto Adornovu interpretaci musíme vnímat ve dvojím smyslu. První smysl je negativní, neboť stanovuje negativní určení svobody skladatelského subjektu. Svoboda kompozice zde znamená svobodu *od* předchozí podoby komponování. Tento pohled lze zobecnit na celou atonalitu, neboť ta ve svém celku důrazně vystupuje proti vší tonalitě, čímž splňuje negativní charakter atonální svobody. Druhý smysl je pozitivní, přičemž vymezuje svobodu *k* novému kompozičnímu řešení nově strukturovaných hudebních vztahů mezi akordy a tóny. Zde je už Adornova pozice problematičtější. V dalších částech práce uvidíme, že Adorno se kriticky staví vůči tzv. řízené atonalitě. Z jeho pohledu neznamená tento typ atonální skladby větší svobodu, nýbrž naopak větší podřízenost pravidlům a zákonům. Jestliže tedy v kontextu atonality jako celku hovoříme o osvobození skladatelského subjektu,

dodává, že s podobnou mírou svobodného rozhodování se setkává i posluchač atonální skladby. O recipientově roli ve vnímání atonálního díla píše Adorno v knize *Prismen* takto: „Schönbergova hudba ve skutečnosti [od posluchače] vyžaduje již od svého počátku aktivní a koncentrovanou spolupráci. […] To znamená, že posluchač spontánně spoluvytváří její vnitřní pohyb. Jeho postoj zde nelze popsat jako kontemplaci, nýbrž jako praxi.“[37]

Tonální kompozice svazovala podle Adorna posluchačovu představivost způsobem, že jí prostřednictvím hierarchicky strukturovaného hudebního prostoru vnucovala, jak ji má adekvátně vnímat. Atonální dílo naopak z důvodu absence tonálního centra ponechává posluchačově představivosti velké pole působnosti. Jeho recepce se tak v Adornově pojetí blíží praxi, v níž posluchač aktivně spoluutváří vztahy mezi rovnoměrně strukturovanými tóny, popř. vyššími hudebními celky jako motivy či akordy.

V předchozím výkladu bylo stanoveno několik základních významových aspektů pojmu atonality. Prvním aspektem atonality je její negace tonálního uspořádání akordického a tónového prostoru hudby. To má za následek zrovnoprávnění všech vztahů napříč hudební formou. Z toho vyplývá další významový aspekt atonality: atonalita je stejně jako tonalita důsledně relačním harmonickým principem. Třetí významový aspekt se pak dotýká problematiky hudebního poslechu, resp. hudebního porozumění. Atonalita se zde ukazuje jako určité recepční schéma, jež – v opozici vůči tonalitě – vyžaduje silnou participaci posluchače ve spoluutváření hudebního díla. Atonalitu tak můžeme vymezit jako harmonický princip, jenž eliminuje hierarchické a centrické vztahy hudební formy, na místo čehož klade rovnocenné relace mezi tóny, a rozvolňuje tak poměr skladatele a posluchače k hudebnímu dílu.

Scruton ve své hudební estetice kopíruje tento výměr atonality a atonální hudby. Atonalita je pro Scrutona převážně negativním kompozičním projektem, který usiluje o naprosté oproštění se od všech tonálních aspektů centričností a hierarchičností počínaje, tóninou a modulací konče.[38] Atonální hudba pro něj představuje hudební formu, jež vystupuje proti všem vztahům a vlastnostem tonální formy. Atonalita se tak ukazuje coby určitý princip, ve kterém hraje rozhodující úlohu moment osvobození od tonálního

musíme mít na paměti tento dvojí smysl atonální svobody. K Adornově poměru k řízené atonalitě: ZAGORSKI, Marcus. *Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music*. Hofheim: Wolke Verlag, 2020, s. 35.

[37] „Tatsächlich erheischt Schönbergs Musik von Anbeginn aktiven und konzentrierten Mitvollzug […] Sie verlangt, dass der Hörer ihre innere Bewegung spontan mitkomponiert, und mutet ihm anstelle bloßer Kontemplation gleichsam Praxis zu.“ ADORNO, Theodor W. *Arnold Schönberg (1874-1951)*. IN: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955, s. 181.

[38] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 281.

způsobu kompozice. Scruton se rovněž – v souladu s představenou definicí atonality – zabývá problematikou hudebního porozumění atonální hudbě. Tou se budeme soustavně zabývat v dalších částech práce.[39]

Naznačený Scrutonův pohled na předložené definice tonality a atonality bude v této práci dále rozvíjen a dourčován. Zejména ve čtvrté a páté kapitole bude náležitě ukázáno, jak Scruton oba pojmy vnáší do určitého filosofického rámce a na základě toho je hodnotí vzhledem k jeho koncepci vývoje hudebních dějin. Než k tomu ale budeme moci přistoupit, musíme nejprve podniknout dva kroky. Prvním krokem bude usouvztažnění pojmů tonality a atonality s dějinným vývojem hudby 1. poloviny 20. století. Tonalita coby centrický a atonalita jakožto necentrický harmonický systém jsou pojmy, které se různými způsoby promítly do dějin moderní hudby. V nadcházející kapitole budou tyto pojmy využity pro nasvícení jednak elementárních znaků vývoje hudby minulého století, jednak vlastního Scrutonova pohledu na funkci tonality a atonality v novodobých hudebních dějinách. Druhým krokem bude výzkum základu Scrutonovy estetiky hudby, totiž hudební zkušenosti. To utvoří potřebné předpoklady pro výklad Scrutonova filosofického pohledu na problematiku tonality a tonality, čímž zároveň dojde k přiblížení se k cíli práce, tj. k rozšíření Scrutonovy teorie hudební zkušenosti o oblast atonální hudby.

[39] Viz pátou kapitolu této práce.

3 Funkce tonality a atonality v artificiální hudbě 1. poloviny 20. století

Výzkumný a kritický pohled na Scrutonovo pojetí tonality a atonality z perspektivy jeho koncepce hudební zkušenosti se neobejde bez alespoň stručného přehledu základních vývojových tendencí moderní hudby první poloviny 20. století. Důvodem toho není jen historická konkretizace pojmů tonality a atonality, jež byly vyloženy v předchozí kapitole. Scruton své filosofické postoje k tonalitě a atonalitě zakládá na četných rozborech a příkladech z artificiální hudby minulého století. Pro správné pochopení Scrutonovy argumentace ohledně problematiky tonální a atonální hudby je proto zapotřebí se dostatečně zorientovat v tomto složitém období hudebních dějin. Prezentovaná kapitola se proto zaměří z jedné strany na popis základních vývojových tendencí kompozičních přístupů k tonalitě a atonalitě, které se zformovaly v západní artificiální hudbě první poloviny 20. století, ze strany druhé na Scrutonovo hodnocení funkce tonality a atonality pro dějiny moderní hudby. Výklad bude veden jednak za pomocí vlastních Scrutonových tezí zaměřujících se převážně na harmonický rozměr moderní hudby minulého století, jednak prostřednictvím vybraných muzikologických a hudebně-estetických příspěvků k tématu novodobých hudebních dějin. Důležitou úlohu zde bude sehrávat Adornovo a Schönbergovo pojetí tónově barevné hudební formy. Z metodologického hlediska kapitola naváže na předchozí definice tonality a atonality, jež byly zformulovány na dvouosém půdorysu rozumějícího subjektu a hudebního objektu. Vývojové tendence moderní hudby zde tak budou zkoumány jak na úrovni subjektivní, v níž půjde o popis účinků proměn hudební struktury na posluchače, tak na úrovni objektivní, ve které budou stanoveny určující transformace v postojích modernistických skladatelů na tonální a atonální hudební formu.

Nastavení celé kapitoly je ryze historické, nikoli teoretické. Je proto nutné předem zdůraznit, že cílem kapitoly není představit Scrutonovy argumenty proti určitým jevům hudebních dějin, nýbrž nabídnout Scrutonův pohled na historický vývoj moderní hudby první poloviny minulého století. Jestliže se tedy v průběhu výkladu dotkneme problémů majících analytickou či filosoficko-estetickou povahu, budeme se přidržovat toliko jejich historické relevance. To se bude týkat zejména Scrutonova přístupu k tonalitě, témbrové složce hudební formy a atonalitě. Scrutonův teoretický a filosofický pohled na tyto jevy bude součástí dalších kapitol práce.

Kapitola se nejprve zacílí na základní historické tendence vývoje artificiální hudby první poloviny 20. století. Ty budou vyloženy prostřednictvím Scrutonovy pětičlenné typologie schematizující hudební vývoj do nejdůležitějších skladatelských a hudebně-stylových postojů k tonalitě a atonalitě. Tyto typy budou vždy spojeny s určitou skladatelskou osobností, jejíž díla představují historicky exemplární případy daného postoje. V rámci popisu atonální hudby a jejích představitelů bude rovněž poukázáno na problematiku barevné složky tónu v dějinném vývoji hudby. Na konci tohoto pojednání bude stručně určeno, jak Scruton hodnotí tyto v historii hudby zakotvené přístupy k tonálnímu a atonálnímu způsobu kompozice.

3.1 Základní přístupy k tonalitě a atonalitě v hudbě 20. století z pohledu Scrutonovy estetiky hudby

Scruton v *The Aesthetics of Music* [Estetika hudby] stanovuje čtyři základní typy přístupů hudebních skladatelů k tonalitě a atonalitě.[40] Tyto typy se postupně konstituovaly v rámci hudebních dějin první poloviny 20. století, přičemž ustanovily hlavní stylové tendence vývoje moderní hudby.[41] Scruton pojímá dané postoje k oběma těmto harmonickým principům jako snahy skladatelů o překonání stávajícího způsobu komponování. Cílem těchto skladatelů bylo podle Scrutona prostřednictvím buď reformy stávajících způsobů kompozice, anebo experimentální konstrukce zcela původních harmonických systémů nalézt „nové hudební vztahy“ hudební formy.[42] Zkoumaná epocha hudebních dějin tak ze Scrutonova pohledu představuje síť rozmanitých, často i vzájemně protichůdných uměleckých tendencí, jež skrze množství skladatelských vhledů do tonálního a atonálního principu dala vzniknout dosud neslyšeným melodickým a harmonickým vztahům napříč celou hudební formou. Ať už se tedy jedná o inovace spojené s rozšířeným tonálním uvažováním nebo o atonální negaci tonálního centra, jde podle Scrutona vždy o historicky zakotvené konkrétní hudební projevy hledající nové možnosti harmonicko-melodických vazeb. Konstituce těchto vztahů se pak výrazně projevuje na proměnách povahy posluchačova porozumění probíhajícího v rámci jeho hudebně-estetické zkušenosti.

[40] Scruton ve své knize ve skutečnosti píše o pěti přístupech. Čtvrtý, pantonální přístup do našeho přehledu nezahrnujeme, poněvadž se nekryje s žádnou konkrétní tendencí hudebního vývoje modernistické artificiální hudby, a zastupuje pouze jeden muzikologický pohled, jejž Scruton podrobuje kritice. Ostatní typy mají kromě teoretického rozměru také historicko-praktický přesah. Z toho důvodu se jimi budeme v následujícím výkladu podrobněji zabývat.

[41] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 272-285.

[42] Tamtéž, s. 272.

Scrutonovu typologii můžeme rozčlenit do dvou oblastí. Pod první z nich spadají veškeré skladatelské přístupy, které různými způsoby pracují s tonální tradicí. Jejich parametrem je z jedné strany narušení dosavadního kompozičního zacházení s tonálními prostředky, ze strany druhé zachování základních tonálních rysů hudební formy, s nimiž jsme se seznámili v předchozí kapitole. Scruton celou tuto oblast z důvodu jejího soustavného odchylování se od čisté tonality označuje jako neúplnou tonalitu (*imperfect tonality*).[43] Druhou oblast tvoří množina rozmanitých skladatelských přístupů, jež mají za cíl úplnou negaci tonálního principu. Jejím obsahem jsou kompoziční techniky, které v souladu s výkladem z minulé kapitoly označujeme jako atonalitu.

K prvnímu typu neúplné tonality přiřazuje Scruton tzv. rozšířenou tonalitu (*extended tonality*).[44] Tento kompoziční přístup zahrnuje veškeré hudební projevy, jež podržují základní prvky tonality, tzn. centričnost a hierarchičnost, ale zároveň do tonálně organizované skladby vkládají cizorodé prvky. Tyto prvky narušují identitu tonality, aniž by však vedly k její destrukci. Podle povahy cizorodých prvků Scruton rozlišuje tři druhy rozšířené tonality. Prvním z nich je kompoziční praxe, v níž skladatel do harmonicko-melodické formy skladby vkládá „pasáže, melodie a harmonie náležející do jiného hudebního systému,“[45] než je ten ryze tonální. Jako příklad Scruton uvádí Debussyho tendenci vkládat do svých impresionistických děl pasáže psané v celotónové stupnici, které z důvodu své nezakotvenosti v žádné konkrétní tónině narušují tonální řád skladby.[46] Skladba navzdory inkorporaci cizího prvku jdoucího proti určujícímu prvku tonality – totiž faktu, že tonální skladba se vždy nachází v nějaké tónině – neztrácí nic ze svého centricky tonálního charakteru, ale je pouze vychýlena z jednoduchého a předvídatelného tonálního průběhu. Tonalita si zde zachovává svou dominantní úlohu spočívající v hierarchické strukturaci hudebního prostoru, její identita a koherence je ale deformována vstupem nového prvku podmiňujícího vznik nových, do té doby neužívaných tonálně-harmonických relací. Tato deformace proto neústí do rozpadu tonality, ale naopak k jejímu posílení, neboť obsahuje kontrast, jenž pouze zdůrazňuje tonální zaměřenost skladby.

[43] Tamtéž.
[44] Tamtéž.
[45] Tamtéž.
[46] Zde se tak mj. ukazuje v minulé kapitole učiněné tvrzení, že Scruton chápe tóninu a modulaci jako historicky omezené aspekty tonality. V případě Debussyho skladeb – např. předehry k opeře *Pelleas a Melisanda* – se často setkáváme např. s celotónovými stupnicemi, jež nelze zařadit do konkrétních tónin. To však podle Scrutona neznamená, že by Debussy nebyl tonální autor. Jeho vkládání mimo-tonálních prvků do hudební formy nedestruuje její celkové tonální nastavení, v němž je již možné analyzovat prvky tónin. Tamtéž, s. 272-273. Dále tamtéž, s. 174-175.

Druhým případem rozšířené tonality je záměrné narušování tonálního plánu skladby prostřednictvím tónů nezapadajících do určitého akordického souzvuku nebo melodického průběhu.[47] Scruton toto začleňování „cizích not“ (*wrong notes*) do tonálních skladeb sleduje jak na vertikální, tak na horizontální ose hudební formy. V prvním případě se jedná zejména o přidávání tónů do stupnice, které k ní původně nepřináleží.

„Od Janáčka ke Schnittkemu můžeme u skladatelů registrovat tendence k obcházení tónů dané stupnice prostřednictvím jejich propojení s kterýmkoli z chromatických tónů. Tyto cizí tóny se vzájemně střetávají v melodických a harmonických vztazích, aniž by zde působily jako pouhé akcidenty nebo prostředky k modulaci.“[48]

V klasicky tonálních skladbách bylo zvykem, že přítomnost oněch cizích tónů v užité tónině směřuje k postupné modulaci do tóniny nové. Cizí prvky, patřící do jiné tóniny než do té aktuálně znějící, byly v aktuální tónině pociťovány jako nahodilé, přičemž jejich přesazení do kontextu jiné tóniny z nich utvořilo již nutné součásti nového melodicky-harmonického nastavení skladby. U Janáčka nebo Stravinského tomu je již jinak. Jejich volnější zacházení s cizími tóny stupnice z nich učinilo historicky významné modernistické inovátory melodicko-harmonické formy, poněvadž jejich způsoby užívání tóninou „neoznačených tónů“ vedlo k rozšíření tonálního plánu, v němž jsou rozvolněny vztahy mezi jednotlivými prvky hudební formy, avšak bez ztráty jejího centricky tonálního nastavení. To má své důsledky na posluchačské rovině. Ze Scrutonova výkladu můžeme vyvodit, že posluchač na tyto kompoziční inovace reaguje pocitem jistého tonálního zakotvení, které je narušováno, a zároveň posilováno existencí cizorodých melodicko-harmonických prvků. Neustálé napětí mezi zachováním centrické harmonicko-melodické hierarchie a jejím zničením vede na úrovni posluchačovy hudební zkušenosti k zesílení povědomí o tonálním nastavení znějícího díla.

Poslední projev rozšířené tonality nazývá Scruton jako tzv. putující tonalitu (*wandering tonality*).[49] Jejím poznávacím znamením je specifický harmonický průběh, v němž sled akordů, resp. soustava jejich harmonických funkcí, nevede k finálnímu rozvedení do tóniky coby funkce harmonického klidu. Putující tonalita je tak dle Scrutona původně harmonickým prostředkem, jenž posluchače neustále drží v napětí a nejistotě, neboť to, co je mu na základě tonálního hierarchického nastavení skladby slibováno – tedy uzavření harmonického dění v tónice – nikdy reálně nenastane. Za průkopníka této

[47] Tamtéž, s. 273.

[48] „From Janáček to Schnittke we find composers refusing to respect the ‚designated tones‘ of the key, and allowing any of the twelve tones to enter into melodic and harmonic relation with the notes of the scale, without treating these ‚outside‘ tones as either accidentals or avenues to modulation.“Tamtéž.

[49] Tamtéž, s. 273-274.

techniky je považován Richard Wagner, jenž v opeře *Tristan a Izolda* využil postup neustálého oddalování tónického uzavření prostřednictvím soustavných modulací na půdorysu chromatické stupnice.[50] Tato harmonická inovace, výrazně dynamizující harmonický základ díla, se následně propisuje rovněž do melodické složky. Wagner sám o této chromatizaci melodické linie psal jako o tzv. nekonečné melodii (*unendliche Melodie*).[51] Wagnerovská nekonečná melodie z důvodu absence tóniky v harmonickém plánu díla není nikdy reálně ukončena a neustále začíná v nových, chromaticky na sebe navazujících, harmonických kontextech. Scruton navzdory tomuto radikálnímu narušení tonálního plánu zdůrazňuje, že wagnerovské oddalování tóniky neznamená, že by systém akordických vazeb neodkazoval k určitému tonálnímu centru.[52] Tónika je u Wagnera a jeho následovníků Richarda Strausse či Gustava Mahlera neustále implicitně přítomná, třebaže nikdy explicitně nezazní. To můžeme ilustrovat na rovině poslechové zkušenosti vnímatele: posluchač, jakkoli jsou jeho tonálně uzpůsobená recepční schémata narušena, vztahuje jednotlivé akordy a na nich vystavěné melodické linie k centru, jež sice explicitně nezaznívá, ale implicitně existuje coby garant hierarchického uspořádání hudebního prostoru. Scruton proto může o Wagnerovi a jeho harmonicko-melodické inovaci – v hudební teorii též nazývané jako tristanovská chromatika –[53] říci následující: „Tristana nelze vnímat jako loučení se s tonalitou, nýbrž spíše jako zvěstovatele nových způsobů tonální organizace.“[54] I tento třetí projev rozšířené tonality tak ukazuje, že jakkoli je tonalita z různých hledisek narušována a posluchač je soustavně připravován o přímé a bezprostřední zachycení znějícího tonálního centra, je třeba tonalitu v podmínkách moderny 20. století považovat za stále přítomnou.

Druhý typ kompozičního přístupu k tonalitě zastupují skladatelé usilující o co největší eliminaci tonálního centra, jež ovšem nepřekračuje hranici úplného rozbití tonální organizace hudební formy.[55] Na rozdíl od předchozího případu, v němž byla tónika pomocí chromaticky strukturovaných modulací odsouvána a tím i výrazně existenčně problematizována, se tento typ vyznačuje naprostým odstranění přítomnosti tonálního

[50] Scruton vysvětlení putující tonality využívá příklady z tvorby Clauda Debussyho. Pro ale větší názornost a udržení tradičního, v muzikologických textech a hudebně-pedagogických příručkách užívaného, kánonu vysvětlím tento harmonický jev skrze Wagnerův revoluční harmonický výkon. K tomu HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 161.
[51] Tamtéž, s. 162.
[52] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 273.
[53] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 161.
[54] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 273.
[55] Tamtéž, s. 275-278.

centra. Scruton jako příklad zmiňuje Alexandera Nikolajeviče Skrjabina, který se skrze své inovativní vhledy do harmonicko-melodické složky hudební formy nápadně přiblížil atonálním experimentům Arnolda Schönberga, aniž by tím však znemožnil rozvíjení svých skladeb na tonálním základě.[56] Scruton vysvětluje Skrjabinovo rozbití klasické tonality ve třech krocích. Prvním krokem je zpochybnění vázanosti tonální harmonie na terciovou stavbu akordů (*triadic chord*).[57] Skrjabin ve svých pozdních skladbách bohatě využívá kvartových akordů, jež posluchači výrazně komplikují jejich identifikaci a začlenění do tonálního nastavení znějící skladby.[58] Navzdory tomu Skrjabin podle Scrutona nerezignuje na centrické a hierarchicky tonální uspořádání harmonického základu: posluchač i přes tuto harmonickou problematizaci rozpoznává jednotlivé akordické vazby jako hierarchicky a centricky uspořádané.[59] Důsledkem tohoto „kvazi-tonálního“[60] přístupu je pak dle Scrutona druhý krok týkající se melodické složky hudební formy. Skrjabinovo deformování tonality prostřednictvím kvartových akordů ústí do kompozice melodických útvarů, jejichž celkové nastavení sice zůstává nadále tonální, kdy ovšem žádnému z jejich tónů nelze přiřadit funkci tóniky. Na úrovni posluchačovy hudebně-estetické zkušenosti se tento postup projevuje opět v recipientově základní představě o tonálním nastavení díla, která je ovšem soustavně zpochybňována nemožností nalézt stabilní tonální centrum. Jako třetí, shrnující krok Scruton zmiňuje Skrjabinovu tendenci k negaci tonálního centra, která ovšem nevede k destrukci tonality jako celku. Prohlášení typu „Skrjabin ilustruje směr, v němž tonalita znovu povstává ze svých trosek,“[61] poukazují na Scrutonovo hodnocení modernisticky inovativního výkonu tohoto ruského skladatele a jeho výsadní roli v dějinném vývoji hudby na přelomu 19. a 20. století.

Jako o třetím typu kompozičního přístupu k tonalitě Scruton hovoří o polytonalitě.[62] Polytonalitu můžeme jednoduše definovat jakožto zaznívání dvou a více tónin v paralelní sazbě. Skladba psaná polytonálním způsobem tak obsahuje vícero současně znějících

[56] Scruton na tomto místě dokonce uvažuje o Skrjabinovi jako o předchůdci Schönbergovy koncepce jednoty hudebního prostoru, ve kterém neexistuje žádná privilegovaná pozice, která by byla diktovaná např. základními harmonickými funkcemi tóniky, subdominanty a dominanty. Tamtéž, s. 278.
[57] Tamtéž, s. 277.
[58] K tomu je nutné připojit informaci, že klasicky tonální kompozice – zcela souznějící s vyloženou definicí tonality z předchozí kapitoly – se vyznačovaly terciovou stavbou akordů. Jejich ryze konsonantní povahu je možné zaslechnout v převážné většině hudby 17. století počínaje a první poloviny 19. století konče. Z hlediska hudební teorie to byl Jean Phillipe Rameau, jenž postavil teorii tonality na terciově utvořených trojzvucích. HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 139.
[59] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 277.
[60] Tamtéž, s. 278.
[61] Tamtéž, s. 278-279.
[62] Tamtéž, s. 278.

tonálních center, jež fungují v naprosté nezávislosti na sobě. Toto střetávání dvou paralelně znějících tónin nevede atonální negaci hierarchické konstrukce hudebního prostoru, ale opět ke zkomplikování posluchačovy orientace v jinak tonálně uspořádaném tónovém prostoru skladby. Podle Scrutona vnímatel při poslechu polytonálního díla ztrácí jasnou představu o její tónině.[63] Tento „oslabený cit pro tóninu" (*a weak sense of key)* je důkazem problematického postavení klasické tonality v hudební kompozici, jež sice znemožňuje konstituci jednoznačně harmonicky centrické struktury znějícího díla, ale zároveň zachovává základní prvky hierarchického uspořádání hudebního prostoru. Např. orchestrální skladba *Vůl na střeše* francouzského neoklasicistního skladatele Dariuse Milhauda vykazuje jasné známky tonální organizace. Tato organizace je však místy narušována sólovou hrou klarinetu zaznívající v kontrastní tónině. Tyto momenty Milhaud užívá záměrně pro otřesení elementární posluchačovy představy o směřování harmonicko-melodického řádu skladby, aniž by tím zapřel tonální substanci své skladby. Výsledkem je tak zpochybnění ryze tonální organizace ze strany jedné a zachování hierarchického principu ze strany druhé.

Scrutonovo pojednání o první oblasti typologie kompozičních přístupů k tonalitě a atonalitě lze definičně shrnout následujícím způsobem. Neúplná tonalita označuje určitý výsek historického vývoje moderní hudby první poloviny 20. století, v níž skladatelé na úrovni melodie a harmonie objevují nové hudební vztahy prostřednictvím narušování a inovování tonálního systému, aniž by se však vzdali centrického a hierarchického uspořádání hudební formy. Tím je do značné míry podpořen Scrutonův náhled na pojmy tonality a atonality, vycházející z klasických přístupů Fétise a Riemanna. Hudební formy neúplně tonálních skladeb vykazují známky centrických a hierarchických vztahů, které zakládají možnost posluchačského porozumění. Scrutonův popis projevů neúplné tonality však ukázal, že zbylé aspekty tonality, totiž modulace a tónina, nejsou v mnoha skladbách 20. století analyticky použitelné. Debussy, Stravinskij nebo Janáček často pracují s tonální stavbou hudební formy, která se ze své podstaty vyhýbá jednoznačnému určení tóniny a modulačních přechodů. Tím se ukazuje, že tonalita je ze Scrutonova hlediska historicky se vyvíjejícím hudebním principem, který však vždy podržuje základní, Riemannem a Fétisem odkrytý, centrický a hierarchický aspekt hudební formy.

[63] Tamtéž.

3.2 Atonalita jako negace

Jak již bylo avizováno, druhá oblast Scrutonovy typologie zahrnuje všechny kompoziční přístupy spadající pod atonální hudbu. Scruton rozlišuje tyto přístupy podle toho, jak v nich skladatelé pracují s necentrickými a nehierarchickými vazbami mezi tóny. Prvním takovým kompozičním přístupem je tzv. volná atonalita (*asystematic atonality*).[64] V tomto případě není tónový prostor organizován žádným přesně určeným systémem, který by zajišťoval, jak konkrétně kompozičně pracovat se vztahy mezi jednotlivými tóny.[65] Tento typ atonálního komponování tak neobsahuje žádná závazná pravidla, podle nichž by se skladatel při kompozici atonálního díla řídil. Hudební forma zde zůstává zcela volná, poněvadž připouští všechny tónově relační způsoby, které klasická tonalita zakazuje. Jako příklad díla napsaného ve volné atonalitě můžeme uvést *Tři kusy pro orchestr* (*Drei Orchesterstücke*) Arnolda Schönberga. Skladatel se v ní zbavuje tonální modelace harmonického a melodického vývoje skladby ve prospěch volného kladení disonantních souzvuků a přetržitých motivických linií. Schönberg zde v plné míře uplatňuje tzv. „emancipaci disonance" umožňující pracovat s disonantními souzvuky jako se samostatnými prvky hudební struktury bez nutnosti jejich rozvedení do explicitně či implicitně přítomného tonálního centra.[66] Výsledkem je znějící forma bez centrické a hierarchické logiky obsahující nové, dosud neslyšené, vztahy mezi hudební vertikálou a horizontálou. S takto vymezenou volnou atonalitou různými způsoby pracovali rovněž Schönbergův žák Alban Berg.[67]

Velkého historického ohlasu se dočkal rovněž druhý typ atonální kompozice, který Scruton označuje jako řízenou atonalitu (*systematic atonality*).[68] Oproti volné atonalitě vyžaduje řízená atonalita ke svému uskutečnění existenci určitého systému, v jehož rámci by byly atonálně rovnocenné relace řízeny souborem určitých pravidel (*rules*).[69]

---

[64] Při Scrutonova překladu výrazu „asystematic atonality" užívám v české muzikologické terminologii běžně užívaný pojem volné atonality. Z důvodu této kontinuity budu i výraz „systematic tonality", jenž označuje protichůdnou tendenci ve vývoji atonální hudbě, překládat podle české muzikologické konvence předkládat jako řízenou tonalitu. K české terminologii atonální hudby viz např. SCHNIERER, Miloš. *Expresionismus a nová hudba: svět orchestru 20. století III*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1999.

[65] Srov. tamtéž.

[66] SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 149. HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby IV. 20. století (1)*. Praha: Ikar, 2007, 184-185.

[67] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 177.

[68] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press, s. 281-282. HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 177.

[69] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press, s. 281-282.

Takovýmto systémem může být buď tzv. kompozice s dvanácti tóny neboli dodekafonie[70], jež stanovuje závazná kritéria pro práci s tónovými výškami danými v chromatické stupnici, nebo tzv. seriální kompozice, v níž skladatel podle určitého systematického modelu pracuje nikoli pouze s výškou, ale i s ostatními parametry tónu: časem, barvou apod.[71] Schönberg tím podle Scrutona zakládá tradici aspirující na ustanovení konkurenčního systému vůči tonalitě.

„Řízená atonalita je Schönbergův výplod mozku (*brainchild*) zastávající dobře známou techniku tzv. seriální kompozice, která je mnohými skladateli, kritiky a muzikology považována za pravého rivala tonálního systému.“[72]

Seriální i dodekafonická skladba usilují o systematické zohlednění atonální rovnocennosti vztahů mezi jednotlivými tóny. Jestliže již volná atonalita usilovala o nehierarchickou a necentrickou organizaci tónového prostoru, pak oba zmíněné druhy řízené atonality dovršují tuto tendenci v pevně ustanoveném souboru metodických pravidel a instrukcí. Sám Schönberg definuje dodekafonii ve *Komposition mit zwölf Tönen* [Kompozice se dvanácti tóny] následovně:

„Tato metoda spočívá zejména v neustálém a výlučném využívání řady (*Reihe*) dvanácti tónů. To pak samozřejmě znamená, že v rámci této řady, jež v plné míře využívá chromatickou stupnici, nelze žádný z tónů opakovat. K tomu může dojít až v další řadě.“[73]

Jádrem dodekafonické kompozice je tedy práce s dvanácti tóny chromatické stupnice, přičemž žádný z těchto tónů nelze zopakovat, dokud nejsou všechny ostatní vyčerpány.[74] Atonální snaha o zrovnoprávnění všech vztahů zde doznává jasných, metodicky

[70] „Dodekafonie“ a „kompozice se dvanácti tóny“ jsou zde užívány v synonymním významu. Sám Schönberg pro svou novou techniku užíval pouze druhý výraz. K ustanovení pojmu dodekafonie došlo po druhé světové válce. Jeho autorem je francouzský skladatel a muzikolog René Leibowitz. Jelikož se v českém muzikologickém prostředí ujal pro označení Schönbergovy dvanáctitónové techniky právě tento Leibowitzův pojem, budu v dalších částech práce psát vždy o „dodekafonii“ a nikoli o „dvanáctitónové hudbě“ (*Zwölftonmusik*). BREICHE, Michael. *Zwölftonmusik*. EGGEBRECHT, Hans, Heinrich, ed. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: F. Steiner, 1995. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, s. 444.

[71] Tamtéž, s. 439. Dále s. 396.

[72] „Systematic tonality is the brainchild of Schoenberg, who advocated the well-known technique of ‚serial composition‘, regarded by many composers, critics, and musicologists as a genuine rival to the tonal system.“ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press, s. 281.

[73] „Diese Methode besteht in erster Linie aus der ständigen und ausschließlichen Verwendung einer Reihe von zwölf verschiedenen Tönen. Das bedeutet natürlich, dass kein Ton innerhalb der Serie wiederholt wird und dass sie alle zwölf Töne der chromatischen Skala benutzt, obwohl in anderer Reihenfolge.“ SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 151.

[74] Scruton formuluje dodekafonickou techniku takto: „Vlastním cílem bylo organizovat dvanáct tónů chromatické stupnice bez toho, aniž by se jeden z nich stal tónem privilegovaným, tzn. zabránit vzniku základního tónu (*master-tone*), který by sloužil jako tónika, a dosáhnout tak absolutní rovnosti (*absolute equality*) mezi všemi oblastmi hudebního prostoru. Všech dvanáct tónů je aranžováno do řad (*series*), které mohou být invertovány, obráceny a transformovány všemi způsoby, které známe z kontrapunktického myšlení tonální tradice.“ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press, 1997, s. 281-282.

konstituovaných kontur: oproti tonální kompozici, v níž se zákonitě opakují privilegované tóny dané logikou riemannovsky funkcionální harmonie, je v dodekafonii od jakéhokoli návratu stejného upuštěno. Všechny tóny zde mají stejnou roli, žádný z nich není využíván na úkor druhého. Schönbergovu myšlenku následně zpracovali jeho žáci Alban Berg a Anton Webern, kteří z různých hledisek zkoumali schönbergovskou logiku neopakovatelnosti. Webern kupř. na podkladě dodekafonické techniky usiloval o osamostatnění všech složek hudební struktury, což historicky vedlo k ustanovení mnoha avantgardních stylů zejména druhé poloviny 20. století.[75] Berg se pak kompozičně zamýšlel nad propojením dodekafonické a klasicky tonální skladby.[76] To se projevuje zejména v jeho opeře *Wozzek*, jež – jak upozorňuje Scruton – vykazuje značné množství tonálních postupů užívaných na atonálním základě.[77]

Z výše řečeného můžeme vyvodit důsledky formálního uspořádání atonální hudby pro hudební recepci. Jestliže již Adorno při interpretaci Schönbergova výkonu zdůraznil vysoký podíl aktivní účasti posluchače na poslechu atonálních děl, pak s ohledem na dosavadní výklad lze říci, že v důsledku chybění centrické a hierarchické organizace hudební formy musí posluchač atonálního díla ve velké míře sám usilovat o nalezení vztahů mezi partikulárními znějícími tóny. Není-li totiž ve formě takového díla žádné pevně stanovené harmonické či melodické centrum, je na posluchačově vlastní schopnosti dohledávat vztahy v rámci atonální hudební formy.

Úhrnem lze dosavadní popis druhé oblasti Scrutonovy typologie shrnout těmito slovy. Atonalita v hudbě první poloviny 20. století byla uskutečňována dvojím způsobem: volně nebo řízeně. Volná atonalita znamenala volné vrstvení disonantních a motivicky přetržitých prvků hudební formy, jež se záměrně vyhýbají centrické a hierarchické organizaci hudebního prostoru. Řízená atonalita pak představovala ukotvení těchto ryze atonálních aspektů v systému kompozičních pravidel. Co se hudební recepce týče, zůstává zde to, co bylo řečeno v předchozí kapitole. Posluchač je při kontaktu s atonální skladbou nucen k větší participaci na samotné znějící formě.

[75] KREJČA, Tomáš. *Syntaxe a strukturace hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*. IN: HAVLÍK, Jaromír, DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, Jiřina, KREJČA, Tomáš a TICHÝ, Vladimír. *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019, s. 63.

[76] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 177.

[77] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 126-127.

3.3 Schönbergova koncepce tzv. Klangfarbenmelodie

Historicky významným projevem atonální hudby je nové zacházení s barvou tónu. Tato složka měla podle Schönberga a jeho žáků utvořit vlastní způsob organizace hudební formy, který by byl relativně nezávislý na melodii, harmonii a rytmu.[78] Z této emancipace tónové barvy neboli témbru měla pak vzniknout koncepce *Klangfarbenmelodie*, tj. melodie zvukových barev. Tato koncepce je z hlediska filosofie hudby a hudební teorie považována za velký přínos hudebním dějinám.[79] Z toho důvodu je zapotřebí se jí podrobněji zabývat.

Schönberg v teoretickém spisu *Harmonielehre* stanovuje tři vlastnosti (*Eigenschaften*) tónu: výšku, barvu a intenzitu.[80] Všechny tři vlastnosti jsou rovnocennými konstituenty tónu a jako takové se podílejí na strukturní výstavbě hudebního díla. Zrovnoprávněním všech těchto vlastností tónu Schönberg explicitně oponuje klasickému hudebnímu uvažování, podle něhož je schopnost tvořit samostatné struktury a vyjadřovat hudební myšlenky přisuzována pouze výšce, jež stojí za tvorbou melodických a harmonických celků. Podle Schönberga byla barva skladateli vnímána coby sekundární vlastnost, jejíž funkci bylo zapotřebí omezit toliko na podpůrný element melodicko-harmonické výstavby díla. Schönberg tuto kritiku vkládá do vlastní skladatelské tvorby, přičemž přichází s konceptem tzv. *Klangfarbenmelodie*, podle něhož je možné skládat jednotlivé zvukové barvy a komplexy do vzájemných vztahů způsobem, že dochází k ustanovení konkrétních témbrových relací, jimž lze přisoudit stejnou formotvornou funkci.[81] Barva se tím pro Schönberga stává hudebním prvkem významně se podílejícím – spolu s harmonií a melodií – na produkci hudební formy.

Z historického hlediska však nebyl Schönberg prvním, kdo se zaměřil na do té doby opomíjený barevný rozměr tónu a skladby. Umění instrumentace či orchestrace, stojící za skladatelovým zacházením s hudební barvou, je často spojováno s Hectorem Berliozem, Richardem Wagnerem či Mauricem Ravelem. O instrumentačním mistrovství prvních dvou skladatelů se zmiňuje ve své wagnerovské monografii T. W. Adorno.[82] Podle něj byli Berlioz a Wagner prvními, kteří se začali cíleně zabývat hudebním témbrem.

---

[78] Tamtéž, s. 77.

[79] ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 92. KREJČA, Tomáš. *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení,* IN: TICHÝ, Vladimír, HAVLÍK, Jaromír, KREJČA, Tomáš a ZVĚŘINA, Petr. *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*, Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, s. 59-60.

[80] SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Los Angeles: University California, 1983, s. 421.

[81] Tamtéž.

[82] ADORNO, Theodor W. *Versuch über Wagner*. IN: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, sechste Auflage, 2015, s. 68.

