

## PLATONISMUS V HUDBĚ: NĚKOLIK ARGUMENTŮ PRO<sup>1</sup>

Peter KIVY

Peter Kivy je profesorem filosofie na Rutgers University a bývalý president American Society for Aesthetics. Spolu s Angličanem Rogerem Scrutonem je nejznámějším současným filosofem hudby. Kivyo v pořadí první badatelský zájem se v minulosti soustředil především na britskou estetiku osmnáctého století, zejména na osobu a dílo Francise Hutchesona, o němž vydal knihu. Za druhé zaměřil Kivy v reakci na podněty článku Franka Sibleyho *Estetické pojmy* (český překlad tohoto článku viz ORGANON F 4/2001) své analytické ostří též na sémantiku estetických termínů: v článku *What Makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic?* (*Philosophy and Phenomenological Research*, 1975) argumentuje, že Sibleyho jednotný pojem *estetického* nemá žádný základ. Třetí oblastí Kivyo zájmu pak jsou zhruba od stejného období estetické problémy hudby, např. hudebních emocí či, jako v následujícím článku, ontologie hudebního díla. O hudbě Kivy publikoval celkem pět knih zabývajících se po řadě hudebním výrazem, hudební reprezentací, operou, čistě instrumentální hudbou a problémy okolo hudebního provedení (např. *New Essays on Musical Understanding* nebo *The Fine Art of Repetition*). V současnosti připravuje k vydání knihu zabývajících se otázkami spjatými s pojmem hudebního génia *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. Je třeba zmínit, že psaní knihy *Philosophies of Arts* (1997) Kivyo přivedlo též k zájmu o filosofii literatury.

Ve výboru reprezentativních textů světové analytické estetiky *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* editorů Petera Lamarqua a Steina Haugoma Olsena je Kivy zastoupen hned dvěma texty – *The Profundity of Music* a článkem, jehož český překlad máte před sebou, *Platonism in Music: A Kind of Defence*. Na kritiku některých svých argumentů Kivy později reagoval v časopise *American Philosophical Quarterly* (vol. 24 (1987)) článkem *Platonism in Music: Another Kind of Defence*.

<sup>1</sup> Kivy, Peter, *Platonism in Music: A Kind of Defence*, *Grazer philosophische Studien*, Vol. 19-1983, ss. 109-129, přeložil Rastislav Niederle

Srdečný dík patří redakci *Grazer philosophische Studien*, bez jehož laskavého a velkorysého souhlasu by tento překlad nemohl být publikován.

Rostislav Niederle

Název mé stati má naznačit dvě věci: jednak zde budu obhajovat to, čemu se říká hudební „platonismus“, jednak je tón této obhajoby dalek suverenity. Pro takovou obhajobu mám dva důvody: zaprvé se zde nabízí způsob, jak porozumět vztahu mezi hudebním dílem a jeho provedeními, neboť se domnívám, že tento vztah zachycuje mnohé z našich intuicí a hudebních *façons de parler*. Za druhé mám za to, že některé námitky, které byly vůči doktríně platonismu v hudbě vzneseny – především ty, podle nichž mluvit o hudbě z platónského hlediska je esteticky či hudebně v rozporu s intuicí a tím, co vlastně chceme o hudbě říci – lze úspěšně odmítnout. To, že při obraně platonismu v hudbě nejsem svým postojem plně přesvědčen a že tak činím bez nadšení, je dáno mým filosofickým vzděláním v duchu angloamerické tradice, jež mi předala zdravou dávku skepticismu ohledně Platónovy metafyziky a rozmnožování entit (a těch problematických především), není-li to nutné.

Měl bych také hned na začátku podotknout, že rozhodně nebudu předkládat ve prospěch platonismu v hudbě své vlastní argumenty; omezím se čistě na to, že budu platonismus vůči některým námitkám hájit. Budu rovněž předpokládat, že moji čtenáři argumenty ve prospěch platonismu se všemi detaily a variantami znají. V důsledku tohoto předpokladu ponechám pro účely této stati pojetí platonismu v hudbě otevřené a jaksi z nouze i nedefinované. Například se nebudu pokoušet o to, rozlišovat mezi kandidáty na platónský realismus jako jsou obecniny, druhy a typy (pakliže vůbec někdo chce chápat typy platónsky). Kritici, které zde budu uvažovat, vždy rozlišují, s jakou formou platónské doktríny pracují; já zde ponechávám určení, kterých z uvedených forem se následující námitky týkají, na čtenáři.

V první části své stati se budu zabývat třemi nejdůležitějšími „tradičními“ námitkami proti platonismu v hudbě, zatímco v části druhé se budu věnovat dvěma výhradám novějším. (Ostatně žádné nejsou příliš zastaralé.) Skutečnost, že se ony „tradiční“ námitky stále v literatuře vyskytují, podle mého jenom potvrzuje, že s věkem neztrácejí na významu a stále si zasluhují, abychom na ně reagovali. Nové relevantní námitky zase naznačují, jak problematický platonismus – ať už jakéhokoliv druhu – vždy bude.

## I.

(1) Začnu kritikou, jejíž proponentem byl mezi jinými i Joseph Margolis. Ve své knize *Umění a filosofie* Margolis tvrdí, že umělecké dílo „nemůže být

obecnina, protože má [zčásti] ... fyzikální a smyslově vnímatelné vlastnosti“.<sup>2</sup> S ohledem zejména na hudbu a také na tvrzení Nicholase Wolterstorffa, podle kterého jsou hudební díla „druhy“ (*kinds*), dodává Margolis, že „zásadní obtíž spjatá s Wolterstorffovým tvrzením je, že to, co chceme říci je, že *slyšíme* hudbu ..., že hudba *zní sladce*...; zkrátka a dobře, chceme připsat určité vlastnosti samotnému dílu, což ovšem podle Wolterstorffa v pravém slova smyslu nemůžeme“. Margolis zdůrazňuje, že nemůžeme slyšet druh, tudíž druh nemůže *znít* sladce.<sup>3</sup>

Na Margolisův argument bychom mohli samozřejmě namítnout, že výrok „slyšíme hudbu“ je jenom zkratkou za výrok „slyším provedení hudby“; jinými slovy, provedení funguje jako nositel vlastností, které podle Margolise obecnina nebo druh nést nemůže. „Provedením“ mám na mysli samozřejmě výskyt zvuků v konkrétním čase a prostoru, nikoliv jejich vytváření; v běžném použití termín „provedení“ zastřešuje oba případy.