„Umění instrumentace v nejpregnantnější podobě, totiž jako produktivní účast barvy na hudebním dění (*das musikalische Geschehnis*) […], před Wagnerem neexistovalo. […] Jestliže se Wagner od Berlioze naučil emancipovat barvu od kresby, pak on sám navrátil osvobozenou barvu zpět ke kresbě, aby tím zrušil jejich starou diferenci.“[83]

Berlioz byl podle Adorna první, kdo osvobodil barvu z područí dominantních složek hudby, totiž melodie a harmonie. Tím, že ale takto emancipoval hudební barvu, odebral jí její hudebně-formální funkci. Slovo kresba je u Adorna metaforou pro hudební formu: Berlioz prostřednictvím vyjmutí barvy z hudební formy zároveň odejmul barvě její schopnost podílet se na hudebním dění. Teprve Wagner ukládá barvě její aktivní účast na hudebním vývoji znějící formy. Podle Adorna se tak barva teprve od dob Wagnera stává významným hybatelem hudebního dění. Schönberg je pak tím, kdo prostřednictvím oné *Klangfarbenmelodie* dovádí Wagnerovo umění do modernistických důsledků. U Schönberga je barva již určující a směrodatnou vlastností tónu a hudební formy jako celku.[84] Pro náš výzkum je přitom zásadní, že naprosté osamostatnění barevné složky nepřichází podle Adorna s moderními variacemi tonální organizace, nýbrž s atonalitou. Teprve atonální hudba umožňuje úplnou emancipaci barvy od ostatních složek hudební formy.

Ryze hudebně teoretickým rozměrem wagnerovského a později schönbergovského přistupování k barvě se zabývá Tomáš Krejča ve studii *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*.[85] Podle něj znamená Schönbergův pohled na roli barvy v hudební formě přechod od ryze harmonické roviny do roviny barevně-kvalitativní.[86] Hudební barva totiž – jak již naznačil Adorno – byla před Schönbergem jakýmsi vedlejším produktem harmonických souzvuků.[87] Např. u skladeb Händela, Mozarta či Beethovena byla tónově barevná složka přímým důsledkem působení hudební vertikály, v níž paralelní zaznívání dvou a více tónů produkovalo určitou barevnou kvalitu. Tónová barva tím tedy neměla samostatnou pozici, nýbrž byla důsledkem čistě

[83] „Instrumentationskunst im prägnanten Sinne, als produktiven Anteil der Farbe am musikalischen Geschehnis […] hat es vor ihm ihm nicht gegeben. […] Lernt Wagner von Berlioz die Emanzipation der Farbe von der Zeichnung, so gewinnt er der Zeichnung die befreite Farbe zurück und hebt die alte Divergenz von Farbe und Zeichnung auf.“ Tamtéž.

[84] „V programu středního Schönberga měla své místo *Klangfarbenmelodie*. Tímto výrazem se mínilo, že samo střídání barev se mělo stát hudební událostí a určovat průběh skladby. Instrumentální zvuk se jevil jako panenská vrstva, ze které čerpala představivost skladatele.“ ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 92.

[85] Krejča, Tomáš. *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení,* IN: *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*, Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019.

[86] Tamtéž, s. 63.

[87] Tamtéž, 76.

harmonické stránky hudební formy. Až díky rozšiřování tonálního plánu a následném schönbergovském konstruování atonálních vazeb v rámci hudební formy si barva vydobyla své vlastní místo. Jak shrnuje Krejča ve zmiňované studii, Schönbergovo a Webernovo atonální komponování vedlo „ke kvalitativní změně chápání souzvuku. Byla to cesta změny od chápání souzvuku jako jednotky harmonického souzvuku k jednotce sonorní, barevné. Tímto procesem došlo k naprosté emancipaci složky barvy, která se stala rovnocenným a pro řadu hudebních struktur základním formotvorným činitelem“[88].

3.4 Scrutonův pohled na funkci tonality a atonality v hudebních dějinách

Scruton nehodnotí obě základní oblasti hudebního vývoje moderní artificiální hudby stejným způsobem. Tonalita a atonalita pro něj z hlediska tendencí hudebních dějin nejsou harmonickými principy, které by stejnou měrou přispěly k esteticky žádoucímu pohybu hudebního vývoje. Oba principy podle Scrutona reprezentují jiné a vzájemně zcela nekompatibilní přístupy k hudební kompozici. Jejich historický význam je tak ze Scrutonova pohledu odlišný.

Scruton v knize *Understanding Music* [Hudební porozumění] uvažuje o historické funkci tonality takto: „tonalita je rozvíjející se tradicí, jež vychází z modů středověké hudby, a vyvíjí se přes středověkou a renesanční polyfonii k barokním kontrapunktu a k triadické syntaxi klasického stylu.“[89] Tonalita je tudíž pro Scrutona určitým principem organizace hudební formy, který provází dějiny západní hudby od jejích počátků, kdy vznikaly první náznaky stupnic a hudebně-harmonických zákonitostí. Jestliže tedy rozmanité projevy neúplné tonality stále pracují s centrickou a hierarchickou stavbou hudební formy, znamená to, že navazují na širokou dějinnou tradici vývoje artificiální hudby. Atonalitu Scruton naopak vnímá jako relativně nový historický jev, který vyplývá ze Schönbergova rozhodnutí rozejít se s tisíciletou tradicí tonální kompozice.[90] V předchozí kapitole bylo řečeno, že Scruton pohlíží na dodekafonii a serialismus jako na výplod Schönbergovy racionální aktivity. Obě atonální techniky tak nejsou výsledkem kontinuity hudebního vývoje, nýbrž vyplývají z jeho radikálního přerušení matematickou úvahou Arnolda Schönberga. Jestliže tedy neúplná tonalita stále vykazuje známky něčeho, co utvářelo hudební formu po celou historii západní hudby, atonalita přichází s něčím zcela

[88] Tamtéž, s. 63.

[89] „Tonality is an evolving tradition, arising from the modes of medieval music and evolving through medieval an Renaissance polyphony to the contrapuntal idiom of the Baroque and thence to the four-square triadic syntax of the classical style.“[89] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 12.

[90] Tamtéž, s. 163.

novým a radikálně nezávislým od všeho, co zde bylo doposud. Zároveň Scruton s jistou nedůvěrou pohlíží na koncept oné *Klangfarbenmelodie*.[91] Jelikož výklad Scrutonovy argumentace proti této Schönbergově inovaci přesahuje historický charakter této kapitoly, spokojme se prozatím s tvrzením, že Scruton výrazně pochybuje o možnosti barvy tónu vytvořit relativně samostatnou oblast organizace hudební formy. Pokud se Schönberg odklání od tradice, v níž byla barva tónu pouze podpůrnou složkou hudební kompozice, znamená to pro Scrutona minimálně sporný směr hudební inovace.

S jistou oporou v tom, co již bylo řečeno o Scrutonově pohledu na historický fenomén klasické a nedokonalé tonality, můžeme prohlásit, že Scruton přiznává tonalitě a jejím modifikacím v moderní hudbě 20. století zásadní význam v hudebních dějinách a hudební tvorbě. Aniž bychom se nyní přiblížili k rozboru Scrutonovy filosofické argumentace, k níž, jak již bylo avizováno, přistoupíme v dalších kapitolách, lze k tomu říci, že Scruton vnímá tonalitu jako historicky esenciální směr hudebního vývoje.[92] Tonalita, ať už v riemannovsky klasické či modernisticky neúplné podobě, je určitým základem pro hudební tvorbu v modernistickém rámci.[93] Na atonalitu Scruton pohlíží naopak kriticky. Tím, že se atonální hudba vymanila z tonální tradice hudebních dějin, stala se její legitimita v kontextu celé hudební historie přinejmenším spornou. Tonalita a atonalita tím získávají odlišné funkce pro hudbu 20. století: zatímco tonalita se výrazně podílí na konstituci hudebních dějin, přičemž pozitivně působí jako základ pro hudební tvorbu, atonalita je se svým odmítnutím centrické organizace hudebního prostoru z hlediska hudebních dějin silně problematickým jevem. Jsou to tudíž zejména Stravinskij, Bartók, Janáček a Skrjabin, jež vyznačují historicky relevantní způsob hudebního vývoje. Naopak Schönberg, Webern, Ligeti, Stockhausen nebo Boulez tvoří linii skladatelů, kterou je podle

[91] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 77.

[92] K tomu dospívá i řada Scrutonových komentátorů. Např. DENHAM, A. E. The Future of Tonality. *The British Journal of Aesthetics*. 2009, roč. 49, č. 4, s. 429.

[93] Tento pozitivní Scrutonův poměr k tonalitě jakožto historicky tradičnímu jevu je možné doložit Scrutonovým kladným hodnocením určitých tonálních modernistických skladatelů. Jako příklad lze uvést dílo Leoše Janáčka, jejž Scruton cení právě za jeho novátorské zacházení s tonálním systémem.[93] Scruton klade Janáčka do opozice vůči Schönbergovi. Obě osobnosti jsou pro něj představiteli modernistického uvažování, kteří zcela odlišným způsobem reagují na rozpad klasické tonality: zatímco Schönberg neguje princip tonálního uvažování, Janáček jej inovuje a rozpracovává. Oproti představitelům klasického tonálního myšlení, např. W. A. Mozartovi a J. Brahmsovi, opouští Janáček tvorbu velkých harmonicko-melodických architektonických celků a místo toho se soustředí na komponování krátkých, jednoduchých a z folkloru vycházejících nápěvků.93 Tato inovace na horizontální úrovni je nesena podle Scrutona změnou v tonálním uvažováním. Janáček odděluje „živoucí momenty tonality od těch již zkostnatělých a mrtvých“, tj. jedná jako typický představitel oné nedokonalé tonality. Pro Scrutona je tak Janáček exemplárním případem žádoucího přístupu ke kompozici, v němž tonalita není schönbergovsky bořena, nýbrž kreativně rozpracovávána. SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 168.

Scrutona zapotřebí podrobit kritické reflexi. V dalších kapitolách se z historického výkladu stane výklad filosofický. To, co zde bylo pouze naznačeno, bude postaveno na analýze konkrétních Scrutonových filosofických argumentů a námitek. Dalším zastavením této práce proto bude Scrutonova teorie hudební zkušenosti, jež nabídne již výklad filosofických základů celé Scrutonovy estetiky hudby. To pak vytvoří vhodné podmínky pro pohled na Scrutonovu filosofii tonality a jeho kritiku atonality.

4 Scrutonovo pojetí hudební zkušenosti

Po objasnění pojmů tonality a tonality a popisu hlavních vývojových tendencí artificiální hudby první poloviny 20. století se dostáváme ke druhé tematické oblasti práce, jejímž účelem je objasnit vybrané momenty Scrutonovy estetiky hudby. Jestliže nám v této práci jde o nalezení argumentů pro rozšíření scrutonovské teorie hudebního porozumění na oblast atonální hudby, a jestliže je k naplnění tohoto cíle nutné vyložit Scrutonovo pojetí tonality a atonality z jeho vlastní filosofické perspektivy, je nyní nutné podrobně reflektovat Scrutonův filosofický výklad hudební zkušenosti. Cílem této kapitoly je vysvětlit, jak Scruton uvažuje o poměru posluchače ke znějícímu hudebnímu dílu a jaký ontologický status připisuje estetické oblasti hudby.

Kapitola se nejprve krátce zaměří na celkové zhodnocení Scrutonovy teorie hudební zkušenosti pomocí selekce textů, které se k ní z různých hledisek vyjadřují a připisují ji určitou roli v dějinách hudební estetiky. Tento pohled na recepci Scrutonovy koncepce bude následně vystřídán výzkumem estetické povahy hudební zkušenosti. To utvoří podmínky pro postupnou explikaci Scrutonova pojetí vztahu zvuku a tónu coby dvou nutných předmětů hudebně-estetického poslechu. Součástí tohoto pojednání bude rovněž výklad pojmu akusmatická zkušenost, skrze nějž Scruton vysvětluje základní vlastnosti posluchačovy zkušenosti s akustickými fenomény. Kapitola se pak přesune k uchopení Scrutonova pojmu logiky dvojí intencionality, na němž bude názorně představena jeho filosofie mysli sloužící coby teoretický nástroj pro podchycení mentálních předpokladů pro vznik hudební zkušenosti. Díky tomu pak bude možné popsat Scrutonovu koncepci hudebního pohybu a prostoru. To následně utvoří dostatečné podmínky pro vysvětlení Scrutonova pojetí ontologie hudebního díla.

4.1 Význam Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti pro estetiku hudby

Komentátorů a interpretů Scrutonovy teorie hudební zkušenosti je celá řada.[94] Z těchto autorů se budeme zabývat těmi, kteří Scrutonově výkladu hudební zkušenosti připisují z jedné strany důležitou roli v jeho vlastním systému hudební estetiky, ze strany druhé důležitou funkci pro hudební estetiku jako takovou. Stručný popis příspěvků těchto Scrutonových interpretů nám umožní jednak přiblížit recepci Scrutonovy koncepce ze stran filosofické obce, jednak uvést určující rysy scrutonovské hudební zkušenosti, kterými se

[94] Např. antologie textů věnovaná Scrutonově estetice Hamilton, Andy; Zangwill Nick: *Scruton's Aesthetics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

budeme v rámci této práce zabývat. Účelem toho přehledu je podpora tvrzení, že Scruton ve svém díle věnovaném otázkám hudební estetiky vytvořil sofistikovanou a argumentačně koherentně vystavěnou koncepci hudební zkušenosti a z toho vycházející ontologie hudebního díla. Hned na úvod je ovšem třeba upozornit, že výklad vybraných sekundárních textů nemá sloužit k přesvědčení čtenáře o neomylnosti Scrutonovy teorie, ale má ilustrovat, že Scrutonův filosofický přístup k hudební zkušenosti má své zastánce, a že tudíž naše nynější zkoumání, jakož i přijetí určitých jeho postulátů, není svévolné rozhodnutí autora, ale naopak se opírá o již existující interpretační linii.

Předmětem následujícího přehledu budou tři texty filosofů – jmenovitě Alison Denham, Michaela Spitzera a Vojtěcha Kolmana – kteří se v základním výměru shodují na tom, že Scruton (1) vytvořil explanačně silnou teorii hudební zkušenosti, (2) postavil svou argumentaci na přesvědčivém rozboru metafory coby esenciálního momentu vztahu mezi posluchačem a dílem a (3) položil základy pro ontologické vymezení bytí hudebního díla. Stručný výklad pozic těchto filosofů nám tak umožní uvést důležitá a filosoficky silná místa Scrutonovy koncepce, která budou v dalších částech práce náležitě vyložena a rozvedena.

Anglická filosofka Alison Denham v textu *The Moving Mirrors of Music: Scruton resonates with Tradition* [Pohybující se zrcadla hudby: Scrutonova rezonance s tradicí] vysoce cení Scrutonovu explikaci metaforického fungování estetického procesu odehrávajícího se mezi hudebním dílem a posluchačem.[95] Denham vidí ve Scrutonově pojetí hudební zkušenosti nikoli jen kvalitní vysvětlení vazby posluchače k hudebnímu dílu, ale také uspokojivé zodpovězení otázky, co je to hudba a jakou ontologickou povahu hudba vykazuje.[96] Scrutonův pojem hudební zkušenosti tak pro ni neznamená pouze konceptuální zachycení specifické vazby posluchače a díla, ale také podmínku pro řešení filosofického problému hudby jako takové.

V podobném duchu se vyjadřuje i Michael Spitzer, který v textu věnovaném problematice hudební metafory zdůrazňuje Scrutonovu schopnost popsat funkci metafory v posluchačově estetické zkušenosti s hudebním dílem.[97] Podle něj je Scrutonova koncepce metaforické hudební zkušenosti filosofickým diskurzem neprávem přehlížena a opomíjena. O to víc proto Spitzer zdůrazňuje, že důsledné analytické zohlednění této originální

[95] DENHAM, A. E. The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton Resonates with Tradition. *Music & Letters* [online]. OXFORD: Oxford University Press, 1999, **80**(3), 411-432 [cit. 2023-06-22]. ISSN 0027-4224. Dostupné z: doi:10.1093/ml/80.3.411.

[96] Tamtéž, s. 412. Dále tamtéž, s. 419.

[97] Spitzer, Michael*: Theory of 'Hearing As' and Musical Metaphor*. IN: Hamilton, Andy; Zangwill Nick: *Scruton's Aesthetics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012, s. 28.

koncepce může výrazně napomoci budoucímu hudebně-estetickému výzkumu.[98] Scrutonova analýza hudební zkušenosti je tak pro Spitzera explanačně silným nástrojem pro řešení problému posluchačova estetického postoje k hudebnímu dílu.

V českém filosofickém kontextu se Scrutonovým pojetím hudební zkušenosti soustavněji zabývá Vojtěch Kolman.[99] V knize *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat* Kolman výslovně podporuje Scrutonovu filosofickou pozici a přiřazuje ji ke kantovskému transcendentálnímu projektu.[100] Kolman konstatuje, že Scruton podobným způsobem jako Kant analyzuje předpoklady posluchačova přistupování ke znějící formě hudebního díla,[101] přičemž dospívá k jednoznačnému závěru, že determinující podmínkou hudební zkušenosti je metafora. Scruton z Kolmanova hlediska nabízí přesvědčivé řešení problematiky hudebního poslechu, neboť se mu daří vyložit hudební zkušenost jako v podstatě metaforický recepční proces. Kolman se tedy podobně jako Denham a Spitzer zasazuje o Scrutonův vhled do zkoumané problematiky. V následujících podkapitolách bude tento Scrutonův vhled a přínos estetice hudby podrobně rozvinut.

4.2 Estetická povaha hudební zkušenosti

Hudební zkušenost je pro Scrutona specifickým typem zkušenosti estetické (*aesthetic experience*).[102] Estetická zkušenost je pak součástí perceptivní zkušenosti spočívající ve smyslovém vnímání vnější skutečnosti.[103] Perceptivní zkušenost Scruton chápe intencionálně, tj. jako konceptualizaci skutečnosti vzhledem k množině potřeb (*needs*) a zájmům (*interests*), které člověk má vůči předmětům a osobám vyskytujícím se v jeho

[98] Tamtéž.

[99] Vedle prací věnovaných filosofii hudby, v nichž se často opírá o výsledky Scrutonova bádání, se Kolman věnuje i jednotlivým Scrutonovým knižním titulům, jež opatřuje kvalifikovanými recenzemi, viz jeho recenzní studii o Scrutonově poslední knize věnované Wagnerově poslední opeře *Parsifal*. Kolman, Vojtěch. „Spasení spasiteli“: poslední dílo o posledním díle. *Svět literatury*, XXXI/2021, roč. 63, s. 79-92.

[100] KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017, s. 169.

[101] Ke Kantově transcendentální filosofii srov. KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*, Praha: Oikoymenh, 2020, s. 86.

[102] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 228-229. Kromě Scrutonových vlastních textů a vybrané sekundární literatury budu v nadcházejícím výkladu vycházet rovněž ze své bakalářské práce *Scrutonovo pojetí hudebního významu* a svého článku *Hudební význam jako metaforická exprese*, v nichž jsem z různých perspektiv vyložil Scrutonovu koncepci hudebně-estetické zkušenosti. Případné podobnosti mezi těmito texty a nynější kapitolou jsou tedy zapříčiněny touto jejich tematickou blízkostí. HURNÍK, Štěpán. *Scrutonovo pojetí hudebního významu*. Bakalářská práce, vedoucí Dykast, Roman. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, 2021. HURNÍK, Štěpán. Hudební význam jako metaforická exprese. Studie ke Scrutonově pojetí hudebního významu. *Hudební věda*. 2023, roč. 2023, č. 3, s. 376-397.

[103] Tamtéž, s. 228.

bezprostředním okolí.[104] Scruton vychází z fenomenologického předpokladu, že člověk vnímá prostřednictvím pojmů, které v závislosti na svém momentálnímu zájmu aplikuje na předměty nacházející se v jeho percepčním poli.[105]

„Veškeré vnímání je intencionální. Zahrnuje jednak zaměřenost na určitý předmět, jednak jeho konceptualizaci. I když jsou dané pojmy čistě smyslové, je tento proces konceptualizace imanentní součástí smyslové zkušenosti.“[106]

Pro účely definičního uchopení estetické zkušenosti z toho vyplývá, že různé druhy perceptivní zkušenosti se od sebe odlišují tím, jakým způsobem konceptualizují vnější skutečnost vzhledem k potřebám a zájmům subjektu. Scrutonova deskripce estetické zkušenosti tak vykazuje dvojí vymezení: negativní a pozitivní. Estetická zkušenost se podle Scrutona v první řadě odlišuje od ostatních zkušenostních druhů tím, že proces jejího vykonávání nemá za cíl uspokojení praktických, biologických či kognitivních potřeb subjektu.[107] Nastavení estetické zkušenosti je tak dle Scrutona zapotřebí negativně odstínit od takových přístupů ke skutečnosti, v nichž jsou předměty a jevy lidskou myslí konceptualizovány za účelem jejich využití k nějakému vnějšímu a pevně stanovenému cíli. Zájem determinující estetickou zkušenost proto nemůže být definován snahou vnímatele o dovršení cíle spočívající např. v ukojení jeho touhy po vlastnění majetku, sexuálním prožitku či osvojení si jistých informací.[108] Důvod toho Scrutonova negativního vymezení je třeba hledat v poměru mezi zájmem, pojmem a předmětem. Praktickou, biologickou a kognitivní zkušenost spojuje degradace předmětu a jeho vnímání ve prospěch zájmu a pojmu: zájem a pojem jsou vždy vzhledem k předmětu přednější, neboť definují cíl a účel, jehož prostřednictvím má být uspokojena praktická, biologická či kognitivní potřeba subjektu. V těchto zkušenostních druzích tudíž nikdy nejde o předmět

[104] Tamtéž, s. 220.

[105] Perceptivní zkušenost tak není pro Scrutona totožná se smyslovou zkušeností, jejíž funkcí je sběr hrubých, tj. nekonceptuálně strukturovaných počitků a vjemů. Perceptivní zkušenost zahrnuje jak smyslovost, tak intencionalitu coby výkon lidské mysli strukturující smyslová data podle určitých konceptuálně založených zájmů. Jednou z funkcí aplikace takovýchto pojmů je záměrné přizpůsobení vnější skutečnosti daným lidským požadavkům a zájmům.[105] Pojem užitý v rámci konkrétní zkušenosti vnímajícího subjektu je tak základní složkou v transformaci hodnotově neutrální skutečnosti do hodnotově nasyceného světa. Scruton takovému světu, v němž jsou prosazovány lidské zájmy, potřeby a hodnoty, říká spolu s Husserlem *Lebenswelt*.[105] Intencionální charakter zkušenosti je tudíž určitou strukturací vnější skutečnosti, která se tím našim smyslům neprezentuje jako objektivní, na nás nezávislá danost, ale jako svět utvořený podle našich potřeb a zájmů. K tomu např. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 109. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 221.

[106] Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 220.

[107] Tamtéž, s. 225-226.

[108] Tamtéž.

jako takový a způsob, jakým je tento předmět vnímán, ale vždy o jeho schopnost uspokojit daný zájem, příp. danou potřebu.[109]

S pozitivním vymezením estetické zkušenosti Scruton přichází v kontextu svého výkladu estetického zájmu. Mentálním korektivem estetické zkušenosti je podle Scrutona estetický zájem (*aesthetic interest*), který směřuje vnímatelovu pozornost k fenomenálnímu povrchu (*surface*) skutečnosti.[110] Předmětem estetického zájmu je ve Scrutonově pojetí vždy jev (*appearance*), tzn. nikoli předmět uspokojující potřeby a touhy subjektu, nýbrž pouze způsob, jakým se tento předmět jeví určitému vnímajícímu subjektu. „Estetický zájem je zájmem o jevy.“[111] Na úrovni estetické zkušenosti se pak takto definovaný estetický zájem projevuje v zaměřenosti vnímatele na *jev jako takový*.[112] S ohledem na výše provedený výklad vztahu mezi vnímáním a pojmem z toho můžeme vyvodit, že esteticky konceptualizovat skutečnost do fenomenální struktury znamená vnímat tuto skutečnost pro ni samotnou (*for its own sake*).[113] Estetická zkušenost je „zkušenost inherentně kontemplativní, ve které jsou vizuální a zvukové složky pojímány pro ně samotné bez ohledu na naše bezprostřední kognitivní a praktické zájmy.“[114] Scrutonovo pozitivní uchopení estetické zkušenosti lze tak definovat následujícím způsobem. Estetická zkušenost je pro Scrutona způsob intencionální aktivity, během níž vnímatel v rámci své perceptivní zkušenosti uplatňuje vůči skutečnosti estetický zájem, který konceptuálními prostředky transformuje předměty do pouhých jevů. Estetická zkušenost a estetický zájem tak ve Scrutonově filosofii hrají dvojí úlohu: (1) vymezují specifický poměr člověka ke skutečnosti očištěný od biologických, praktických a kognitivních zájmů, (2) aktivně strukturují svět podle určitého intencionálně-konceptuálního rámce.[115] Tento druhý bod je z hlediska Scrutonovy estetiky obzvlášť důležitý a bude hrát velkou roli v následujícím výkladu hudební zkušenosti. Estetická zkušenost není Scrutonem pojata jako pasivní skenování vnější skutečnosti, ale naopak jako aktivní vstupování vnímajícího subjektu do skutečnosti.

[109] Tamtéž, s. 226.
[110] Tamtéž, s. 225-226.
[111] Tamtéž, s. 5.
[112] SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 153-154. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 226.
[113] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 226.
[114] Tamtéž, s. 225.
[115] „Estetické zájmy hrají vlastní roli ve formování našeho světa.“ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 225.

Hudební zkušenost coby imanentní součást estetické oblasti vykazuje všechny hlavní rysy estetické zkušenosti zachycené v předchozí definici. Hudební zkušenost zakládá estetický vztah člověka k akustickým jevům.[116] Její funkcí je podle Scrutona intencionálně strukturovat akustickou oblast zvuků bez ohledu na jakékoli biologické, praktické či praktické zájmy vnímajícího subjektu.[117] Pro Scrutona je tak hudební zkušenost esteticky-recepční činností subjektu mající svůj estetický zájem v poslechu zvuku pro něj samotného (*listening to a sound for its own sake*).[118] Podobně jako v minulém případě i zde Scruton odděluje estetický poměr subjektu ke zvuku od praktického či kognitivního zájmu: hudební poslech probíhající v hranicích estetické zkušenosti se principiálně liší od poslechu provozovaného za účelem získávání určitých informací (*listening for the sake of information*).[119] Příkladem takového postoje ke zvuku může být mluvená řeč, v níž jsou řetězce akusticky definovaných fonémů mluvčím a adresátem chápány coby prostředky pro osvojení si nějaké informace. Zvuk tak v této situaci nefunguje jakožto samostatně přítomný jev, ale pouze jako – sémioticky řečeno – znak.[120] Hudební zkušenost je podle Scrutona naopak zapotřebí pochopit v jejím estetickém smyslu, jenž eliminuje jakýkoli odkaz ke vnějším účelnostem či zájmům, které by ze zvuku učinili pouhý nástroj pro uspokojení jisté potřeby, v tomto případě tedy potřeby komunikační. Zvuku musí být v první řadě rozuměno jako esteticky vnímanému jevu. Detailnímu popisu estetické povahy hudební zkušenosti se budeme věnovat v další podkapitole.

4.3 Akusmatická zkušenost a tón jako intencionální předmět hudební zkušenosti

Základním předpokladem nastolení hudební zkušenosti je podle Scrutona zvuk jakožto akustický fenomén.[121] Při výzkumu zvuku Scruton postupuje podobným způsobem jako v případě estetické zkušenosti. První krok je dán Scrutonovým negativním odlišením zvuku od zvukových vln. V druhém kroku Scruton pozitivně definuje zvuk pomocí pojmu akusmatické zkušenosti (*acousmatic experience*). Scruton hned na začátku svého výkladu

[116] Tamtéž, s. 229.
[117] Tamtéž, s. 218.
[118] Tamtéž.
[119] Tamtéž.
[120] Ke Scrutonovu poměru k hudební sémiotice odkazuji čtenáře ke svému textu HURNÍK, Štěpán. Hudební význam jako metaforická exprese. Studie ke Scrutonově pojetí hudebního významu. *Hudební věda*. 2023, roč. 2023, č. 3, s. 376-397.
[121] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 21.

upozorňuje na to, že zvuk nelze v žádném případě chápat v obvyklém fyzikálním smyslu, tj. v redukci na soubor zvukových vln.[122] Zvukové vlny nejsou totožné se zvukem jako fenoménem, který posluchač zachycuje ve své zkušenosti. Příčina Scrutonova odlišení zvukových vln od zvuku tkví v existenci vnímajícího subjektu, jenž v rámci své poslechové zkušenosti zachycuje nikoli fyzikálně určené zvukové vlny, nýbrž smyslově zachytitelné fenomény.[123] Zvukové vlny nejsou tím, co posluchač vnímá, slyší-li zvuk. Předmětem jeho posluchačské aktivity jsou teprve akustické jevy, jež vstoupily do jeho percepčního pole. Ilustrací této Scrutonovy distinkce může být každodenní lidská zkušenost. Člověk slyšící určitý šramot či hluk jistě neřekne, že zachytil nějaké zvukové vlny, nýbrž že slyšel určitý zvuk. Tato situace je pro náš výklad rozhodující, poněvadž vysvětluje podstatný rozdíl mezi fenoménem závislým na tom, že jej někdo vnímá, a fyzikální daností, která existuje i bez ohledu na vnímající subjekt. Zvuk je smyslově vnímatelným fenoménem, o němž je možné hovořit pouze tehdy, máme-li s ním poslechovou zkušenost. Zvukové vlny jsou potom fyzikální danosti, které náleží hmotnému světu existujícímu v nezávislosti na vnímajícím subjektu.[124] Rozdíl mezi zvukovými vlnami a zvukem však není podle Scrutona absolutní. Scruton upozorňuje rovněž na jejich vzájemný vztah: zvukové vlny fungují jako podmínky pro vnímání zvuku, aniž by je však šlo jeden za druhého zaměnit.[125] Zvukové vlny jsou coby obyvatelé fyzikálního světa základem pro vnímatelovo zachycení zvuku. Scruton tento vztah dále dourčuje tím, že zvukovým vlnám přičítá roli nositelů zvukového fenoménu.[126] Parametrem distinkce mezi zvukem a zvukovou vlnou tedy podle Scrutona není kontradikce mezi nimi, nýbrž jejich nezaměnitelnost. Je to tak pouze závislost zvuku na posluchači, tj. principiální možnost subjektivní perspektivy, co odlišuje fyzikální danost od slyšeného fenoménu.

Scruton z popsané distinkce vyvozuje pozitivní důsledky pro pojem zvuku. Nástrojem tohoto vyvození mu je koncepce tzv. akusmatické zkušenosti (*acousmatic experience*).[127] Pro Scrutona je esenciální vlastností zkušenosti se zvukem posluchačova schopnost abstrahovat jej od zdroje, z něhož pochází.[128] Scruton argumentuje, že při procesu vnímání zvukového fenoménu není zapotřebí identifikovat jeho příčinu nebo

[122] Tamtéž, s. 20-21.
[123] Tamtéž.
[124] Tamtéž.
[125] Tamtéž, s. 20.
[126] Tamtéž, s. 20-21.
[127] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 2-3.
[128] Tamtéž.

obecněji okolnosti, v nichž se nachází.[129] Pro posluchače je pouze nutné, aby zvuk rozpoznal jakožto fenomén existující v podmínkách jeho zkušenosti s ním. I bez znalosti toho, z jakého zdroje zvuk vychází, je totiž pro vnímající subjekt možné identifikovat akustický jev jako zvuk.[130] A právě tato zkušenost, již Scruton nazývá zkušeností akusmatickou, je rozhodujícím faktorem při estetickém poslechu zvuku, potažmo hudebního díla.[131] Z povahy tohoto typu zkušenosti pak vyplývá, že zvuk je pro Scrutona něčím, co se určitým způsobem vymaňuje ze své vazby k reálné, tj. fyzikálně determinované skutečnosti.[132] Zvuk je sice nesen zvukovými vlnami, které existují ve fyzikálním prostoru, ale jak již bylo řečeno, jeho existence coby vnímatelného fenoménu je odvislá od jeho přítomnosti v poslechové zkušenosti. Zvuk tak musí z důvodu svého akusmatického charakteru být pochopen jako ontologicky odlišný předmět od objektů fyzikální skutečnosti. Na základě logiky svého výkladu může proto Scruton definovat zvuk – s explicitním odkazem na britský empirismus 18. století – jako sekundární objekt.[133] Adjektivum sekundární vychází z výše artikulovaného zjištění, že zvuk je ve své fenomenální existenci závislý na poslechové zkušenosti subjektu. Pojem objektu pak Scruton využívá pro zdůraznění, že zvuk (1) je abstrahovatelný od svých příčin a zdrojů, (2) má ontologickou nezávislost na fyzikálním světě.

Zvuk však není vlastním předmětem hudební zkušenosti. Scruton jako antitezi vůči ztotožňování předmětu hudební zkušenosti se zvukem provádí jednoduchou úvahu: pokud by estetické vnímání zvuku bylo hlavním předmětem hudební zkušenosti, pak by bylo zapotřebí prohlásit za hudbu jakýkoli esteticky zajímavý zvukový fenomén, např. zvuk tryskající vody v kašně.[134] Jakkoli je i poslech zvukové kvality kašny nutným elementem jejího estetického působení, nelze tvrdit, že se jedná o případ ryze hudební zkušenosti. Scruton je proto nucen hledat jiný předmět hudební zkušenosti, jejž nachází v tónu.[135] Hudební zkušenost nelze podle Scrutona oddělit od konstituce a poslechu tónu. Scruton proto může tvrdit, že tón je intencionálním předmětem hudebního poslechu.[136]

---

[129] Tamtéž.
[130] Tamtéž, s. 3.
[131] Tamtéž, s. 2.
[132] Tamtéž, s. 19.
[133] Tamtéž, s. 4-5.
[134] Tamtéž, s. 218.
[135] Tamtéž, s. 20.
[136] Termín intencionální předmět čerpá Scruton z fenomenologie. V návaznosti na Husserlovu filosofii a Ingardenovu estetiku chápe Scruton intencionální předmět jako výsledek relace mezi vnímajícím subjektem a vnímaným objektem, který není převoditelný na žádný z těchto krajních pólů. Jestliže tedy Scruton pojímá tón jako intencionální předmět hudební zkušenosti, míní tím konstituci objektu, jenž

„Slyšíme-li hudbu, neslyšíme pouze zvuk, ale také něco uvnitř něj samotného […] Jako intencionální předmět hudební zkušenosti tak stanovuji to, co nazývám jako ‚tón'. A prostřednictvím výzkumu vztahu mezi zvukem a tónem je popsáno to, co tvoří kontury hudební zkušenosti."[137]

Tato citace obsahuje několik bodů, které jsou důležité pro následující výzkum. Kromě explicitního usouvztažnění hudební zkušenosti a tónu je zde třeba si povšimnout povahy vztahu mezi zvukem a tónem. Z uvedeného citátu vyplývá, že zvuk a tón nejsou pro Scrutona zcela nezávislé entity, ale že mezi nimi panuje vztah jisté vzájemnosti. Jejich vazba je dána povahou hudební zkušenosti, v níž oba vystupují jako vzájemně provázané prvky, které na sebe ovšem není možné redukovat. Tón je podle Scrutona to, co posluchač za určitých podmínek slyší ve zvuku, a co tvoří vlastní centrum jeho hudební zkušenosti.[138] Z dalšího Scrutonova výkladu vyplývá, že tyto podmínky tkví ve specifické recepční strategii ukotvené v určitých funkcích a schopnostech lidské mysli. Scruton tuto strategii označuje spolu s Wittgensteinem jako tzv. aspektové vnímání, které lze schematizovat do analytické formule vnímání X v Y.[139] Vnímá-li recipient něco *jako* něco jiného nebo vidí-li něco *v* něčem jiném, ocitá se v situaci aspektového vnímání. Scruton rozšiřuje tento Wittgensteinem popsaný percepční model na hudbu.[140] To pak klade důležité nároky na další směřování prezentované kapitoly: k uspokojivému vysvětlení Scrutonova pojetí vztahu mezi zvukem a tónem, posluchačem zachyceného během esteticky fungující hudební zkušenosti, je v první řadě nutné vysvětlit problematiku aspektového vnímání. Pro nynější výzkum to konkrétně znamená vyložit podmínky vedoucí ke vzniku tohoto wittgensteinovského recepčního modelu. Díky tomu poté bude možné určit, jak Scruton konkrétně chápe tón coby primární intencionální předmět hudební zkušenosti.

4.4 Logika dvojí intencionality jako mentální struktura hudební zkušenosti a tón jako terciární objekt

Podmínky vzniku aspektového vnímání Scruton vyložil v rámci své filosofie mysli, kterou soustavně zformuloval v knize *Art and Imagination* [Umění a představivost].[141] Centrem Scrutonových úvah je zde výzkum dvou základních modů myšlení (*modes of thought*):

---

vzniká na základě procesu mezi posluchačem a vnímaným fenomenálním zvukem. K hlubšímu vyjasnění viz další odstavce této kapitoly.

[137] Tamtéž, s. 19-20.

[138] Tamtéž, s. 19.

[139] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 37. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 117.

[140] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 37.

[141] SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997.

přesvědčení (*belief*) a představivosti (*imagination*). Tyto mody determinují způsob, jakým jsou myšlenky užívány na smyslovou zkušenost. Jak jsme již řekli v minulých podkapitolách, podle Scrutona je zapotřebí chápat zkušenost v jejím imanentním vztahu k pojmům, resp. k určitým formám myšlenkové aktivy. V souladu s dosavadním výkladem tak můžeme tyto mody myšlení pojmout jako určující předpoklady pro dané spojení smyslové zkušenosti s myšlenkovou aktivitou lidské mysli.[142] Ze Scrutonova výkladu vyplývá, že základním rozlišovacím parametrem těchto myšlenkových modů není povaha samotných myšlenek, které do nich vstupují. Představivost a přesvědčení mohou být syceny totožnými myšlenkami; jejich základní rozdíl ale spočívá ve způsobu, jakým jsou v nich tyto myšlenky používány. Oba myšlenkové mody si tak můžeme představit jako určité mentální kontexty, v nichž je s myšlenkami zacházeno odlišnými způsoby vzhledem k určité smyslové zkušenosti.

Přesvědčení podle Scrutona informuje mysl o reálnosti či nereálnosti daného jevu, resp. o daném stavu věcí (*state of affairs*).[143] Jestliže vidím člověka, jak na ulici kráčí proti mně, jsem přesvědčen o tom, že jej skutečně vidím. To ve výsledku znamená, že takového člověka pokládám za reálnou a nutně existující bytost. Přesvědčení je tak podle Scrutona vázáno na soubor logicky pravdivostních podmínek (*truth conditions*), jež obstarávají nutnou evidenci pro pravdivost nebo nepravdivost daného – poznávaného či recipovaného – předmětu.[144] V tomto případě je pravdivost proti mně jdoucího člověka verifikována na základě mé empirické zkušenosti. Tento vztah mezi myšlenkou užívanou v kontextu přesvědčení a pravdivostními podmínkami pak Scruton, s odkazem na filosofickou logiku, označuje jako tvrzení (*assertion*).[145] Myšlenku aplikovanou v percepční zkušenosti na reálnou bytost nebo reálný předmět tak v intencích Scrutonovy filosofie mysli můžeme pojmenovat jako tvrzenou myšlenku.

---

[142] Zde je zapotřebí učinit poznámku ohledně Scrutonova pojetí vztahu mezi výrazy „myšlenka“ (*thought*) a „pojem“ (*concept*). Scruton s výrazem „myšlenka“ pracuje ve své rané práci *Umění a představivost*. Kontextem, v němž Scruton uvažuje o tomto termínu, je výzkum vztahu mezi určitou myšlenkovou aktivitou (modem myšlení) a smyslovou percepcí. „Pojem“ (*concep*t) se pak objevuje zejména ve Scrutonových pozdních textech, např. v *Estetice hudby*, v nichž je tento výraz užíván v analogickém kontextu jako před tím „myšlenka“, tzn. v kontextu mentálně-myšlenkové aktivity aplikované na smyslovou zkušenost. Ačkoli bychom tedy v této podkapitole mohli překládat Scrutonův výraz „thought“ jako „pojem“, zůstaneme z pragmatických důvodů u výrazu „myšlenka“. Scruton totiž ve své rané filosofii mysli váže na tento výraz další důležité termíny, jako např. již zmíněný „mód myšlení“ či „tvrzená myšlenka“. Jelikož zde budeme pracovat i s těmito termíny, přidržíme se Scrutonovy rané terminologie.

[143] Tamtéž, s. 87.

[144] Tamtéž.

[145] Daný pojem Scruton přejímá z logiky a logické sémantiky, v nichž se tvrzení definuje jako výrok, jemuž lze s jednoznačností přisoudit pravdivostní hodnotu. Tamtéž, s. 87. Dále KOLMAN, Vojtěch a Vít PUNČOCHÁŘ. *Formy jazyka: úvod do logiky a její filosofie*. Praha: Filosofia, 2015, s. 58.

Představivost pracuje s myšlenkami odlišným způsobem. Zkušenost strukturovaná představivostí není podle Scrutona vázána na systém pravdivostních podmínek, nýbrž na specifické nastavení mysli, jež pracuje s myšlenkou jako s pouhou možností nebo předpokladem bez ohledu na její pravdivost či nepravdivost.

„Existují zde mody myšlení, které neobsahují tvrzení *p*, nýbrž prchavou (*elusive*) schopnost jednoduše postavit propozici *p* před mysl člověka a chápat ji jako pouhou možnost nebo předpoklad (*supposition*).“[146]

Jestliže nahradíme propozici, již Scruton označuje logickou proměnnou *p*, dosud užívaným pojmem myšlenky, dostaneme ucelený a analyticky koncentrovaný pohled na funkci představivosti ve zkušenosti. Vnímatel během zkušenosti strukturované představivostí nevztahuje myšlenky k něčemu, co by určilo její pravdivost či nepravdivosti, ale nechává je prodlévat v mysli samotné. Myšlenka se tak stává obsahem mysli, u níž je lhostejné, zda je reálná či nikoli. Představivost tudíž v opozici vůči přesvědčení volně nakládá s myšlenkovými obsahy a svobodně s nimi zachází bez ohledu na skutečný stav věcí.[147] To znamená, že určujícím atributem představivosti je podle Scrutona její schopnost překročit ryze fyzikální či obecně hmotnou strukturu skutečnosti. Představivost je nezávislá na pravdivostních podmínkách, což jí dovoluje vykročit do jiné sféry bytí. Díky této chybějící vazbě mezi pravdivostními podmínkami a myšlenkovým obsahem mysli tak může Scruton hovořit o tzv. netvrzené myšlence (*unasserted thought*).[148] Jako příklad netvrzené myšlenky můžeme uvést pojem toho samého člověka jako v minulém odstavci, avšak s tím rozdílem, že jej vnímatel neidentifikuje v reálné, empiricky verifikovatelné situaci, nýbrž vymalovaného na obraze. Myšlenka identifikující danou osobu je svou povahou stejná jako v minulém případě: vnímatel má před očima toho samého člověka, s totožnými rysy a vlastnostmi. Její mentální strukturace však probíhá v jiném kontextu, totiž v představivosti. Pro rozpoznání postavy prostřednictvím představivosti je irelevantní, zda jde o reálného člověka či nikoli.[149] Ostatně již samotný fakt, že postava byla vymalována na dvourozměrném plátně za pomoci konkrétní kombinace čar a barev, poukazuje k tomu, že problematika pravdivosti a nepravdivosti nehraje v případě představivosti žádnou roli. Podobně otázka, zda postava vyobrazená na plátně je portrétem v minulosti reálně žijícího člověka nebo zda se jedná o pouhou fikci, není tématem představovacího myšlenkového modu.[150] Určujícím faktorem je tu toliko skutečnost, že je zde nějaká postava s partikulárními rysy, jejíž způsob bytí odpovídá

[146] Tamtéž.
[147] Tamtéž, s. 97-98.
[148] Tamtéž, s. 89.
[149] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 89.
[150] Tamtéž, s. 89.

nikoli pravdivostním podmínkám, nýbrž pouze představovací schopnosti, jež je zcela odtržena od kritéria pravdivosti a nepravdivosti.

Pro esteticky plnohodnotné porozumění danému obrazu je podle Scrutona nutné vzít do úvahy nikoli jen představivost, ale také přesvědčení.[151] Představivostí zachycená postava totiž není jediným, s čím je vnímající subjekt během své estetické zkušenosti konfrontován. Kromě vlastního uměleckého díla – tvořeného zpodobněnou postavou, rozmanitou proporcí barev, křivek a v neposlední řadě i celkovou perspektivou – zachycuje vnímatel v rámci své estetické zkušenosti i samotnou hmotnou plochu, v níž za pomoci představivosti rozpoznává vlastní obsah obrazu.[152] Pozornost recipienta, determinovaná konceptuálně tvořenou intencionalitou, se tak podle Scrutona rozdvojuje. Toto rozdvojení pak Scruton označuje jako dvojí intencionalitu (*double intentionality*).

„Ke dvojí intencionalitě dochází ve chvíli, kdy v sobě stav mysli zahrnuje jak přesvědčení, tak imaginaci: první z nich se zaměřuje na reálné předměty, druhý na to, co v těchto předmětech může být představeno.“[153]

Estetická zkušenost tak podle Scrutona nutně obsahuje jak intencionalitu představivosti, která se zaměřuje na vlastní předmět estetické recepce, tak intencionalitu přesvědčení, jež pro tento předmět vytváří určitý stabilní základ.[154] Scrutonův výklad poměru představivosti k přesvědčení v estetické zkušenosti zároveň naznačuje, že vztah těchto myšlenkových modů je dvojího druhu: simultánního a hierarchického. Oba mody myšlení, vztahující se k odlišným typům předmětů, jsou během estetické zkušenosti – řízené logikou dvojí intencionality – přítomny současně, avšak s rozdílnou funkcí pro konstituci estetické recepce. Jestliže Scruton v daném citátu ukládá přesvědčení roli jakéhosi podkladu pro činnost představivosti, pak z toho vyplývá, že představivost má v estetické zkušenosti primární postavení, kdežto přesvědčení postavení sekundární. Představivost ve Scrutonově pojetí sehrává dominantní úlohu v procesu estetické zkušenosti. Její funkcí je zde rozpoznat pravdivostně indiferentní předmět, resp. esteticky zachytitelný jev (*appearance*). Funkcí přesvědčení je pak – vhledem k jeho vazbě k reálným a logicky určitelným předmětům – usouvztažnění estetické zkušenosti se skutečností, resp. s běžnou a praktickou zkušeností vnímajícího subjektu. Pokud je tedy představivost schopností lidské mysli intencionálně se vztáhnout k předmětu, který nelze

[151] Tamtéž, s. 87.
[152] Tamtéž.
[153] „Double intentionality arises when a mental state involves both belief and imagination: the first focused on realities, the second on what can be imagined in those realities.“ SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 45.
[154] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 227.

vysvětlit pomocí pravdivostních podmínek, pak přesvědčení je v estetické zkušenosti simultánní a hierarchicky nižší mentální úrovní, jež díky svým vazbám na logiku pravdivostních podmínek váže svobodnou činnost představivosti k realitě, resp. k vnímatelově zkušenosti s reálnými předměty. Dvojí intencionalitu, stojící za tímto zkušenostním modelem, proto můžeme definičně artikulovat jakožto simultánní podržení dvou mentálně-intencionálních aktů, které jsou k sobě vztaženy v hierarchicky odstupňovaném poměru: přesvědčení je nižší úrovní, k níž se simultánně jakožto ke svému základu vztahuje představivost.[155] A právě tato strukturace lidské mysli je dle Scrutona nezbytná, uplatňuje-li vnímatel vůči vnější skutečnosti percepční model wittgensteinovského aspektového vnímání, tvořící nutnou součást jeho estetické zkušenosti. A jestliže je hudební zkušenost typem zkušenosti estetické, je možné logiku dvojí intencionality přetransformovat do oblasti hudebního poslechu.

Zakládající situace hudebního poslechu, totiž slyšení tónu *ve* zvuku, jež probíhá v hranicích estetické zkušenosti, je podle Scrutona strukturována logikou dvojí intencionality.[156] Zvuk Scruton vztahuje z důvodu jeho vazby ke zvukovým vlnám, tj. k fyzikálně vykazatelným procesům, k myšlenkovému modu přesvědčení.[157] Tón je pak – pokračuje Scruton – za pomoci představivosti slyšen ve zvukovém fenoménu.[158] Výše popsaná hierarchicky a simultánně relační povaha dvojí intencionality je zde Scrutonem důsledně zachována: zvuk je pro vnímající subjekt pouhým znějícím podkladem pro poslech tónu, který se v něm jakožto v jeho akustickém předpokladu jeví.

Ona zakotvenost obou simultánně existujících objektů hudební zkušenosti v myšlenkových modech lidské mysli vede následně Scrutona k definici tónu jako terciárního objektu.[159] Jestliže byl zvuk z důvodu své závislosti na poslechové zkušenosti subjektu definován jako sekundární objekt, pak tón jakožto předmět, který je bytostně podmíněn fenomenálním zvukem, je třeba označit za terciární objekt, neboť jeho způsob existence není definován pouze poslechovou zkušeností s ním, ale zároveň představovací schopností lidské mysli.[160] Z přiřazení tónu k myšlenkovému modu představivosti vyplývá důležité určení pro bytí tónu jako takového. Bylo již ostatně řečeno, že představivost – podobně jako tomu bylo v případě obrazu – rozpoznává objekty, jež nelze vysvětlit

[155] HURNÍK, Štěpán. Hudební význam jako metaforická exprese. Studie ke Scrutonově pojetí hudebního významu. *Hudební věda*. 2023, roč. 2023, č. 3, s. 386.
[156] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 220.
[157] Tamtéž.
[158] Tamtéž.
[159] Tamtéž, s. 161.
[160] Tamtéž.

odkazem k pravdivostním podmínkám a které vykazují vlastní způsob existence zachytitelný pouze v estetické zkušenosti s nimi. Z toho vychází, že Scruton chápe tón jako specifický způsob akustické existence, již nelze popsat tradičními fyzikálními či empirickými prostředky. Toto faktum nakonec vede Scrutona ke tvrzení, že tón coby intencionální předmět hudebního poslechu má metaforickou povahu.[161] Poslech tónu předpokládá specifické zacházení s pojmy, které nejsou užívány doslovně na konkrétní fyzikálně definované skutečnosti, nýbrž metaforicky.

4.5 Problém hudebního prostoru a pohybu

Metaforickou povahu tónu ovlivňují podle Scrutona dva faktory: (1) posluchačovo rozpoznání tónu v prostoru, (2) identifikace pohybu mezi partikulárními tóny.[162] Chceme-li totiž dát uspokojivou odpověď na metaforický charakter tónu, je nutné z jedné strany vysvětlit, jakým způsobem lze dospět k identifikaci tónové výšky v prostoru, který není prostorem v běžném fyzikálním smyslu, ze strany druhé určit, jakým způsobem vůbec hovořit o pohybu, který není tím samým pohybem, jaký zažíváme v běžné empirické zkušenosti. Tím, že Scruton takto vtahuje hudební prostor a pohyb do problematiky vzniku tónu, ukazuje tím, že si je vědom důležitosti prostorových a pohybových pojmů v hudební zkušenosti. Podle Scrutona vnímáme hudbu jako specifický druh prostoru a pohybu, v němž sehrávají esenciální úlohu pojmy „nahoru“, „dolu“, „rychle“ či „pomalu“.[163] Pouze jejich prostřednictvím totiž můžeme porozumět hudebnímu vývoji odehrávajícímu se v určité skladbě. Jakým jiným způsobem bychom jinak rozuměli vzestupné a sestupné melodii nebo akordickému postupu mezi základními harmonickými funkcemi, v němž nutně rozlišujeme mezi různými prostorově určenými stupni a intervaly danými v určité stupnici? Jestliže nám tedy jde o postižení základních rysů hudební zkušenosti, musíme se rovněž zacílit na funkce těchto metaforických pojmů v hudební recepci.

Pokud kategorie hudebního pohybu a prostoru nejsou ekvivalentní s fyzikálním pohybem a prostorem, je třeba přistoupit ke zdůvodnění čistě hudebního prostoru prostřednictvím ryze hudebních pojmů a kategorií. Jako ilustraci zde užívá Scruton tónů *c* a *d*, jejichž následné zaznívání představuje elementární podobu hudebního pohybu.[164] První možností, jak vysvětlit existenci čistě hudebního prostoru a pohybu, je podle

[161] Tamtéž, s. 96.
[162] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 42-43.
[163] SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 123-124.
[164] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 50.

Scrutona uchopit dané tóny jako určité elementy pohybující se mezi partikulárními výškovými úrovněmi. Výškové úrovně – v tomto případě výšky odpovídající označení „tón *d*“ a „tón *e*“ – by tak fungovaly jako záchytné prostorové body, mezi nimiž by se pohybovaly jednotlivé tóny. Scruton proti tomu argumentuje, že tón nemůže být nikdy oddělen od své výšky.[165] Scruton je tak nucen přejít ke druhému řešení, v němž na časové horizontální ose zaznívají pokaždé jiné tóny, tzn. nejprve tón *c*, pak tón *d*. Tím se však dostává do problematické pozice, poněvadž popírá vlastní předpoklad pro konstituci tónu, tedy existenci hudebního pohybu a prostoru. Jestliže totiž Scruton eliminuje faktor pohybu mezi jednotlivými výškovými úrovněmi, utváří z dynamických vztahů tónové formy pouhé statické zaznívání sukcesivně řazených akustických elementů, které ke své existenci nepotřebují ani prostor, ani pohyb. Z toho důvodu Scruton přistupuje k metaforickému zdůvodnění hudebního prostoru a pohybu, potažmo hudby jako takové.

Metaforu Scruton definuje tradičním způsobem jako přenesení pojmu z jednoho kontextu použití do druhého.[166] Prvním tímto kontextem je sféra doslovnosti, v níž je daný pojem užíván přímo na určitý fyzikálně existující předmět, který je zachytitelný za pomoci běžné empirické zkušenosti. Scruton jej nazývá centrálním kontextem.[167] Druhým kontextem je pak sféra metaforičnosti, v němž je daný pojem užíván v přeneseném smyslu. Řeknu-li např. o blízkém člověku, že je veselý, užívám predikát „veselý“ doslovným způsobem, neboť odkazuji přímo na empiricky vykazatelné rysy, které pod tento predikát obvykle – v rámci centrálního kontextu – podřazujeme. Pokud ale užiji tohoto predikátu na prosluněnou krajinu, neužívám jej doslovně, poněvadž žádná krajina nemůže být doslovně veselá, nýbrž metaforicky. Scruton podchycuje metaforu – podobně jako v předchozích případech – opět za pomoci dvou myšlenkových modů. Metafora tvoří podle Scrutona speciální podobu zkušenosti, v němž dominuje myšlenkový mód představivosti.[168] Zájem o rysy krajiny, jež recipient vnímá prizmatem metaforicky užitého predikátu veselosti, není totiž zájmem o přesvědčením podchycenou pravdivost předmětu, nýbrž zájem o samotné jevy, tzn. o to, jak se vnímateli krajinná scenérie ukazuje a jak se kontemplativně vztahuje k jeho mysli. Metafora se tak projevuje coby určitá estetická strategie proměňující pouhé fyzikálně dané předměty v estetické jevy. Z tohoto imanentního propojení metafory a estetické zkušenosti proto vyplývá, že metafora je podle Scrutona determinována logikou

[165] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co., 1979, s. 82. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music.* New York: Oxford University Press, 1997, s. 49-51.
[166] Tamtéž, s. 82.
[167] Tamtéž.
[168] Tamtéž.

dvojí intencionality.[169] Metafora je – z důvodu své nezávislosti na logice pravdivostních podmínek – řízena mentální aktivitou představivosti, přičemž přesvědčení zde simultánně přetrvává coby určitý základ svazující esteticko-metaforický proces s reálně empirickým, a tudíž doslovně uchopitelným světem. Tato spojnice metafory s přesvědčením a empirií je ve Scrutonově teorii zprostředkována sémantikou metaforického označování. Významový základ metafory totiž i přes její přenesené užití zůstává totožný.[170] Jak jsme viděli, Scruton přímo hovoří o centrálním kontextu přiřazujícím každému pojmu jeho doslovný význam.[171] Díky tomuto kontextu získává pojem svůj centrální význam, vůči němuž lze pak odstínit jeho metaforické užití. Metafora se tak ve Scrutonově estetice definuje určitým kontrastem vůči doslovnosti: abychom mohli užít určitý výraz metaforicky, musíme znát předně jeho doslovný význam. Z toho vyplývá, že doslovný centrální význam musí být v metafoře vždy již určitým způsobem přítomen. V metafoře tak podle Scrutona dochází ke splynutí dvou významových momentů: doslovného a metaforicky přeneseného.[172] Tyto momenty nelze jeden za druhého zaměnit, oba tvoří nutné prvky jednoho hierarchizovaného metaforického celku.[173] Propojíme-li to s předchozím Scrutonovým výkladem logiky dvojí intencionality a estetické zkušenosti, můžeme metaforu definovat jako specifickou estetickou strategii, jež za pomoci dvojí intencionality transformuje pojem z doslovného užití do metaforického, přičemž ale přesvědčením zachycenou doslovnost podržuje jako simultánní předpoklad pro metaforickou činnost představivosti.

Hudební oblast tónů a jejich pohybově-prostorových vztahů má ze Scrutonova pohledu jiný poměr k metafoře než výše popsaná krajina. Zatímco na krajinu lze pohlížet i běžným empirickým, tj. přesvědčením řízeným způsobem, hudbu nelze vnímat jinak než pomocí metafor.[174] Hudba je oblastí, v níž by bez aplikace metafor nešlo hovořit jak o tónu, tak o hudebním prostoru či pohybu. Metafory užívané v jejím teritoriu proto Scruton nazývá jako tzv. nepostradatelné metafory (*indispensable metaphors*) konstituující vlastní

[169] Tamtéž, s. 87.
[170] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 43. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 91-92.
[171] Tamtéž, s. 82.
[172] HURNÍK, Štěpán. Hudební význam jako metaforická exprese. Studie ke Scrutonově pojetí hudebního významu. *Hudební věda*. 2023, roč. 2023, č. 3, s. 389.
[173] Připomeňme, že toto je umožněno díky vztahu myšlenkových modů přesvědčení a představivosti, které se podle Scrutona neodlišují na základě povahy myšlenek, jež do nich vstupují, nýbrž způsobem jejich použití. Přesvědčením řízený významový moment se může promítat do toho metaforického díky tomu, že myšlenka je v obou těchto myšlenkových modech totožná. Myšlenkové mody jsou mentální kontexty, do nichž vstupují myšlenky neboli pojmy bez ohledu na jejich obsah či povahu.
[174] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 91-92.

podstatu hudby jako takové.[175] Jako základní druhy metafor – zodpovědné za existenci hudebního prostoru a pohybu – pokládá Scruton metafory prostorové (*spatial metaphors*).[176] Vnímající subjekt užívá podle Scrutona v rámci své hudební zkušenosti pojmy, které jsou v běžné empirické zkušenosti pomocí přesvědčení aplikovány na reálný a fyzikálně determinovaný prostor. Ve chvíli, kdy jsou tyto pojmy prostřednictvím představivosti užity na oblast znějících sekundárních zvuků, otevírá se před vnímatelem ryze hudební metaforický prostor, v němž dochází ke konstituci pohybových vztahů mezi terciárními tóny.[177] Vznik hudebního pohybu a prostoru je tak plně pod kontrolou logiky dvojí intencionality. Prostorové pojmy jako „nahoru", „dolu", „rychle" nebo „pomalu" jsou v posluchačově hudební zkušenosti přenášeny z mentální oblasti přesvědčení do oblasti představivosti, kde fungují již metaforickým způsobem.[178] Tyto prostorové metafory ovšem neztrácejí nic ze svého centrálního významu, tj. doslovné reference k určitému směru. Doslovný význam daných pojmů je pouze hierarchicky podřazen jejich metaforicky přenesenému užití, jež systematicky směřuje ke konstituci ryze hudebního prostoru, tónu a pohybových vztahů mezi nimi. Prostorové metafory proto můžeme definičně uchopit jakožto z oblasti doslovného prostoru přenesené pojmy, jež strukturují hudební prostor do konkrétních pohybových vztahů.[179] Logika dvojí intencionality pak zodpovídá za simultánní a hierarchickou přítomnost jak metaforického, tak doslovného užití daných pojmů.

Na základě dosud řečeného můžeme hudební prostor a hudební pohyb definovat jakožto výsledky posluchačovy hudební zkušenosti, během níž posluchač na pozadí logiky dvojí intencionality aplikuje na sekundární zvuky prostorové metafory, jež čerpají svůj centrální význam z doslovného použití a které v konečném důsledku z pouhých akustických fenoménů vytvářejí v metaforickém prostoru sídlící terciární tóny a jejich pohybové vztahy.

4.6 Hudební zkušenost jako metafora

Ze Scrutonova napojení metaforické logiky dvojí intencionality na hudební zkušenost a metaforické konstituce hudebního prostoru a pohybu lze vyvodit, že hudební zkušenost je

[175] Tamtéž, s. 91.
[176] Tamtéž, s. 92.
[177] Tamtéž, s. 96.
[178] Tamtéž.
[179] HURNÍK, Štěpán. Hudební význam jako metaforická exprese. Studie ke Scrutonově pojetí hudebního významu. *Hudební věda*. 2023, roč. 2023, č. 3, s. 387.

podle Scrutona zapotřebí chápat jako percepční proces složený ze dvou momentů.[180] První moment se skládá z čistě hudební zkušenosti, ve které vnímající subjekt užívá prostorové metafory na znějící zvuky. Druhý moment je pak tvořen běžnou empirickou zkušeností posluchače s pohybem a prostorem. Oba momenty nejsou od sebe oddělitelné, ale naopak se vzájemně podmiňují. Aby totiž mohl posluchač identifikovat pohybové vztahy mezi partikulárními tóny, musí již být schopen identifikovat pohybové a prostorové vazby mezi fyzikálně danými předměty, uchopitelnými na bázi myšlenkového modu přesvědčení. Každodenní empirická zkušenost s těmito jevy se tak musí nutně promítat do čistě hudební zkušenosti, v níž jsou pohybově-prostorové vazby identifikovány na metaforické úrovni představivosti.[181] Scrutonovo pojetí metaforické logiky dvojí intencionality tuto myšlenku potvrzuje: pojmy užívané skrze představivost na fenomenální zvuk čerpají svůj centrální význam z kontextu běžné empirické zkušenosti. Hudební zkušenost se tak sama stává metaforickým útvarem, neboť v sobě hierarchicky a simultánně podržuje jak zkušenost s tóny a prostorově-pohybovými vztahy mezi nimi, tak praktickou zkušenost s běžným pohybem v prostoru, jejž zakoušíme v rámci našeho každodenního jednání.

Konečným výsledkem metaforické konstituce hudebního prostoru a pohybu je podle Scrutona vznik tří základních předmětů posluchačova hudebního porozumění (*musical understanding*), které jako takové tvoří integrální součást hudební zkušenosti.[182] Scruton dané oblasti hudebního porozumění explicitně nazývá jako útvary (*Gestalt*) a klasifikuje je do tří základních skupin: melodie, harmonie a rytmus.[183] Jejich společným jmenovatelem je tón, jenž se různými způsoby řetězí s dalšími tóny v závislosti na tom, zda je součástí melodického, harmonického či rytmického útvaru.[184] Předpokladem těchto útvarů je pak metaforická konstituce hudebního pohybu a prostoru: bez nich by posluchač nemohl porozumět klasicky harmonickému vývoji mezi tónikou, subdominantou a dominantou a nedokázal by identifikovat pohyb konkrétní melodie nebo určitého rytmu. Melodii, harmonii a rytmus proto Scruton charakterizuje rovněž jako určité typy řádu (*order*), jež manifestují konkrétní podoby hudebního pohybu v podobě určitých

[180] Tamtéž, s. 389. SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 43.
[181] Scruton toto explicitně vysvětluje tím, že zkušenost řízená představivostí (*imaginative perception*) a zkušenost řízená přesvědčením (*literal perception*) spoluexistují ve společném prostoru. Tamtéž, s. 43.
[182] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 211.
[183] Tamtéž, s. 46.
[184] Tamtéž, s. 17-18.

vnímatelných celků neboli útvarů.[185] Tyto tři útvary lze tak pochopit jako určité manifestace hudebního pohybu.

Scrutonovu hudební zkušenost lze závěrem definovat jako typ zkušenosti estetické, v níž posluchač bez ohledu na praktické, kognitivní či biologické zájmy slyší terciární tón v sekundárním zvuku samotném a ve které za pomocí logiky dvojí intencionality dochází k metaforické konstituci prostorově-pohybových vztahů mezi jednotlivými tóny. Díky konstituci těchto vztahů je pak posluchač schopen porozumět konkrétním projevům melodických, harmonických a rytmických útvarů, které fungují jako určitý tónový strukturní řád daného hudebního díla.

4.7 Ontologie hudebního díla jako následek logiky dvojí intencionality

Z naší definice Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti lze vyvodit jeho pojetí ontologie hudebního díla. Jak již bylo zmíněno na začátku této kapitoly, Scruton v rámci své teorie hudební zkušenosti nevymezil pouze povahu posluchačova estetického vztahu ke znějícími hudebnímu dílu, ale zároveň stanovil základy pro formulaci hudebně ontologické teorie. Určujícím prvkem ve scrutonovské hudební ontologii je konstitutivní vazba mezi hudební zkušeností vnímajícího subjektu a hudbou. Z dosavadního výkladu vyplývá, že právě na základě tohoto vztahu se utvářejí podmínky pro samotné bytí hudby: pouze v situaci, kdy je zvuk v hudební zkušenosti přetransformován v tón, tzn. kdy posluchač začíná slyšet v jednotlivých zvucích pohyb odehrávající se v hudebním prostoru mezi tóny, je přípustné hovořit o podmínkách pro ustanovení hudební tónové organizace. Scruton tuto jednoznačnou vazbu bytí hudebního díla na poslechovou zkušenost vnímatele shrnuje následovně: „Hudební umění nemůže existovat bez estetické zkušenosti, skrze kterou jej vnímáme.“[186] Scruton tím dospívá k formulaci – řečeno Kolmanovou terminologií – kantovské transcendentální podmínky, jež stanovuje možnost existence hudby samotné. Hudba je bytostně závislá na specifické konstelaci myšlenkových modů lidské mysli, již Scruton vysvětluje za pomocí logiky dvojí intencionality. Bytí hudby, potažmo hudebního díla, je tak striktně determinováno hudební zkušeností subjektu.

Jestliže je bytí hudby podle Scrutona odvislé od povahy hudební zkušenosti, pak vzhledem ke dvojí intencionalitě, jež strukturuje posluchačovo estetické vztahování se k hudbě, je hudební dílo zapotřebí považovat za typ intencionálního jsoucna, které sídlí nikoli ve fyzikální realitě, ale pouze v rámci estetického poměru vnímatele ke znějícímu

[185] Tamtéž.
[186] Tamtéž, s. 478.

dílu, v němž jsou sekundární zvuky intencionálně konceptualizovány jako terciární, tj. představivostí řízené tóny.[187] Intencionální sféra je sféra bytí, již Scruton označuje oním Husserlovým termínem *Lebenswelt*, ve které člověk vnímá předměty jako sekundární či terciární jevy.

„Konstrukce *Lebenswelt* je kognitivní proces, ve kterém hrají pojmy vztahující se k určitému zájmu a pojmy sekundárních a terciárních kvalit zásadní roli.“[188]

Hudba jako celek se tak za pomocí vnímajícího subjektu emancipuje od fyzikálních zákonů a vstupuje do sféry intencionality, z níž čerpá podmínky pro vlastní bytí.

Scrutonovo pojetí hudební zkušenosti je třeba chápat jako komplexní a filosoficky udržitelné vysvětlení hudebního porozumění, ke kterému posluchač dospívá během své poslechové zkušenosti s intencionálním hudebním předmětem. Vysoká explanační hodnota Scrutonovy teorie spočívá (1) ve schopnosti filosofického podchycení estetického vztahu posluchače k hudbě, (2) v metaforickém zdůvodnění hudební zkušenosti založeném na logice dvojí intencionality, (3) v položení jistých základů pro ontologické vymezení hudby a (4) v propojení běžné a hudební zkušenosti. Scruton tím vymezuje specifickou povahu hudební zkušenosti, již nelze redukovat na jiné typy zkušeností, aniž by tím však zpřetrhal její vazby s mimohudební zkušeností z běžného života.

V následujících kapitolách bude Scrutonova teorie hudební zkušenosti vyložena jako podstatný nástroj pro jeho argumentaci ve prospěch tonality a v neprospěch atonality. Jak již ale bylo naznačeno v úvodu práce, Scrutonova koncepce hudební zkušenosti bude následně prostřednictvím kritiky jeho náhledů na oba pojmy představena jako vhodný prostředek nejen pro vysvětlení posluchačova porozumění atonální hudbě, ale také pro zdůvodnění přítomnosti atonality v hudbě a jejích dějinách.

[187] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 96. Tamtéž, s. 221.

[188] „The construction ot the Lebenswelt is a cognitive proces, in which interest-relative concepts and concepts of secondary and tertiary qualities have an important role.“ Tamtéž, s. 223.

5 Scrutonova filosofie tonality

V předchozích kapitolách byly provedeny tři kroky směřující k uchopení Scrutonova pojetí tonality. V prvním kroku došlo k terminologickému a sémantickému objasnění tonality a atonality jakožto dvou způsobů strukturace hudebního prostoru. Oba pojmy zde byly představeny v jejich klasických definicích, na které Scruton ve svém hudebně-estetickém projektu navazuje. V druhém kroku byl obsah těchto pojmů zasazen do historických souvislostí. Pojmy tonality a atonality se zde ukázaly coby historicky zakotvené jevy, k nimž Scruton zaujímá rozdílná stanoviska. V rámci třetího kroku pak byla artikulována Scrutonova koncepce hudební zkušenosti ukládající hudbě metaforický a ontologicky intencionální charakter. Vzhledem k nynější kapitole to byl logicky nutný postup. Jako celek jsou totiž všechny tyto tři kroky nezbytnými předpoklady pro vyložení Scrutonovy filosofie tonality, v níž se Scruton snaží argumentačně podpořit svou inklinaci k tonální hudbě jako celku.

Během této kapitoly bude podrobně vysvětlen Scrutonův vlastní filosofický přístup k tonalitě. Nepůjde zde tak o výklad Scrutonova pohledu na pojem tonality. Ten byl již objasněn v předchozích částech práce. Kapitola se zaměří spíše na to, jak Scruton z hlediska své teorie hudební zkušenosti filosoficky opodstatňuje přítomnost tonality v hudbě a hudebních dějinách. Tonalita tím získá určitý filosofický rámec spočívající ve svébytném usouvztažnění tonality s hudební zkušeností, hudbou jako takovou a hudebními dějinami. Uvidíme, že Scruton přichází s filosofickým konceptem, ve kterém z hudební zkušenosti vyvozuje určující parametry tonality, které se současně promítají do oblasti hudby a jejích dějin.

Kapitola se nejprve zacílí na Scrutonův základní výměr tonality. Výklad se tu omezí toliko na popis atributů tonality tvořících základ pro jakoukoli tonální kompozici a její estetickou recepci. Každý atribut bude vždy zasazen do historického kontextu. Tento krok umožní jednak konkrétněji ilustrovat daný atribut, jednak metodicky usouvztažní filosofické a historické úrovně výkladů z předchozích kapitol. V další části bude výklad směřován ke Scrutonově propojení tonality s hudební zkušeností. Oba pojmy zde budou pojaty z hlediska jejich vzájemného poměru. Následně se kapitola zaměří na Scrutonův pohled na problematiku přirozenosti tonality. Pojem přirozenosti zde bude podroben sémantickému rozboru a připojen ke Scrutonově teorii tonálního myšlení. Z toho pak budou vyvozeny důsledky pro Scrutonovu vlastní koncepci tonality. Závěrem se v kapitole pokusíme o ucelené a systematicky koherentní vyložení Scrutonova přístupu k hudebním

dějinám, které přímo vychází z jeho filosofie tonality. To pak připraví půdu pro Scrutonovu kritiku atonality.

5.1 Scrutonova filosofická obhajoba pojmu tonality

V dosavadním výkladu práce bylo řečeno, že Scruton přijímá základní výměr tonality, jenž byl stručně zformulován v první kapitole. Zdůrazňování centričnosti a hierarchičnosti v tonální hudební formě tak ze Scrutona činí filosofa, který vědomě navazuje na teze hudebně-teoretické tradice, jejíž výzkumné hranice se ustanovily v harmonických koncepcích Fétise a Riemanna. Scruton z hlediska hudební teorie nijak nevybočuje z tohoto historického základu. Jeho cílem není přijít se zcela novou hudebně-teoretickou soustavou, v níž by původním způsobem vysvětlil tonální výstavbu hudebních děl, nýbrž zasadit celou tonální hudbu do určitého filosofického rámce, který by náležitě vysvětlil význam tonality pro hudbu jako takovou a její dějiny. Scrutonovu koncepci tonality tak lze charakterizovat jako důsledně filosofický počin, v němž je tonalita explikována z širokého hlediska hudby a hudebních dějin jako takových.

Jak již bylo několikrát naznačeno, Scrutonovo pojetí tonality vychází z jeho teorie hudební zkušenosti a hudebního porozumění. Tuto vzájemnou blízkost tonality a hudební zkušenosti objasňuje Scrutonův pohled, podle něhož posluchačova zkušenost se znějícím hudebním dílem implikuje určitý typ organizace hudební formy, resp. určitou podobu hudebního prostoru a hudebního pohybu. Scruton explicitně upozorňuje na to, že k úspěšnému porozumění znějící formě hudebního díla může dojít teprve tehdy, je-li vnímajícímu subjektu umožněna identifikace základních dynamických tendencí, odkud a kam se rytmický, melodický a harmonický vývoj tohoto díla pohybuje.[189] Hudební prostor proto musí podle Scrutona obsahovat určité orientační body, které poskytují vnímajícímu subjektu dostatečný přehled o průběhu hudebního pohybu.

„Hudební pohyb nemůžeme slyšet bez nacházení bodů stability a závěru (*closure*), k nimž pohyb samotný tíhne, vůči kterým se případně odlišuje a ke kterým směřuje jakožto ke svému ‚domovu'."[190]

Právě tyto „body stability a závěru", zprostředkovávající posluchači estetickou zkušenost „návratu domů", jsou těmi nutnými orientačními body, jež dle Scrutona umožňují samotné hudební porozumění.[191] Z toho vychází, že aby mohl posluchač vůbec

[189] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 14

[190] „We cannot hear musical movement without seeking for points of stability and closure – points towards which the movement is tending or from which i tis diverging, and to which it might at some point come home." Tamtéž.

[191] Tamtéž, s. 15.

porozumět tomu, co se ve znějící formě děje, musí hudební prostor disponovat jistými centry, k nimž se veškeré melodické, harmonické a rytmické dění vztahuje. Přítomnost těchto orientačních center v hudebním prostoru podle Scrutona zprostředkovává právě tonalita.[192] Tonalita jakožto princip, který uspořádává jednotlivé tónové a akordické prvky hudební formy do centrických a hierarchických vztahů, je pro Scrutona tím typem organizace, který posluchači umožňuje porozumění metaforicko-intencionálnímu pohybu hudebního díla. Z toho tak vyplývá, že tonalita a hudební zkušenost nejsou ze Scrutonova hlediska pouze náhodně svázané jevy, které by fungovaly v nezávislosti na sobě. Tonalita a hudební zkušenost spolu naopak velice úzce souvisejí, neboť jejich součinnost ústí do posluchačova úspěšného zachycení tónů a jejich vztahů, které pak utvářejí onen tonálně melodický, harmonický a rytmický pohyb znějící hudební skladby. Scrutonovo tvrzení, že hudební porozumění a hudební zkušenost implikují určitou podobu hudebního prostoru a pohybu, se tím z této perspektivy ukazuje jako logické vyústění teorie, podle níž posluchač v rámci své zkušenosti rozumí znějícímu dílu jako dynamické formě.

Z předešlého výkladu vyplývá, že tonalita je tím, co činí z běžného poslechu poslech hudební, a co tak v jistém smyslu stojí za existencí samotné hudby. Vyjdeme-li totiž ze Scrutonovy hudební ontologie, ve které je bytí hudebního díla podmíněno hudební zkušeností, jež metaforicky transformuje sekundární zvuk do terciárního tónu, pak tvrzení, že hudební zkušenost implikuje tonální organizaci hudební formy, jednoduše znamená, že hudba má vždy tonální povahu. Scruton tento podstatný vztah mezi hudební zkušeností, tonalitou a hudbou vystihuje následovně: „Jakmile vysvětlujeme tonální řád díla, postihujeme tím, co slyšíme, slyšíme-li jej jako hudbu.“[193] Tato věta má z hlediska výzkumu Scrutonovy filosofie tonality mimořádný význam. Kromě nutné a imanentní svázanosti tonality s hudební zkušeností totiž z této Scrutonovy věty vyplývá, že samotná tonalita implikuje určitý řád, který během našeho slyšení znějícího zvuku vnímáme jako hudbu. Jestliže během hudební zkušenosti posluchač rozumí dynamickým vztahům mezi jednotlivými tóny a akordy, pak to podle Scrutona znamená, že je konfrontován se skladbou napsanou v tonálním systému. Porozumění hudební formě je jednoznačnou informací o jejím tonálním nastavení; vnímá-li posluchač určitý zvuk jako hudbu, ocitá se tím v tonálním prostoru. Tuto logicky nutnou a imanentní vazbu tonality, hudební zkušenosti a hudby Scruton vysvětluje v některých svých pozdějších textech pomocí

[192] Tamtéž.