Touto odpovědí se ovšem dostáváme k prvním obtížím, neboť podle všeho existují takové vlastnosti hudebních děl, které lze slyšet, avšak které nelze jen tak zahrnout do konkrétní situace provedení skladby. Jednota *Goldbergovských variací* či vášeň ukrytá v Haydnových symfoniích *Sturm und Drang* jsou nepochybně vlastnosti těchto děl samotných, ať už jsou či nejsou vlastnostmi všech (nebo jen některých) jejich provedení. A protože jde o *hudební* jednotu či vášeň, lze tyto vlastnosti slyšet.

Pokud si ale uvědomíme, k čemu zavazuje platónské chápání díla a jeho provedení, obtíže se ukáží být méně problematické, než jak se jevíly původně. Jak je známo, existují takové výroky o hudebním díle (jako protikladu svého provedení), v nichž se nějaká slyšitelná vlastnost připisuje dílu; protože ale obecnina nebo druh nemohou mít slyšitelné vlastnosti, nelze v takovém případě referovat k obecnině či druhu. Měli bychom ale současně poznamenat, že pokud prohlásíme např. „Lev má hřivu“ a nereferujeme k nějakému konkrétnímu lvu, používáme stejný způsob vyjádření. Cítíme, že touto promluvou charakterizujeme jednak lva *jako druh*, ale také jednotlivé instance tohoto druhu, aniž bychom přitom měli za to, že hřivu mají „logické“ entity. Když řekneme, že „Haydnova 49. symfonie je vášnivá“, máme tím samozřejmě na mysli, že každá dobře utvořená instance této skladby – tj. její provedení – je vášnivá. Co víc: říkáme i to, že je-li toto dílo (druh či obecnina) právě takové, pak jejími hod-

<sup>2</sup> Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, New Jersey Humanities Press, 1980, s. 29.

<sup>3</sup> Tamt., s. 75. Viz Nicholas Wolterstorff, *Toward an Ontology of Art Works*, *Noûs*, 9 (1975), a také jeho novější práce *Works and Worlds of Art*, Oxford, The Clarendon Press, 1980. Margolis kritizuje starší názor, ale kritika může být se stejnou účinností obrácena k názoru pozdějšímu.

nověrnými instancemi jsou *pouze* vášnivá provedení. Takto tedy říkáme něco o díle (chápaném jako obecnina či druh): jako o obecnině či druhu o *něm* predikujeme vášnivost, třebaže netvrdíme, že vlastnost vašeň lze slyšet. To samo stačí, alespoň se mi to tak jeví, abychom vyhověli naší intuici, podle níž výrok „Haydnova 49. symfonie je vášnivá“ neříká něco jen o správných provedeních tohoto díla, ale též něco o tomto díle samotném, i když je vašeň (v této instanci) slyšitelná vlastnost, a obecniny či druhy slyšitelné nejsou, či spíše jsou slyšitelné prostřednictvím svých instancí, to jest provedení. Bezpochyby by bylo podivné, kdyby vás někdo nařkl z logického kiksu kvůli výroku „Lví samec má hřívu“ na základě toho, že druhům či přirozeným typům neroste srst.

Mluví-li se o „provedení díla“, zní to, jako by člověk mluvil o dvou věcech: o provedení a o díle, přičemž jedno jako by zastupovalo druhé, jako je tomu v obratu „kopie originálu“. Lev ale nezastupuje druh: je jeho *instancí*. S hudebním dílem je to podobné: slyšet provedení symfonie *znamená* slyšet tu symfonii: *znamená* to slyšet právě toto dílo, ne jakéhosi zástupce. Provedení je *instancí* díla, ne jeho náhražkou. Tvrdit něco o hudebním díle *znamená* tvrdit něco o jeho instancích. Zdá se mi, že jakmile necháme hudební platonismus skutečně působit, pak se z psychologického hlediska propast mezi teorií a intuicí v tomto ohledu zmenší, třebaže se jistě nezacelí úplně. Tato propast zde do jisté míry bude vždy, bez ohledu na konkrétní teorii. My se tedy spíše budeme už jen zabývat otázkou, jak hlubokou budeme onu propast tolerovat a kde. Zdá se mi, že jsme zde v naší debatě dospěli k bodu, který je pro další východisko stejně dobrý jako jiné a kde je tato propast mezi teorií a intuicí nejmenší.

(2) Druhá, sofistickovanější a hlubší námitka vůči platonismu v hudbě vychází opět z Margolise; dále uvedu podobná, novější stanoviska, jakési variace na totéž téma. Margolis tvrdí, že umělecké dílo „nemůže být obecnina proto, že je [částečně] vytvořeno ...“.<sup>4</sup> Později, kdy má již na mysli speciálně hudbu a znovu s odkazem na Wolterstorffova tvrzení o hudbě, naznačuje, že hudba nemůže být druh, protože „je jasné“, že hudba je „ve skutečnosti vynalezena“<sup>5</sup> a je zjevné, že druh nemůže být vynalezen nebo vytvořen. Hodlám se zde zastavit u zdánlivě nespílitelného úkolu přesvědčit vás, že se příliš nezpronevěříme naší intuici, budeme-li chápat hudební kompozici jako „objev“ spíše než jako nějaký „výtvor“ či „vynález“.

Nyní se budu krátce zabývat termínem „vynález“. Bratři Wrightové vynalezli letadlo. Předpokládám, že pokud je něco typickým příkladem vynálezu, je to právě toto. Aby ale mohli vynaleznout letadlo, museli nejprve objevit principy aerodynamiky. (A tak se ukazuje, že nebyli jen párkem šťastných fušerů.) Každý vynález je částečně objevem. Když to, čím si svítíme a co na noc zhasi-

<sup>4</sup> Margolis, op. cit., s. 22.

<sup>5</sup> *Tamt.*, s. 75

náme, *vynalézal*, musel Edison nejprve objevit vhodný materiál pro žhavící vlákno, a také skutečnost, že toto vlákno hoří lépe ve vakuu. Důvod, proč konečný výsledek aktivity bratří Wrightů či Edisona nazýváme *vynálezem* a činnost k němu vedoucí *vynalézáním* je, že věci, díky nimž si jejich jména pamatujeme, uvažujeme tak, že začaly existovat až ve chvíli, kdy začaly fungovat, a že předtím neexistovaly.

Ale stejně jako je vynález částečně objevem, je objev částečně vynálezem. Michelson objevil rychlost světla (pokud se v tomto smyslu dá použít slovo „objev“). Aby tak mohl učinit, musel ovšem nejprve vynalézt věc, které se nyní říká Michelsonův interferometr. Už jenom takový vynález je významný vědecký počín, jak se vyjádřil o Michelsonově géniu Einstein. Gödel objevil teorém, který nese jeho jméno. Aby ho objevil, musel ale nejdříve vynalézt Gödelovo číslování. Naše silné sklony k platonizování na poli matematiky nás poněkud matou v tom, zda nechceme spíše říci, že Gödelovo číslování objevil, než že je vynalezl. V každém případě ale uvažujeme rychlost světla, Gödelův teorém, permutační skupiny nebo podobné věci jako objevy, nikoli jako vynálezy, neboť i když vynálezy umožnily jejich objevení, *tyto věci* existovaly po celou dobu a nebyly vytvořeny teprve v určitém okamžiku.