[193] „In describing the tonal order of a work, therefore, we are describing what is heard, when it is heard as music.“ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 271.

termínu spontaneity.[194] Spontaneitu Scruton v tomto kontextu chápe jako svého druhu recepční automatismus, během kterého posluchač bez rozmyslu vnímá vztahy mezi partikulárními tóny a akordy jakožto vztahy čistě tonální. Spočívá-li totiž hudební zkušenost v porozumění bytostně tonální hudbě, pak je posluchačovo nacházení tonálních vztahů v hudebním díle logicky nezbytnou a spontánně automatickou činností. Hudební zkušenost funguje ve Scrutonově pojetí spontánně, poněvadž hudební porozumění vždy směřuje k uchopení tonálních vztahů daného recipovaného díla.

Z této teze, podle níž hudební zkušenost implikuje tonální organizaci hudební formy *jako takové*, Scruton odvozuje tonální atributy, přičemž filosoficky odůvodňuje centrické a hierarchické sestavení veškeré, tonálně řízené, hudby.[195] Prvním tímto atributem je tzv. zkušenost „se stále tím samým" (*the same again*).[196] Tato zkušenost dovoluje podle Scrutona rozpoznávat různé melodické či harmonické projevy hudební formy jako identické útvary. Příkladem může být v různých tóninách zaznívající melodie či fráze, která se navzdory svým transpozičním nebo modulačním úpravám projevuje jako ten samý melodický či harmonický útvar (*Gestalt*). Zazní-li např. určitá melodie poprvé v *G dur* a podruhé v *A dur*, nepřistupuje posluchač k oběma těmto variantám jako k odlišným melodiím, ale pouze jako k modulačním úpravám toho samého melodického útvaru. S obdobným případem se lze setkat při poslechu klasické harmonické následnosti tóniky, subdominanty a dominanty. Jakkoli mohou být tyto harmonické funkce naplňovány pokaždé jiným akordickým obsahem, nic to nemění na tom, že se vždy jedná o ty samé funkce. Dominanta zůstává dominantou nehledě na svého konkrétního akordického nositele. Tuto skutečnost má svůj původ v intencionalitě hudební zkušenosti a její vazbě k tonalitě. Pokud bychom se na oba případy, tj. na případ „té samé melodie" a „té samé harmonie", dívali fyzikálně-akustickou optikou, pak bychom museli připustit, že při každé melodické či harmonické změně se mění i samotný melodický a harmonický útvar. To by však neodpovídalo intencionalitě naší hudební zkušenosti, podle níž se tyto změny posluchači ukazují vždy jako ty samé hudební útvary. Podle Scrutona je takovéto intencionální zakoušení toho samého melodického či harmonického útvaru dáno díky centrickému významu tóniny, který konstituuje základní prvek hudebního prostoru, kolem

[194] Tento termín se objevuje zejména ve Scrutonových pozdních textech obsažených v knize *Hudební porozumění*. SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016.

[195] Z těchto atributů si vybereme pouze první tři. Poslední atribut – polyfonie – není z filosofického hlediska tak relevantní, neboť vyplývá z atributů předchozích.

[196] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 260.

něhož dochází ke vztahové formaci ostatních tónů nebo akordů.[197] Pokud tedy zazní ta samá melodie v různých tóninách, pak jediné, co se mění, je tonální centrum. Intervaly mezi jednotlivými tóny dané melodie a funkcionální vztahy mezi danými akordy se nijak nemění, poněvadž vykazují stále ten samý poměr k tonálnímu centru.[198] Tonalita tak dle Scrutona stojí za naší schopností vnímat identické útvary v hudební formě.

Dalším atributem, opodstatňujícím implikační vztah hudební zkušenosti a tonálního způsobu organizace hudebního prostoru, je kontrast napětí (*tension*) a rozvedení (*resolution*).[199] Obě tyto párové složky jsou podle Scrutona uloženy v podstatě tonality a – v důsledku toho – i hudby jako takové.[200] Jejich hlavním principem je posluchačovo estetické zakoušení rozporu mezi očekáváním určitého harmonického či melodického postupu a jeho přerušováním, pozastavováním (*suspension*) nebo oddalováním.[201] Scruton vychází z předpokladu, že posluchač při poslechu hudebního díla neustále vztahuje harmonický a melodický pohyb k tónice, tj. k tonálnímu centru hudebního prostoru.[202] Tónika tak hraje roli určitého korektivu hudebního porozumění, který rozhodujícím způsobem stimuluje posluchačovo očekávání. Hudební pohyb musí v posluchačově estetické zkušenosti s tonálním dílem vždy jistým způsobem směřovat k tónice. Je-li tento směr narušen, vzniká napětí mezí tím, co posluchač očekává, a co mu reálně znějící forma díla nabízí. Typickým případem takovéto konfrontace s atributem napětí a rozvedení je disonance.[203] Disonanci lze s ohledem na zkušenost vnímajícího subjektu vysvětlit jako souzvuk dvou a vícero tónů, který je v procesu harmonického vývoje posluchačem chápán jako nositel jistého napětí, neboť ze své podstaty odporuje očekávaným konsonancím, jež se vyskytují v harmonickém vývoji klasické tonální skladby.[204] Disonance proto vyvolává v posluchači potřebu logicky plynulého rozvodu v konsonantní souzvuk, z něhož je utvořena klasická tonální harmonie.[205] Takovéto rozvedení může být různými způsoby

[197] Tamtéž.
[198] Tento poměr je v případě klasické harmonické kadence dán příslušností daných funkcí k určitému stupni vybrané stupnice. Tónika přináleží prvnímu stupni, subdominanta čtvrtému a dominanta pátému.
[199] Tamtéž, s. 266.
[200] Tamtéž.
[201] Tamtéž.
[202] Tamtéž, s. 233.
[203] Tamtéž, s. 266.
[204] K tomu např. KREJČA, Tomáš. *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*, IN: *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*, Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, s. 71. HOSTINSKÝ, Otakar. *Nauka o hudebních zněnách*, IN: *O hudbě*, Praha: Statní hudební vydavatelství, 1961, s. 198.
[205] Jak jsme již řekli v první kapitole, klasická tonalita je podle Rameua a Riemanna založena na akordických trojzvucích tvořených pomocí malých a velkých tercií. A jelikož je tercie (spolu s kvartou, kvintou, sextou a oktávou) typickým případem konsonance, je možné říci, že klasická tonalita funguje na základě konsonantních souzvuků. Jinak je tomu samozřejmě v případě nedokonalé tonality, v níž – jak bylo

negováno, přerušováno či pozastavováno sukcesivním kladením disonantních souzvuků, které jsou až po určité chvíli rozvedeny v konsonantní souzvuk.[206] Dalším příkladem může být již rozebíraná Wagnerova putující tonalita, jež záměrně potlačuje tonální centrum ve prospěch nepřerušovaného, chromaticky strukturovaného vývoje. Wagner ve svých hudebních dramatech *Tristanem a Isoldou* počínaje a *Parsifalem* konče rozpracovává scrutonovskou dualitu napětí a rozvedení tím, že systematicky odsouvá finální rozvod akordických postupů v tóniku.[207] Tónika však – jak ukazuje většina případů neúplné tonality – ani nemusí explicitně zaznít. Její přítomnost může být toliko implicitní, jako tomu často bývá u děl Janáčka, Stravinského, Šostakoviče nebo Hindemitha. I zde ale vznikají kontrasty mezi tónickou odstředivostí a dostředivostí harmonického pohybu, jež generují kvality napětí a uvolnění. Můžeme tak úhrnem říci, že tento pojednávaný atribut je dán toliko díky centrické a hierarchické organizaci hudební formy, jež se objevuje v momentě estetického porozumění hudebnímu dílu.

Poslední atribut, který v této kapitole uvedeme, je tzv. cesta hudebního pohybu tonálním prostorem (*journey through tonal space*).[208] Tento atribut ve Scrutonově pojetí shrnuje všechny zmíněné atributy, přičemž vystihuje celý prostorový a dynamický charakter tonální hudby. Ať už se jedná o posluchačovo rozpoznávání identických harmonických či melodických útvarů nebo jeho porozumění konkrétním formálním projevům napětí a rozvedení, všude je přítomné posluchačské uvědomění, že se všechny tyto procesy odehrávají v určitém prostoru definovaném tonálním systémem. Posluchačova cesta tonálním prostorem tím celkově zodpovídá za schopnost posluchače rozpoznat všechny zmíněné atributy, a tím i identifikovat znějící skladbu jako skladbu tonální. Tonalita se tím ukazuje coby podstatný hudební princip, jenž díky své centrické a hierarchické povaze formuje hudební prostor do esteticky srozumitelných vztahů mezi

řečeno ve druhé kapitole – jsou destruovány principy klasické harmonie a na jejich místo nastupuje skrjabinovská práce s kvartovými akordy, debussyovské užívání paralelních kvint a oktáv nebo Stravinského volné užívání disonancí. Navzdory tomu však podle Scrutona i zde lze uvažovat o konsonancích. Např. Stravinskij kombinuje ve své neoklasicistní tvorbě disonantní souzvuky a akordy, které však důmyslně rozvádí do konsonance. I při převaze disonantních souzvuků je proto podle Scrutona možné uvažovat o tonalitě. Kromě toho je rovněž nutné zdůraznit, že pohled na to, jaký interval označit za konsonantní a jaký za disonantní, je otázkou historické proměnlivosti. Jak upozorňuje třeba Tomáš Krejča, v klasickém kontrapunktu se s kvartou zacházelo jako s disonancí. Dnešnímu posluchači přitom kvarta zní již vzhledem k disonantní sekundě a septimě konsonantně. KREJČA, Tomáš. *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*, IN: *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*, Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, s. 72. Dále tamtéž, s. 77. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 252.

[206] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 266.

[207] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 163.

[208] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 266.

partikulárními tóny a akordy, potažmo jednotlivými melodickými, harmonickými a rytmickými útvary.

Aby byl výzkum Scrutonovy filosofie tonality kompletní, je třeba ještě upozornit na dvě podstatné věci. Scruton v první řadě uvažuje o tonalitě jako o komplexním systému, který nezahrnuje pouze tónové výšky a jejich vztahy, ale také vztahy časové, resp. rytmické. Již v předchozí kapitole bylo řečeno, že Scruton rozlišuje tři předměty hudebního porozumění, jež také souběžně s tím představují tři typy manifestace pohybu v hudebním díle. Jedná se o melodii, harmonii a rytmus. Jako takové jsou tyto útvary spoluzodpovědné za konkrétní formální podobu hudební kompozice. Tato jejich společná funkce z nich proto podle Scrutona činí tři hlavní oblasti, v nichž se projevuje tonální organizace hudební formy.[209] Scruton tím upozorňuje na to, že tonalitu není možné omezovat pouze na harmonii a melodii, ale že je do ní třeba zahrnout rovněž rytmus. „Možná největší chybou, které se dopustila marginalizace tonality, je neschopnost uznat, že tonalita je rovněž rytmickým systémem.“[210] Rytmus tak nelze vyřadit z tonality, poněvadž se stejně jako melodie a harmonie spolu-účastní na vedení hudebního pohybu, tzn. tónů a jejich dynamických vztahů. Teprve komplementární součinnost rytmu, melodie a harmonie utváří podle Scrutona komplexní hudební pohyb probíhající v tonální formě určitého hudebního díla.

Vedle rytmické, melodické a harmonické povahy tonality Scruton rovněž upozorňuje na kontextuální charakter tonální formy hudebního díla. Tonalita se podle Scrutona projevuje jako bytostně kontextuální systém.[211] V minulé kapitole bylo naznačeno, že tóny a akordy Scruton nechápe v jejich samostatnosti a vzájemné nezávislosti, ale vždy jako součásti určitých vztahů daných v rámci konkrétní hudební formy.[212] Harmonický význam akordů a melodický význam partikulárních tónů není dle Scrutona dán jejich vlastní konstitucí,[213] nýbrž jejich harmonickým a melodickým kontextem. Tón a akord tak mohou dle Scrutona přijmout nekonečné množství harmonicko-melodických rolí, jež se mění v závislosti na proměnách celého tonálního nastavení dané skladby. Jako příklad této ryze kontextuální povahy hudebních prvků

[209] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 17.

[210] „Perhaps the greatest mistake involved in the marginalizing of tonality, however, has been the failure to perceive that tonality i salso a rhytmic system.“ Tamtéž.

[211] K bytostné kontextualitě tonality srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 292.

[212] Tamtéž.

[213] Tato konstituce znamená v případě akordu určité paralelní zaznívání tří nebo vícero tónů v poměru jistého intervalu, v případě tónu je touto konstitucí míněna jeho výška.

můžeme využít kvintakord *C dur* užitý v kontextu klasické harmonické kadence. Pokud by byl tento kvintakord postupně dosazován do jednotlivých harmonických funkcí, vždy by se vzhledem k celé kadenci, tj. soustavě tóniky, subdominanty a dominanty, měnil jeho harmonický význam. Je tomu tak proto, že akord *C dur* má jakožto tónický kvintakord zcela jiné postavení, než když jej užijeme jako obsah subdominantní či dominantní funkce. Scruton z toho vyvozuje jednoznačný závěr: „Jeden a ten samý akord se může objevit dvakrát v tom samém díle, avšak pokaždé tvořit zcela jiné harmonie.“[214] Důvod této harmonické kontextuality Scruton opět nachází v hudební zkušenosti. Posluchač vnímá znějící akord vždy v kontextu ostatních vztahů daných v metaforickém hudebním prostoru, a tedy nikoli jako izolovanou jednotku, která by svou hudební srozumitelnost v rámci celé konkrétní skladby čerpala výhradně ze sebe samé.[215] Z toho vyplývá, že pokud hudební zkušenost implikuje tonální uspořádání hudebního prostoru a pohybu, pak posluchačovo kontextuální vnímání jednotlivých prvků hudební formy dokazuje bytostně kontextuální povahu tonality. Tonalitu je podle Scrutona chápat coby ryze kontextuální princip.

Jak je zřejmé z předešlého výkladu, Scruton v rámci své estetiky hudby pojímá tonalitu coby podstatný princip konstituce hudební formy, který z jedné strany vyplývá ze samotné hudební zkušenosti, ze strany druhé organizuje hudební prostor a pohyb do posluchačsky vnímatelných melodických, harmonických a rytmických útvarů. Tonalita se tím ze Scrutonova hlediska ukazuje jako ryze intencionální řád, jenž ryze kontextuálním způsobem organizuje jednotlivé hudební prvky do centricky a hierarchicky formovaných dynamických vztahů. Hudba se tak podle Scrutona nemůže obejít bez tonality, neboť bez ní by nebylo možné esteticky rozumět melodickému, harmonickému a rytmickému dění ve znějícím hudebním díle. Scruton tímto formuluje základy své filosofie tonality, v níž argumentačně opodstatňuje přítomnost tonality v hudbě.

[214] „One and the same chord can appear twice in a single piece of muisc, while in fact being two different harmonies.“ Tamtéž.

[215] Z toho je taktéž možné vyvodit kontextuální charakter tónu tvořící základní jednotku jakéhokoli akordu nebo melodie. Tón c užitý v kontextu *c moll* má zcela jinou povahu než v *C dur*. Rozhodující je zde opět vztah neboli poměr. Mollový akord má jiný tónorod než jeho durový protějšek: zatímco durový akord se tvoří prostřednictvím velké tercie, mollový akord je utvořen z tercie malé. Jako takové tvoří mollové a durové tónorody rozdílné kontexty, v nichž se partikulární tóny posluchači jeví jiným způsobem. Tón *c* je v kvintakordu *c moll* posluchačsky recipován jinak než v kvintakordu *C dur*, neboť v prvním případě se vztahuje k tónu *e*, zatímco v druhém případě k tónu *es*. Bytostná kontextualita tonality je tak patrná jak v akordu, tak v jednotlivém tónu.

5.2 Tonalita jako přirozený princip hudební organizace a dvojí řád dějin hudby

Z předešlého výkladu vyplývají dva důležité důsledky pro Scrutonovo pojetí tonality. První důsledek se týká samotné tonality a je možné ji ilustrovat na příkladech dvou Scrutonových tezí. První tezí je, že tonalita má z hlediska oblasti hudební tvorby a recepce *aposteriorní* charakter.[216] Scruton se tím snaží ukázat, že tonalita není záležitostí nějakého souboru *apriorních* kompozičních pravidel (*rules*), které by si posluchač a skladatel museli osvojit, aby byli schopni adekvátně porozumět tonálnímu řádu hudebního díla. Podle Scrutona je zapotřebí rozlišovat mezi tonalitou jakožto teoretickou disciplínou, která stanovuje závazná pravidla pro hudební kompozici, a tonalitou coby organizačním principem hudební formy. Druhý typ tonality vyplývá z povahy posluchačova hudebního porozumění, první typ je pouhým teoreticko-abstraktním vyvozením procesů dějících se na úrovni hudební zkušenosti.

„[Tonalita] nevychází z množiny *apriorních* pravidel pro organizaci jednotlivých not, nýbrž z empirického porozumění způsobu, jak věci znějí, jakož i z porozumění gravitačních sil, jež zakládají vzájemné přitahování a odporování mezi intervaly dané stupnice. Taková pravidla, která mohou být využita pro hudební kompozici, nejsou gramatickými pravidly, nýbrž *aposteriorními* zobecněními vyplývajícími z minulých úspěšných pozorování. Tonalita tvoří určitou tradici, spíše než jazyk nebo kód.“[217]

Scruton zde pouze jinými slovy opakuje již řečné: tonalita splývá s jistou podobou porozumění, v němž posluchač spontánně registruje centrické vztahy mezi tóny. Tonalitu je tím dle Scrutona nutné pochopit z hlediska samotné povahy zkušenosti a nikoli za pomocí pravidel, které jsou jaksi zvenčí aplikovány na hudební formu. Hudební tonalita sama vyplývá z povahy hudebního porozumění a jako taková je imanentní součástí hudební oblasti. Díky této souvztažnosti tonality a hudby, jež z principu umožňuje formulaci teoretických kompozičních pravidel vždy až následně *po* samotném procesu hudební zkušenosti a hudebního porozumění, může Scruton tonalitu v původním slova smyslu označit za ryze *aposteriorní* záležitost.

Druhou tezi Scruton formuluje v návaznosti na *aposteriorní* charakter tonality: tonalita podle něj nepředstavuje zaměnitelný styl hudební formy, nýbrž určité paradigma

[216] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 168.

[217] „It does not proceed from a set of a priori rules for the organization of notes, but from an empirical understanding of the way things sound, and of the gravitational forces that set up mutual attraction and repulsion between the degrees of a scale. Such rules as can be given for tonal composition are not rules of grammar, but a posteriori generalizations, records of past successes, which together form a tradition, rather than a language or a code.“ Tamtéž.

organizace hudebního prostoru.[218] Scruton tím má na mysli, že tonalitu nelze pochopit jako systém, který bychom mohli kdykoli nahradit za jiný způsob organizace hudebního prostoru či pohybu. Je-li tonalita *aposteriorním* principem, konstituujícím samu formální výstavbu hudby, nelze ji jakkoli eliminovat z hudební oblasti, aniž bychom neztratili něco z podstaty hudby jako takové. Hovoříme-li o hudbě, příp. o hudebním díle, automaticky tím vstupujeme na půdu tonality, jež s logickou nutností organizuje hudební prostor a pohyb do centrických a hierarchických vztahů. Scrutonovi se tak tonalita jeví coby statický systém spočívající v samé podstatě organizace hudební formy.

Z obou tezí můžeme učinit závěr, že Scruton chápe tonalitu jako svého druhu přirozený princip hudební organizace. Pojem přirozenosti si můžeme ze sémantického hlediska rozebrat jako označení pro souhrn nutných a neustále přítomných vlastností určité věci.[219] Jestliže je totiž tonalita dána jako imanentní součást hudební oblasti, jež *aposteriorně* vyplývá ze samotné hudební zkušenosti, v níž posluchač rozumí znějícím zvukům jako terciárním tónům a jejich metaforicko-dynamických vztahů, pak z toho vyplývá, že tonalita je přirozenou, tj. neodmyslitelnou a nutnou součástí hudebního prostoru a pohybu. Bez tonálně centrické a hierarchické organizace si dle Scrutona nelze představit organizaci hudební formy. Hovořit o přirozeném poměru tonality, hudby a hudební zkušenosti tak pouze vychází z vlastní Scrutonovy argumentace.

Druhý důsledek Scrutonovy filosofie tonality se dotýká problematiky hudební dějin. Pokud totiž Scruton uvažuje o tonalitě jako o jisté přirozenosti hudebního poslechu a hudební kompozice, říká nám tím něco rovněž o svém pohledu na povahu hudebního historického vývoje. Tím, že Scruton klade do podstaty hudby tonalitu jakožto neměnné a přirozené paradigma hudební organizace, implicitně rozděluje hudební dějiny do dvou elementárních řádů: řádu statického a řádu dynamického. První řád je reprezentován tonalitou jakožto základním rámcem pro vznik konkrétních hudebních děl. Tonalita coby substanciální základ hudby a jejích singulárních projevů je statickým podložím, díky němuž může docházet k hudebnímu, tj. bytostně tonálnímu historickému vývoji.

---

[218] Tamtéž, s. 12. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 271.

[219] Takové pojetí termínu přirozenosti je ostatně vlastní Scrutonově filosofii jako celku. V knize *O lidské přirozenosti*, v níž formuluje základy své filosofické antropologie, Scruton uvažuje o člověku jako o specifickém konglomerátu neměnných vlastností konstituujících jeho přirozenost (*nature*). Mezi tyto vlastnosti patří např. racionalita, morálka či intencionalita. Scruton tak připisuje anglickému výrazu „nature" charakter určitého souboru neměnných rysů a vlastností, které vymezují určité jsoucno – v tomto případě člověka – jako napříč časem rozpoznatelný a jazykové uchopitelný předmět, příp. subjekt. Jestliže jsme tedy nazvali scrutonovskou tonalitu jakožto přirozené paradigma hudební organizace, pak přímo vycházíme ze Scrutonova vlastního zacházení s tímto pojmem. SCRUTON, Roger. *On Human Nature*. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

Dynamický řád dějin hudby je pak reprezentován množinou všech minulých a budoucích hudebních proměn odehrávajících se na tonálním základě. Scruton si je dobře vědom dějinných transformací hudební tvorby. Ostatně již v druhé kapitole jsme názorně viděli, že Scruton uvažuje o hudebních dějinách jako o kontinuálních proměnách tonální kompozice, jež se z klasické harmonicky tonální fáze, již reprezentují klasicistní skladatelé Haydn, Mozart a Beethoven, postupně transformuje do neúplné tonality, v jejímž rámci skladatelé jako Debussy, Skrjabin, Bartók, Stravinskij, Britten nebo Janáček výrazně zasahují do tonálního řádu skladby, aniž by tím však narušili přirozený centrický a hierarchický charakter hudebního prostoru a pohybu. Hudební dějiny tak ve Scrutonově pojetí vykazují dynamickou proměnu hudebně dějinné tvorby, jež ovšem nutně vychází z tonality coby statického paradigmatu hudby samotné. Dějinná statika a dynamika jsou dle Scrutonovy koncepce tonality nezbytnými strukturními plány hudební historie.

V kapitole jsme viděli, že Scruton ve své hudební estetice vsazuje tonalitu do určitého filosofického rámce. Tento rámec je tvořen originální koncepcí hudební zkušenosti, v níž Scruton nachází určující faktory pro konstituci tonality a její úlohu v hudbě a hudebních dějinách. Tonalita se zde ukázala jako nutná součást hudby a hudebního vývoje. Tonální rozměry hudebního porozumění a hudebních dějin jsou podstatnými faktory následující kapitoly, v níž půjde o Scrutonovu kritiku atonality a atonální hudby. Zde se ukáže, jak Scrutonova filosofie tonality konkrétně odporuje atonalitě a jak atonální hudba stojí v přímé opozici vůči hudbě tonální.

6 Scrutonova kritika atonality

V závěru minulé kapitoly jsme naznačili, že Scrutonovo imanentní propojení hudebního prostoru a pohybu s tonalitou výrazným způsobem ovlivňuje jeho přístup k atonalitě. Scrutonovo pojetí tonality jako přirozeného principu hudební organizace je natolik vyhraněnou a argumentačně ostře vymezenou koncepcí, že musí s logickou nutností zasahovat do Scrutonova uvažování o atonalitě. Je-li totiž tonalita bytostně spjata s hudební zkušeností posluchače a hudbou jako takovou, ocitá se atonalita v problematickém postavení. Teorie založená na přirozeném svazku hudby a tonality se tak musí ze své podstaty postavit proti hudbě, jež namísto rozmanitých způsobů narušování tonálního centra neguje veškeré centrické a hierarchické tendence organizační výstavby hudebního prostoru. Scruton se tím z logiky vlastního uvažování o hudbě stává kritikem atonality.

Předmětem nynější kapitoly, jež uzavírá druhou oblast této práce, bude detailní vyrovnání se s touto kritickou stránkou Scrutonovy estetiky hudby. Výklad Scrutonovy kritiky atonality bude veden v souladu s jeho vlastním postupem, jejž lze rozlišit do tří základních rovin: hudebních dějin, hudební zkušenosti a hudební barvy. Dějinná rovina Scrutonovy kritiky se soustředí zejména na Scrutonovu polemiku s Adornovou a Schönbergovou koncepcí hudebních dějin. Zkušenostní rovina obsahuje Scrutonovo kritické pojetí možnosti estetického porozumění atonálním dílům. Rovina hudebního barvy pak rozebírá Scrutonovy námitky na funkci hudební barvy v hudební formě.

Kapitola nejprve představí Adornův a Schönbergův pohled na atonální hudbu. Ústřední součástí této prezentace bude Adornovo a Schönbergovo pojetí úlohy atonality v dějinách hudby. Dějiny se zde ukáží jako centrální prvek Adornovy a Schönbergovy obhajoby legitimní pozice atonality v hudbě. V následující části bude vyložena Scrutonova vlastní interpretace a kritika Adornovy a Schönbergovy filosofie hudebních dějin. Tento exkurz bude následován analýzou Scrutonových argumentů proti Schönbergově koncepci *Klangfarbenmelodie*. Následně se výklad zaměří na Scrutonovy argumenty proti možnost hudebního porozumění atonálním dílům. Zde bude využito několika příkladů z atonální hudby, na nichž bude Scrutonova kritika ilustrována. Závěrem bude shrnut Scrutonův kritický postoj k atonální hudbě a její pozici v hudebních dějinách.

6.1 Adornova filosofie dějin hudby jako obhajoba atonality

Výklad této kapitoly započněme tvrzením, že ústřední filosofický rozpor mezi tonalitou a atonalitou se projevuje v jejich rozdílném poměru k hudebním dějinám. Konkrétní znění filosofie hudebních dějin rozhodujícím způsobem ovlivňuje to, jak uvažujeme o pozici tonality a atonality v hudebních dějinách a estetické recepci. Jak jsme viděli v minulé kapitole, Scrutonova teorie tonality do jisté míry zastavila hudební dějiny tím, že jim uložila neměnné, tj. historicky invariantní paradigma hudební organizace, tvorby a recepce. Jako taková tedy implikuje určitou filosofickou koncepci hudebních dějin, jež připisuje tonalitě privilegované místo v hudební produkci, zatímco atonalitu vystavuje kritické reflexi. Z tohoto důvodu vyžaduje atonalita ke své filosofické obhajobě jinou koncepci hudebních dějin, která by dokázala vyložit historickou relevanci atonálně-hudebního myšlení. Takovou koncepci dodala Adornova koncepce, s níž se Scruton kriticky zaobírá prakticky ve všech svých hudebně-estetických textech.[220]

Adornovo pojetí hudebních dějin a atonality budeme sledovat ve třech krocích. Jedná se o Adornův pohled na (1) obecné dějiny, (2) umělecké dějiny a (3) hudební dějiny. Tyto tři kroky nám umožní systematický vhled do základních aspektů Adornovy teorie. Již nyní je ale zapotřebí upozornit na to, že výklad prvních dvou tematických bloků bude veden toliko s ohledem na Adornovu koncepci hudebních dějin a dějinné problematiky atonality. Adornova teorie obecných a uměleckých dějin tedy nebude rozebírána v celé její tematické šíři, nýbrž pouze za účelem ujasnění si základních hranic, v nichž se jeho pojetí hudebních dějin pohybuje.

Adorno se filosofickou problematikou dějin podrobně zabývá v raném spisu *Idea přírodních dějin*.[221] Podle Adorna je zapotřebí zkoumat dějiny vždy v jejich dialektickém vztahu k přírodě (*Natur*).[222] Dějiny jsou z povahy svého pojmu bytostně dynamické, proměnlivé a nestálé.[223] Ve světě, na nějž je nahlíženo takovouto dějinnou optikou, neexistuje nic statického, nepřekročitelného a nezměnitelného. Příroda má oproti tomu

[220] Např. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 468-474. SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 205-206.

[221] ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.

[222] Tamtéž, s. 346.

[223] Adorno ve svém výkladu povahy dějin explicitně vychází z Hegelova pojetí dějin jako činného vývoje ducha usilujícího o své svobodné uskutečnění. Pro Hegela je duch činným principem vyměřujícím základní tendence dějinného vývoje. Hegel o duchu vyjadřuje jako o ryzí činnosti (*reine Tätigkeit*), tj. jako o ryze dynamické veličině, jejíž jednotlivá určení a jednotlivé vlastnosti nelze chápat jako statické a jednou pro vždy dané ahistorické vzorce. HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830 III*. Deutschland: Suhrkamp Verlag, 1986., s. 12.

statický charakter, čímž utváří antitezi vůči dynamickému charakteru dějin.[224] Příroda podle Adorna vykazuje organizaci neměnných zákonitostí, jež podporují dojem jisté věčnosti a statičnosti.[225] Zatímco tedy dějiny reprezentují z Adornovy perspektivy proces neustálé změny, příroda představuje něco, co se dějinám prostřednictvím své bytostné invariantnosti a statičnosti neustále vzpírá. Z kontradiktorického postavení těchto pojmů však nevyplývá, že by se příroda a dějiny nacházely ve stavu neustálého vylučování a vzájemného negování. Adorno důsledně odmítá, že by poměr přírody a dějin byl ryze disjunktivní.[226] Oba zkoumané pojmy nejsou podle Adorna absolutní, tj. jejich významové obsahy nefungují jako samostatné prvky, nýbrž jsou dialekticky provázané v tom smyslu, že se vzájemně ve svém bytí podporují, aniž by na sebe byly jakkoli logicky převoditelné. Dialektika, již Adorno do určité míry čerpá z Hegelovy a Marxovy filosofie,[227] způsobuje, že příroda a dějiny nejsou Adornem uchopeny jako dvě vzájemně si odporující entity, ale spíše jako relativně samostatné momenty účastnící se jednoho a toho samého procesu. Adorno tuto dialektiku přírody a dějin formuluje následujícím způsobem.

„Pokud máme brát otázku po vztahu přírody a dějin vážně, pak odpověď na ni získáme pouze ve chvíli, kdy nejhistoričtější rozměr dějinného bytí uchopíme jako přírodní bytí, a naopak nejstatičtější rozměr přírody pojmeme jako bytí dějinné.“[228]

---

[224] ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003, s. 345-446. PADDISON, Max. *Adorno's Aeshtetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 30.

[225] Max Paddison zde upozorňuje na to, že tyto zákonitosti nelze chápat jako synonyma pro zákony přírodní či fyzikální. Jak uvidíme níže, Adorno nechápe přírodu a dějiny v jejich nezávislosti, ale ve vzájemné zprostředkovanosti. Z této zprostředkovanosti, syntetizující oba protiklady, pak nevyplývá přírodní zákonitost, nýbrž zákonitost a statičnost bytostně kulturně-historická. PADDISON, Max. *Adorno's Aeshtetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 30.

[226] ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, s. 355.

[227] PADDISON, Max. *Adorno's Aeshtetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 108. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005, s. 109. Vazbu Adornovy dialektiky na dialektiku Hegelovu a Marxovu je však třeba chápat pouze jako jistý druh inspirace. Adorno totiž – zejména ve svém pozdním díle – vypracovává tzv. negativní dialektiku, která se kriticky vymezuje jak vůči Hegelovi, tak Marxovi. Zatímco Hegel a Marx v určitém smyslu stále uvažují o dialektice jako o logickém principu, v němž jsou rozpory usmiřovány do vyššího celku, Adorno odmítá, že by dialektický proces vedl ke kladení nějakého systematického celku, do něhož by rozpory jaksi neproblematicky vplynuly jako do všeobsahujícího absolutna neboli totality. Dialektika je pro Adorna principem, v němž se jednotlivé individuální prvky ukazují ve svých rozporech, aniž by došlo k jejich syntetickému překonání. Překonání rozporů v podobě nějakého všeobsahujícího celku – např. státu, kapitalistické ekonomiky nebo wagnerovském *Gesamtkunstwerku* – vede podle Adorna vždy k potlačení jednotlivého, neidentického, zvláštního a nezapočitatelného. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005, s. 74-75.

[228] „Wenn die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Geschichte ernsthaft gestellt werden soll, bietet sie nur dann Aussicht auf Beantwortung, wenn es gelingt, das geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit, da, wo es am geschichtlichsten ist, selber als ein naturhaftes Sein zu begreifen, oder wenn es gelänge, die Natur da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, zu begreifen als ein geschichtliches Sein.“ ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, s. 355-356.

Jak ukazuje tento Adornův citát, příroda a dějiny se nacházejí ve stavu vzájemné závislosti a zprostředkovanosti.[229] Toto zprostředkování se projevuje tím, že dějiny část ze své povahy vkládají do přírody a naopak: zatímco příroda propůjčuje dějinám faktor stability, statičnosti a přirozenosti[230], dějiny vkládají do přírody prvek dynamiky.[231] Důsledkem toho je, že oba pojmy na jednu stranu ztrácí část ze svých původních charakteristik, na stranu druhou přijímají charakteristiky nové. Proto může Max Paddison ve své adornovské monografii prohlásit, že dějiny se v okamžiku jejich dialektického provázání s přírodou začínají podle Adorna projevovat jakožto zastavené, statické a přirozené.[232] Příroda se pak skrze svou dialektickou vztaženost k dějinám stává historickým konstruktem.[233] Dějiny tak můžeme z Adornova pohledu vymezit jakožto určitou jednotu dvou protikladných tendencí, které způsobují vnitřní napětí v samotném historickém procesu.

Konkrétní podobu dialektické relace mezi přírodou a dějinami lze vyložit za pomoci pojmů kontinuity a diskontinuity, jimiž Michael Hauser v knize *Adorno: moderna a negativita* z marxistického hlediska vysvětluje Adornovu filosofii dějin.[234] Podle Hausera si lze kontinuitu v Adornově a Marxově koncepci dějin představit jako koherentní časovou osu, jež vymezuje posloupnost dějinných událostí a situací jako zákonitou, stabilní a nutnou.[235] S ohledem na tyto pojmy zákonitosti a stability lze tedy kontinuitu, v souladu s předchozím výkladem, vysvětlit coby určitou přírodní, a přirozeně se jevící, nutnost

[229] Pojem zprostředkování (*Vermittlung*) přebírá Adorno od Hegela. Max Paddison vysvětluje Adornovo užití tohoto pojmu jako určité „interakce, souvislosti a proměny mezi určitými aktivitami, oblastmi, sférami a procesy". Adorno podle Paddisona tímto předvádí ryze dialektický typ myšlení, podle něhož není nikdy možné poznat věc z „ní samé", nýbrž vždy skrze její vztahy s dalšími věcmi. A jelikož v tomto Adorno následuje Hegela, je dialektické poznání těchto věcí určeno uvědoměním si jejich vazeb k jejich vlastním protikladům. Pokud tedy Adorno zkoumá dějiny ve vztahu k přírodě, činí tak zcela v duchu Hegelovy dialektiky. PADDISON, Max. *Adorno's Aeshtetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 109.

[230] Německé slovo „die Natur", podobně jako anglický výraz „nature", lze přeložit buď jako příroda nebo jako přirozenost. Z hlediska Adornovy filosofie lze toto slovo překládat oběma způsoby, byť Adorno jím – s odkazem na citovanou stať *O přírodních dějinách* a v Německu 19. století populární tzv. *Naturphilosophie* – s velkou pravděpodobností míní spíše přírodu než přirozenost. Nicméně zůstává, že Adornův důraz na zákonitost a statičnost odpovídá oběma těmto výrazům: přirozenost je stejně jako příroda ze své podstaty statická a neproměnlivá. Pokud tedy hovoříme v kontextu Adornovy filosofie o „přirozenosti dějin", máme tím na mysli tento její neproměnlivě zákonitý rozměr.

[231] K problematice vazby hegelovského pojmu zprostředkování (*Vermittlung*) k Adornově estetice hudby a filosofie dějin viz. PADDISON, Max. *Adorno's Aeshtetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 108-110.

[232] Tamtéž, s. 30.

[233] Jak ukazuje Paddison, příroda se v adornovské dialektice neukazuje jako suma přírodních a matematických zákonitostí, ale jako historicky zprostředkovaný element. Tamtéž. Dále ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*, Frankfurt am Main: Suhrkapm Verlag, 2003, s. 345.

[234] Hauser tento výklad opírá o Marxovu filosofii dějin, která je podle něj v základu obsažena v Adornově filosofické koncepci. HAUSER, Michael. *Adorno: moderna a negativita*. Praha: Filosofia, 2005, s. 109.