Zmiňuji to proto, abych objasnil, že pokud Mozart svoji hudbu objevil a nikoli vynalezl, pak byl tento proces pokud jde o vztah objev – vynález právě tak složitý jako Michelsonův objev rychlosti světla, Gödelův teorém o neúplnosti či permutační skupiny Galois a Abela. Netvrdím, že Mozart byl nutně zpola objevitelem a zpola vynálezcem. Jde mi spíš o to, že přece jen by mělo větší váhu chápat jeho dílo jako jisté platónské objekty – tedy jako věci, které nemusely být vytvořeny až Mozartem. Ale stejně tak jako vynalézání není jenom tvoření, není objevování jen nacházením: jakýkoliv objev mimořádného významu či složitosti je rovněž vynálezem a výtvořem.

Nejspíš řeknete, že to nestačí: což Mozart nebyl *tvůrce* v paradigmatickém smyslu tohoto slova? Nebyl snad *tvůřícím umělcem*? Není snad hudba jedním z *tvůřících umění*? Jestliže nazývám Mozarta objevitelem, neupírám mu víc, než mi dovolá intuice?

V jednom významu slova „tvůrce“ existuje jen jeden takový, a to sám náš Pán, Bůh Jehova. Neboť ani Platónův demiurg, ve všech ohledech velice tvůrčí chlapík, netvořil *ex nihilo*. Takže pokud byl Mozart tvůrce, byl demiurgem a nikoliv Bohem. Co ho ale odlišuje od jakéhokoliv jiného běžného tvůrce? Tak za prvé byl původní. Nebo přinejmenším vymýšlel to, co nikdo jiný vymýšlet neuměl (což je, myslím, právě pojem původnosti). Anebo dělal jisté věci lépe než byl kdy schopen – až na výjimky – kdokoli jiný. Stále ještě ale můžeme Mozarta nazvat stejně tak dobře objevitelem jako tvůrcem. Rozhodující slovo zde totiž není „tvůrce“, ale „tvůrčí“. Pokud byl kdy někdo tvůrčí, pak jistě Mozart. Byl stejně tak tvůrčí jako například Galois, Abel, Michelson, nebo

Gödel. Nebo byste chtěli popřít, že *tito pánové* byli tvůrčí? Koneckonců vedle objevů tvůrčích jsou i objevy banální. Když Archimédes vyskočil z vany, nebylo to jen proto, že se vykoupal. Budeme-li tedy uvažovat Mozarta v jednom podstatném smyslu (či smyslech) toho slova jako objevitele a nikoli vynálezce či tvůrce, jeho tvůrčí potenci mu to nijak neubere. Jeho třpyt zůstane neposkvrněný. V Newtonově společnosti je koneckonců sotva kdo žebrákem.

Je ale možné, že na to jdeme příliš bezhlavě. Možná ještě zbývá víc otázek, než toho, co se už vyjasnilo. Cítíme, že díky našemu chápání hudebního skladatele jako objevitele a ne jako tvůrce se snad připravujeme o víc, než připouštíme naše intuice. Jerrold Levinson nedávno tvrdil, že „hudební dílo je *určitým* strukturním typem, ...“<sup>6</sup> a obhajoval „požadavek *vytvořitelnosti*“, neboli toto: „Hudební díla musí být taková, že *neexistují* před skladatelovou kompoziční aktivitou, a *jen díky* této aktivitě existují“.<sup>7</sup> Stojí za to zjistit, co Levinsona k tomuto vede závěru. Důvody jsou dva:

To hlavní, proč se držet tohoto tvrzení je, že je to hluboce zakořeněno v našich představách o umění. Celá tradice umění předpokládá, že umění je tvůrčí ve striktním smyslu, že je to jakási božská činnost, díky níž umělec uskutečňuje, co předtím neexistovalo – podobně, jako demiurg utváří svět z počáteční hmoty...

Druhý důvod, úzce spjatý s prvním, proč trvat na hudebním díle jakožto skutečném výtvoru, je, že statut, význam a hodnota, které spojujeme s hudební kompozicí, jsou odvozeny z naší víry právě v toto ... . Nad hudebními skladateli, stejně jako nad jinými umělci, se vznáší zvláštní aura právě proto, že je považujeme za skutečné tvůrce.<sup>8</sup>

Levinsonovo první tvrzení – že chápání umělce jakožto bohu podobného stvořitele je hluboce zakořeněná představa – je ne-li hned nepravdivé, pak přinejmenším velice přehnané. Kromě toho, i kdyby pravdivé bylo, kdyby nepřehánělo, vždy musí existovat možnost se ho vzdát. Neboť by se podle mého měla *vysvětlit* nikoli jeho platnost, ale spíše jeho přitažlivost.

Nejprve se podívejme na pravdivost tohoto tvrzení. Faktem je, že pojem umělce jakožto bohu podobného tvůrce má svoji *historii*, která navíc není ani příliš dlouhá. Třebaže se první náznaky objevují již v *Apologie for Poetrie* (1595) Sira Philipa Sidneyho, prakticky se tento pohled na umělce vžil až na konci 18. století – částečně, jak to vidím já, díky vlivu Kantovy třetí *Kritiky* na romantismus. Pokud tedy Levinson tvrdí, že „je to jedna z našich nejpevněji

<sup>6</sup> Jerrold Levinson, What a Musical Work Is, *The Journal of Philosophy*, 77 (1980), s. 6.

<sup>7</sup> *Tamt.*, s. 9.

<sup>8</sup> *Tamt.*, ss. 8–9.

zakořeněných představ o umění“, dopouští se neprominutelného přehánění. A tvrzení, že „celá tradice umění předpokládá, že umění je tvůrčí ve striktním smyslu, že je to jakási božská činnost, díky níž umělec uskutečňuje to, co před ním neexistovalo...“, je prostě a jednoduše nepravdivé. Celá „tradice umění“ se bez této koncepce obešla od svých prvopočátků až do doby zhruba před dvěma sty lety, a i bez ní dokázala vytvořit *Iliadu*, *Odysseu*, řecké drama, gotické katedrály, díla Shakespearova, italské renesance, Bachova, Händelova, Mozartova, a další a další. Bach si nemyslel, že je Bůh; Wagner ano, a následky byl strašlivé.