[235] Tamtéž, s. 111.

stojící za adornovsky statickým rozměrem dějin. To konkrétně znamená, že se nám určitá historická událost začíná jevit jakožto logický následek události předchozí a že určitá událost je předpokladem události druhé.[236] Hauser poukazuje na to, že uvědomění si takovéto (přírodní) nutnosti v dějinách je podle Adorna (a Marxe) možné pouze tehdy, kdy se s určitým časovým odstupem zpětně ohlédneme za minulým dějinným vývojem.[237] Pouze za podmínky časového odstupu se nám tak dějiny mohou jevit jako kontinuální a zákonité. Historická diskontinuita se pak odkrývá při položení akcentu na budoucnostní rozměr dějin.[238] Budoucnost jako taková je v Adornově filosofii spojena s prvkem otevřenosti a nepředvídatelnosti, který provází jakékoli lidské jednání. Jednající subjekt jakožto původce dějin je postaven vždy před otevřený horizont možností, jakým způsobem jednat a jak rozhodovat. A právě tento aspekt otevřenosti, jenž zamezuje odvodit budoucí události z těch minulých, zapříčiňuje v Adornově filosofii bytostnou dynamičnost dějin.[239] Dynamika dějin je u Adorna dána nevypočitatelností a nepredikovatelností budoucna. Na základě popsané dialektiky přírody a dějin – neboli dějinné kontinuity a dějinné diskontinuity – proto Adorno může říci, že dějiny se uskutečňují vždy jako tvorba kvalitativně nového (*qualitativ Neues*).[240] Dějiny coby dialektika přírodní kontinuity a historické diskontinuity nejsou uzavřeným a neustále se opakujícím koloběhem historických událostí a situací, nýbrž nepředvídatelným a otevřeným procesem získávajícím svou dynamiku díky neustálému vznikání nových a v minulosti nezaznamenaných událostí a situací. To však neznamená, že by byly dějiny pouhou nahodilostí. Jednajícímu subjektu se totiž – jak ukazuje dosavadní výklad Adornovy filosofie dějin – jeho současná situace vždy jeví jako výsledek minulých historických událostí. Jeho možnost jednat je tak omezena předchozím během dějin v tom smyslu, že vzhledem k budoucímu může využívat toliko těch historických nástrojů, které má momentálně, v důsledku běhu dějin, k dispozici. Z toho vyplývá, že Adornova koncepce

[236] Tamtéž.
[237] Tamtéž, s. 111-112.
[238] Hauser ve svém výkladu nepracuje explicitně s faktorem budoucího. Místo toho uvažuje o tzv. kontingenci lidských dějin, která souhrnně označuje jistou nevypočitatelnost a neodvoditelnost historického vývoje. Hauser tak – ačkoli nepoužívá přímo tento pojem – implicitně při popisu Marxovy filosofie dějin, stojící za filosofií Adornovou, uvažuje o budoucnostním rozvrhu dějin, který se protíná s její bytostně kontingentní povahou. Tamtéž, s. 128.
[239] Tamtéž, s. 116.
[240] ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, s. 346. Pojmem kvality zde Adorno míní určitý singulární prvek, jejž nelze vysvětlit prvky, které mu historicky předcházejí. Kvalita je tak něčím neidentickým, tj. nepřevoditelným na dosud existující. Dějinám jako tvorbě kvalitativně nového je proto třeba rozumět jako procesu, který přichází stále s novými společenskými či kulturními strukturami a výtvory, jež není možné redukovat na struktury a výtvory, které jim časově a historicky předcházejí. Kvůli tomu může Adorno říci, že dějiny jsou něčím zcela otevřeným, poněvadž není možné predikovat povahu nových dějinných kvalit.

dějin tematizuje na tři časové roviny: minulosti, současnosti a budoucnosti. Rovina minulosti vykazuje aspekty přírodní nutnosti a zákonitosti. To se pak promítá do roviny současnosti, v níž jednající subjekt přímo navazuje na to, co je mu aktuálně dáno. Z tohoto pohledu se jednání subjektu projevuje jako zákonitý výsledek minulosti. Z perspektivy budoucna je však jednání subjektu stále otevřené, neboť není možné predikovat, kam dějiny konkrétně povedou a jak budou přesně vypadat. Dějiny jsou proto vždy určitou jednotou statické kontinuity a dynamické diskontinuity, neboť jednající subjekt – který sám dějiny utváří – je součástí určitého nutného historického vývoje, který má z hlediska budoucnosti bytostně neurčitý a otevřený charakter.

Z analogického hlediska jako obecné dějiny je třeba nazírat i dějiny hudební. Úlohu průsečíku dialektické povahy obecných a hudebních dějin zde sehrává Adornův pojem hudebního materiálu.[241] Hudební materiál je centrální termín Adornovy estetiky hudby, který označuje – jak ukazuje Carl Dahlhaus v textu *Adornos Begriff des musikalischen Materials* [Adornův pojem hudebního materiálu] – historicky proměnlivý soubor hudebních prostředků, technik, žánrů a kompozičních schémat.[242] Tyto žánry, techniky a schémata jsou určitými historicky ustálenými podobami vztahů hudební formy, jež skladatelé využívají pro svou kompoziční praxi. Jejich základní charakteristikou je proces jejich historické změny.[243] Z perspektivy této dějinné dynamiky můžeme říci, že Adorno o pojmu hudebního materiálu uvažuje ve dvojím ohledu. Hudební materiál je pro Adorna v první řadě negativním pojmem. „Skladatel dnes vůbec nemá nediferencovaně k dispozici všechny kombinace tónů, které kdy byly používány,“[244] píše Adorno ve *Filosofii nové hudby*. Tím má Adorno na mysli, že hudební materiál s ohledem na svůj historický vývoj limituje skladatele v tom, jaké hudební techniky a prostředky může využít a jaké nikoli. Hudební materiál tudíž představuje jistý systém historicky platných omezení, které musí skladatel z perspektivy své vlastní historické situace respektovat. Pokud např. bylo ještě v historických počátcích vícehlasé hudby běžné užívat při kompozici paralelních kvint a oktáv, v 16. století již tento postup znamenal prohřešek proti principu harmonické

[241] K centrálnímu místu hudebního materiálu v Adornově estetice hudby srov. např. ZAGORSKI, Marcus. *Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music*. Hofheim: Wolke Verlag, 2020, s. 27.

[242] DAHLHAUS, Carl. *Adornos Begriff des musikalischen Materials*. IN: *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Meinz: B. Schott’s Söhne, 1978, s. 341. PADDISON, Max. *Adorno’s Aesthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 150.

[243] ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 42-43.

[244] Tamtéž, s. 44.

tonality.[245] Jestliže by tedy skladatel ještě v 16. století užil ve své skladbě paralelní oktávy a kvinty, zpronevěřil by se podle Adorna samotnému vývoji hudebního materiálu. Hudební materiál tak ze své dějinné podstaty distribuuje jistá kompoziční omezení, která se ovšem v průběhu hudebních dějin proměňují. Pojem hudebního materiálu Adorno chápe i v pozitivním smyslu. Z historické proměny hudebního materiálu totiž zároveň vyplývá, že soubor prostředků, technik a žánrových schémat není něčím definitivním a jednou pro vždy daným. Spoje mezi tóny, tzn. samotná hudební forma a techniky, které skladatel pro její kompoziční utváření využívá, se podle Adorna neustále pod vlivem historické dynamiky hudebního materiálu proměňují, čímž znemožňují vznik jednotných kritérií pro kompozici jako takovou. Hudební dějiny tak samy o sobě neposkytují žádný obecně platný vzorec nebo závazné schéma, podle nichž by šlo vnutit hudbě neměnný soubor kompozičních pravidel a postupů.[246] Z toho tedy vyplývá, že Adorno vkládá do pojmu hudebního materiálu určitý moment umělecké svobody.[247] Tato svoboda utvářet nové hudební techniky a principy však vzhledem k limitům, jež hudební materiál stanovuje, není absolutní, nýbrž je dialekticky zprostředkovaná skrze minulá stádia hudebního vývoje.

Jak je zřejmé z předešlého výkladu, Adornovo pojetí hudebních dějin je založeno na dialektice kontinuity a diskontinuity. Hlavním aktérem je zde skladatelský subjekt, který vždy čerpá z jistého historického stavu hudebního materiálu. Díváme-li se na jeho kompoziční praxi z hlediska jeho předchůdců, jeví se nám jeho tvorba jako kontinuální pokračování minulých stavů hudebního materiálu. Jeho konkrétní způsob práce s kompozičními schématy, jež mu dává hudební materiál k dispozici, se tak ukazuje jako zákonitě nutné pokračování již započatého historického procesu. V tomto smyslu se hudební historický vývoj jeví jako přirozeně zákonitý průběh, v němž se jedna hudební událost jeví jako nutný výsledek události předchozí. Z pohledu budoucnosti je však již kompoziční praxi skladatelského subjektu zapotřebí pochopit jako tvorbu něčeho kvalitativně nového, a tudíž nepřevoditelného na minulé stavy hudebního materiálu. Skladatel se tím podílí na vzniku diskontinuitního hudebního vývoje, který svobodně přetváří hudební techniky, prostředky a schémata do nových podob, a tím působí na samotnou hudebně-historickou dynamiku. Adorno tuto dialektiku kontinuity a

[245] HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. s. 247.

[246] ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 42-43.

[247] K tématu svobody v Adornově filosofii hudebních dějin viz již mnohokrát citovanou knihu maďarského muzikologa Marcuse Zagorského. ZAGORSKI, Marcus. *Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music*. Hofheim: Wolke Verlag, 2020, s. 30-31.

diskontinuity hudebních dějin shrnuje takto: „V imanentním vzájemném působení se utvářejí pokyny, které materiál adresuje skladateli a které skladatel mění tím, že je následuje.“[248] Hudební dějiny jsou výsledkem interakce skládajícího subjektu a hudebního materiálu. Tím, že se materiál prostřednictvím aktivních vstupů skladatelských subjektů sám proměňuje, utváří historické podmínky kompoziční tvorby, které na jednu stranu omezují výběr hudebních technik, prostředků a schémat, na stranu druhou nechávají otevřený horizont pro tvorbu kvalitativně nového.

Adornovo pojetí hudebních dějin se zobrazuje v jeho postoji k tonální a atonální hudbě. Adorno ukazuje, že s historickým vývojem hudby určité hudební prostředky, techniky a systémy nutně zastarávají, poněvadž již nespadají do aktuálních potencialit hudebního materiálu.[249] Jako příklad Adorno zmiňuje užití zmenšeného septakordu v moderní artificiální hudbě 20. století.[250] Zmenšený septakord je pro Adorna určitou vertikální konfigurací spojů mezi tóny, jež v podmínkách hudební moderny s konečnou platností ztratila svůj hudební význam, resp. svou „pravdivost“.[251]

„Zmenšený septakord, který v salonních kusech zní falešně, je na začátku Beethovenovy *Klavírní sonáty č. 32* správný a plný výrazu […] Avšak dějinný proces, jehož působením tento akord o svou váhu přišel, je nezvratný. Jsa odumřelý, reprezentuje zmenšený septakord, i ve své odloučenosti, celkový stav techniky, který odporuje stavu dnešnímu.“[252]

Jak vidíme, Adornův argument v neprospěch zmenšeného septakordu je důsledně historický. Jeho legitimní a nelegitimní užívání je determinováno jeho historickým kontextem. Zmenšený septakord podle Adorna z důvodu dynamiky dějinného vývoje hudebního materiálu musí být nutně eliminován z repertoáru moderních skladatelů, neboť jej už nelze za žádných okolností využít umělecky kreativním, tj. svobodným způsobem. Kreativita a umělecká svoboda z něj vyprchala ve chvíli, kdy si jej přivlastnila populární a módní hudba.[253] Jestliže tento akord plnil svou funkci v době Beethovena, dnes již z důvodu své účasti na módní a populární „salónní hudbě“ vyčerpal svůj hudební význam, a stal se tak pouhým klišé, jehož je nutné se zbavit.[254] Vyloučení zmenšeného septakordu z hudebního materiálu ovšem není pro Adorna izolovaným aktem, nýbrž souvisí s krizí tonality jako takové. „O pravdivosti nebo falešnosti akordů nerozhoduje jejich izolovaný

[248] ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 44.
[249] Tamtéž, s. 43.
[250] Tamtéž, s. 44-46.
[251] Tamtéž, s. 45.
[252] Tamtéž, s. 45-46.
[253] Tamtéž, s. 45.
[254] Tamtéž, s. 44.

výskyt. Lze je poměřovat jedině celkovým stavem hudební techniky.“[255] Za vyčerpáním zmenšeného septakordu stojí dle Adorna tonální systém jako celek. Jeho vyprázdněnost a vyčerpanost je následkem vyprázdněnosti a vyčerpanosti tonality. Tonální systém nabízí v podmínkách 20. století pouze historicky nefunkční soubor konvencí a klišé, které již nelze užívat k hudební tvorbě.[256] Tonality je proto zapotřebí se podle Adorna zbavit a na její místo dosadit kompoziční princip, jenž definitivně odstraní všechna tonálních pravidla a konvence. Důsledkem vyloučení zmenšeného septakordu a ostatních tonálních technik z hudebního materiálu tak není – jak již bylo naznačeno výše – pouhé omezení repertoáru kompozičních technik a prostředků, ale také jejich nové kvalitativní rozšíření. Tyto nové způsoby kompozice, jak ukazuje Adorno ve *Filosofii nové hudby*, spočívají ve skladatelově atonálně nekonvenčním přístupu k práci se vztahy mezi partikulárními tóny a s barevnou složkou tónu, příp. zvuku.[257] Pro ilustraci tohoto čistě atonálního osvobození hudebního materiálu od tonality Adorno využívá porovnání využití vertikální, resp. akordické složky hudební formy v tonální a atonální hudbě. Zatímco se tonální skladatel musí omezit většinou na terciovou stavbu akordů a na jejich umisťování do předem připravených pozic v rámci hudební formy, atonální skladatel si může akord přizpůsobit vlastním kompozičním účelům, a to jak z hlediska jeho umístění v hudební formě, tak z hlediska jeho tónového a intervalového sestavení.

„Tradiční [tonální] hudba musela hospodařit s velice omezeným množstvím tónových kombinací, zvláště na vertikále. Musela se spokojit s tím, že prostřednictvím konstelací všeobecného stále znovu narážela na specifické […] Dnes jsou oproti tomu akordy šity na míru nezaměnitelným požadavkům svého konkrétního umístění. Žádné konvence skladateli nezakazují ten zvuk, který zde a pouze zde potřebuje.“[258]

Tento volně atonální přístup skladatele k tónovému materiálu se pak, kromě osvobození kompozice od tonálního zacházení s akordy, projevuje v Schönbergově emancipaci hudebně-barevné složky, kterou jsme již naznačili v první kapitole této práce. Připomeňme jen, že Schönberg pod vlivem stále většího osvobozování hudebního materiálu od tonálních konvencí přišel s teorií tzv. *Klangfarbenmelodie*, jež dovoluje skladateli využívat hudebních barev za účelem rozvinutí samostatného typu hudebně-formální organizace. Barva není pro Schönberga pouhou sekundární vlastností tónu, nýbrž je stejně jako tónová výška schopna utvořit síť vztahů, jež lze hudebně vnímat coby

[255] Tamtéž, s. 45.

[256] „Všechno svědčí pro to, že dnes už tento kánon zakazuje prostředky tonality, tedy prostředky celé tradiční hudby. Tyto akordy nejsou prostě jenom zastaralé a včerejší. Jsou falešné. Neplní již svou funkci. Nejpokročilejší stádium hudebních technických postupů načrtává úkoly, vzhledem k nimž se tradiční akordy ukazují jako bezmocná klišé.“ Tamtéž, s. 44.

[257] Tamtéž, s. 59-60.

[258] Tamtéž, s. 60.

relativně samostatné prvky hudební formy. Jako příklad uvádí Adorno skladbu *Pět kusů pro orchestr* (*Fünf Orchesterstücke*), v níž Schönberg užil neobvyklou nástrojovou sazbu pro vznik specifických barevných kontrastů a spojů vytvářejících vlastní způsob organizace v poměrné nezávislosti na tónových výškách.[259] Adorno tento nový prostředek hudební kompozice chápe jako výrazné rozvolnění a rozšíření kompetencí skladatelského subjektu.

Hovoří-li ovšem Adorno o osvobozujícím potenciálu atonality, míní tím pouze atonalitu volnou.[260] Z výkladu, který podává Adorno ve *Filosofii nové hudby*, vyplývá, že žádoucím výsledkem a vzorem historického překonání tonality nejsou Schönbergovy dodekafonní kompozice, nýbrž jeho volně atonální skladby, v nichž Schönberg neuplatňuje žádný konkrétně definovaný kompoziční systém, ale svobodně zachází s tónovými kombinacemi bez zřetele k tonálnímu centru a tonální hierarchii. Adorno podrobuje Schönbergovu dodekafonii kritice, poněvadž kompozice s dvanácti tóny působí historicky regresivně a svazuje skladatele s dalším omezením na způsob tonality.[261] Toto omezení plyne z existence systému, který osvobozenou atonalitu zpětně podřazuje pod systém striktních harmonických a kontrapunktických technik.[262] Svoboda, již subjekt získal v raném období schönbergovské atonality, je v momentě vzniku dodekafonie opět odsouvána do pozadí. Navzdory tomuto silně kritickému pohledu však Adorno explicitně prohlašuje, že dodekafonie, byť představuje jistou hrozbu pro budoucí hudební tvorbu, přímo vychází z imanentní vývojové dynamiky hudebního materiálu. Pravidla obsažená v Schönbergově dodekafonickém systému podle Adorna „nejsou vymyšlena svévolně. Jsou to konfigurace dějinného tlaku v materiálu“[263]. Tento moment se naplno projevuje v Adornově pozdním textu *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition* [K prehistorii kompozice s řadami], v němž Adorno nazírá dodekafonii coby kontinuálně nutný důsledek

[259] Tamtéž, s. 92. K tomu dále KREJČA, Tomáš. *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*, IN: TICHÝ, Vladimír, HAVLÍK, Jaromír, KREJČA, Tomáš a ZVĚŘINA, Petr. *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*, Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, s. 60-61.

[260] ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 36.

[261] K Adornově kritice dodekafonie viz následující publikaci Josefa Fulky. FULKA, Josef. Atonalita a nevědomí: jedno Adornovo přirovnání a jeho důsledky. *Hudební věda*, roč. 2021, č. 3, s. 426-427. Zagorski, Marcus. Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music. Hofheim: Wolke Verlag, 2020, s. 37.

[262] K roli kontrapunktu ve volně atonální a dodekafonní hudbě srov. např. ADORNO, Theodor W. *Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

[263] Tamtéž, s. 70.

vývoje hudebních dějin.[264] Dodekafonie tedy není – podobně jako tonalita užitá v podmínkách moderny 20. století – ryze regresivním kompozičním způsobem. Její legitimní existence je ospravedlněna dějinnou dynamikou hudebního materiálu.

Z dosavadního výkladu vyplývá, že Adornova koncepce tonality a atonality předpokládá specifickou koncepci hudebních dějin zakládající se na dynamickém, tj. kontinuálně-diskontinuálním vývoji hudebního materiálu. Adornova teze, že dějiny jsou tvorbou kvalitativně nového, se promítají do logiky hudebních dějin způsobem, že determinují hudební materiál jakožto otevřený dějinný pohyb vylučující staré hudební techniky a přijímající nové. Poměr tonality a atonality je proto v Adornově filosofii hudebních dějin takový, že atonalita v podmínkách hudebního materiálu 20. století vylučuje tonalitu z platných hudebních systémů a technik.

6.2 K Schönbergově filosofii hudebních dějin

S obdobnou představou o legitimním nástupu atonality po historickém vyčerpání tonality přichází Arnold Schönberg ve spisu *Harmonielehre*. Jelikož s ní – podobně jako s Adornovou filosofií – Scruton často kriticky polemizuje, je třeba ji alespoň stručně přiblížit. A protože Scruton v těchto svých polemikách uvažuje o Adornovi a Schönbergovi jako o autorech, kteří ve vzájemné shodě obhajují svébytnou pozici atonality v hudebních dějinách, zaměříme následující výklad na popis jejich analogických přístupů k problematice hudebních dějin.

Schönberga s Adornem spojuje analogický přístup k argumentaci, jež se primárně vztahuje k tématu hudebních dějin. Pro Schönberga je především podstatné, že tonalita není statickým a nepřekročitelným hudebním zákonem, který by podmiňoval hudebně-historický vývoj jako celek.[265] Protože podle Schönberga vývojové zákonitosti umění (*Kunstgesetze*) nejsou zaměnitelné s těmi přírodními (*Naturgesetze*), nelze přijmout tvrzení, že tonalita je neměnným a nutným formálním principem hudby.[266] Zatímco zákonitosti historického vývoje umění zahrnují výjimky, zákonitosti přírodní je eliminují. Tyto výjimky jsou podle Schönberga tím, co vnáší do hudebních dějin dynamiku a co posouvá hudební vývoj vpřed. Hudební dějiny tak ze své bytostné povahy nespadají pod kategorie přírodní věčnosti (*Ewigkeit*), stability či stálosti, nýbrž mají co do činění

[264] ADORNO T. W. *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, s. 69.
[265] SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony.* Los Angeles: University of California Press, 1983, s. 8-9. Dále tamtéž, s. 128.
[266] Tamtéž.

s tvorbou nových zákonitostí a nových principů organizujících hudební formu.[267] Těmito novými principy jsou volná atonalita a následně i atonalita řízená.[268] Stejně jako Adorno využívá Schönberg pro argumentační podporu svých tezí příklad zmenšeného septakordu.[269] Historická vyčerpanost tohoto akordu, který kvůli svému častému nadužívání v tonální hudbě ztratil svůj význam, reprezentuje podle Schönberga celkový úpadek tonality, již je třeba nahradit novým atonálním řádem.

Výklad z předchozího odstavce ukázal, že Schönberg se s Adornem shodují minimálně na dvou klíčových filosofických stanoviscích. Konkrétně se jedná o teze, že atonalita je legitimním nástupcem tonality a že hudební dějiny mají, z důvodu jejich důrazu na tvorbu nového a dosud nepřítomného, bytostně dynamickou povahu. Pro oba autory je pak logickým vyústěním hudebního vývoje volná a následně řízená atonalita.[270] Tyto teze Schönberg s Adornem v elementární shodě odůvodňují odstíněním uměleckých či hudebních dějin od přírodní zákonitosti, která vylučuje moment výjimky (Schönberg), a tím i kvalitativně nového (Adorno). Jakkoli by zde tedy mohla vyvstat námitka, že Adorno – na rozdíl od Schönberga – dialekticky svazuje dějiny s přírodou, tzn., že do určité míry připouští neměnnou zákonitost hudebních dějin, zůstává stále základním faktem to, že Schönberg s Adornem trvají na bytostné proměnlivosti a dynamičnosti hudebních dějin, v nichž dochází ke vznikání nových hudebních technik a zanikání těch starých. Z toho můžeme učinit závěr, že Schönberg s Adornem utvořili ve svých teoretických koncepcích určitou filosofii hudebních dějin, která je schopna zdůvodnit přítomnost atonality v hudební oblasti a obhájit atonální hudbu jako svébytný moment hudebních dějin.

6.3 Scrutonova kritika Adornovy a Schönbergovy filosofie hudebních dějin

Jak bylo řečeno již v úvodu této kapitoly, Scruton argumentuje proti svébytné pozici atonality v hudebních dějinách prostřednictvím kritiky Adornovy a Schönbergovy filosofie dějin. Tuto Scrutonovu kritiku lze rozlišit do dvou úrovní. První úrovní je Scrutonova polemika s Adornovým a Schönbergovým vysvětlením tonální a atonální hudby jako dvou, historicky po sobě přicházejících způsobech organizace hudební formy. Druhá úroveň pak

[267] Tamtéž, s. 8.

[268] Schönberg principy volné atonality naznačuje již ve své *Harmonielehre*, jež shrnuje jeho teoretické vědomosti z kompoziční praxe v pozdně-romantickém a částečně i volně atonálním stylu. Z textů referujících o Schönbergově dodekafonním období je jistě nejreprezentativnější spis Kompozice s dvanácti tóny. SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989.

[269] SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony.* Los Angeles: University of California Press, 1983, s. 238.

[270] To lze tvrdit pouze s dodatkem, že Adorno oproti Schönbergovi pohlíží na dodekafonii mnohem kritičtěji. Na historické funkci dodekafonie – a dodejme i serialismu – se však oba autoři dívají shodně.

spočívá ve Scrutonově odmítnutí důsledků, které z této filosofie hudebních dějin plynou pro hudební porozumění tonálních a atonálních děl.

Scrutonova kritika historické záměny tonality za atonalitu se zakládá na jeho interpretaci Schönbergovy a Adornovy koncepce hudebních dějin jako příběhu střetu dvou nekompatibilních a vylučujících se způsobů organizace hudební formy, které se od sebe odlišují užíváním jiných kompozičních pravidel (*rules*).[271] Identifikace tonální či atonální povahy určitého hudebního díla tak spočívá v rozpoznání systému pravidel, v nichž byla tato díla napsána. Jestliže tonální díla jsou tvořena na základě pravidel generujících hierarchické a centrické uspořádání hudební formy, tak atonální díla vznikají skrze pravidla způsobující nehierarchickou a necentrickou organizaci hudebního prostoru. Scruton upozorňuje na to, že tento pohled na hudební formu výrazným způsobem sbližuje hudbu s jazykovým systémem.[272] Podobně jako jazyk utváří určitý systém gramatických, syntaktických a sémantických pravidel, jež musí mluvčí náležitě ovládat kvůli smysluplné komunikaci, je hudba rovněž vysvětlitelná jako systém kompozičních pravidel a norem, které si musí skladatel osvojit, aby byl schopen skládat své kompozice.[273] Tato pravidla se dle Scrutona ukazují jako určité racionální konstrukty, které jsou pak na způsob matematické úvahy aplikovány na hudební formu.[274] Kromě toho je jazyk svého druhu konvencionálním systémem, který se v průběhu času neustále proměňuje. V analogii s tím můžeme hudbu rovněž vyložit jako historický proces proměn konvencionálních kompozičních pravidel. Podle Scrutona přesně takovýmto způsobem uvažují o tonalitě a atonalitě Schönberg s Adornem; oba pohlížejí na tonalitu jako na svého druhu jazyk, který je konstituovaný souborem konvencionálně ustanovených a racionálně fungujících syntaktických a gramatických norem a pravidel.[275] Historická proměna adornovského hudebního materiálu nebo schönbergovské umělecko-hudební zákonitosti tak ze Scrutonova hlediska znamená pouhou proměnu hudební konvence.[276] K nutnosti této historické proměny pak dochází po vyčerpání vládnoucích konvencionálních pravidel.

---

[271] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 282.

[272] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 166.

[273] Tamtéž.

[274] Tento moment Scruton uvádí na příkladu Schönbergova pohledu na vyčerpanost tonálních pravidel, které mají být nahrazeny konstrukcí nového kompozičního systému. Scruton tak ukazuje, že tonalita a atonalita jsou pro Schönberga určitými racionálními konstrukty, které se postupně vžily do povědomí posluchačů jako pravidla hudební kompozice a poslechu. Tamtéž, s. 166. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 282.

[275] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 166-167.

[276] Tamtéž.

Hudba se tím stává jazykovou strukturou, která podléhá dějinným proměnám konvencionálních pravidel a norem.

Podle Scrutona je takto vyložený pohled na hudbu a její dějiny filosoficky neudržitelný. Scruton proti Adornovi a Schönbergovi namítá, že hudební vývoj si nelze představit jako proces neustálého obměňování vyčerpatelných a racionálně aplikovatelných kompozičních pravidel.[277] Jeho kritika zde primárně směřuje na Adornovo a Schönbergovo odmítnutí tonality v hudbě 20. století. Tonalita totiž podle Scrutona není v zásadě nikdy vyčerpatelná, neboť – jak již víme z minulé kapitoly – její povaha je determinována čistě kontextuálně. Připomeňme si, že podle Scrutonovy argumentace tón a akord nelze jakožto základní jednotky tonálního hudebního prostoru a pohybu nikdy uchopit v jejich izolaci, ale vždy až v kontextu celé znějící hudební formy. V případě tónu je tímto kontextem melodie, příp. celá melodická soustava skladby, v případě akordu je to zase jistý akordický postup dané hudební formy. Změní-li se melodický či harmonický kontext, mění se tóny a akordy, které jsou v něm obsaženy. Z toho lze vyvodit následující: jsou-li podle Scrutona hudební jednotky kontextuálně založené, znamená to, že nikdy nelze dojít k jejich úplnému vyčerpání. Jestliže totiž význam tónu a akordu není dán jejich izolovaným výskytem, nýbrž pouze jejich účastí na konkrétní hudební formě, nelze označit samotný akord a samotný tón za potenciálně vyčerpatelný, neboť jejich přesazení do nového kontextu z nich vždy učiní jiný prvek hudební formy. Pokud tedy Schönberg s Adornem opírají své odmítnutí tonality v podmínkách 20. století o vyčerpanost určitého tonálně definovaného akordu, je to podle Scrutona neplatný argument, neboť opomíjí kontextuální povahu všech hudebních jednotek tonálního hudebního prostoru.[278] Zmenšený septakord je, podobně jako všechny ostatní akordy či tóny, bytostně determinován svou pozicí v tonálně organizované hudební formě. Jako takový se proto nikdy nemůže proměnit v klišé, neboť jeho funkce se mění s každým jeho novým použitím, resp. s každou originální harmonickou kontextualizací.[279] To, co se může stát klišé, je pouze určitý harmonický postup, který se vyčerpal vinou svého repetitivního užívání v určitém žánru nebo hudební kultuře.[280] Proto může Scruton dospět k závěru, že Adornova a Schönbergova filosofie hudebních dějin z důvodu opomenutí

[277] Tamtéž, s. 168.
[278] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 292.
[279] Tamtéž.
[280] Scruton jako příklad nového a neotřelého použití zmenšeného septakordu, tj. jeho zasazení do nových harmonických kontextů, zmiňuje Richarda Strausse a Leoše Janáčka, kteří navzdory dobovému nadužívání tohoto akordu zejména v jazzové hudbě vytvořili ve svých tonálních skladbách harmonické vazby, jež mu dodávají zcela nový význam, čímž jej odvracejí od hrozby upadnutí do klišé. Scruton by řekl, že zmenšený septakord vykazuje v jejich díle stejnou akustickou charakteristiku, ale produkuje vždy jinou hudební entitu. Tamtéž, s. 289-290.

kontextuální povahy tonality nutně selhává. Adornův a Schönbergův náhled na hudební vývoj jako na historický postup hudebního materiálu či hudebních zákonitostí nelze podle Scrutona využít jako argument pro dynamickou proměnlivost hudebních dějin, jež překračuje hranice stanovené tonalitou.

Z nesprávného předpokladu o kvazi-jazykové povaze hudby plynou podle Scrutona zásadní důsledky pro povahu hudebního porozumění. Scruton upozorňuje, že Adornova a Schönbergova koncepce implikuje takovou podobu hudební zkušenosti, v níž posluchač musí nejprve poznat tonální a atonální pravidla, a pak aplikovat tyto znalosti na znějící hudební formu.[281] Proces posluchačovy hudební zkušenosti by se v tomto ohledu podobal poznání jazykovému kódu, který by teprve umožňoval adekvátní porozumění znějícímu dílu.[282] Podle Scrutona se tento pohled projevuje nejproblematičtěji opět v případě tonality. Pro porozumění tonálnímu řádu určitého díla by posluchač musel proniknout pod znějící intencionálně-fenomenální povrch hudební formy, aby zde odhalil kompozičně-gramatická pravidla, podle nichž je toto dílo sepsáno.[283] V případě poslechu např. jakékoli Haydnovy klavírní sonáty by musel posluchač pod její znějící formou objevit konvencionálně ustanovená pravidla – v tomto případě tedy klasickou funkcionální tonální harmonii –, podle nichž byla tato sonáta zkomponována. Podmínkou tohoto úspěšného zkušenostního aktu by pak byla posluchačova obeznámenost s těmito pravidly. Z toho by tedy podle Scrutona vyplývalo, že tonalitu je třeba chápat jako určitý *apriorně* existující systém, jejž si posluchač musí náležitě osvojit.[284] Tento pohled, který Scruton vyvozuje z Adornovy a Schönbergovy filosofie hudebních dějin, však dle Scrutona představuje chybný pohled na problematiku hudební zkušenosti a hudebního porozumění.[285] Víme již ostatně z předchozí kapitoly, že Scruton chápe hudební zkušenost jako složitý proces transformace sekundárních zvuků do terciárních tónů a jejich vztahů, jež utvářejí intencionální sféru hudební formy, které pak posluchač esteticky rozumí. Hudební porozumění proto nemůže spočívat v osvojování si určitých *apriorních* konvenčních pravidel sídlících ve spodních vrstvách hudebního díla, nýbrž v samotném slyšení hudební formy ve znějících zvucích.[286] Toto slyšení pak vyplývá ze samotných požadavků hudebního porozumění, tj. z potřeby centričnosti a hierarchičnosti. Z toho tedy vyplývá, že hudební zkušenost a porozumění se

[281] SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 168.
[282] Tamtéž.
[283] Tamtéž, s. 168-169.
[284] Tamtéž, s. 168.
[285] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 215-216.
[286] Tamtéž, s. 216.

nemohou proměňovat podle toho, jaká konvencionální pravidla zrovna fungují v daném historickém stavu hudebního materiálu. Jestliže totiž hudební zkušenost není řízena *apriorními* pravidly, která se pod vlivem historické konvence na způsob jazykové gramatiky všelijak proměňují, nelze ani uvažovat o proměně samotné povahy hudební zkušenosti.[287] Scruton proto nemůže přijmout vývody Schönbergovy a Adornovy filosofie hudebních dějin, neboť odporují samotnému způsobu, jakým podle něj rozumíme hudebním dílům.

Na závěr této podkapitoly můžeme shrnout, že Scruton odmítá Schönbergovy a Adornovy postoje k historické proměně tonality a atonality, protože jejich filosofie jako celek radikálně odporuje jeho koncepci o přirozenosti tonality pro estetickou oblast hudby a jejích dějin. Zatímco Adorno a Schönberg předpokládají bytostnou dynamičnost hudebních dějin, v nichž sehrává atonalita důležitou pozici, Scruton trvá na své filosofii tonality, která svazuje hudební zkušenost s tonalitou, a tím i s hudbou jako takovou.

6.4 Vyloučení barvy tónu z hudební intencionality a Scrutonova kritika Schönbergovy koncepce Klangfarbenmelodie

Dalším krokem Scrutonovy kritiky atonální hudby, je odmítnutí Schönbergovy představy o schopnosti barvy tónu utvořit samostatnou formotvornou složku na způsobu tónové výšky. Scruton si je dobře vědom snahy moderních skladatelů o osamostatnění barvy tónu.[288] Oproti Schönbergovi a Adornovi se však nedomnívá, že by tónová vlastnost barvy měla stejnou schopnost manifestovat hudební pohyb jako melodie, harmonie nebo rytmus. Koncepce tzv. *Klangfarbenmelodie* je tak pro Scrutona výrazně problematickým počinem.

Příčina tohoto Scrutonova kritického postoje spočívá v jeho filosofické koncepci tonality, kterou jsme vyložili v předchozí kapitole. Víme již, že tonalitu Scruton pojímá jako přirozený intencionální řád hudebního prostoru, v němž dochází k ustanovování tónů a pohybových vztahů mezi nimi. Tyto vztahy vedou ke konstituci melodie, harmonie a rytmu, jež v procesu hudební tvorby představují základní manifestace hudebního pohybu. Tonalita se tak podle Scrutona orientuje výhradně na práci s tónovými výškami a hudebním časem, tj. s imanentními komponenty důsledně metaforického a intencionálního prostoru. Hudební barva je naproti tomu takovou složkou hudební formy, jež nemá svůj původ v hudební intencionalitě a která není utvářena na podkladě tónových výšek.[289] Jejím původcem jsou fyzikálně determinované zvukové vlny utvářející smyslově vnímatelnou

[287] Tamtéž, s. 294-295.
[288] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 281.
[289] Tamtéž, s. 77.

akustickou kvalitu, kterou označujeme jako témbr nebo barvu.[290] Barva, tónová výška a hudební čas se tím ve Scrutonově výkladu stávají součástí jiných ontologických kategorií. Zatímco tónová výška a hudební čas, a z nich vycházející melodie, harmonie a rytmus, přináleží intencionálně-metaforické ontologické sféře, barva zvuku spadá do sféry fyzikálně-akustické. To Scrutona vede k jednoznačnému závěru: pokud tónová barva není součástí ontologické sféry intencionality a metaforičnosti, nelze ji ani považovat za inherentní součást hudby samotné.[291] Následkem toho tak není možné uvažovat o barvě tónu jako o složce schopné samostatné organizace hudební formy. To má své důsledky pro estetickou recepci. Tónové barvě podle Scrutona není esteticky rozuměno stejným způsobem jako melodii, harmonii či rytmu. Zatímco v základních hudebních útvarech posluchač vnímá tonální řád utvořený z tónových výšek a časově-rytmických relací, v případě hudební barvy pouze zaznamenává ryze fyzikální vlastnosti zvukových vln. Barvu proto podle Scrutona nelze chápat jako součást tonálního, tj. ryze hudebního intencionálního řádu. Stává-li se totiž suma sekundárních zvuků hudbou tím, že v nich posluchač na pozadí dvojí intencionality slyší terciární tóny a jejich pohybové, resp. vertikálně-horizontální vztahy, pak je třeba barvu vyloučit ze základních hudebních útvarů vzájemně se podílejících na esteticky vnímatelné organizaci znějícího hudebního díla.[292]

Na základě takto vedené argumentace můžeme prohlásit, že schönbergovská *Klangfarbenmelodie* postrádá ze Scrutonovy filosofické perspektivy dostatečné ontologicko-estetické odůvodnění. Pokud barva tónu nemá podíl na intencionální existenci hudební oblasti, nelze ani uvažovat o její emancipaci nad rámec melodie, harmonie a rytmu. Atonální hudba tím ve Scrutonově estetice hudby ztrácí jeden ze svých důležitých parametrů podporující její legitimitu v hudebních dějinách. Jestliže byla podle Schönberga a Adorna emancipace hudební barvy jedním z nejpodstatnějších počinů atonální hudby, který významně přispěl k dějinnému posunu hudebního materiálu, pak vyloučení barvy z oblasti hudby tento pohled výrazně narušuje. Atonální hudba se tím z pohledu Scrutonovy koncepce hudební ontologie a hudební zkušenosti jeví jako sporný projekt, neboť není schopna z filosofického hlediska dostát svým vlastním ambicím.

6.5 Problém atonality z hlediska hudební zkušenosti

Scrutonova kritika atonální hudby vrcholí jeho argumentací proti možnosti esteticky porozumět atonálním dílům. Tuto kritiku lze rozdělit podle toho, na jaký typ atonality se

[290] Tamtéž.
[291] Tamtéž.
[292] Tamtéž, s. 77.

Scruton zaměřuje. Scruton se ve svých hudebně-estetických spisech nejkoncentrovaněji zabývá problematikou porozumění atonálním kompozicím. Z tohoto důvodu se v první části této podkapitoly zacílíme na Scrutonovu kritiku možnosti porozumění dodekafonním a seriálním skladbám. Kromě toho však Scruton kriticky narušuje rovněž možnost porozumění u volně atonálních děl. Závěrem se proto kapitola přesune k rozboru těchto Scrutonových kritických námitek.

Jako příklad nemožnosti posluchače esteticky porozumět řízeně atonálním dílům používá Scruton skladbu *Koncert* od Antona Weberna.[293] Webern svou skladbu sepsal v důsledně seriální technice, přičemž tónové výšky uspořádal podle dodekafonního principu schönbergovského střihu.

„Dvanáct tónů je rozlišeno do třech skupin, přičemž každá z nich obsahuje dva intervaly: velkou tercii a půltón. Tyto intervaly mohou být přetvořeny (*rearranged*) podle zákona oktávové ekvivalence tak, že vytváří konstantní vnitřní variace v každém motivu, z nichž jsou tyto série zkonstruovány.“[294]

Tyto variace – jako např. inverze nebo račí postup –[295] jsou kombinatorickými a permutačními funkcemi, jejichž pomocí Webern dodekafonicky zpracovává celou šíři chromatické stupnice. Scruton konstatuje, že dané variační postupy mají podle Weberna utvářet určitý typ důsledně atonálního řádu hudební formy, kterému má posluchač ve své hudební zkušenosti esteticky rozumět.[296] Problém této Webernovy kompozice však podle Scrutona spočívá v tom, že k takovému porozumění nemůže nikdy dojít.[297] Scruton zde vychází z předpokladu, že za ryze hudební řád formy určité skladby lze pokládat jen takový řád, kterému posluchač hudebně rozumí, a který se ukazuje na úrovni jeho hudební zkušenosti.[298] Slyší-li posluchač např. v začátku první věty Beethovenovy *Symfonie č. 5* známé „osudové“ téma, pak to pro Scrutona znamená, že zachycuje jeho vlastní hudební řád, neboť adekvátně rozumí konkrétnímu melodickému útvaru. K takovému porozumění může dojít díky tomu, že se hudební řád Beethovenovy skladby promítá do intencionální hudební formy, která je konstituována na rovině posluchačovy hudební zkušenosti. V případě Webernova *Koncertu* je však situace diametrálně odlišná. Vnímající subjekt při

[293] Tamtéž, s. 283-285.
[294] „The twelve tones have been devided into four groups of three, and each group comprises two intervals: a majr third a and semitone. These intervals can be rearranged, according to the las of octave equivalence, so as to create a consonant internal variation in the very motif from which the series is constructed.“ Tamtéž, s. 283-284.
[295] Variační dodekafonní techniky systematizoval Schönberg ve svých teoretických spisech. Za všechny zmiňme alespoň text *Kompozice s dvanácti tóny*. SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989.
[296] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 284-285.
[297] Tamtéž, s. 285.
[298] Tamtéž, s. 283.

poslechu této kompozice není podle Scrutona vůbec schopen zachytit to, co se v její formě z hudebního hlediska odehrává.[299] To konkrétně znamená, že posluchač nedokáže v rámci své hudební zkušenosti rozpoznat jednotlivé frázové, harmonické a rytmické celky, které Webern do své skladby uložil, jakožto určité hudební útvary. Důvodem toho podle Scrutona je, že seriální systém ze své podstaty zabraňuje vzniku intencionální hudební formy, která by se utvářela v procesu hudební zkušenosti, a vstupovala tak do posluchačova hudebního porozumění.[300] Webernova skladba tak ze své seriální podstaty nedokáže nastavit podmínky k tomu, aby posluchač porozuměl jejímu vlastnímu atonálnímu řádu. Z toho vyplývá, že jakkoli se Webern mohl snažit do svého díla za pomocí užití nejrůznějších variačních a permutačních technik vložit určité motivické, harmonické či rytmické útvary, nemohl z důvodu samotné povahy atonálního systému dospět ke konstituci slyšitelné a esteticky srozumitelné hudební organizace.

„Webernem ustanovený [seriální] řád, nereferuje k takové [esteticky srozumitelné] organizaci a záměrně neguje zkušenost s melodickým pohybem, metrickým pulzem a harmonickým napětím a uvolněním […] Pouhá existence seriálního řádu proto nedokazuje, že je zde nějaký hudební řád, resp. že se jedná o takový řád, který slyšíme, slyšíme-li danou skladbu jako hudbu.“[301]

Jak vyplývá z tohoto úryvku, Scruton důrazně odmítá, že by řád dodekafonní a seriální kompozice měl cokoli společného s tím, co posluchač slyší v samotném znějícím díle. Namísto porozumění koherentní formě má posluchač co do činění s fragmentovanými nahodilými zvuky, mezi nimiž neexistují žádné intencionálně ustanovené hudební vztahy. Seriální a dodekafonické dílo se navzdory svému přísnému variačnímu a permutačnímu řádu na rovině hudební zkušenosti převrací do neuspořádanosti a chaosu.[302] Hudební řád se tak kvůli seriálním a dodekafonním technikám ztrácí z posluchačova esteticky-zkušenostního horizontu.

Scruton nachází původ tohoto posluchačova neporozumění dodekafonním a seriálním dílům v čistě matematické a racionální povaze těchto kompozičních technik.[303] Už jsme uvedli v předchozí podkapitole, že Schönberg s Adornem uvažují podle Scrutona o tonalitě a tonalitě jako o kvazi-lingvistických konstruktech, které jsou racionálními prostředky implementovány na hudební kompozici. Schönberg sám, dodává Scruton, přišel se svou dodekafonní a seriální kompozicí jako s umělým, matematickým a kvazi-jazykově

[299] Tamtéž, 284-285.
[300] Tamtéž, s. 285.
[301] „The order established by Webern, however, makes no reference to such an organization, and deliberately negates the experiences – melodic movement, harmonic tension and release, metriacal pulse – which bring it into being.“ Tamtéž, s. 284-285.
[302] Tamtéž, s. 214.
[303] Tamtéž, s. 282.

syntaktickým systémem, který je pro skladatelovy účely kladen před (*in advance*) samotnou jeho kompoziční praxí.[304] V tomto smyslu tak podle Scrutona mají Schönberg a Adorno do určité míry pravdu, když uvažují o hudebním díle jako o výsledku *apriorních* pravidel. Dodekafonie a serialismus se skutečně ukazují jako ryze *apriorní* systémy striktních nařízení a omezení, které skladatel musí při své kompozici zohlednit. Scruton k tomu však dodává, že pro tuto jejich matematickou, a tedy nehudební, povahu nemohou tyto kompoziční techniky nikdy dostát požadavkům hudebního porozumění, a přispět tím ke konstituci koherentní a hudebně smysluplné intencionální formy.[305] Dodekafonie a serialismus se totiž dle Scrutona zásadním způsobem liší od tonality, která – jak bylo stanoveno v minulé kapitole – představuje přirozenou organizaci hudebního prostoru a pohybu.[306] Jestliže tonalita *aposteriorně* vyplývá z povahy hudební zkušenosti a hudebního porozumění, atonalita je utvořena na základě *apriorních* nehudebních matematických operací, které ze své čistě nehudební podstaty nemohou participovat na organizaci hudebního prostoru a pohybu. Z toho důvodu proto není podle Scrutona možné uvažovat o řízené atonalitě jako principu, který by úspěšně vytvořil hudební řád, jemuž by posluchač ve své hudební zkušenosti rozuměl.

Scrutonova kritika porozumění atonálním dílům se neomezuje pouze na řízenou atonalitu. Ačkoli Scruton věnuje dodekafonii a serialismu mnohem větší prostor, na určitých místech se kriticky obrací i k volné atonalitě, příp. k atonalitě jako celku. Nejlépe je tato kritika patrná ve Scrutonově pohledu na vztah atonálních skladeb a kadence. Kadence, tedy návrat harmonického či melodického vývoje hudebního pohybu k tonálnímu centru, je dle Scrutona v implicitní či explicitní podobě podmínkou jednoty (*unity*) hudební formy, jež v intencionálně-metaforické podobě vstupuje do hudební zkušenosti.[307] Jako taková tedy utváří podmínky pro hudební porozumění dynamickým vztahům mezi jednotlivými tóny, neboť zapříčiňuje, aby posluchač vnímal hudební pohyb jako směřující od nějakého začátku k nějakému konci.

„Kadence jsou interpunkčními znaménky hudebního povrchu. Ve chvíli jejich absence hudba nekončí, nýbrž ‚si dává přestávku' […] Jednota v hudbě vyžaduje jak začátek, tak i konec. Kde není *vnímatelný* konec, tam není ani skutečný konec, a tudíž ani žádná jednota."[308]

Tento začátek a konec nemusí být v hudební formě explicitně přítomen. Stačí pouze, aby měl posluchač alespoň elementární představu o směru a vývoji daného hudebního

[304] Tamtéž.
[305] Tamtéž, s. 284-285.
[306] Tamtéž.
[307] Tamtéž, s. 303.
[308] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 303.

pohybu, který vždy někde implicitně začíná a někde implicitně končí.[309] Skrze to pak posluchač může zachytit jednotlivé melodické, harmonické a rytmické manifestace hudebního pohybu jako ucelené hudební útvary mající své posluchačsky vnímatelné hranice.[310] Z toho tedy může Scruton vyvodit, že má-li adekvátně vnímající subjekt rozumět hudebnímu dílu, musí jeho forma vykazovat prvky centrického a hierarchického uspořádání, které podporují její esteticky uchopitelnou jednotu, v níž má hudební pohyb vždy daný směr determinovaný možným začátkem a možným koncem.[311] To je případ všech skladeb, které jsou sepsány tonálním způsobem: Händelovy, Mozartovy, Beethovenovy, ale i Janáčkovy a Stravinského skladby jsou formálně uspořádány tak, aby posluchači umožnily zachycovat směr hudebního pohybu v hudebně-metaforickém prostoru. Problém však nastává ve chvíli, kdy hudební forma postrádá takovéto kadenční tonální centrum. Zde již posluchač nedokáže adekvátně porozumět směřování hudebního pohybu, neboť nemá k dispozici žádné orientační body, jež by mu umožňovaly sledovat vývoj melodických, harmonických a rytmických útvarů hudební formy.[312] Jednota hudební formy daného díla se tu zcela rozpadá, poněvadž zde není žádného centrického a hierarchického uspořádání, kterému by posluchač mohl ve své zkušenosti rozumět. Jelikož tedy ve volně a řízeně atonální dílech neexistuje žádné tonální centrum, které by umožnilo posluchači sledovat hudebně-pohybové procesy odehrávající se kolem implicitní či explicitní kadence, nelze o nich ani říci, že intencionálně konstituují jednotu svých forem.[313] Z toho tedy vyplývá, že posluchač v momentě poslechu atonálního díla není vůbec schopen porozumět jejich necentricky a nehierarchicky přítomným hudebním útvarům, a tudíž ani nemůže zachytit jejich hudební intencionální řád. Jinými slovy, ve volně a řízeně atonálních skladbách posluchač nikdy nemůže dospět k estetickému uchopení jejich volně a řízeně atonálnímu řádu, poněvadž se jejich forma nezobrazuje na úrovni posluchačovy hudební zkušenosti.

[309] Viz třetí kapitolu této práce.

[310] Melodii vždy chápeme jako jistý útvar, kterému rozumíme na základě jeho určitých hranic. Tyto hranice samozřejmě nemusí být zcela zřetelné, jako je tomu v případě wagnerovské nekonečné melodie. Nicméně i zde – jak vyplývá ze Scrutonovy argumentace – je přítomna jistá centrická a hierarchická organizace, která posluchači umožňuje porozumět takovéto melodii nikoli jako nahodilému a fragmentárnímu fenoménu, nýbrž jako organizovanému útvaru, který má svůj implicitně přítomný konec, třebaže nikdy explicitně nezazní.

[311] Viz třetí kapitolu této práce.

[312] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 303-304. K funkci těchto „orientačních bodů“ v hudebním porozumění viz třetí kapitolu této práce.

[313] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 305.

6.6 Vyvození důsledků a shrnutí Scrutonovy kritiky atonální hudby

Ze Scrutonovy kritiky atonální hudby a atonality jako takové lze vyvodit několik podstatných důsledků. Scrutonova filosofie hudebních dějin se zde ukázala být v naprostém rozporu s Adornovým a Schönbergovým pohledem na hudebně-historický vývoj. Zatímco Schönberg s Adornem stojí za dynamickou koncepcí hudebních dějin, odmítající *čistě* přirozený průběh hudebního vývoje, Scruton zdůrazňuje v hudebních dějinách přítomnost přirozené tonální substance. Scrutonova polemika s Adornovou a Schönbergovou filosofií hudebních dějin ukázala pak, že Scruton výrazně problematizuje účast atonální hudby v hudebních dějinách. Jestliže totiž podle Scrutona nelze uvažovat o historickém vývoji hudby jako o soustavných dynamických proměnách *apriorních* pravidel přítomných v hudebním materiálu, který ze své podstaty generuje tvorbu kvalitativně nového, nelze ani uvažovat o tom, že by hudba mohla mít historicky jinou podobu než ryze tonální. Atonální hudba je tak Scrutonem vyčleňována na samý okraj hudebních dějin. S ohledem na ostrou kritiku, které se dopouští proti konkrétním atonálním dílům, můžeme dokonce tvrdit, že Scruton v jistém ohledu vylučuje atonální hudbu z hudebních dějin: atonální hudba nemůže být relevantní součástí hudebních dějin, protože dějiny jako takové předpokládají tonální způsob kompozice [314]. Scruton je zde tedy zcela věrný své koncepci o dvojím řádu hudebních dějin, v němž se hudba vyvíjí na podkladě tonálního způsobu kompozice.

Scrutonova kritika Schönbergovy *Klangfarbenmelodie* dále ukázala, že atonální hudba je postavena na problematickém předpokladu, že hudební pohyb je možné vést netoliko za pomoci melodického, harmonického a rytmického útvaru, ale také skrze barevný rozměr tónu. Jelikož podle Scrutona barva tónu nepochází z metaforické intencionality hudebního prostoru, nýbrž z fyzikálních vln, nelze ji přiřadit do ontologické vrstvy hudebního umění. Legitimní a svébytná pozice atonální hudby v hudebních dějinách a hudební oblasti je tím Scrutonem opět výrazně zpochybněna. Pokud totiž atonální hudba chybně spoléhá na jiné prostředky hudební tvorby, než jsou výška tónu a čas, pak se tím sama vylučuje z hudební oblasti a jejích dějin. Pracují-li atonální skladatelé nikoli

[314] Scruton sám si je této hrozby vědom, a proto se snaží vysvětlit atonální hudbu jako určitý typ přechodného stylu působícího jako jistá nadstavba tonality. To však vzhledem k jeho ostré kritice, v níž explicitně ukazuje, že atonální hudba ve své podstatě striktně odporuje tonalitě jako takové, nelze brát jako přesvědčivý argument, ale spíše jako pokus zabránit úplnému vyloučení atonality z hudebních dějin. V další kapitole bude ostatně tento Scrutonův pokus vyložen prostřednictvím jeho snahy popsat možné porozumění atonálním dílům jako dílům tonálním. Jak ale uvidíme, tato teze s sebou přináší rozpor, který Scrutonovu snahu popsat atonalitu tonálními prostředky zcela zneplatňuje. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 306.

s hudebními nýbrž, zvukově-akustickými prostředky, neúčastní se tím nijak na estetické oblasti hudby a hudebních dějin. Scruton tak logikou své argumentace dospívá k opětovnému zpochybnění přítomnosti atonality v hudbě a jejích dějinách.

Ze Scrutonovy kritiky možnosti porozumění atonálním dílům pak vychází, že atonální hudbu jako celek je zapotřebí eliminovat z intencionality hudební oblasti. Jelikož posluchač v rámci své hudební zkušenosti není dle Scrutona nikdy schopen ve volně a řízené atonálních dílech uchopit atonální řád jakožto řád hudební, který se nabízí jeho estetickému porozumění, nelze atonalitu chápat jako způsob organizace hudebního prostoru a pohybu, *ergo* hudby samotné. Jestliže hudební forma vzniká podle Scrutona prostřednictvím logiky dvojí intencionality v hudební zkušenosti, která tím zapříčiňuje vznik hudebního pohybu a hudebního prostoru, tak nemožnost porozumění atonálnímu řádu hudební formy znamená, že atonální hudební dílo (1) nemá posluchačsky vnímatelnou formu, a je tedy odkázáno k nahodilosti, fragmentárnosti a chaosu, (2) neobsahuje žádný hudební pohyb a prostor. Atonální hudbu proto Scruton v důsledku své argumentace vyhošťuje z estetické intencionality hudby do sféry fyzikálně-akustických jevů. Atonalita je tím ve Scrutonově estetice hudby definitivně vyloučena z hudby a hudebních dějin.

Následující kapitola kriticky zhodnotí tyto Scrutonovy závěry ohledně atonální hudby, přičemž v určitém smyslu reviduje i jeho pohledy na tonalitu jako takovou. Výklad této Scrutonovy kritiky byl proto důležitý nejen pro uvědomění si následků scrutonovské filosofie tonality, ale také pro vytvoření podmínek pro možnost vlastního kritického zohlednění těchto Scrutonových stanovisek a následného využití jeho teorie hudební zkušenosti pro vysvětlení hudebního porozumění atonálním dílům.

7 Kritika Scrutonova pojetí tonality a atonality

Po předchozím výkladu Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti, tonality a atonality vstupuje práce do třetí tematické oblasti. Předmětem této kapitoly je kritika Scrutonova postoje k atonalitě a tonalitě. Jejím cílem je prostřednictvím této kritiky dospět z jedné strany k rozšíření Scrutonovy teorie hudební zkušenosti a hudebního porozumění na atonální hudbu, ze strany druhé k obhájení svébytné pozice atonality v hudebních dějinách. Toto rozšíření je myslitelné pouze za podmínky, že kritika jednotlivých Scrutonových postojů k tonalitě a atonalitě jednak rozvolní jeho teorii hudební zkušenosti natolik, že dokáže explanačně pokrýt oblast atonální hudby, jednak nenaruší vlastní podstatu Scrutonova vysvětlení hudebního porozumění.

Rozšíření Scrutonovy teorie hudební zkušenosti o hudební porozumění atonálním dílům metodicky předpokládá tyto čtyři kroky: (1) obhájit možnost propojení scrutonovské hudební zkušenosti s atonální hudbou, (2) připojit barvu tónu k ostatním hudebním útvarům a vysvětlit jeho hudebně-intencionální povahu, (3) odejmout atonalitě její *apriorní* a nehudebně-racionální charakteristiku, (4) popřít vylučující poměr mezi tonalitou a atonalitou.

Následující kritika se zaměří na čtyři problematické momenty Scrutonova výkladu pojmů tonality a atonality. Tyto momenty budou sestaveny s ohledem na výše zformulované metodické kroky. Předmětem prvního momentu bude analýza inkonzistence a nedůslednosti ve Scrutonově odmítavém postoji k atonální hudby. Tento výklad odhalí nepoměr mezi Scrutonovými estetickými preferencemi a jeho hudebně-estetickým systémem, přičemž poukáže na možnost rozšířit Scrutonovu koncepci hudební zkušenosti o porozumění atonální hudbě. Druhým momentem bude Scrutonovo podhodnocení témbrové složky a její vyloučení z hudebních útvarů. Kritika se zde zacílí převážně na Scrutonovo odmítnutí účasti barvy tónu na konstituci hudebního pohybu. Výsledkem této kritiky bude jednak začlenění tónové barvy do metaforické a intencionální úrovně hudby, jednak filosofické obhájení Schönbergova konceptu *Klangfarbenmelodie*. Třetím momentem kritiky bude Scrutonova interpretace Schönbergovy a Adornovy filosofie hudebních dějin. Předmětem kritiky zde bude Scrutonův výklad *apriorního* a racionálně-matematického charakteru dodekafonie a serialismu. Závěrem se ukáže, že Adornova a Schönbergova teorie se vzpírá tomuto Scrutonovu pohledu a že dodekafonii a serialismus je zapotřebí pojmout *aposteriorním* způsobem. Poslední moment se dotkne hlavního Scrutonova argumentu proti atonální hudbě spočívajícího v neschopnosti posluchače

zachytit atonální řád atonální hudby. Pomocí argumentu anglické filosofky A. E. Denham dojde (1) k odstranění protikladu tonality a atonality, (2) k finálnímu rozšíření Scrutonovy teorie hudební zkušenosti o porozumění atonálním dílům. Na závěr budou shrnuty hlavních teze, které z kritiky vyplynuly, následkem čehož dojde k avizovanému rozšíření scrutonovské teorie hudební zkušenosti a k obhajobě atonality v hudebních dějinách.

7.1 Problém Scrutonova hodnocení atonálních děl

Prvním problematickým bodem Scrutonovy estetiky hudby je nekonzistence v jeho postoji k atonální hudbě jako celku a v jeho hodnocení konkrétních atonálních kompozic. Scruton na jedné straně vylučuje atonální díla z estetické oblasti hudby pro absenci vnímatelného hudebního pohybu, na druhé straně však připouští vysokou estetickou hodnotu některých atonálních děl. Scruton ve svých hudebně-esteticky orientovaných spisech explicitně přisuzuje určitým Schönbergovým, Bergovým a Messiaenovým atonálním skladbám vysokou axiologickou relevanci. Vyloženě pozitivně se Scruton vyjadřuje např. o Schönbergově volně atonálním monodramatu *Očekávání* (*Erwartung*):

„Vše, co jsem předtím řekl o tonálních melodiích artificiální hudby (*classical music*), je možné rovněž říct o hudbě atonální. Trýznivý, avšak krásný začátek Schönbergova *Očekávání* vykazuje v rámci svého hudebního prostoru právě tolik hranic, začátků a konců, skoků a výskoků, jako každé jiné tonální dílo.“[315]

Prvním momentem tohoto citátu je Scrutonovo axiologické zrovnoprávnění tonálních a volně atonálních děl: skladatel podle Scrutona dokáže sepsat hodnotná díla bez ohledu na to, jestli komponuje v tonálním či atonálním systému. Schönbergova tvorba tak může dostát úrovně děl takových skladatelských osobností, jako jsou Brahms, Wagner, Bruckner či Mahler. Druhý moment citátu vyjadřuje předpoklad, že volně atonální hudba vzniká na základě existence metaforicko-intencionálně konstituovaného hudebního prostoru a pohybu. Scruton tento svůj pohled dále rozšiřuje o hodnocení Schönbergovy řízeně atonální tvorby. Zde se Scruton vztahuje k dodekafonické opeře *Mojžíš a Áro*n či opernímu melodramu *Ten, který přežil Varšavu*.[316] Scruton tu zdůrazňuje Schönbergovu nespornou genialitu, přičemž se netají výslovným obdivem k celé jeho atonální tvorbě. Obdobně pozitivně se Scruton vyjadřuje o Bergově dodekafonickému hudebnímu dramatu *Wozzek* nebo jeho *Houslovém koncertu*.[317]

Na základě dosud řečeného můžeme prohlásit, že se Scruton dostává do zjevného napětí se svou dosavadní kritikou atonality: zatímco na filosofické a obecně teoretické

[315] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 53.
[316] Tamtéž, s. 470.
[317] Tamtéž, s. 301-302.

úrovni trvá na nepřítomnosti hudebního pohybu a prostoru v atonální hudbě, čímž veškerá atonální díla implicitně vylučuje z estetické oblasti hudby, na axiologické rovině naopak připouští jak participaci atonální hudby na hudebním prostoru a pohybu, tak vysokou hodnotu určitých atonálních děl. Tento kontrast ve Scrutonově estetické teorii lze rovněž zformulovat z perspektivy aktu porozumění vnímajícího subjektu. Scruton na jedné straně odmítá, že by atonální hudba mohla disponovat hudebním pohybem, jemuž posluchač rozumí pouze na základě centrické organizace znějící hudební struktury, na straně druhé připouští, že posluchač může přiřadit atonálnímu dílu jistou hodnotu. Avšak jelikož může vnímatel hodnotit pouze takové dílo, jemuž zároveň rozumí, ocitá se tím Scruton v rozporu, poněvadž v různých výkladových kontextech tvrdí, že atonální hudbě lze zároveň rozumět i nerozumět. Scruton si je vědom tohoto rozporu, jak dokazují některé jeho výroky. Proto přichází s elegantním, avšak silně problematickým řešením: atonální hudební dílo lze adekvátně esteticky vnímat za předpokladu, že k němu přistupujeme jako k dílu tonálnímu.[318] Jakmile tedy podle Scrutona přiložíme na atonální dílo tonálně-percepční schéma, jsme schopni mu esteticky rozumět a přiznat mu určitou estetickou hodnotu. V praxi to znamená, že posluchač v rámci své hudební zkušenosti nenachází ve znějící formě atonální vztahy, nýbrž vztahy tonální.[319] Posluchač je tedy podle Scrutona schopen rozumět atonálnímu dílu teprve tehdy, vnímá-li jej *navzdory* jeho vlastní atonální povaze. Scruton adekvátnost tohoto recepčního postupu dokládá na konkrétních příkladech převážně od Berga, Stravinského, Weberna a Schönberga. Tyto příklady lze rozdělit do dvou kategorií. Do první kategorie spadají atonální díla, která ve své formě explicitně obsahují tonální prvky. Druhou kategorii pak tvoří díla, jež nevykazují žádné explicitní tonální vztahy.

Typickým příkladem první kategorie je *Houslový koncert* Albana Berga. Scruton ve formě této skladby rozpoznává přítomnost tonálních vazeb, jež lze analyzovat klasickými prostředky tonální harmonie.[320] Navzdory atonální povaze skladby nachází Scruton tonální vazby v samotných dodekafonních řadách, podle nichž Berg zkomponoval své dílo. Scruton ukazuje, že tyto řady jsou kromě akordicky popsatelných tonálních vztahů sestaveny tak, aby reprezentovaly základní tonální funkce.[321] Konkrétně se jedná o tónové řady zaznívající v tóninách *g moll*, *H dur* a *Fis dur*. V tónině *g moll* jsou pak dle Scrutona

[318] Tamtéž, s. 308. SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 12.
[319] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 308.
[320] Tamtéž, s. 297-298.
[321] Tamtéž, s. 298.

obsaženy všechny tři základní funkcionálně-tonální vztahy: tónika, dominanta a subdominanta.[322] Jakkoli tedy Berg utvořil svou kompozici na dodekafonním podkladě, uložil mu v zásadě tonální charakter. Tento tonální řád se pak – jak ukazuje Scruton – projevuje na úrovni znějící formy, již posluchač uchopuje v rámci své hudební zkušenosti.[323] Můžeme proto říci, že Berg ve svém *Houslovém koncertě* využil ryze atonální techniku za tonálním účelem. Pro posluchače z toho vyplývá, že není po celou dobu poslechu nucen vstupovat do atonálního systému, neboť dílo na úrovni své znějící formy zaznívá tonálně. Vnímající subjekt má tak co do činění jak s tonálním prostorem, tak s tonálním metaforicky vzniklým pohybem. V podobném duchu Scruton hovoří o Stravinského pozdní tvorbě, v níž skladatel přijal seriální způsob komponování, přičemž ovšem zachoval základní tonální rámec.[324] Stravinského skladby jako balet *Agon* nebo vokálně-instrumentální dílo *Requiem Canticles* Scruton přijímá coby veskrze tonální díla zkomponovaná na podkladě seriálních a dodekafonních technik.

Jako příklad druhé kategorie můžeme uvést Scrutonův harmonický výklad *Houslového koncertu* Arnolda Schönberga.[325] Scruton v tomto díle nenachází žádnou přítomnost tonálních vazeb, jež by tvořily analogii k těm z Bergovy kompozice. Schönberg zkomponoval svou skladbu čistě dodekafonním způsobem, čímž z její formy eliminoval veškeré prvky a vlastnosti tonálního řádu. Scruton však tvrdí, že v okamžiku rozeznění tohoto díla posluchač začíná hledat tonální vazby navzdory jeho atonální povaze.[326] Jelikož totiž hudební porozumění předpokládá tonální organizaci hudebního prostoru, musí posluchač dle Scrutona poslouchat Schönbergovo dílo takovým způsobem, že se v něm začnou jevit centrické rysy tonálního pohybu.[327] Výsledkem recepčního postupu, v němž slyšíme dílo proti jeho imanentně přítomnému atonálním řádu, je tedy klasický způsob tonálního porozumění, kdy vnímatel zaznamenává ty samé vlastnosti a rysy hudebního prostoru a pohybu jako v případě tonálních skladeb Monteverdim počínaje a Brittenem konče. Scruton se tak domnívá, že i důsledně dodekafonní a seriální skladby lze vnímat s porozuměním, přijmeme-li je jako veskrze tonální kompozice. Toto porozumění je

[322] Tamtéž.
[323] Tamtéž.
[324] Tamtéž, s. 306-307.
[325] Tamtéž, s. 304.
[326] Tamtéž.
[327] „Even in a piece as uncompromising as Schoenberg's *Violin Concerto*, we hear against the atonal order. The opening motif on the violin is heard as a phrase, repeated at once in the melodic line and then played twice in inversion; the chord in the lower strings are heard as accompanying harmonies, whose sense may not be apparent, but which are subordinate nevertheless to the melody. The music moves throuh tonal space with a kind of logic: but i tis not the logic of the tone series." Tamtéž.

podmíněno posluchačovou intencionální aktivitou, která navzdory neexistenci tonálních vztahů ve formě daného díla dohledává a resp. vytváří konkrétní tonální spoje v jeho znějící formě. Oproti Stravinskému a Bergovi je tak posluchač nucen zaujmout jiný recepční postoj: jeho úkolem není vyhledávat tonální vazby imanentně přítomné ve znějící struktuře, ale utvářet nové, v dílu samém nepřítomné tonální relace. Tento posluchačský přístup k atonální hudbě shledává Scruton relevantním rovněž v seriálních kompozicích Weberna nebo v dílech poválečných serialistů (Boulez, Stockhausen, Xenakis, Nono apod).[328]

Výše popsaný postup vychází z transcendentálního charakteru Scrutonovy estetiky hudby.[329] Jelikož hudební pohyb není přítomen v ryze akusticky znějícím podkladu, tj. ve fyzikálně uchopitelných hudebních vlnách, ale je utvářen na ontologické rovině intencionality v rámci vnímatelovy hudební zkušenosti, je možné potenciálně uvažovat o posluchačské praxi, v níž recipient nehledí na samotný řád skladby, ale intencionálně si jej přizpůsobuje do svého hudebně-recepčního modelu. Tímto modelem je tonalita, jež je v posluchačově zkušenosti aplikována na atonální řád dodekafonického či seriálního díla. Poslech takového díla se tím principiálně odlišuje od poslechu tonální hudby, neboť v prvním případě vnímatel postupuje vědomě proti samotné atonální výstavbě díla, zatímco v případě druhém pouze následuje explicitně přítomný tonální řád skladby. Přijmeme-li tedy Scrutonovu tezi, že hudba vzniká toliko za předpokladu estetické zkušenosti s ní, pak teoreticky můžeme o atonalitě prohlásit, že se hudbou stává pouze díky nadstandardní aktivitě posluchačovy mysli, jejímž úkolem je hledání tonality v atonalitě. Atonální hudba tedy není hudbou v tom samém smyslu, jako hudba tonální, poněvadž tonalita odpovídá ze své vlastní povahy posluchačově přirozenému poslechu, zatímco atonalita nikoli. Z toho lze odvodit, že hudební povaha atonality není ze Scrutonova hlediska žádnou samozřejmostí. Posluchač musí vykonat relativně obtížný a problematický recepční proces, aby v atonálním díle dohledal potřebné tonální vazby, které jej tak připustí do hudební oblasti.

Metodický postup tonálního slyšení atonální hudby, odůvodňující relevanci Scrutonova pozitivního hodnocení jistých atonálních skladeb, má z filosofického hlediska několik trhlin. První trhlina má ryze axiologický rozměr a lze na ni poukázat následujícími dvěma otázkami: jak může atonální skladba dosáhnout vysoké, s tonálními díly srovnatelné

[328] Tamtéž, s. 283-284.
[329] Viz druhou kapitolu práce. Dále srov. KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017, s. 169.

estetické hodnoty, jestliže platí, že atonální hudba jako celek pouze s obtížemi dosahuje estetických hranic hudební oblasti? A pokud máme atonální hudbu vnímat tonálním způsobem, jak může atonální skladba konkurovat tonálním dílům beethovenovského, mahlerovského, debussyovského nebo janáčkovského typu? Viděli jsme, že problematičnost zařazení atonálního díla do hudební oblasti roste a klesá s větší či menší mírou přítomnosti tonálních vztahů v jeho formě. V případě dodekafonních a seriálních kompozic Berga a Stravinského, které explicitně vykazují tonální vztahy, proto není situace tak komplikovaná. K větším problémům však dochází v momentě, jakmile přihlédneme k oněm Schönbergovým a Webernovým dílům, jež – jak sám uznává i Scruton – neobsahují ve vlastní seriální či dodekafonní formě žádné tonální prvky. Hodnocení takovýchto děl v podmínkách tonálního slyšení totiž znamená, že ta samá schopnost tonální hudby vést hudební pohyb v rámci melodických, harmonických a rytmických útvarů, má být nacházena i v bytostně atonálních dílech. Jelikož ale tonální skladby pracují s tonálními postupy vždy principiálně lépe než skladby atonální, stávají se ryze atonální kompozice hudbou druhé kategorie.[330] Z principu se tak Stockhausenova, Xenakisova či Webernova díla musí vedle Janáčkových, Skrjabinových nebo Stravinského děl posluchači jevit vždy nedokonale a podřadně, neboť v jejich znějících formách není přítomno to, co v případě mistrovských tonálních děl vede posluchače k jejich vysokému estetickému ocenění. Tato nemožnost atonálních děl dostát tonálně-axiologickým kritériím se nejlépe ukazuje při jednoduché rekonstrukci jejich estetické recepce, při níž se posluchač musí neustále vypořádávat se vztahy, které se vzpírají tonálnímu uchopení. Tato recepce se skládá ze dvou aktů: (1) eliminace jednotlivých atonálních vztahů, které nelze nikdy dostatečně přetvořit na vztahy tonální, (2) selekce takových vztahů, jež lze alespoň částečně pochopit jako vztahy tonální. Případem prvního aktu je např. posluchačovo uchopení řetězce silně zahuštěných a extrémně disonantních akordů, popř. clusterů, jež nejsou ukončeny žádným tonálně popsatelným souzvukem. Poslouchá-li recipient dílo, v němž se tyto řetězce nacházejí, tonálním způsobem, je nucen tento jeho atonální rozměr potlačit, neboť na něj není možné uplatnit tonální recepční rámec. Následkem toho vznikají ve znějící kompozici prázdná a nehudební, tzn. pouze akustická místa, jež posluchač nebyl vzhledem ke svému tonálnímu poslechu schopen recepčně zpracovat. Případem druhého

[330] Můžeme např. porovnat Janáčkovo zacházení s drobnými melodickými útvary s Webernovými nebo Schönbergovými motivy? Pokud bychom uplatnili hodnotové kritérium Janáčkovy práce s nápěvky v *Její pastorkyni*, tj. opeře postavené na „nedokonale tonálním" základě, na Schönbergovy atonálně koncipované motivy z *Mojžíše a Árona*, museli bychom dát přednost Janáčkovi, poněvadž jeho způsob práce s vedením melodické linky lépe využívá tonality než Schönbergova dodekafonicky determinovaná motivická koncepce.

aktu je např. poslech jednotlivých horizontálně-melodických celků, které lze abstrahovat z okolního atonálního dění a považovat je jako případy tonálního uspořádání. V případě, že se hudební kritik pokusí o zhodnocení takového díla, bude se mu nutně jevit jako formálně rozporné a nejednotné; jeho znějící forma bude obsahovat jak tonální místa, kterým je možné rozumět a na základě toho je hodnotit, tak místa atonální, jimiž posluchač nerozumí, a není tak schopen jejich hodnocení. Hudební dílo se bude jevit jako slepenec hudebně-tonálních a nehudebně-atonálních pasážích, které budou s ohledem na posluchačova tonální očekávání působit rušivě a hodnotově negativně. Z toho vychází, že chceme-li podržet Scrutonovu koncepci tonálního poslechu atonálních děl, musíme se smířit s tím, že tonální díla budou vždy axiologicky lépe uzpůsobeny estetickému hodnocení než díla atonální. Beethovenovy, Debussyho nebo Janáčkovy kompozice splňují předpoklady pro estetické ocenění na mnohem vyšší úrovni než kompozice Weberna, Schönberga nebo Stockhausena, a je proto značně problematické a neodůvodněné tvrdit, že díla bytostně atonální dokážou obstát v konkurenci s díly tonálními.

Druhá trhlina se dotýká problematiky samotného Scrutonova požadavku na tonální vnímání atonální hudby. Její znění lze vyjádřit následujícími otázkami: jestliže posloucháme atonální hudbu tonálně, můžeme říci, že jsme jí skutečně porozuměli? A pokud nikoli, můžeme takovou hudbu vůbec hodnotit? Před zodpovězením těchto otázek uveďme jeden Scrutonův citát ozřejmující jeho přístup ke vztahu hudebního porozumění a estetických hodnot. „Estetické hodnoty jsou rozpoznatelné pouze v rámci estetické zkušenosti.“[331] Z toho můžeme vyvodit, že hudební porozumění coby integrální součást hudební zkušenosti je nutnou podmínkou pro hodnocení hudebních děl. Pokud chceme nalézt estetickou hodnotu určitého díla, musíme mu napřed porozumět. Pro Scrutona obecně platí, že vnímáme-li tonální hudbu prostřednictvím tonálního poslechu, znamená to, že jsme jí také porozuměli, poněvadž jsme zachytili samotný způsob její melodické, harmonické a rytmické organizace.[332] Identifikované tonální vztahy jsou momenty vlastní formy tonálního díla. Pokud ovšem vnímáme atonální hudbu tonálním způsobem, nemůžeme z toho usoudit, že jsme jí adekvátně porozuměli. Při tonální recepci atonální hudby totiž nerozpoznáváme jednotlivé atonální vztahy, nýbrž utváříme vztahy nové, které se vyskytují nad úrovní její vlastní formální organizace. Tonální vztahy v čistě atonální kompozici nejsou prvky, které by náležely její formě. Připomeňme si, že Scruton sám ve své kritice atonality upozorňuje na neschopnost posluchače uchopit atonální řád znějících

[331] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 380.
[332] Viz třetí kapitolu této práce.

hudebních děl.[333] Pokud přijmeme tuto Scrutonovu argumentaci, vyplývá z toho, že nemůžeme v žádném případě říct, že jsme jakkoli porozuměli atonální skladbě. Způsob, jakým rozumíme tonální skladbě, není přenositelný na atonální hudbu. Z toho tedy můžeme usoudit následující: jestliže Scruton sám tvrdí, že estetické posouzení hudebního díla je možné pouze v estetické zkušenosti, v níž tomuto dílu náležitě rozumíme, pak neschopnost adekvátně porozumět atonálnímu dílu vede k nemožnosti jeho estetického zhodnocení. Oproti předchozímu odstavci se tím situace ještě více vyostřila: atonální díla nejsou pouze axiologicky dostatečně nevybavena pro konkurování svým tonálním protějškům, ale z důvodu absence jejich porozumění zcela vypadávají z esteticky axiologických měřítek. Tak jako člověk, který hledá v obrazech od Kandinského předměty a figury, nikdy nemůže jeho dílo adekvátně esteticky posoudit, nemůže ani posluchač adekvátně zhodnotit Webernovu tvorbu, hledá-li v ní tonální vztahy.

Deskripce obou trhlin ve Scrutonově argumentaci v první řadě ukazuje, že rozpor mezi vyloučením atonality z hudby a pozitivním hodnocením některých atonálních skladeb nelze vyřešit aplikací tonálního schématu na znějící atonální díla. Neschopnost Scrutonovy estetiky vyřešit tento rozpor jednoznačně svědčí o tom, že Scruton nepřišel s dostatečnými filosofickými nástroji ani pro porozumění atonální hudbě, ani pro podchycení její estetické hodnoty. Atonalita tak ve Scrutonově hudební estetice stále nedosahuje esteticko-intencionálních hranic hudby. Naše čtení rozporu ve Scrutonově kritice atonality nám však vzhledem k cíli této práce sděluje důležitou informaci: nekonzistence ve Scrutonově vyloučení atonality z hudby a jeho vysokém hodnocení některých atonálních kompozic znamená, že Scrutonova koncepce hudební zkušenosti sama implicitně obsahuje dosud nerozpracovanou možnost začlenit atonalitu do estetické oblasti hudby.