To ale není vše. Zčásti to vysvětluje *další* běžně přijímané přesvědčení, že hnutí romantismu zrodilo (či alespoň vypracovalo k dokonalosti) pojem umělce jako bohu podobného tvůrce. Jde o víru v *originalitu* velkého umělce – další přesvědčení se silným romantickým aroma, o kterém je třeba mít na zřeteli, že tady nebylo vždy. Ať je tomu jakkoli, částečně to vysvětluje, co způsobuje, že je nějaké umělecké dílo *originální*, že se připomíná pojem umělce jako Bohu podobného stvořitele. Neboť co je *originální*, když ne to, co nikdy před daným okamžikem neexistovalo, a je tudíž jedinečné? A co jiného než *výtvar* a kdo jiný než *tvůrce* mohou dát existenci tomu, co nikdy nebylo?

Srovnávání těchto pojmů vedlo k příšerné karikatuře vědeckého objevu, zjevné již v Kantově *Kritice soudnosti*, a ještě zjevnější u Schopenhauera. Díky romantickému náhledu na věc může být totiž originalita důsledkem pouze tvůrčího počínu, zatímco vědec je „pouhým“ objevitelem. Vědec, dokonce i vědec velikosti Newtona, si nikdy nezaslouží přízvisko ani „tvůrčí“, (tudíž) ani „géníus“, přičemž etymologické spojení mezi slovy „géníus“ a „geneze“ je příliš zjevné, aby jej bylo nutné zde podrobněji rozvádět.

Ale jakmile rozetneme romantický uzel jedinečně spojující výtvar, génia a originalitu, vidíme, že originalita nepotřebuje bohu podobného stvořitele více než „tvůrčivost“ samotná, chápána v nejdůstojnějším smyslu tohoto slova. Jak upozorňuje Jack Glickman, „říkáme, že činnosti jako je malba, psaní, či komponování jsou tvůrčí, pokud dosahují nových a cenných výsledků ...“<sup>9</sup>, přičemž k jeho výřtu můžeme přičíst rovněž vědecké a matematické objevy, a tím jim po právu přiznat charakter „tvůrčích“ činností. Přívlasek „tvůrčí“ můžeme přisoudit nějaké aktivitě, pokud její výsledky jsou „nové a hodnotné“, a nesejde na tom, jestli je to „vynalézání“, „objevování“, či „tvoření způsobem podobným božskému“. „Původní“, „tvůrčí“ objev neznamená v doslovném smyslu

<sup>9</sup> Jack Glickman, *Creativity in the Arts, Culture and Art*, ed Lars Aagaard-Mogensen, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1976, s. 136.

vytvoření něčeho, co předtím neexistovalo, protože potom by to samozřejmě nebyl „objev“ v doslovném slova smyslu. Je to samozřejmě odhalení toho, co tu vždy bylo, ale k čemu musí mít člověk génia a tvůrčí představivost, a nezáleží na tom, jestli tento objev je učiněn na poli hudby, nebo vědy.

Ještě pár slov k Levinsonově prvnímu argumentu a jeho požadavku *vytvořitelnosti*. Aniz bych své následující tvrzení dokládal (to by vyžadovalo monografii), dovoluji si tvrdit, že v průběhu historie se v souvislosti s uměleckou aktivitou mluví o „objevech“ stejně často jako o „tvůrčích aktech podobných božským“. Tento fakt samotný by měl stačit, aby se skoncovalo s tvrzením, že chápání umělce jakožto božského stvořitele je jak naprosto esenciální pro západní uměleckou tradici (nemluvě o nezápadních, na „originalitě“ nespočívajících tradicích), tak s tvrzením, že toto chápání je hluboko zakořeněno v naší intuici stran umění.

Přjdeme-li k Levinsonově druhému argumentu, vidíme, že tak jako v prvním případě je zde faktuální tvrzení, z něhož má plynout požadavek *vytvořitelnosti*, nebo který má alespoň silně naznačovat přijetí tohoto požadavku. Faktuální tvrzení jednoduše je, že bychom si skladatele a jeho práce vážili méně, pokud by skladatel byl „pouhým“ objevitelem a ne tvůrcem, pokud by se zjistilo, že zkomponováno bylo něco již existujícího, nikoli dílo, které předtím neexistovalo. A právě to nás podle Levinsona nutí trvat na požadavku *vytvořitelnosti*.

Dejme tomu, že pro tuto chvíli přijmeme Levinsonovo faktuální tvrzení jako pravdivé. Je dostatečně silným důvodem, abychom trvali na požadavku *vytvořitelnosti*? To si nemyslím. Snad by se dalo říci, že „instrumentální“ interpretace vědeckých teorií by měla za následek to, že vědecké „výtvořiny“ by byly hodnoceny podle nižších kritérií, než kdyby byly tyto teorie interpretovány podle kritérií „realistických“. Neboť podle „instrumentálního“ pojetí by vědci konečkonců přestali být moudrymi lidmi a jejich teorie by zčistajasna neodhalovaly „povahu věcí“. Stali by se „pouhými“ výrobci spotřebních artefaktů a jako artefakty by byly chápány i jejich teorie. Vskutku lze občas zaslechnout, že přechod od středověkého názoru na astronomii jako činnosti pouze „konzervující viděné“ k „realističtějšímu“ chápání této činnosti pomohl podnitit astronomy k revolučním vědeckým objevům právě proto, že jejich práce v jejich vlastních očích nabyla na významu. Sotva si lze ale představit, že by někdo vážně argumentoval pro „realistickou“ interpretaci na základě toho, že kdyby se přijala, věda a vědci by byli známkováni lépe.