7.2 Kritika Scrutonova vyloučení barvy tónu z hudební formy

Během práce jsme několikrát narazili na Scrutonovu tezi o neschopnosti barvy tónu vést hudební pohyb hudebním prostorem. Scruton odmítá uznat barvu za způsob manifestace hudebního pohybu, protože nemá původ v intencionální sféře hudebního prostoru, v němž posluchač metaforicky transformuje znějící zvuky do tónů a jejich dynamických vztahů. Barva je svého druhu akustickou vlastností vycházející z fyzikálních zvukových vln.[334] Z hlediska naší kritiky je tato Scrutonova teze významná, neboť klade překážky důležitému

[333] Viz pátou kapitolu této práce.
[334] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 77.

hudebnímu konceptu historicky spojenému s atonální hudbou, totiž Schönbergově myšlence tzv. *Klangfarbenmelodie*.

Za účelem podrobné kritiky tohoto Scrutonova vyloučení tónové barvy z intencionality hudební formy uveďme konkrétní příklad, jejž Scruton zmiňuje v *Estetice hudby*. Tím je Webernova instrumentace *ricercaru* z druhého dílu *Hudební obětiny* (*Musikalisches Opfer*) Johanna Sebastiana Bacha.[335] Bach sepsal svůj *ricercar* ve formě šestihlasé fugy,[336] což z ní činí typický případ polyfonní monotematické kompozice, v níž hlavní téma exponované v první části skladby přechází z hlasu do hlasu podle ustanovených kontrapunktických a tektonických pravidel.[337] Z recipientského hlediska to znamená, že posluchač se převážně zaměřuje na horizontální nastavení skladby, přičemž sleduje souvislosti a vzájemné průniky melodicky samostatně vedených hlasů. Anton Webern se podle Scrutona snaží narušit tento základní kompoziční plán Bachovy kompozice, a to za pomocí svérázné instrumentace, jež rozkládá hlavní melodické téma do malých melodických tvarů neboli motivů.[338] Tyto motivy jsou vždy neseny jedním nástrojem, který jasně vymezuje, kde motiv začíná a kde končí. Namísto celistvého melodického tématu zde tak máme co do činění se sedmi drobnými motivy, jež ve většině případů nepřesahují rozměr pouhých dvou tónů. Webern tím podle Scrutona usiluje o rozbití původní organizace Bachovy skladby a o vytvoření organizace nové.[339] Scruton ovšem konstatuje, že Webernova instrumentace – jakkoli znatelně zasahuje do Bachova kompozičního plánu – nijak nedestruuje původní bachovskou formu, tj. neproměňuje její původní melodické, harmonické a rytmické uspořádání, ale pouze ji odsouvá do pozadí (*background*).[340] Skladba tím získává dva kompoziční plány, jež zůstávají v oblasti posluchačova estetického zájmu. První plán spočívá v posluchačově zachycení motivické organizace, která vznikla díky Webernově instrumentaci. Jeho základním charakteristickým rysem, je skladatelská práce s barvou. Druhý plán pak odpovídá lineárně polyfonní stavbě originálního Bachova díla. Prvkem utvářejícím tuto kompoziční stavbu je tónová výška a délka, resp. melodická, rytmická a harmonická forma. Z dalšího výkladu vyplývá, že Scruton podstatnou roli přiznává právě tomuto druhému plánu.[341] Posluchač totiž v první řadě uchopuje strukturu tvořenou tónovými výškami a délkami, v nichž

[335] Tamtéž, s. 46. Tamtéž, s. 77.
[336] ZAVARSKÝ, Ernest. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Supraphon, 1979, s. 323.
[337] K formě fugy viz např. Janečkovu knihu o hudebních formách. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 237-238.
[338] SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 46.
[339] Tamtéž, s. 77.
[340] Tamtéž.
[341] Tamtéž, s. 46.

identifikuje znějící kompozici nikoli jako dílo Webernovo, nýbrž Bachovo. I přes rozdílnou instrumentaci a důsledné rozložení melodických útvarů na menší motivy zůstává forma Bachova díla ve své podstatě identická, neboť primát tónových výšek a délek v uspořádání hudebního prostoru a pohybu způsobuje, že dané dílo nelze slyšet jinak než jako polyfonně lineární formu, v níž se hlavní téma přesouvá z hlasu do hlasu. Webernova instrumentace tuto skutečnost nemůže podle Scrutona změnit, a proto ve svém výsledku nepředstavuje novou hudební organizaci. Motivická forma je v tomto případě pouze jakousi nadstavbou polyfonního rozvrstvení původního díla. Z primátu Bachova kompozičního nastavení zkoumané skladby tudíž podle Scrutona vyplývá, že Webern nepřispěl k podstatné obměně stávající formy, tj. neproměnil způsob vedení hudebního pohybu, nýbrž utvořil novou *verzi* již existujícího díla.[342] Tím se ukazuje, že tónová barva není složkou, jež by dokázala přispět k tvorbě hudební formy způsobem, jako tomu je v případě melodie, harmonie a rytmu.

Z předchozího odstavce vyplývá zásadní moment jednak pro Scrutonovu koncepci hudební barvy, jednak pro naši kritiku. Jelikož ani Webernova radikální proměna barevného profilu Bachovy skladby nezměnila způsob vedení jejího hudebního pohybu, tzn. její melodickou, harmonickou a rytmickou organizaci, nelze zvukovou barvu přiřadit k ostatním hudebním útvarům. Zatímco se melodie, harmonie a rytmus vzájemně ovlivňují, a utvářejí tak konkrétní podobu hudebního pohybu, a tedy i daného hudebního díla, není v silách témbru vstoupit do hudební formy, a zásadně tím ovlivnit způsob její strukturace a organizace.[343] Scruton proto může říci, že proměna tónově-barevné úrovně díla není schopna proměnit jeho znějící formu, tj. jeho melodické, harmonické a rytmické uspořádání.[344] Barva je ovlivněna způsobem, jakým skladatel zachází s instrumentací či orchestrací. Skladatelův výběr individuálních nástrojů a nástrojových skupin je podle Scrutona důležitý pro výsledné znění daného hudebního díla, ale indiferentní vzhledem k jeho melodickému, harmonickému a rytmickému uspořádání. Z toho Scruton vyvozuje pravidlo, že změna instrumentace či orchestrace *nikdy* neznamená proměnu celé skladby, ale vždy pouze jinou verzi toho samého díla a té samé hudební formy.[345] Pro nadcházející kritiku z toho vyplývá, že má-li se hudební barva stát hudebním útvarem manifestujícím

[342] Tamtéž, s. 77.

[343] Srov. příklady ze čtvrté kapitoly, ve které byly harmonie a rytmus pojímány jako kontextuální principy, kde každý prvek získává svou funkci díky své pozici v rámci celku a kde změna jednoho prvku vede ke změně prvků ostatních. Z toho vychází, že hudební útvary jsou útvary kontextuální a že se ve svém znění vzájemně ovlivňují. Např. proměna harmonické struktury určité melodie ústí v proměnu samotné melodické struktury skladby apod.

[344] Tamtéž, s. 46. Tamtéž, s. 77.

[345] Tamtéž, s. 77.

metaforickou intencionalitu hudebního pohybu, je zapotřebí prokázat, že barva tónů dokáže (1) vstoupit do ostatních hudebních útvarů, (2) proměnit celou jeho hudební organizaci, (3) vést novým způsobem hudební pohyb. Po splnění těchto bodů je pak možné filosoficky zdůvodnit Schönbergovu teorii *Klangfarbenmelodie*.

Scrutonovu argumentaci lze kriticky narušit za pomoci Dahlhausovy analýzy Webernova instrumentačního výkonu. Dahlhaus ve studii *Analytical Instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern* [Analytická instrumentace: Bachův šestihlasý ricercar v orchestraci Antona Weberna] upozorňuje na ideové pozadí a obecnou povahu Webernovy transkripce.[346] Webern podle Dahlhause ve své transkripci uskutečňuje Schönbergem zformulovaný koncept, podle něhož má být polyfonie očištěna od „homofonně-polyfonní" tradice, která již od Mendelssohna, Wagnera a Brahmse nutí posluchače nacházet kontrapunktické vztahy pouze ve „vrchních hlasech" a nikoli v celé motivické vrstvě díla.[347] Kontrapunktická organizace proto podle Schönberga není pouze záležitostí několika málo hlasů, v nichž na imitační bázi zaznívá hlavní téma a jeho variační úpravy. Základním stavebním kamenem polyfonie se má oproti tomu stát motiv, jenž narušuje dominanci horizontální osy hudební organizace nad osou vertikální. „Náš moderní pohled na hudbu vyžaduje objasnění motivických procedur jak na horizontální, tak na vertikální ose,"[348] píše Schönberg, přičemž zdůrazňuje existenci motivického základu jakékoli kontrapunktické organizace, jež se neomezuje převážně na horizontální vedení hlasů – jak je tomu v klasické polyfonii – ale naopak se soustředí na souběžné kontrapunktické propojování drobných motivů v rámci skladby jako celku.[349] Jestliže klasická polyfonie propojuje a integruje hudební formu toliko prostřednictvím horizontálního řádu několika souběžných hlasů, čímž silně zanedbává relace mezi menšími hudebními celky a prvky, nový způsob chápání polyfonie má za pomocí motivů

[346] DAHLHAUS, Carl. *Analytical Instrumentaiton: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. IN: Schoenberg and the New Music. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988.

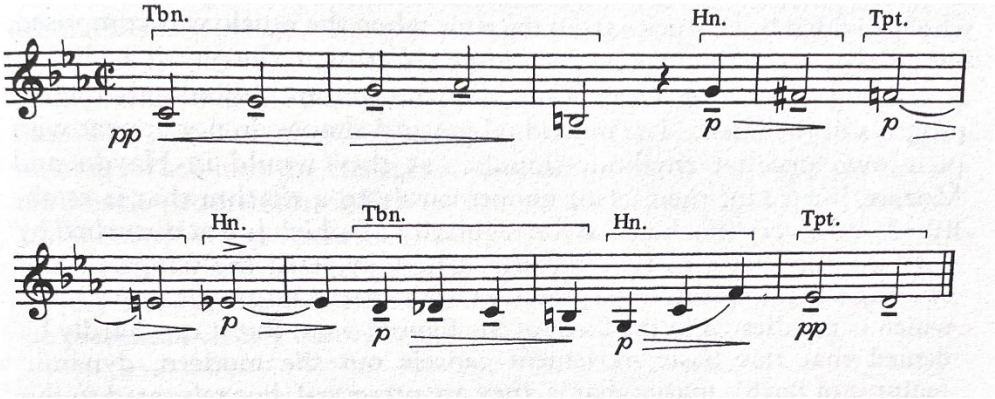
[347] Tamtéž, s. 182.

[348] Tamtéž.

[349] K podobnému závěru dochází i Adorno ve studii *Funkce kontrapunktu v nové hudbě*. Adorno zde ukazuje, že Schönberg ve svých dodekafonních skladbách užívá kontrapunkt pro sjednocení vertikální a horizontální linie hudební formy. Kontrapunkt není Schönbergem chápán jako kompoziční práce s na sobě nezávislými horizontálně strukturovanými hlasy, nýbrž jako způsob totálního proorganizování všech prvků hudební struktury, tj. motivů a jednotlivých tónů. Adorno tak upozorňuje na to, že schönbergovské pojetí kontrapunktu se do určité míry osamostatňuje od své klasické podoby, v níž šlo o vzájemné zprostředkování samostatně fungujících hlasů. Dodekafonní díla ruší tuto samostatnost hlasů, namísto čehož kladou kontrapunktické zprostředkování všech hudebních prvků jak na horizontální, tak na vertikální ose. ADORNO, Theodor W. *Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, s. 160-164. K tomu rovněž ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 97-98.

usouvztažnit i ty nejmenší elementy a úseky skladby; oproti klasické polyfonní organizaci má být nová schönbergovská polyfonie formálně ucelenější a prokomponovanější. „Polyfonie by tedy podle Schönbergových představ měla být ultimativním způsobem tematicko-motivické práce, v níž všechny hlasy participují v ten samý okamžik,“[350] uzavírá Dahlhaus. Důležitým prostředkem pro emancipaci motivické struktury (*emancipation of the motivic structure*) v této nové schönbergovské polyfonii má být právě instrumentace.[351] Tato instrumentace se pak má postarat o samotnou proměnu hudební recepce.[352] Schönbergovým záměrem je prostřednictvím instrumentace utvořit nový typ polyfonního slyšení. Posluchač má díky těmto novým instrumentačním praktikám zachytit vztahy, které před tím nevnímal.

Webernova transkripce Bachova r*icercaru* podle Dahlhause představuje konkrétní ilustraci Schönbergova pojetí vztahu mezi novým posluchačským chápáním polyfonie a kontrapunktu na straně jedné a instrumentační práce s barvou na straně druhé.[353] Toto tvrzení Dahlhaus dokládá za pomocí několika analýz. Z nich si vybíráme pouze dvě, na kterých doložíme způsob, jakým Webern podle Dahlhause uplatňuje Schönbergův koncept. V první analýze se Dahlhaus zaměřuje na prostřední část hlavního tématu, jejž Webern rozkládá do čtyř drobných motivů.[354]



Obrázek 1 Notový záznam hlavního tématu Webernovy transkripce Bachova r*icercaru* z *Hudební obětiny*

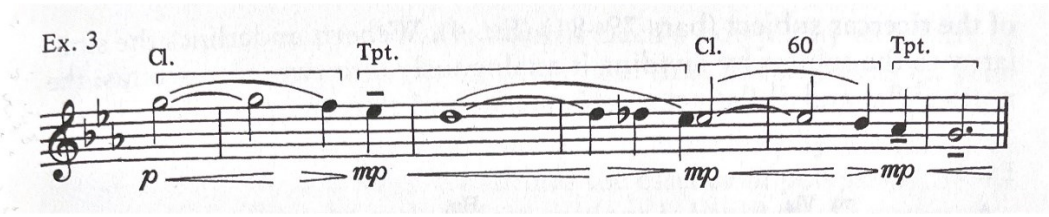
[350] DAHLHAUS, Carl. *Analytical Instrumentaiton: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. IN: *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988, s. 182.
[351] Tamtéž.
[352] Tamtéž.
[353] Tamtéž, s. 182-183.
[354] Tamtéž.

Sekvence těchto motivů – z nichž každý je reprezentován vždy jiným nástrojem – začíná ve druhé polovině třetího taktu a je v horizontální logice vyznačena plynulým chromatickým sestupem. Dahlhaus názorně předvádí, jak Webern skrze svou radikální instrumentaci diferencuje rytmickou složku této pasáže. Tato diferenciace tkví ve Webernově specifickém rozložení lehkých dob (*upbeats*), jež vždy uvozují začátek každého motivu.[355] Z Dahlhausova hlediska to vede k tomu, že celá tato část Bachova hlavního tématu získává rytmicky nový charakter spočívající v přičlenění lehkých dob počátečním notám každého motivu. Tuto novou rytmickou charakterizaci přijímají konkrétně noty g^1, f^1 a es^1.[356] Dahlhaus zdůrazňuje, že tento Webernův krok odhaluje rytmickou dynamiku Bachovy skladby, která by jinak zůstala skryta.[357] Bachova skladba tím nabývá nových rytmických vztahů, které by bez modifikace její barevné složky nebyly posluchačem vnímatelné. Posluchač díky Webernově instrumentačnímu výkonu získává nový náhled na Bachovu kompozici.[358]

Druhá Dahlhausova analýza se týká povahy relací mezi webernovskými motivy utvořenými v Bachově díle. „Záměrem Webernovy instrumentace, již lze popsat jako analytickou stejně jako dialektickou, je rozdělit melodii takovým způsobem, aby vzniklo množství vazeb (*connections*), a to jak krátkodobých, tak dlouhodobých.“[359] V případě krátkodobých vztahů, jež lze rovněž označit za mikro-vztahy, se Dahlhaus opětovně vztahuje k hlavnímu tématu skladby. Rozložení tohoto tématu na množinu motivů ústí do zavedení nových vztahů tentokrát již nikoli na rytmické úrovni, nýbrž na úrovni horizontálně-motivické.[360] Transformace rytmických vztahů a emancipace motivické struktury v hlavním tématu dle Dahlhause způsobuje, že vzniká rozdíl mezi jeho první částí, jíž odpovídá první motiv nesený hrou trombónu, a druhou částí, která tvoří onen chromatický sestup rozdělený do pěti motivů.[361] Z tohoto Dahlhausova postřehu vychází, že interval malé sexty, oddělující první motiv od následujícího chromatického sestupu, musí být ve Webernově transkripci posluchačem recipován jakožto *rozdíl* mezi dvěma

[355] Tamtéž, s. 183.
[356] Tamtéž.
[357] Tamtéž, s. 183-184.
[358] Pro lepší pochopení Dahlhausovy analýzy je zapotřebí si uvědomit, že klasická instrumentace by tohoto Webernova objevu nebyla schopna, poněvadž ta pouze usiluje o vykreslení šestihlasého řádu bachovské fugy, přičemž zatlačuje kromě imitační výměny hlavního tématu mezi jednotlivými hlasy všechny ostatní hudební vztahy a celky.[358] Nově nastavená rytmizace daného chromatického úseku je tak možná pouze díky Webernově analytické instrumentaci.
[359] DAHLHAUS, Carl. *Analytical Instrumentaiton: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. IN: *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988, s. 186.
[360] Tamtéž.
[361] Tamtéž, s. 183.

motivy. V případě klasické instrumentace je však tento skok vnímán jako *součást* výstavby jednoho melodického tématu. Z této obměny hudební formy můžeme tudíž vyvodit, že do posluchačovy zkušenosti tento interval vstupuje vždy rozdílným způsobem: skok o sextu je v klasické instrumentaci jiným vztahem než ve Webernově instrumentaci. S obdobnou proměnou vnímaných vztahů se můžeme setkat i v případě oněch dlouhodobých vztahů, jež můžeme nyní označit za makro-vztahy. Dahlhaus se tu zaměřuje na střední úsek skladby nacházející se mezi dvěma expozicemi hlavního tématu.[362]



Obrázek 2 Notový záznam středního úseku skladby

Tento úsek začíná diatonickým sestupem (tóny g^2, f^2, es^2, d^2), který v Bachově díle – a klasické instrumentaci – představuje harmonicky neproblematický celek.[363] Daný sestup je však následován půltónovým posunem mezi tóny d^2 a des^2. Tón *des* v tomto případě může na první pohled působit harmonicky neodůvodněně, neboť narušuje celý následný diatonický průběh. Dahlhaus však ukazuje, že vzhledem k čistě diatonickému kontextu celého tohoto úseku hraje tón des^2 funkci pouze tzv. průchodného tónu (*passing note*), který nenese žádný motivický význam.[364] Webern však prostřednictvím svérázné instrumentace připisuje tomuto tónu zcela nový význam: tím, že nechá zaznít tóny *es*, *d*, *des* a *c* v trumpetovém partu, přiřazuje této tónové řadě roli motivu, který je utvořen ryze chromaticky. To má pak za následek, že daný motiv nepředstavuje samostatný a izolovaný prvek hudební formy, ale že tvoří její integrální vztahující se k již popisované druhé části úvodního tématu, jež postupuje rovněž ryze chromatickým způsobem.[365] Existence tohoto chromatického motivu tak vede ke konstituci nového vztahu propojujícího prostředek díla s jeho začátkem. To se zobrazuje v jeho estetické recepci: chromatický charakter motivu se v posluchačově hudební zkušenosti automaticky sjednocuje s půltónovým sestupem exponovaným na samém počátku skladby.

[362] Tamtéž, s. 186.
[363] Tamtéž, s. 186-187.
[364] Tamtéž, s. 186.
[365] Tamtéž, s. 187.

Jak jsme viděli, Dahlhaus nabízí odlišný pohled na Webernovu transkripci než Scruton. Dahlhaus po celou dobu svého rozboru zastával recepční stanovisko, čímž poukázal na rozdílný způsob posluchačova vnímání Bachovy skladby a Webernovy transkripce: jelikož Webern skrze nekompromisní nakládání s jednotlivými nástroji a nástrojovými skupinami výrazně proměnil barevnou složku Bachovy skladby, a zkonstruoval tak nové vztahy nikoli jen na úrovni tematicko-motivické, ale také na úrovni rytmické, proměnil tím také způsob, jak se tato skladba jeví v hudební zkušenosti posluchače. Z Dahlhausových analýz vyplynulo, že Webern přichází s novou znějící formou, jež skrze vztahy mezi motivy a rytmy výrazně transformuje samotný kompoziční základ, na němž Bach svou fugu postavil, a který se při klasické instrumentaci jeví na úrovni posluchačovy hudební zkušenosti. Tímto kompozičním základem je onen horizontálně organizovaný systém kontrapunkticky svázaných hlasů, který se náležitě promítá do posluchačova estetického porozumění. Po Webernově instrumentačním zásahu však posluchač přestává rozlišovat hranice mezi jednotlivými hlasy, v nichž zaznívá v různých variacích hlavní melodické téma, a začíná hlouběji pronikat do drobnějších hudebních celků, tj. do motivů, které s postupem houstnoucí motivické struktury zcela vytlačují toto téma ze znějící formy. Hlavní téma, na němž Bach postavil svou kompozici, se v důsledku rozbití hranic mezi horizontálními hlasy vytrácí ze znějící formy a tím i z oblasti posluchačova estetického zájmu. Tato ztráta původních hranic a konstituce nových motivických a rytmických relací tak jinými slovy znamená, že Webern nabídl posluchači odlišnou a intencionálně nově vybudovanou hudební formu, jíž odpovídá jiná podoba hudebního poslechu.

Můžeme tak konstatovat, že Scruton z vyloženého hlediska nemá pravdu, když tvrdí, že Webern přichází pouze s odlišnou verzí Bachova díla. Z perspektivy samotné hudební zkušenosti je to právě naopak: jelikož se pod tlakem Webernovy instrumentace mění vnímatelné vztahy v celém díle, mění se i dílo samo, resp. jeho intencionálně a fenomenálně existující forma. Scrutonova teorie o dvou vnímatelných kompozičních plánech tak platí jen do určité míry. Polyfonně-horizontální řád Bachova díla je sledovatelný pouze na začátku skladby, byť i zde – jak ukázal předchozí odstavec – se forma po rytmické a motivické stránce silně odlišuje od původního znění. S postupným růstem dalších motivů a jejich vztahů se melodicko-tematická organizace vytrácí a na místo ní nastupuje emancipovaná motivická struktura utvářející poměry odlišné od bachovské horizontálně řízené polyfonie. Vnímatel již tedy neuchopuje formální plán přítomný v Bachově díle, ale soustředí se na formu, kterou zkonstruoval Webern.

Z dosavadních odstavců vyplývá, že hudební barva je integrální součástí intencionální sféry hudby a podstatným způsobem participuje na způsobu vedení hudebního pohybu. Zjistili jsme, že témbr je schopen (1) narušit dosavadní organizaci vztahů mezi jednotlivými tóny, (2) transformovat ostatní základní hudební útvary a (3) proměnit podobu samotného hudebního pohybu jevícího se v posluchačově estetické zkušenosti. Tím, že barva z jedné strany nahradila melodicko-tematickou tónovou organizaci díla organizací motivickou a ze strany druhé výrazně proměnila rytmickou výstavbu díla, utvořila tím vhodné podmínky pro nový způsob vedení hudebního pohybu. Na základě toho tedy můžeme prohlásit, že se Scruton mýlí, když tvrdí, že se tónová barva nijak zásadně nepodílí na intencionální konstituci hudebního prostoru a pohybu a že se tím odlišuje od hlavních hudebních útvarů. Pokud je totiž v moci barvy proměnit dynamické vztahy mezi jednotlivými tóny, a způsobit tak zásadní proměnu celé hudební formy, v čem se potom odlišuje od melodie, harmonie a rytmu? Jestliže je barva schopna proměnit dynamické vztahy v rámci hudební formy, následkem čehož se skladba začíná posluchači jevit jiným způsobem, je třeba ji přijmout mezi ostatní scrutonovské hudební útvary. Hudební barva je manifestací hudebního pohybu, poněvadž je stejně jako melodie, harmonie a rytmus součástí intencionální ontologické sféry hudby a spolupodílí se na konstituci hudebně-metaforického prostoru. Na základě toho proto můžeme hudební barvu chápat jako součást scrutonovské hudební zkušenosti, v níž posluchač rozumí *hudebnímu* řádu formy hudebního díla.

Jestliže byla narušena Scrutonova teze o sekundárnosti barvy tónu, pak se tím na teoretické bázi otevírá prostor pro Schönbergovu koncepci *Klangfarbenmelodie*. Pokud byla totiž barva připuštěna do základních způsobů manifestací hudebního pohybu, je potenciálně možné uvažovat o takových vztazích mezi hudebními barvami, jež povedou k ustanovení hudebního celku formálně analogického charakteru jako je z tónů zkomponovaná melodie. Webernova transkripce – sdílející Schönbergův přístup k polyfonii a úloze hudební barvy ve znějící formě – ukázala, že organizací tónově-barevných charakteristik jednotlivých nástrojů je možné utvořit jistý systém relací, jenž dokáže z jedné strany narušit vztahy mezi jednotlivými tóny a z druhé strany ustanovit vztahy nové. Takovou transformaci si lze představit jen potud, pochopíme-li barvu jako samostatný typ organizace hudebního prostoru, jenž v nezávislosti na ostatních typech utváří vlastní vztahy mezi svými složkami. Viděli jsme, že se Webern k takovému stavu minimálně přiblížil. Jeho radikální transkripce Bachovy skladby zavedla vztahy mezi jednotlivými barvami způsobem, že nedošlo pouze k odstínění motivů od bachovského

fugového tématu, ale také k jejich vzájemnému propojení. K tomu mohlo dojít za předpokladu existence vazby mezi samotnými tónově-barevnými elementy, tj. jednotlivými nástroji či nástrojovými skupinami. Jestliže byla barva s to ustanovit nové vztahy tónové formy, pak tyto vztahy musely být řízeny relacemi mezi jednotlivými zvukovými barvami. Pokud by tomu tak nebylo, nemohlo by dojít k transformaci celé znějící hudební formy. Podmínky pro existenci schönbergovské *Klangfarbenmelodie* tak byly naplněny díky připuštění barvy do scrutonovské intencionality hudební formy.

7.3 Problém Scrutonova výkladu Schönbergovy a Adornovy koncepce hudebních dějin

V páté kapitole jsme byli obeznámeni s tím, že Scruton vykládá Adornův a Schönbergův přístup k hudebním dějinám jako v podstatě lingvistický koncept, v němž se ukazují jednotlivá díla a jednotlivé hudební techniky jako součásti historicky se střídajících hudebně-jazykových paradigmat, jež představují matematicky zkonstruované systémy *apriorních* pravidel pro hudební poslech a tvorbu hudební syntaxe. Tonalita a atonalita se na tomto myšlenkovém pozadí projevují coby závazné, časově omezené soubory racionálně vykazatelných a historicky vyčerpatelných pravidel a konvencí. Na základě toho Scruton ukazuje, že Schönberg s Adornem usilují o rozbití tonálního systému, na jehož místo má nastoupit aplikace dodekafonních a seriálních technik.

Scruton má pravdu v tom, že Adorno a Schönberg ostře napadají tonalitu pro její kompoziční a poslechovou vyčerpanost.[366] Scrutonova nedůslednost se však ukazuje v jeho nedostatečném čtení Schönbergova a Adornova pojetí vývoje hudebních dějin a jejich chápání povahy hudebního díla. To se nejmarkantněji ukazuje na Scrutonově tezi, že nástup řízené atonality je podle Schönberga a Adorna uplatněním *apriorního*, tj. před-hudebního a důsledně matematicky-racionálního konceptu na hudební oblast. Opomeneme-li totiž rozdíly obou autorů v hodnocení dodekafonie a serialismu jakožto kompozičních technik,[367] spatříme, že Schönberg a Adorno nevnímají tyto dvě techniky

[366] Viz jejich kritiku zmenšeného septakordu v kontextu tonality.

[367] Scruton ve svých spisech nečiní nijak zásadní rozdíl mezi estetickými koncepcemi Schönberga a Adorna. Podle něj oba zastávali tu samou pozici spočívající v kritice tonality a v obhajobě dodekafonismu a serialismu. To je však hrubé zjednodušení, neboť – jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole – Adorno se v mnoha svých textech kriticky vymezuje vůči Schönbergově dodekafonii a obecně seriální hudbě. Navzdory tomuto faktu však budeme v dalších částech práce následovat onu Scrutonovu zjednodušující představu. Je tomu tak proto, že Adorno i přes svou kritiku dodekafonie uznával tuto techniku jako relevantní součást dějin. Náš výklad se proto zaměří na Schönbergovu a Adornovu shodnou myšlenku o dodekafonii coby historické skutečnosti, s níž je třeba v hudebních dějinách počítat.

ani jako radikální záměnu dvou *apriorně* fungujících pravidel, ani jako racionální konstrukty, které by měly mimohudební původ.

Adorno v textu *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition* [K prehistorii kompozice s řadami] píše o Schönbergově kompoziční technice následujícím způsobem:

„Ve všech fázích [hudebních] dějin se znovu objevuje vztah mezi materiálem a duchem: mezi tím, co je dáno a co tvoří, jakož i mezi tím, co má být formováno a co je formou. Obojí se vždy prolíná. Ani seriální princip nebyl do hudby přidán náhodou, nýbrž se z ní historicky rozvinul ve smyslu Hegelova slavného přirovnání: seriální princip vyrostl ze svého podhoubí do něčeho zcela kvalitativně nového.“[368]

Adorno zde vychází ze své koncepce hudebního materiálu, podle níž hudební dějiny postupují jako kontinuálně-diskontinuální časová řada, ve které vznikají a zanikají nové kompoziční techniky, jež se sice z hlediska dobového pozorovatele jeví jako nepredikovatelné a historicky neodvoditelné, avšak z hlediska dostatečného časového odstupu tvoří řetězec vzájemně ze sebe vyplývajících událostí.[369] Podstatné je zde to, že Adorno pojímá všechny tyto proměny jako součásti hudebního vývoje. V tomto vývoji má nově vzniklá hudební technika vždy již své předchůdce, které zpětně legitimizují její vznik. To jinými slovy znamená, že žádná kompoziční technika není nikdy původní v tom smyslu, že by nevycházela a nevyplývala z něčeho, co by tu nebylo již před ní. Adornova citace Hegela je v tomto zcela vypovídající: plod, byť se jeví jako něco zcela nového, co nelze vysvětlit poukazem na řetězec předchozích událostí, má svou vlastní genezi, bez níž by nebyl tím, čím kvalitativně je, totiž samostatným objektem s vlastními neredukovatelnými kvalitami a rysy. To ukazuje, že nový jev je vždy již svým způsobem obsažen ve svých předchozích vývojových stádiích, aniž by však na ně byl jakkoli převoditelný. Proces vývoje tohoto jevu je jeho inherentní součástí a nelze jej oddělit od jeho vlastní povahy s odůvodněním, že je něčím vůči němu vnějším. Pokud tedy Adorno tvrdí, že dodekafonní technika představuje v hudebních dějinách něco kvalitativně nového, znamená to pouze, že se jedná o výsledek vývoje hudby samotné. Adorno v citovaném textu explicitně ukazuje, že se dodekafonická a seriální technika vyvinula z tonální techniky variace.[370] Variace byla ještě v době Franze Schuberta užívána jako pouhé

[368] „Auf allen Stufen ihrer Geschichte stellt sich das Verhältnis von Material und Geist, von Vorgegebenem und Eingriff, von zu Formendem und Form erneut her; beides ist stets durcheinander vermittelt. Auch das Reihenprinzip ward der Musik nicht zufällig hinzugefügt, sondern entfaltete sich in ihr geschichtlich, bis es dann freilich, nach Hegels berühmten Gleichniss, die Keimblätter, unter denen es herangreifte, abwarf und als ein qualitativ Neues sich enthüllte.“ ADORNO T. W. *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, s. 69.

[369] Viz pátou kapitolu této práce.

[370] ADORNO T. W. *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, s. 68.

rozpracování hlavního melodického tématu.[371] Jako taková tedy sloužila coby sekundární technika, jež parafrázovala tektonicky důležitější tematickou myšlenku.[372] S Beethovenem se začíná tento hierarchický poměr mezi tématem a variací proměňovat. Beethoven ruší onu dělící linii mezi těmito dvěma formálními prvky, přičemž je začíná propojovat způsobem, že jeden od druhého není téměř odlišitelný.[373] Téma, jež samo o sobě má z důvodu své jasné melodické uzavřenosti statický charakter,[374] se tak začíná ztrácet a do popředí vstupuje dynamický proces, v němž již nejde o posluchačské poměřování tématu a variační práce s ním, nýbrž o samotný způsob formálního propojení jednotlivých hudebních elementů, tj. tónů a akordů. Tento beethovenovský aspekt je pak dle Adorna dokonán právě v Schönbergově dodekafonii, v níž nevystupuje žádné uzavřené melodické téma a ve které získávají primární úlohu variační postupy mezi partikulárními tóny a motivy.[375] Dodekafonie tedy není něčím, co by bylo na hudbu implementováno zvnějšku jako *apriorní* pravidlo, nýbrž je následkem hudebně-dějinné dynamiky mající svůj počátek v konkrétní tonální technice.[376] Z toho tudíž vyplývá následující: jelikož hudba, resp. hudební materiál, je pro Adorna ryze dějinným procesem, pak vznik nových hudebních technik – ať už dodekafonních nebo seriálních – je něčím zcela hudebním, co vychází z její vlastní historicky-dynamické povahy.

Hudba jako taková nemá podle Adorna racionální charakter, který by šlo vyložit matematickými či logickými prostředky. V *Estetické teorii* Adorno tvrdí, že „logika umění je, paradoxně podle pravidel jiné logiky, usuzováním bez pojmu a soudu“[377]. Tuto tezi Adorno analogicky využívá pro charakterizaci hudby: v nedokončené monografii *Beethoven: Philosophie der Musik* [Beethoven: filosofie hudby] prohlašuje, že „hudba je

[371] Tamtéž.
[372] Tamtéž, s. 69-70.
[373] Tamtéž, s. 70.
[374] Adorno v tomto kontextu vkládá dualitu tématu a provedení na ontologický hegelovský půdorys bytí (*Sein*) a procesu (*Werden*). Zatímco bytí jakožto synonymum pro statičnost a neproměnlivost představuje pro Adorna téma, proces odpovídá provedení. Vývoj k volné tonalitě a následně serialismu a dodekafonismu pak lze podle Adorna představit jako vývoj směrem k větší dynamičnosti a procesualitě. Tento vývoj však není přímý: jestliže volná atonalita je určena procesem, dodekafonii hrozí, že upadne zpět do tematického a statického bytí. ADORNO, Theodor W. Filozofie nové hudby. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018, s. 62-65. K tomu dále PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993, s. 113.
[375] ADORNO T. W. *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, s. 69-70.
[376] Adorno sám ke vzniku dvanáctitónové techniky neboli dodekafonie dodává, že pouze „došlo k uvědomění toho, co bylo již latentně obsaženo v emancipaci hudby z pout tradičních referenčních systémů (*Bezugssysteme*)“. Dodekafonie tak byla dle Adorna v nevyvinuté formě obsažena již v předchozích dějinných stádiích. Teprve díky atonalitě, která historicky následuje po tonálním referenčním systému, se dodekafonie mohla plně projevit. Tamtéž, s. 69.
[377] ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Oikoymenh, 2019, s. 188.

logikou synteze bez soudu“[378]. Hudba a umění se jako celek vyznačují určitým typem soudržnosti a jednotnosti, kterou zde Adorno označuje pomocí termínu logika. Tato logika je však jiného druhu než ta, jejíž pomocí usuzujeme při kritické argumentaci nebo při řešení matematické úlohy. V těchto případech máme co do činění s čistě racionálním užíváním přesně definovaných pojmů a soudů. Výsledkem argumentačního řetězce a sledu matematických úkonů je pak ve většině případů racionálně uchopitelné tvrzení. Z uměleckých děl však nikdy takovouto tezi nemůžeme vyvodit, neboť jejich formotvorný zákon není tvořen na podkladě racionálního a přísně pojmového usuzování, nýbrž je logikou *sui generis*.[379] V tuto chvíli není podstatné, jak Adorno konkrétně vysvětluje tuto specificky uměleckou logiku. Z hlediska naší argumentace je důležité pouze upozornit na to, že podle Adorna není hudba jakožto partikulární umělecký druh určována zákonem pojmové logiky, a nelze ji proto nekriticky redukovat na racionální postupy matematiky. Povaha hudby jako celku, tj. i hudby dodekafonické a seriální, je v Adornově pojetí specifickým a na nic nepřevoditelným způsobem formálního uspořádání. Jakýkoli pokus vysvětlit ji coby konglomerát logických a matematických postupů musí proto skončit nezdarem.

Podobně jako Adorno uvažuje o dodekafonii Arnold Schönberg. V programovém textu *Komposition mit zwölf Tönen* Schönberg tvrdí, že dodekafonie vyrůstá z dějinné nutnosti.[380] Touto nutností je míněn hudebně-historický vývoj harmonie, která v devatenáctém století získala díky Wagnerově rozšířené tonalitě (*erweiterte Tonalität*) zcela nový směr.[381] Wagner chromatizoval hudební prostor, čímž výrazně zkomplikoval posluchačovu schopnost tonální orientace, založené na rozpoznání tonálního centra v hierarchické síti harmonicky-melodických vztahů.[382] Tím byla podle Schönberga připravena živná půda pro úplné zbavení se tonality a nastolení volné a následně i dodekafonicky řízené atonality.[383] Můžeme tak říci, že dodekafonie jakožto nový způsob organizace hudebního prostoru má v Schönbergově pojetí svou vlastní historii a vyplývá z určitých směrů tonální hudby; dodekafonie je pro Schönberga technikou, jež jednoznačně vychází z historicky-hudební dynamiky a která má svůj původ v konkrétních historických proměnách. Schönberg proto svou vlastní skladatelskou činnost nechápe jako revoluci,

[378] ADORNO, Theodor W. *Beethoven: Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, s. 32.
[379] ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Oikoymenh, 2019, s. 189.
[380] SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 147.
[381] Tamtéž, s. 148.
[382] K tomu viz druhou kapitolu této práce.
[383] SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 148.

nýbrž jako jisté zesílení vývojových tendencí západní artificiální hudby. Není tedy náhodou, že tato skutečnost vedla některé schönbergovské badatele k označení Schönberga za tradicionalistu. Např. Dahlhaus se v textu *Schönberg a Schenker* vyjadřuje o Schönbergovi jako o tvůrci usilujícím o teoretické a praktické nalezení předpokladů pro své kompoziční inovace v minulosti. „Jeho tradicionalismus," píše Dahlhaus, „nespočívá ani tolik v objevení minulosti, jako spíš v objevení budoucna v minulosti."[384] Dahlhaus tím myslí pouze to, že Schönberg nechtěl přetvořit hudbu za pomocí skladatelského konceptu, jenž by vycházel z mimohudební oblasti lidské racionality, nýbrž prostřednictvím bezprostřední návaznosti na již existující hudební techniky.