Ať tak či onak, naše faktuální tvrzení – které je podle mého ničím neodůvodněné – se mi nejeví jako pravdivé. Přinejmenším se Levinson pohybuje ve vodách, které jsou mnohem kalnější, než se on sám domnívá. Je historickou



skutečností, že skladatelé se zuby nehty bránili myšlence, že jsou pouze tvůrci artefaktů, ať už jsou tyto artefakty sebeoriginálnější. Kdyby byla hudba pouhým artefaktem, arabeskou či zvukovým kaleidoskopem, jak tvrdí Eduard Hanslick, klesla by, možná neprávem, jak v očích jak svých provozovatelů, tak svého publika. Skladatel si naopak *přeje* být znám za to, díky čemu by podle Levinsona klesla jeho pověst: přeje si být znám jako objevitel a předkladatel pravdy o světě – jako všichni ti v západní tradici, kteří jsou posedlí věděním a jeho získáváním. Skladatel si přeje být znám nejen jako objevitel zvukových struktur, ale jako objevitel takových struktur, které poukazují na něco mimo ně samotné: na metafyzickou vůli, citový život, hudbu sfér, atd. Ale nejde tu ani o „objev“ ani o „božskou tvorbu“. To, že je člověk „bohu podobným tvůrcem“ a ne „pouhým objevitelem“ s sebou nenese žádné výhody, pokud jediné, co vytvoří, jsou „pouhé“ struktury zvuku; mám podezření, že dokonce i zde má objev navrch před tvorbou, protože člověk alespoň určitým podivným platónským způsobem zjišťuje něco o tom, „co existuje“, nikoli jen uskutečňuje triviality. Výhoda *nekvalifikovanosti*, jak ji viděla většina hudebních myslitelů v minulosti, je v tom, že prostřednictvím hudby se člověk stává „objevitelem“ něčeho za „pouhou“ hudební strukturou: něčeho v „reálném světě“ kolem nás. Snaha co nejvíce zveličit skladatele a jeho dílo vedla v minulosti i dnes k těm nejextravagantnějším hudebním teoriím. A sotva lze přijmout, že nazývat skladatele „objevitelem“ znamená kárat ho jak v jeho očích, tak v očích jeho publika. Kárat ho lze pouze tehdy, když to, co objeví, je špatné. V tom případě je ale současně neméně káravé říci, že toto špatné neobjevil, ale vytvořil. Mám za to, že objevit šunt je neméně nedůstojné než ho přivést na svět, v němž ho dosud nebylo.

Lze zajisté namítnout, že to, jak proces kompozice ve skutečnosti probíhá, je v dokonalém rozporu s naším pojmem kompozice jako objevu. Lze skutečně hodnověrně uvažovat „objekty“ natolik složité a metafyzicky těžkopádné jako jsou Mozartovy opery nebo Mahlerovy symfonie tak, že existovaly dříve, než byly složeny? Dovolte, abych oponoval velice krátce oběma námitkám najednou.

Bezpochyby si vybavíte onu úděsnou relikvii viktoriánství, báseň „Ztracený akord“ od Adelaide Ann Procterové, zhudebněnou Sirem Arthurem Sullivanem:

Seated one day at the organ,  
I was weary and ill at ease,  
And my fingers wandered idly  
Over the noisy keys.

I do not know what I was playing,  
Or what I was dreaming then;  
But I struck one chord of music,  
Like the sound of a great Amen.<sup>10</sup>

Náhodné objevení akordu uprostřed bezbřehého snění má jen máloco společného se skutečným komponováním. Dokonce i hudebník s tak úžasnou mentální vybavou jako Mozart musel u komponování tvrdě pracovat: na svoje objevy nepřišel jen tak. Objevy v hudbě, tak jako jinde, musí mít připravenou živnou půdu, třebaže i v nich hraje roli šťastná náhoda. Co ale v písni „Ztracený akord“ není zas až tak nevěrohodné je, že akord byl nalezen, objeven, a ne vynalezen či vytvořen; to, že ono konkrétní vertikální uspořádání not „existovalo“ a jenom čekalo na svůj objev, podobně jako Keplerovy zákony nebo permutační skupiny. Vzpomeňte si na *Tristanův* akord. Přijde mi docela věrohodné považovat ho za Wagnerův objev spíš než za jeho vynález, třebaže objevení tohoto akordu trvalo déle než jeden lidský život. Nemusíme ani nijak zvlášť přepínat naši metafyzickou imaginaci, abychom si představili *Tristanův* akord – konkrétní vztah čtyř tónů – jako existující před svým objevením na způsob platónského objektu. *Tristanův* akord je ale koneckonců část širšího vztahu mezi tóny nesoucími název *Tristan a Isolda*. Pokud tedy chcete připustit, že ta malá, ale životně důležitá součást existovala před tím, než byla Wagnerem zkomponována, zdá se mi, že jste v pozici, kdy budete muset připustit, že celá kompozice, které je tento zlomek částí, rovněž existovala předtím, než díky Wagnerovi spatřila světlo světa. V nedávném vydání *Science News* jsem se dočetl, že existence „sporadické Skupiny F<sub>1</sub>“ vyžaduje důkaz přesahující délku 5000 stran. Jestliže má logický prostor či platónské nebo dostatek prostoru pro *tento důkaz*, jistě se v něm najde nějaký ten koutek pro Beethovenovu Devátou nebo menší Wagnerovu operu.

(3) S nevytvořitelností obecnin či druhů je úzce spjata i jejich zjevná nezníčitelnost. Tuto část článku uzavřu krátkou diskusí tohoto a jako východisko opět použiji Margolisovo tvrzení, že umělecké dílo „nemůže být obecnina, protože je lze [částečně] zničit“.<sup>11</sup> Když je ale řeč konkrétně o hudbě, jako by nevěděl, co říká:

<sup>10</sup> *Sedě tak jednou u varhan,  
zmožený, chorý, jak na nebesách,  
s prsty co toulaly se  
po hlučných klávesách.*

*Nevím, co jsem právě hrál,  
čt' o čem zrovna snil,  
když vyloudil jsem akord,  
co zněl jak amen poslední*

(překlad R. N.)

<sup>11</sup> Margolis, op. cit., s. 22.

Socha, architektura, malba, lept, to vše lze zničit ..., takže nejde o druhy. Hudba a literatura v tomto smyslu nemůže být zničena jednoduše proto, že jednotlivé instance literatury nebo hudby lze vytvářet s odkazem na notaci a notace není uměleckým dílem. Mohou ale být zničeny všechny tokeny notace a v případě, že notace zmizí i z paměti, může být hudba a literatura zničena.<sup>12</sup>

Není mi jasné, v jakém smyslu se Margolis domnívá, že hudba nemůže být zničena a zda to není v téměř smyslu, v němž mám já za to, že zničena být nemůže. Jsem toho názoru, že *Umění fugy* nebo *Tristanův* akord nemůže být zničen ve stejném smyslu, v jakém ani permutační skupina či onen matematický důkaz o pěti tisíci stránkách nemůže přestat existovat. Nedomnívám se ani, že by se tento závěr závažně vzpíral naší přirozené intuici. Jestliže jste již akceptovali důvěryhodnost pojmu *Tristanova* akordu jako objevu a ne vynálezu, jistě jste se již připravili na závěr že nemůže být ani zničen (třebaže z Faidóna víme, že preexistence duší sama o sobě neimplikuje jejich nesmrtnost). Ale jestliže *Tristanův* akord existoval ještě před tím, než byl myšlen či zapsán do not, proč by měl přestat existovat, až budou zničeny všechny jeho zápisy a vzpomínky na jeho provedení zaniknou? Jestliže existoval předtím, než na něj kdokoliv pomyslel, proč by jeho existence měla být ovlivněna tím, že my o něm přestaneme vědět? Domnívám se, že jakmile člověk nabude přesvědčení, že preexistence hudebního díla není až tak hrůzostrašná, pak se nesmrtnost díla nebude jevit stejně, ne-li ještě laskavěji. Touto záležitostí se tedy již nebudu dále zdržovat a přejdu, jak jsem avizoval na začátku, k některým obvyklejším námitkám vůči platónské pozici v hudbě.

## II.

(1) R.A. Sharpe nedávno vystoupil se zajímavou kritikou vztahu mezi díloprovedením chápaném jako vztah mezi typem a tokenem.<sup>13</sup> Sharpe správně poznamenává, že je možno „odstranit část tokenu, nahradit ji částí jiného tokenu, a stále budeme mít před sebou token toho konkrétního typu“. Například:

Mohu odštíhnout část plátěné červené vlajky a nahradit odštíženou část odpovídající částí igelitové červené vlajky o stejné velikosti. Stále budu mít před sebou červenou vlajku, token tohoto typu.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Tamt.*, s. 75.

<sup>13</sup> 10 R.A. Sharpe, *Type, Token, Interpretation, and Performance*, *Mind* 88 (1979). Kritika Sharpovy pozice viz rovněž R.A. Dipert, *Types and Tokens: A Reply to Sharpe*, *Mind* 89 (1980), dále Sharpova reakce v článku *Performing and Interpretation: A Reply*, *Mind* 91 (1982).

<sup>14</sup> Sharpe, *Type, Token, Interpretation and Performance*, s. 438

Předpokládejme, že totéž udělám se dvěma provedeními jedné skladby. Sharpe ale tvrdí, že nejde o totéž, neboť

když odstráním poslední větu Walterovy skladby *Das Lied [von der Erde]* a nahradím ji něčím od Bernsteina, můj čin bude mít estetické následky. Očekáváme totiž od dirigenta, že do provedení určitého díla vloží jednotnou vizi.<sup>15</sup>

Pokud bylo Sharpovým záměrem pomocí těchto příkladů poukázat na to, že mezi hudebním dílem a vlajkou nelze hledat logickou analogii, prozatím nedosáhl toho, co zamýšlel. Jestliže spíchneme vlajku (token) ze dvou různých vlajek (rovněž tokenů) stejného typu, dostaneme vlajku (token) téhož typu; je ovšem zjevné, že naše vlajka příliš vzhledná nebude: napůl plátěná, napůl igelitová, sešitá nevzhledným švem. Stejně tak to bude s provedením jedné skladby, u níž se vystřídají dva dirigenti. Představení pravděpodobně nebude dosahovat vysokých kvalit a jistě v něm najdeme podobně nevzhledné „švy“. Nic nám nebude ovšem bránit v tom, abychom toto provedení identifikovali jako token (provedení) typu (díla). U určitých věcí se pravda příliš nestaráme o to, zda je token dobrý či špatný: vlajku můžeme mít otrhanou stejně jako zářící novotou. Zato slabá kvalita provedení *Das Lied von der Erde* nám sotva bude lhostejná. Pokud nicméně připustíme, že tokeny mohou být dobře či špatně udělané, že to mohou být výrobky dobré či špatné, budou symfonie a vlajky logicky ze stejného těsta.

Sharpovu argumentu můžeme oponovat ještě jinak; prostor pro kritiku se nám nabízí v pasáži, v níž sumarizuje svoji pozici:

Náš princip je tedy obecně ten, že token zůstává tokenem určitého typu, jestliže se jedna jeho část nahradí odpovídající částí jiného tokenu. Výtisk básně tuto transplantaci přežije, ale totéž nemusí platit pro dvou provedeních téže skladby. Substitutece je možná pouze tehdy, jsou-li dvě provedení provedeními téže interpretace skladby. V opačném případě nedostaneme jedno provedení skladby, ale pouze dvě části dvou různých provedení existujících nesourodě vedle sebe.<sup>16</sup>

Sharpův argument se jeví takto: Jsou-li všechna provedení skladby tokeny a všechny skladby jsou typy, a protože je možné dostat token libovolného typu tak, že spojím dvě (či více) částí jiných tokenů téhož typu, mělo by být stejně tak možné dostat jedno provedení libovolné skladby tak, že spojím dvě či více částí jiných provedení téhož díla. To druhé ale podle Sharpa neplatí. Pokud jsou totiž části různých provedení, které spojíme, příliš odlišné (pokud se ne-

---

<sup>15</sup> *Tamt.*

<sup>16</sup> *Tamt.* s. 439.

jedná o provedení téže interpretace), potom výsledkem tohoto látání podle Sharpa je nikoli *nějaké* provedení skladby, ale spíše *dvě* odlišná provedení. Právě tato již zmíněná „estetická odezva“ nám nedovoluje chápat provedení díla jako dobře utvořené tokeny určitých typů.

Takoveto tvrzení je ale naprosto nepodložené. Představme si například (prozatím tomu nebudu říkat provedení) představení *Tristana a Isoldy*, jehož první akt by byl dirigován Leinsdorfem, druhý Bernsteinem a třetí Soltim, přičemž každý dirigent svoji interpretaci zakládá na naprosto odlišném čtení partitury. Na základě čeho bychom měli věřit, že toto „představení“ není „provedení“ díla, ale tři odlišné „provádějící části“? Jak to vidím já, tak na základě ničeho, pokud se vyhneme hodnotícímu užití výrazu „provedení“, kdy se „provedení“ stává „dobrým provedením“, a kdy se odkaz na jedinou interpretaci stává nutnou podmínkou dobrého provedení (s tímto stanoviskem se ztotožňuji). Před několika lety jsem byl ostatně svědkem velmi neobvyklého „představení“ *Tristana a Isoldy* v Metropolitní opeře. Čirou náhodou byli všichni tři Tristanové z hereckého souboru nemocní. Každý z nich ale ještě sebral dost sil na to, aby odehráli jeden akt. A tak se také stalo. Soprán zpíval tři Tristany pod stolem, přičemž obzvláště přesvědčivý byl výstup, kde Tristan číslo tři umírá. Pomalu se dostávám k tomu, že když „představení“ skončilo, nikdo o něm nemluvil jinak než jako o „neobvyklém provedení *Tristana a Isoldy*“. Nikdo nemluvil o „částech provedení“ ani o ničem podobném. Podle mého by k tomu nedospěli ani v případě, že by dirigenti Metropolitní opery onemocněli a každý z nich byl schopen dirigovat pouze jeden akt. Pro Sharpovo tvrzení, podle kterého by nešlo o *jedno* provedení, ale o mnoho prováděcích částí, nesvědčí ani naše intuice, ani jazykový úzus. Proč bychom měli, za těchto okolností, toto tvrzení akceptovat? Jen proto, abychom podpořili Sharpovu teorii? Rozhodně ne, pokud nám jde o to, abychom zachovali distinkci dílo – provedení jako případ distinkce typ – token.