Schönberg na rozdíl od Adorna nevyjádřil svůj postoj k vazbě racionality a hudby tak jednoznačně. Ačkoli Schönberg ve svých spisech poměrně frekventovaně hovoří o logice, rozumu nebo metodě, zůstává přesný význam těchto termínů povětšinou skryt. Přes tuto komplikaci je ovšem možné si na základě několika Schönbergových spisů učinit bližší představu o jeho koncepci hudby a jejího vztahu k racionalitě. Prvním tímto spisem je text *Herz und Hirn in der Musik* [Srdce a mozek v hudbě].[385] Hudební tvorba a z ní vycházející hudební vývoj se dle Schönberga zakládají na dvojí aktivitě: činnosti mozku a činnosti srdce.[386] Mozek Schönberg spojuje s organizací, formou a formou hudební skladby, tzn. se způsobem, jak jsou uspořádány jednotlivé části kompozice.[387] Srdci pak Schönberg připisuje schopnosti skladatele tvořit melodické, harmonické a rytmické celky.[388] Zatímco mozek je výrazem pro racionální stránku skladby, přičemž výrazně zasahuje do konkrétní podoby spojení mezi partikulárními částmi skladby, srdce je záležitostí citové spontaneity a impulzivity kompozičního aktu. Schönberg tvrdí, že oba tyto aspekty lidské aktivity musí být obsaženy v každé opravdové kompozici, neboť jejich součinnost podmiňuje její estetické kvality: krásno, něžnost, okouzlivost apod.[389] Hudbu a její tvorbu tak musíme podle Schönberga chápat jako specifickou aktivitu, v níž hrají klíčovou úlohu jak racionální postupy lidského mozku, tak spontaneita a emocionalita lidského prožívání. Pokud bychom si odmyslili jednu z těchto aktivit, přijde hudba o podstatný konstituent své povahy. Konkrétní způsob, jakým Schönberg uvažuje o racionální složce hudební tvorby, je pak možné objasnit poukazem na jeho pozdní text *The Fundamentals of Musical*

[384] DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and Schenker*. IN: *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988, s. 140.
[385] SCHÖNBERG, Arnold. *Herz und Hirn in der Musik*. IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 186.
[386] Tamtéž.
[387] Tamtéž, s. 186-187.
[388] Tamtéž, s. 206.
[389] Tamtéž.

Composition [Základy hudební kompozice]. Jestliže byla forma v předchozím případě přiřazena k racionální činnosti mozku, tak nyní je tento vztah stvrzen Schönbergovým ztotožněním hudební formy s logikou.[390] Hudební forma má podle Schönberga organizovat hudební dílo do koherentního celku, tj. do logicky jednotného a posluchačsky srozumitelného tvaru.[391] Zde je nutné upozornit na to, že ve chvílích, kdy Schönberg hovoří o jednotlivých projevech hudební logiky, činí tak vždy s ohledem na ryze hudební rysy: hudební logika je dle Schönberga záležitostí frází, motivů, melodií, jednotlivých vět apod.[392] Logická organizace skladby je pak utvářena za pomocí opakování (r*epetition*), kontroly variací nebo ohraničení (*delimination*) apod.[393] Hudební logika tak ze Schönbergova hlediska využívá specifických hudebních rysů a prostředků, jež utvářejí individuální ráz jednotlivých hudebních děl. To jinými slovy znamená, že Schönberg si pod pojmem hudební logika nepředstavuje ryze racionální kalkul na způsob matematického konstruktu, nýbrž čistě hudební nakládání s jednotlivými formálními prostředky hudby. Je-li tedy v hudbě přítomná racionalita, odlišuje se od racionality přítomné v matematickém či logickém usuzování. O tomto specifickém určení hudební logiky svědčí i Schönbergovo prohlášení ze spisu *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke* [Nová hudba, zastaralá hudba, styl a myšlenka], podle kterého musí hudba vždy sledovat své vlastní neredukovatelné účely a cíle.[394] Závěrem lze tudíž konstatovat, že Schönberg uvažuje o hudební logice jako o výsledku racionální činnosti skladatele, která sleduje specificky hudební účely nezaměnitelné s běžným matematickým a logickým usuzováním. Propojíme-li to se Schönbergovým výše zmiňovaným textem *Herz und Hirn in der Musik*, tak můžeme shrnout, že racionalita v hudbě není pouze konstitutivně propojena s emocionalitou a spontaneitou, ale rovněž se vymyká běžné racionalitě matematického či logického typu. Hudbu v Schönbergových intencích lze proto pojmout coby výlučnou oblast lidské aktivity, v níž jsou za pomocí mozku a citové spontaneity komponována formálně sjednocená a logicky uspořádaná hudební díla.

Předchozí výklad ukázal, že Scrutonova interpretace Adornovy a Schönbergovy filosofie hudebních dějin je silně problematická a v základních tvrzeních mylná, poněvadž ignoruje důležité aspekty v argumentaci obou těchto autorů. Schönberg s Adornem v první řadě nechápou dodekafonii a serialismus jako lingvisticky *apriorní* konstrukt, jak se

[390] SCHÖNBERG, Arnold. *The Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1967, s. 1.
[391] Tamtéž.
[392] Tamtéž, s. 1-2. Dále např. tamtéž, s. 58.
[393] Tamtéž.
[394] SCHÖNBERG, Arnold. *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*. IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 98.

domnívá Scruton. Jak Adorno, tak Schönberg uvažují o dodekafonní technice důsledně v kontextu hudebních dějin. Oba autoři shodně poukazují na to, že dodekafonie – jakkoli je součástí atonality – má svůj původ v konkrétních tonálních technikách a harmonických postupech, pročež ji nelze jednoduše oddělit od dosavadního dějinného pohybu západní artificiální hudby a hovořit o ní jako o technice nacházející se mimo hudební oblast samotnou. Dodekafonie není něčím mimohudebním; její povaha vyplývá z konkrétního vývoje hudebních dějin, a proto je třeba o ní přemýšlet jako o ryze hudební technice, jejíž vzor nespočívá v racionálně-matematické a mimohudební mentální operaci, nýbrž v historicky předcházejících hudebních projevech. Dodekafonii je třeba posuzovat z hlediska jejích imanentně hudebních vlastností. Proti Scrutonově tvrzení o matematicko-racionálním charakteru dodekafonie a serialismu svědčí to, že Adorno a Schönberg odmítají redukci hudby a jejích technik na pojmově-logické a matematické procesy lidské mysli. Třebaže oba autoři shodně upozorňují na potřebu logického uspořádání hudebních děl, nelze se domnívat, že by takovéto uspořádání vycházelo toliko z matematicky vykalkulované aktivity lidského mozku. Hudba má vlastní, na nic neredukovatelné rysy, které jí odlišují od pojmové, příp. matematické výstavby běžné logiky. Pokud tedy máme mluvit o hudební logice, pak vždy v jejím vlastním neredukovatelném hudebním smyslu.

Na základě výkladu z předchozího odstavce může prohlásit, že řízená atonalita podle Adorna a Schönberga není matematicky racionálním kladením *apriorních* pravidel hudební kompozice a hudebního poslechu. Z důvodu tohoto jejich explicitního odporu k racionalistické a mimohudební redukci dodekafonické techniky můžeme zároveň vyvodit, že se Schönberg a s Adornem přibližují ke Scrutonově *aposteriorní* pozici. Jestliže kategorie *a posteriori* znamená ve Scrutonově hudební estetice něco, co vyplývá z hudby samotné, resp. z hudebně-metaforické intencionality vznikající v procesu hudební zkušenosti, pak eliminace řízené atonality ze sféry čisté racionality a její následné připojení k výlučně hudební oblasti vypovídá o jejím *aposteriorním* charakteru.

7.4 Problém porozumění atonálním dílům

Problematika Scrutonova podřazení tonality a atonality pod kategorie *a posteriori* nebo *a priori* se netýká pouze Scrutonovy kritiky Schönbergovy a Adornovy filosofie dějin, ale výrazně se promítá i do tématu porozumění atonálním dílům. Zjistili jsme již, že Scrutonův návrh slyšet atonální díla tonálním způsobem není filosoficky udržitelný. K výzkumu porozumění atonálním dílům v rámci scrutonovské hudební zkušenosti nám již

tedy zbývá kritika Scrutonova argumentu o nemožnosti porozumět dodekafonnímu, seriálnímu či obecně atonálnímu řádu atonální kompozice.

Jako určitý nástroj pro narušení Scrutonova argumentu využijme text *Pohyblivá zrcadla hudby: Scrutonovo souznění s tradicí* od A. E. Denham.[395] Anglická filosofka spatřuje zásadní problém ve Scrutonově premise, podle níž posluchač musí v případě poslechu seriální nebo obecně atonální skladby zachycovat její atonálně-seriální řád. Denham si v první řadě všímá toho, že Scruton využívá pro kritiku seriálních skladeb jiných posluchačských a recepčních požadavků a předpokladů než u tonálních skladeb.[396] U tonálních děl Scruton vyžaduje posluchačovo estetické zaměření se na znějící povrch (*surface*) hudební formy, tj. na intencionálně vnímatelné tóny a dynamické vztahy mezi nimi.[397] Tonální skladbě tak nelze rozumět prostřednictvím uchopení jejích *apriorních* tonálně-syntaktických pravidel, podle kterých ji skladatel utvořil. V případě vnímání atonálních děl – upozorňuje dále Denham – požaduje Scruton opačný postup.[398] Podle něj musí posluchač mít dostatečné znalosti základních seriálně-syntaktických pravidel, má-li s porozuměním vnímat atonální dílo.[399] Jeho povinností je zachytit veškerá dodekafonní pravidla atonálního díla, aby mohl s čistým svědomím prohlásit, že mu adekvátně porozuměl. A jelikož potom atonální dílo ze své matematické podstaty neumožňuje porozumění takovýmto syntakticko-matematickým pravidlům, je dle Scrutona zapotřebí jej prohlásit za ryze fragmentární, nejednotné, chaotické, tzn. principiálně esteticky nesrozumitelné. Podle Denham tato rozdílnost recepčních přístupů k atonálním a tonálním dílům signalizuje rozpor ve Scrutonově koncepci hudebního porozumění.[400] Scruton totiž na jedné straně buduje teorii, podle níž posluchač rozumí hudebnímu dílu pouze jako intencionálně znějící formě, v níž nelze uchopit pravidla její syntaktické výstavby, na straně druhé kritizuje určitá hudební díla za to, že posluchači zamezují tato pravidla poznat. Jinak řečeno, Scruton vyžaduje od porozumění atonálnímu dílu něco, co v případě tonálního díla odmítá. Zatímco u tonální hudby je nežádoucí, aby posluchač usiloval o nalezení *apriorních* syntaktických pravidel jeho znějící formy, v případě atonální hudby je tento proces naopak nutný.[401]

---

[395] DENHAM, A. E. The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton Resonates with Tradition. *Music & Letters* [online]. OXFORD: Oxford University Press, 1999, **80**(3), 411-432 [cit. 2023-06-22]. ISSN 0027-4224. Dostupné z: doi:10.1093/ml/80.3.411.
[396] Tamtéž, s. 430.
[397] Tamtéž, s. 428.
[398] Tamtéž, s. 430.
[399] Tamtéž.
[400] Tamtéž.
[401] Tamtéž.

Argument A. E. Denham můžeme ilustrovat na příkladu Scrutonovy interpretace posluchačova porozumění Webernova *Koncert*, který byl rozebírán v minulé kapitole. Viděli jsme zde, že podle Scrutona posluchač nemůže této skladbě adekvátně esteticky porozumět, neboť není v jeho moci zachytit v její znějící formě dodekafonický řád. Pokud ale Scruton takto rozlišuje mezi znějícím dílem a jeho řádem, tak tím rovněž implicitně předpokládá, že kromě formy Webernovy skladby zde existuje i rovina jistých syntakticko-gramatických pravidel, podle nichž byla skladba vytvořena a srze které ji má pak posluchač recipovat. To však stojí v přímém rozporu s celkovou Scrutonovou teorií hudební zkušenosti, podle níž probíhá hudební porozumění nikoli prostřednictvím uchopení nějakého *apriorního* řádu, nýbrž vždy skrze estetické vnímání intencionálního formálního povrchu hudebního díla. V souladu s Denham proto můžeme prohlásit, že se Scruton v případě svého pojetí porozumění atonálním dílům staví proti vlastní teorii hudební zkušenosti. Kritický přístup Scrutona k atonální hudbě tak je ve skutečnosti umožněn pouze díky jeho odhlédnutí od základních postulátů a tezí utvářejících jeho koncepci hudební zkušenosti. Atonální hudba je kritizovatelná právě kvůli tomu, že jí Scruton vnucuje něco, co on sám v rámci argumentační základny své hudební estetiky důrazně odmítá. Důvodem pro Scrutonovo obrácení se proti vlastní teorii je tudíž pouze zaujetí výhodné pozice, jež mu dovoluje kriticky vystoupit proti atonalitě.

Na základě argumentu A. E. Denham, jenž určitým způsobem narušuje onen příkrý kontrast mezi tonalitou a atonalitou, můžeme prohlásit, že Scrutonova teorie hudební zkušenosti stojí před rozhodující volbou: buď připustí, že porozumění atonální hudbě spočívá – podobně jako v případě tonality – v recepci intencionálního pohybu mezi znějícími tóny, přičemž opustí představu o kategoriální antitezi *aposteriorní* tonality a *apriorní* atonality, anebo bude nadále trvat na principiální distinkci hudebního porozumění tonální a atonální hudby. V prvním případě by šlo o jisté rozšíření Scrutonova pojetí hudební zkušenosti. V případě druhém by se však jednalo o zánik Scrutonovy koncepce a o její nahrazení teorií, podle níž posluchač musí nejprve uchopit *apriorní* syntaktická pravidla díla, a poté přistoupit k jeho znějící formě neboli znějícímu povrchu. S ohledem na téma této práce lze tudíž konstatovat, že pokud nechceme popřít Scrutonovu koncepci hudební zkušenosti, musíme přijmout první variantu. Scrutonova teorie tak musí být rozšířena o porozumění atonální hudbě, máme-li ji stále považovat za filosoficky udržitelnou a logicky koherentní.

Jak jsme viděli, situace scrutonovské teorie hudební zkušenosti se pod tlakem vyložených argumentačních kroků výrazně proměnila. Předchozí výklad ukázal, že

atonální hudbě je možné porozumět, neboť se podobně jako hudba tonální zakládá na určitém intencionálním pohybu. Atonální hudba tak přestala být matematickým konstruktem a stala se znějící formou, které je možné esteticky porozumět i přes její nehierarchický a necentrický charakter. Jestliže tedy na začátku práce byla Scrutonova koncepce hudební zkušenosti, jakož i celá jeho estetika hudby, připoutána toliko k tonální hudbě, nyní je z logiky její vlastní povahy rozšířena na oblast filosofické problematiky estetického porozumění atonální hudbě. Atonální hudba se tím proměnila v součást explanačního pole Scrutonovy hudební estetiky.

7.5 Shrnutí a vyvození důsledků z kritiky Scrutonova postoje k tonalitě a atonalitě a definice hudebního porozumění atonálním dílům

V kritice Scrutonových přístupů k tonalitě a atonalitě byly provedeny čtyři důležité kroky, jež postupně vedly k rozšíření scrutonovské teorie hudební zkušenosti na hudební porozumění atonálním dílům. V prvním kroku bylo ukázáno, že samotný Scrutonův postoj k atonální hudbě v sobě obsahuje rozpor, který spočívá v jeho vyloučení atonality z hudby na straně jedné a jeho vysokém hodnocení určitých atonálních děl na straně druhé. Tím byla naznačena možnost, že vlastní Scrutonova estetická koncepce dovoluje připustit relevanci atonality pro hudbu a její porozumění. Jestliže totiž Scruton sám tvrdí, že atonální díla mohou obsahovat vysokou estetickou hodnotu, pak tím zároveň implicitně připouští, že v jeho estetice hudby je určitý prostor pro rozšíření své koncepce hudební zkušenosti o atonální hudbu.

Ve druhém kroku byla tónová barva vyložena jako jeden z hlavních útvarů manifestace hudebního pohybu. Jestliže bylo prostřednictvím rozboru Webernovy transkripce Bachova *ricercaru* ukázáno, že hudební barva je schopna utvořit vlastní způsob organizace hudební skladby, pak z toho vyplývá, že barva tónu je integrální součástí metaforicko-dynamické formy hudebního díla. Tím byla odůvodněna relevantní pozice atonální techniky *Klangfarbenmelodie* v hudební kompozici. Z toho tudíž šlo vyčíst, že Scrutonova vlastní teorie hudební zkušenosti je schopna zohlednit jeden z podstatných rysů atonální hudby. Pro nynější účely z toho lze dále vyvodit, že scrutonovská teorie hudební zkušenost je schopna vysvětlit hudební porozumění atonálnímu způsobu práce s hudební barvou. Atonalita se tím ukazuje jako něco, co není v rozporu se Scrutonovou vlastní hudebně-estetickou teorií.

Ve třetím kroku byla narušena Scrutonova interpretace Schönbergovy a Adornovy koncepce hudebních dějin. Dodekafonie a serialismus se zde prostřednictvím rozboru

Adornových a Schönbergových textů ukázaly jako výsledky čistě hudební vývojové dynamiky, jež nemají ani *apriorní*, ani matematický charakter, nýbrž charakter *aposteriorní*. Z hlediska scrutonovského pojetí zkušenosti z toho lze vyvodit, že Schönbergovo a Adornovo pojetí dodekafonie a serialismu jako ryze hudebních technik není v principiálním rozporu se Scrutonovým vlastním uvažováním o procesu estetického porozumění hudebním dílům. Pokud totiž Scruton chápe hudební zkušenost jako porozumění tomu, co se v díle z hudebně-dynamického hlediska odehrává, pak lze dodekafonii a serialismus z hlediska scrutonovské hudební zkušenosti pojmout jakožto určité způsoby, jakými jsou na úrovni znějící hudební formy utvářeny určité podoby hudebního pohybu. Tak jako podle Scrutona vede skladatelovo užití určitých tonálních kompozičních technik – jako např. základní harmonické kadence – ke vzniku hudebně-metaforického pohybu, vedou dodekafonní a seriální techniky ke vzniku jistých pohybově-hudebních procesů, které se jeví na úrovni posluchačovy hudební zkušenosti.

Toto sblížení Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti s Adornovým a Schönbergovým pojetím dodekafonie a serialismu můžeme filosoficky zdůvodnit za pomoci argumentace A. E. Denham, jež byla vyložena ve čtvrtém kroku naší kritiky. V tomto kroku bylo stanoveno, že pokud Scruton uvažuje o poslechu řízeně atonálních děl jako o určitém osvojení si určitých *apriorních* syntakticko-gramatických pravidel, ocitá se tím v konfliktu se svou vlastní koncepcí. Jestliže totiž Scruton chápe hudební zkušenost s atonálními díly jako hudební porozumění intencionálnímu povrchu, tak nelze zároveň tvrdit, že posluchač musí při poslechu atonálních děl poznávat jejich syntakticko-gramatické pozadí. Na základě toho tedy můžeme prohlásit, že tak jako tonálním kompozicím není rozuměno *apriorním* způsobem, není možné – při zachování scrutonovské teorie hudební zkušenosti – chápat porozumění atonálním dílům jako posluchačské uchopení jejich syntakticko-gramatických pravidel. Z toho vyplývá, že dodekafonní a seriální řád musí být pochopen jako součást hudebně-estetické intencionality, jež jistým způsobem organizuje hudební pohyb. Má-li totiž být Scrutonova teorie hudební zkušenosti logicky koherentní, musí atonální techniky vyvést ze sféry *apriorních* pravidel a nechat je vstoupit do ontologického prostoru hudební formy a hudebního pohybu, jemuž posluchač rozumí v rámci své hudební zkušenosti. Atonální řád jako takový – tj. dodekafonický, seriální i volný – je tedy z perspektivy scrutonovské hudební zkušenosti zapotřebí vyložit jakožto řád *aposteriorní*, který nevyplývá z mimohudební oblasti matematiky, nýbrž z estetické oblasti hudby.

Z předchozího výkladu vychází, že v rámci vyložené kritiky došlo k narušení několika tvrzení a premis, které Scruton spojuje se svou koncepcí hudební zkušenosti. Toto narušení ovšem nevedlo k rozbití Scrutonovy koncepce jako takové, nýbrž k jejímu rozšíření na oblast hudebního porozumění atonální hudby. Kritickou revizi těchto tvrzení a premis lze shrnout do dvou tvrzení: 1. Hudební zkušenost není omezena výhradně na hudební porozumění tonální hudby. 2. Tonalita není přirozeným principem organizace hudebního prostoru. Z těchto dvou tvrzení tak vyplývá, že je možné v rámci Scrutonovy hudební zkušenosti uvažovat (1) o dodekafonii, serialismu a volné atonalitě jako o potenciálních způsobech intencionálního řádu hudební formy, (2) o esteticky relevantním porozumění atonálním dílům, (3) o tónové barvě jakožto svébytném hudebním útvaru, jejž lze hudebně-esteticky vnímat. Scrutonova hudební zkušenost se tak ukazuje jako teorie, jež dokáže filosoficky zohlednit nejen problematiku hudebního porozumění atonálnímu dílu jako takovému, ale rovněž posluchačovo estetické vnímání hudební barvy.

Základ hudební zkušenosti, již Scruton vyložil v rámci své estetiky hudby, zůstává v její rozšířené verzi nezměněn. To konkrétně znamená, že pojetí hudební zkušenosti jakožto metaforické transformace sekundárních zvuků do terciárních tónů a jejich dynamických vztahů na pozadí logiky dvojí intencionality, stále přetrvává v porozumění atonální hudbě. Pokud totiž byla scrutonovská hudební zkušenost – na základě argumentů A. E. Denham – pouze rozšířena na atonální hudbu, znamená to, že posluchač esteticky rozumí atonální hudbě za pomoci hierarchické a simultánní přítomnosti dvou mentálních aktů přesvědčení a představivosti. Pohyb, který je tak posluchačem vnímán na úrovni znějící atonální formy, je – podobně jako v případě tonální hudby – přenášen z doslovné oblasti do oblasti metaforické. Tento pohyb je zde však jiného druhu než v případě tonality. Hudební pohyb atonálního díla nesměřuje k žádnému tonálnímu centru. Znějící forma atonální kompozice je nesena dynamickými vztahy mezi tónovými výškami a barvami, které jsou konstituovány v nehierarchicky a necentricky organizovaném hudebním prostoru. V tomto metaforicko-intencionálním atonálním prostoru je hudební pohyb řízen rozmanitým množstvím různých směrů. Zatímco v tonální hudbě je pohyb vždy veden směrem k implicitní či explicitní tónice, v atonální hudbě může metaforický pohyb směřovat do všech možných stran hudebního prostoru.[402] Posluchač tak

[402] Tento pohled nejvíce odpovídá Schönbergově koncepci jednoty hudebního prostoru. Podle něj zejména dodekafonní hudba utváří takový hudební prostor, v němž jsou všechny prvky vzájemně svázány způsobem, v němž neexistuje žádné centrum, a proto zde dochází k mnohostrannému pohybu jednotlivých hudebních jednotek. SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989, s. 153-154.

v dynamické formě atonální skladby nachází rozmanité vztahy mezi tóny a hudebními barvami, které jdou nad rámec tonálního uspořádání.[403]

Závěrem tak můžeme přejít k následující definici: hudební zkušenost s atonální hudbou spočívá v estetickém porozumění znějící formě jakožto specifickému typu hudebního pohybu, který je založen na nehierarchické a necentrické organizaci hudebního prostoru skládajícího se z dynamických vztahů mezi partikulárními tónovými výškami a barvami. Proces hudební zkušenosti je zde založen na logice dvojí intencionality, jež transformuje zvuky do tónů a jejich dynamických vztahů, čímž prostřednictvím přesvědčení a představivosti utváří metaforicko-intencionální formu.

7.6 Scrutonovo pojetí hudební zkušenosti jako obhajoba svébytné pozice atonality v hudebních dějinách

Aplikace Scrutonovy koncepce hudební zkušenosti na oblast atonality ukazuje, že atonální hudba má svébytnou a legitimní pozici v hudebních dějinách. Odmítnutí Scrutonovy premisy, že tonalita není přirozeným principem organizace hudebního prostoru, jednoznačně směřuje k tomu, že atonalitu jako celek je možné vnímat jakožto paralelní způsob vedení hudebního pohybu, který představuje jistou alternativu k tonalitě.

Hudební dějiny se z hlediska výše vyložené scrutonovské teorie hudební zkušenosti nejeví jako proces, který by se omezoval pouze na jeden způsob organizace hudebního prostoru, nýbrž jako určitý vývoj, jenž v sobě obsahuje tonalitu i atonalitu. Z tohoto hlediska je proto zapotřebí upozornit na to, že z pohledu rozšířené verze hudební zkušenosti se Scrutonova představa o dvojí strukturaci hudebních dějin ukazuje jako neudržitelná. Pokud jsou serialismus či dodekafonismus legitimními způsoby kompoziční práce, nelze nadále trvat na stanovisku o přirozeném svazku hudby a tonality. Následkem toho se proto otevírá argumentační pole pro obhajobu svébytného postavení atonální hudby v hudebních dějinách. Tak jako je tonalita legitimní podobou organizace hudebního prostoru a pohybu hudební formy, je rovněž atonalita možným principem pro uspořádávání vztahů mezi partikulárními tóny.

Zde se nabízí možnost porovnání Scrutonovy rozšířené teorie hudební zkušenosti s Adornovou filosofií hudebních dějin. Z předešlého výkladu vyplývá, že scrutonovská

[403] Zde se nám vrací Adornův pohled na posluchače atonálních děl z první kapitoly. Jelikož posluchač není v rámci hudební zkušenosti s atonálním dílem řízen žádným centrem či hierarchií, je jeho role v porozumění hudební dynamické formě mnohem volnější. Jeho úkolem není vztahovat jednotlivé tóny a hudební útvary k tonálnímu centru. Posluchač má naopak dohledávat nejrůznější vztahy tónové, příp. tónově-barevné formy, které jsou v důsledku absence intencionálně-prostorové a pohybové centričnosti a hierarchičnost rozmanitější než v případě děl tonálních.

teorie hudební zkušenosti nabízí vhodnější filosofický rámec pro obhajobu tonality a atonality v hudebních dějinách než Adornova hudební estetika. Adorno – jak jsme viděli v předchozí kapitole – v rámci své filosofie hudebních dějin buduje dostatečné podmínky pro zdůvodnění existence atonální hudby v hudebně-historickém vývoji, avšak jeho koncepce hudebního materiálu zamezuje, aby atonalita a tonalita fungovaly jako dva souběžné a vzájemně se nevylučující způsoby organizace hudebního prostoru. Atonalita podle Adorna na počátku 20. století vytlačuje tonalitu z hudebních dějin. Proti takovému konceptu se Scrutonova rozšířená teorie hudební zkušenosti ukazuje mnohem velkoryseji, neboť filosoficky vysvětluje existenci tonality a atonality jakožto paralelní principy organizace hudebního prostoru a pohybu.

8 Závěr

Diplomová práce se zabývala problémem tonality a atonality ve Scrutonově pojetí hudební zkušenosti. Jejím cílem bylo ukázat, že Scrutonovo vysvětlení hudební zkušenosti lze přes její provázanost výhradně s tonální hudbou aplikovat na hudební porozumění atonálním dílům. Prostřednictvím toho pak byla obhájena svébytná pozice atonality v hudebních dějinách.

Tonalita je již od svého terminologického počátku spojována s centrickým a hierarchickým uspořádáním hudební formy. Hudební teoretici Fétis a Riemann považují tonalitu za harmonický systém, jenž organizuje tóny a akordy do centrických a hierarchických vztahů. Scruton tento pohled přejímá. Jeho hudební estetika si klade za cíl filosofickými prostředky vysvětlit přítomnost tonality v hudbě. Tyto podmínky Scruton nachází v originální teorii hudební zkušenosti, podle níž tonalita vychází ze způsobu, jakým posluchač rozumí znějícím tónům. Podle této teorie dochází v rámci posluchačovy hudební zkušenosti k metaforické transformaci znějících sekundárních zvuků do terciárních tónů a jejich vztahů, následkem čehož je konstituován metaforicko-intencionální hudební prostor, ve kterém posluchač esteticky vnímá hudební pohyb. Jelikož podle Scrutona posluchač může porozumět hudební formě pouze za předpokladu určitých stabilních bodů přítomných v metaforickém hudebním prostoru, musí být hudební pohyb organizován podle určitých hierarchických a centrických kritérií. Tato kritéria poskytuje právě tonalita. Z důvodu této bytostné souvztažnosti tonality, hudby a hudebního porozumění pak Scruton chápe tonalitu jako přirozený princip organizace hudebního prostoru. Tonalita se tím stává z jedné strany jedinou možnou podmínkou existence hudby jako takové, ze strany druhé základem historického vývoje hudby.

Atonalita je v muzikologické literatuře pojímána jako negace centrického a hierarchického upořádání hudební formy. Atonální hudba ze své tónové organizace vylučuje všechny prvky centričnosti a hierarchičnosti, přičemž připisuje výraznou roli hudební barvě v konstituci hudební formy. Podle toho, jakým způsobem jsou organizovány vztahy v rámci hudební formy, je atonalita rozlišena na atonalitu volnou a řízenou (dodekafonie a serialismus). Arnold Schönberg a T. W. Adorno jakožto obhájci atonální hudby vysvětlují přítomnost atonality v hudbě za pomoci historického vývoje, v němž má atonalita nahradit tonalitu. Scruton se prostřednictvím polemik se Schönbergem a Adornem kriticky obrací proti přítomnosti atonality v hudebních dějinách. Jeho kritika atonality se dělí do tří úrovní. První úroveň se týká problematiky barvy tónu. Ta podle

Scrutona nespadá do hudebně-metaforické intencionality, a je ji proto zapotřebí vyloučit ze základních hudebních útvarů (melodie, harmonie a rytmus). Z toho důvodu ani není možné připustit Schönbergovu teorii *Klangfarbenmelodie*. Druhá rovina Scrutonovy kritiky se soustředí na problém porozumění atonálním dílům. Jelikož posluchač nikdy nedokáže uchopit atonální řád takovýchto děl, nelze jí dle Scrutona nikdy adekvátně hudebně porozumět. Třetí rovina se dotýká pozice atonality v hudebních dějinách. Atonalita se zde ukazuje jako *apriorní* racionální konstrukt, který je na hudbu aplikován z mimohudební oblasti matematiky. Scruton proto argumentuje, že jelikož atonální hudbu nelze v důsledku neschopnosti jejího estetického porozumění začlenit do intencionální sféry hudby, nelze ji ani považovat za legitimní a svébytnou součást hudebních dějin.

Scrutonova obhajoba tonality a odmítnutí atonality s sebou nese množství problémů. Scrutonova kritika atonální hudby v první řadě obsahuje rozpor, neboť Scruton sám navzdory svému negativnímu vztahu k atonalitě pozitivně hodnotí určitá atonální díla. Tento rozpor naznačuje, že Scrutonova koncepce hudební zkušenosti v sobě obsahuje možnost vysvětlit hudební porozumění atonální hudbě. Scruton rovněž nezohledňuje fakt, že tónová barva je schopna utvořit vlastní způsob organizace hudební formy, které je možné esteticky porozumět. Díky tomu lze tedy uvažovat o schönbergovské *Klangfarbenmelodie* jako o relevantní atonální technice, která je uchopitelná na úrovni posluchačovy hudební zkušenosti. Scruton se dále dopouští chyb v rámci své kritické interpretace Adornovy a Schönbergovy filosofie dějin. V jeho čtení chybí reflexe toho, že Schönberg s Adornem ve svých textech neuvažují o dodekafonii a serialismu jako o matematicky-racionálních konstruktech, nýbrž jako o čistě hudebních kompozičních prostředcích, které nemají *apriorní*, nýbrž *aposteriorní* povahu. Pod vlivem toho tedy dochází k jistému přiblížení jejich koncepce s koncepcí Scrutonovou, která tonalitě přiznává rovněž *aposteriorní* charakter. K důležitému prolomení Scrutonovy teorie pak dochází díky argumentu A. E. Denham o dvojím Scrutonově nároku na porozumění atonálním a tonálním dílům. Zatímco u tonálních děl Scruton od posluchače požaduje zachycení jejich intencionální formy, v případě děl tonálních požaduje poznání jejich *apriorních* syntakticko-gramatických pravidel. Tím se ukazuje, že pokud chceme zachovat Scrutonovu koncepci hudební zkušenosti, musíme ji rozšířit o oblast atonální hudby.

Prostřednictvím kritiky Scrutonových postojů k tonalitě a atonalitě se prokázalo, že jeho koncepce umožňuje vysvětlit a filosoficky obhájit posluchačovo porozumění atonální hudbě, aniž by došlo k jejímu rozpadu. Rozšířená verze scrutonovské hudební zkušenosti dokázala, že rozumí-li posluchač atonálnímu dílu, rozumí mu jako určité intencionální

a metaforicky vzniklé hudební formě, která není organizována hierarchicky a centricky, nýbrž nehierarchicky a necentricky. Atonalita se tím zároveň projevila jako určitý způsob metaforického uspořádání hudebního prostoru, v jehož rámci dochází ke konstituci specifického hudebního pohybu. Na tomto základě pak došlo k obhájení legitimní a svébytné pozice atonální hudby v hudebních dějinách.

9 Seznam použité literatury:

Primární literatura

ADORNO, Theodor W. *Arnold Schönberg (1874-1951)*, IN: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955.

ADORNO, Theodor W. *Beethoven: Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Oikoymenh, 2019.

ADORNO, Theodor W. *Form in der neuen Musik*. IN: *Musikalischen Schriften I-III*, Suhrkamp.

ADORNO, Theodor W. *Versuch über Wagner*. IN: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, sechste Auflage, 2015.

ADORNO, Theodor W. *Idee der Naturgeschichte*. IN: *Philosophische Frühschriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018.

ADORNO T. W. *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

ADORNO, Theodor W. *Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*. IN: *Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997.

SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997.

SCRUTON, Roger. *Krása*. Praha: Oikoymenh, 2021.

SCRUTON, Roger. *On Human Nature*. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

SCRUTON, Roger. *Philosophy: Principles and Problems*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016.

SCHÖNBERG, Arnold. *Komposition mit zwölf Tönen*, IN: *Stil und Gedanke*, Leipzig: Reclam, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony.* Los Angeles: University of California Press, 1983.

SCHÖNBERG, Arnold. *The Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1967.

Sekundární literatura

DAHLHAUS, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*

DAHLHAUS, Carl. *Adornos Begriff des musikalischen Materials*. IN: *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Meinz: B. Schott's Söhne, 1978.

DAHLHAUS, Carl. *Analytical Instrumentaiton: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. IN: Schoenberg and the New Music. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and Schenker*. IN: *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988.

DENHAM, A. E. The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton Resonates with Tradition. *Music & Letters* [online]. OXFORD: Oxford University Press, 1999, **80**(3), 411-432 [cit. 2023-06-22]. ISSN 0027-4224. Dostupné z: doi:10.1093/ml/80.3.411.

EGGEBRECHT, Hans, Heinrich, ed. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: F. Steiner, 1995. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. ISBN 35-150-6659-4.

FULKA, Josef. Atonalita a nevědomí: jedno Adornovo přirovnání a jeho důsledky. *Hudební věda*, roč. 2021, č. 3, s. 427, s. 413-429.

HANSLICK, Eduard. *Vom musikalischen Schönen, Aufsätze, Musikkritiken*. Leipzig: Reclam, 1982.

HAVLÍK, Jaromír, DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, Jiřina, KREJČA, Tomáš a TICHÝ, Vladimír. *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7331-535-1.

HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830 III*. Deutschland: Suhrkamp Verlag, 1986.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Nauka o hudebních zněnách*, IN: *O hudbě*, Praha: Statní hudební vydavatelství, 1961.

HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby IV. 20. století (1)*. Praha: Ikar, 2007.

HURNÍK, Štěpán. *Scrutonovo pojetí hudebního významu*. Bakalářská práce, vedoucí Dykast, Roman. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, 2021.

HURNÍK, Štěpán. Hudební význam jako metaforická exprese. Studie ke Scrutonově pojetí hudebního významu. *Hudební věda*, roč. 2023, č. 3, s. 376-397.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*, Praha: Oikoymenh, 2022.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*, Praha: Oikoymenh, 2015.

KOLMAN, Vojtěch. „Spasení spasiteli": poslední dílo o posledním díle. *Svět literatury*, roč. XXXI/2021, č. 63, 79-92.

KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017.

KOLMAN, Vojtěch a Vít PUNČOCHÁŘ. *Formy jazyka: úvod do logiky a její filosofie*. Praha: Filosofia, 2015.

KREJČA, Tomáš. *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*, IN: TICHÝ, Vladimír, HAVLÍK, Jaromír, KREJČA, Tomáš a ZVĚŘINA, Petr. *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*, Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993.

SPITZER, Michael*: Theory of ´Hearing As' and Musical Metaphor*. IN: Hamilton, Andy; Zangwill Nick: *Scruton's Aesthetics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

STRAWSON, Peter. *Imagination and Perception.* IN: Ralph Charles Sutherland Walker (ed.), *Kant on Pure Reason*. London: Oxford University Press, 1982.

TICHÝ, Vladimír. *Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století*. IN: TICHÝ, Vladimír, HAVLÍK, Jaromír, KREJČA, Tomáš a ZVĚŘINA, Petr. *(A)tonalita*. V Praze: NAMU, 2015.

ZAGORSKI, Marcus. *Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music*. Hofheim: Wolke Verlag, 2020.

ZAVARSKÝ, Ernest. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Supraphon, 1979.

10 Seznam obrázků:

Obrázek 1 Notový záznam hlavního tématu Webernovy transkripce Bachova r*icercaru* z *Hudební obětiny*..... 100

Obrázek 2 Notový záznam středního úseku skladby..... 102

11 Zdroje obrázků

Obrázek 1: DAHLHAUS, Carl. *Analytical Instrumentaiton: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. IN: Schoenberg and the New Music. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988.

Obrázek 2: DAHLHAUS, Carl. *Analytical Instrumentaiton: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. IN: Schoenberg and the New Music. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988.