Sharpe ani nikdo jiný jistě nepopírá, že z analytického hlediska pojem *jednoho* provedení v tom smyslu, jak je používán v hudebním kontextu, neznamená provedení *jednou* osobou. Kdyby tomu tak bylo, neměli bychom provedení symfonie, opery – dokonce ani smyčcového kvartetu, pokud bychom se nespokojili s úpravou pro klavír; všechny zmíněné hudební formy jsou totiž kooperativními záležitostmi. Z analytického hlediska pojmu *jedno* provedení je nám ještě méně nápomocen přístup, podle něž by byl pojem provedení *jediná* interpretace či interpretace *jediné* osoby. Po smrti Toscaniniho hrál Symfonický orchestr N.B.C. řadu let bez dirigenta. Přesto, že jejich provádění skladeb byla vytýkána absence celistvosti nebo jednotný záměr, který by dirigent do skladby vložil, jistě není ani logicky ani jazykově nic špatného na tom, že

interpretacím děl tohoto orchestru stále říkáme „provedení“. Pokud vím, žádný hudební kritik nepoužil jiný termín. Provedení, které obsahuje adekvátní počet těch správných not a splňuje adekvátní počet dalších požadavků na „správné“ provedení, se může sice pohybovat na celé škále od příšerného po vynikající, od celistvého po eklektický, ale nikoliv od ne-provedení k provedení.

Závěr je myslím ten, že Sharpe neprokázal, že mezi typem a tokenem na jedné straně a dílem a jeho provedením na straně druhé neexistuje žádná analogie. Pokud máme stále na paměti, že alespoň některé typy mohou mít jak dobře, tak špatně utvořené tokeny, pak není problém zjistit, že části různých provedení jen málokdy mohou fungovat pohromadě, aniž by to nemělo dalekosáhlé estetické následky. Mít špatně utvořený token, anebo jej nemít vůbec, je totiž jedna věc. Aby poskytl logickou disanalogii, měl Sharpe dokázat, že pokud části provedení nepocházejí všechny z jedné interpretace, není vůbec možné, abychom z nich dostali tokeny, tedy provedení. Mám za to, že jedině, co Sharpe dokázal je, že pokud tyto části slepíme dohromady, dostaneme špatné provedení, a o tom by nepochyboval ani blázen.

(2) V díle Nicolase Wolterstorffa *Works and Worlds of Art* se můžeme setkat s logicky nejpřesnější a nejdůkladnější pozicí platonismu v hudbě široko daleko. Ironií je, že jako důsledek své platónské doktríny v hudbě je ale Wolterstorff ochoten vyvodit závěr, kterým by každý hudební vědec či hudebník celou doktrínu hravě zpětně vyvrátil. Budu se tedy nyní zabývat tímto závěrem, který je po mém soudu nutno poopravit, má-li naše platónská hudební doktrína obstát.

Podle Wolterstorffa je možno chápat proces hudební kompozice jako selektivní. „Skladatel si vybírá vlastnosti zvuků tak, aby sloužily jako měřítka pro to, aby bylo lze posoudit správnost výskytu“.<sup>17</sup> Výsledkem tohoto výběru jsou přirozeně hudební díla, jež Wolterstorff vykládá jako „norm-druhy“, tedy jako

takové druhy, ... pro které je možné, aby měly nesprávně utvořené příklady. Lev je nepochybně norm-druh. Druh jako například Červená Věc zjevně nikoliv. Neboť nemůže existovat žádná entita jako nesprávně červená věc, chybně utvořená červená věc. Žádná entita, jako je špatně utvořená červená věc, samozřejmě neexistuje.<sup>18</sup>

Z tohoto hlediska je samozřejmě nutné chápat hudební díla jako *norm-druhy*, protože můžeme mít jak nesprávně, tak správně utvořené příklady. A tedy, „symfonie může mít nesprávné, stejně jako správné provedení“.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, s. 62

<sup>18</sup> *Tamt.*, s. 56.

<sup>19</sup> *Tamt.*, s. 58.

Až do tohoto okamžiku se Wolterstorffův pohled na vznik hudebního díla nijak nelišil od mého: chápání kompozice jakožto „výběru“ je slučitelné s náhledem na kompozici jako na „objev“, jelikož v procesu výběru skladatel zvažuje, které ze svých objevů zaznamená do partitury a tak uveřejní. Z této pozice ovšem vyplývá pro Wolterstorffa doprovodný důsledek – umění improvizace – který sice do tohoto okamžiku nepopíral nic, co bylo dosud napsáno na těchto řádcích, ale který stojí v příkrém kontrastu k hluboce zakořeněné hudební intuici, již sdílím s mnoha dalšími. Právě problematiku improvizace nyní hodlám prozkoumat a ukázat, že je jednak nepravdivá, jednak že z Wolterstorffova „platonismu“ neplyne; kdyby totiž byla pravdivá, představovala by pro jeho platonismus vážnou hrozbu.

„Korolárem“ jeho tezí je, že „improvizovat není totéž co komponovat“. Wolterstorff pokračuje:

Tento korolár je jasně správný. Představme si, že někdo improvizuje na varhany. A dejme tomu, že potom jde domů a převede svoji improvizaci, z hlediska hudební kompozice bezchybně, do notového záznamu. Náš skladatel ale nezkomponoval svoji skladbu *při* provádění své improvizace. Je velmi pravděpodobné, že když hrál, nedokončil výběr dílčích elementů, ze kterých se skládá bezchybná kompozice. Dejme tomu, že v určitém momentu hry použil vědomě na chvíli *rubato*<sup>20</sup>. V té chvíli ale ještě nevěděl s jistotou, zda ono *rubato* vložil tak, aby naplnilo požadavky správné kompozice. Z provedení nelze jedinečným způsobem získat dílo.<sup>21</sup>

Podívejme se na historicky dobře známý příklad improvizace. Pokud se na tento příklad podíváme pozorněji, jen sotva budeme improvizaci chápat jako něco jiného než kompozici. Během své návštěvy Bedřicha Velikého v Postupimi vedoucí nakonec ke zkomponování *Hudební obětiny* byl Johann Sebastian Bach požádán králem, aby zaimprovizoval šestihlasé *ricercare* (druh fugy) na téma, které dal Bachovi sám král, tedy na „královské téma“. Protože Bachovi královo chromatické téma přišlo na šestihlasé *ricercare* příliš jednoduché, zaimprovizoval místo toho tříhlasé *ricercare*. Traduje se, že Bach po svém návratu do Lipska, po paměti zapsal improvizované *ricercare*, které je dnes součástí *Hudební obětiny*.

Kdy tedy bylo ono *ricercare* zkomponováno? Odpověď se nabízí sama: během Bachovy návštěvy v Postupimi, ve chvíli, kdy jej hrál pro krále. Žádný

<sup>20</sup> *Rubato* – proměnlivou rychlostí, vzrušeně, neklidně; *rubato* tedy předepisuje uvolněný, nepravidelný rytmus nezávislý na předepsaném taktu, kdy je i délka not závislá na interpretově volbě, v tomto smyslu je *rubato* příkazem k vybočení z pravidelnosti směrem k velké volnosti provedení. Pozn. překl.

<sup>21</sup> *Tamt*, s. 64.

hudebník by jistě neřekl, že Bach skladbu komponoval až ve chvíli, kdy ji zapisoval. To už byla skladba zkomponována. Když podle paměti zapsal, co předtím zahrál, byl Bach jen (!) svým vlastním kopistou. Není třeba zdůrazňovat, že šlo o fenomenální výkon.

Chceme-li dokázat, že naše vysvětlení je správné, stačí jen maličko pozměnit historická fakta a představit si lehce odlišnou situaci. Představme si, že Karl Filip Emanuel, Bachův neméně nadaný syn, který byl nepochybně svědkem otcovy hry, jí byl natolik unesen, že místo svého otce napsal *ricerare* do not podle své paměti *on*. Kdo byl tedy skladatelem *ricercare*? Karl Filip jistě ne. V opačném případě bychom ho museli po právu obvinít z plagiátorství. Ale pokud improvizace není totéž co kompozice, ani Johann Sebastian nebyl autorem skladby. Pro jejího autora bychom prostě neměli žádného kandidáta, a museli bychom tvrdit, že skladba přišla na svět bez toho, že vůbec byla zkomponována.

Nicméně není nic absurdního na tvrzení, že existuje *nějaká* hudba bez toho, že by byla kdy zkomponována. Wolterstorff správně poznamenává, že

pro díla lidové hudby pravděpodobně nikdo neurčoval pravidla nutná pro jejich kompozici. Tady dílo vzniklo právě z provedení.<sup>22</sup>

Bylo by ale zcela absurdní tvrdit, že Bachovo tříhlasé *ricercare* je právě takovýmto dílem bez skladatele. Tříhlasé fugy jistě nevznikají stejným procesem jako „Pec nám spadla“. Bachova fuga, improvizovaná Johannem Sebastianem a zapsaná Karlem Philippem Emanuelem, vznikla jenom díky genialitě, originalitě, vzdělání a kompozičním volbám Johanna Sebastiana, stejně jako jeho ostatní díla. Můžeme se sice podívat tomu, že kompozice skladby a její první provedení se odehrály současně, to nás ale neopravňuje k vynášením ještě za vlasy přitaženějším metafyzickým závěrům, než vyžaduje hudební platonismus.

Co přesně přimělo Wolterstorffa k tomu, aby trval na tom, že improvizace není kompozice? Je to proto, že, jak Wolterstorff tvrdí, „z provedení nemůžeme jedinečně vytvořit dílo“, a že proto nemůžeme v průběhu provedení či improvizace rozlišit – bez autority partitury –, které vlastnosti se vyžadují pro správné provedení. Jestliže hudebník vloží do své improvizace *rubato*, nemáme předtím, než to napíše, jak zjistit, zda je toto „vyžadováno z hlediska správnosti“, nebo jestli jde o hudebníkův okamžitý rozmar, či jestli je to jakési doporučení, které bude později zapsáno. Toto se zdá být podstatou Wolterstorffova argumentu.

---

<sup>22</sup> *Tamt.*, s. 67.



Wolterstorffova chyba spočívá v jeho chápání notového záznamu jako receptu pro realizaci hudebního provedení. Notový záznam lze takto chápat, a Wolterstorff není první. Pokud ale bereme notový záznam pouze jako recept, dospějeme k závěru, že konvence, která v notovém zápisu panuje, předepisuje pohyb pouze jedním směrem: od zápisu k provedení, od kuchařky k dortu. Vezmeme-li ale v potaz to, jakým způsobem si studenti hudby osvojují konvence notového zápisu, jako je cvičení ucha a notový diktát, zjistíme, že tato jednoduchá formulka nefunguje. Každý cvičený hudebník se naučil zapsat do not, co slyší, stejně jako sekretářka používá tésnopis k zaznamenání toho, co jí je diktováno. Pokud by ale pro notový zápis neexistovaly konvence, bylo by to nemožné.

Účelem takových cvičení v notovém diktátu je, aby hudebník byl schopen zápis v hlavě slyšet a aby byl schopen zahrát to, co je v zápise zaznamenáno. Dovednost notového diktátu ustupuje do pozadí, jakmile splní svůj vzdělávací účel. Důležité ale je, že hudebník si ji, alespoň v rámci určitých praktických mezí, udrží. V době, kdy bylo obtížné notový zápis získat, byla to jak užitečná dovednost, tak čísla, které se leckdy uplatnilo v salonní společnosti. (V Sixtinské kapli byla uctívána jako posvátný předmět Allegriho slavné osmihlasé *Miserere*; jednotlivé party ani partituru jako celek nebylo dovoleno opisovat ani půjčovat pod hrozbou exkomunikace z církve. Čtrnáctiletý Mozart si ovšem partituru opatřil tak, že si skladbu jednou poslechl a podle paměti ji pak zapsal.)

Mějme toto na paměti a vraťme se k Bachovu *ricercare* – tedy k tomu, které zkomponoval otec a které jeho syn zapsal. Předpokládejme, že v Sebastianově provedení se na určitém místě vyskytne zvolnění tempa, těsně předtím, než se objeví nová triolová<sup>23</sup> figura. Měl či neměl by Karl Filip Emanuel vepsat do záznamu „poco rit.“<sup>24</sup> a takto jej do provedení definitivně vložit? Otázka není tak nezodpověditelná, jak se jeví. V době, o které hovoříme, bylo běžné nechávat takováto rozhodnutí na interpretovi a jen málokdy byla skladatelem do záznamu přímo zapsána. Podle tehdejší hudební konvence bylo ritardando možností provedení, nikoli nedílnou součástí skladby. Kdyby Johann Sebastian napsal do svého záznamu „poco rit.“ na patřičném místě, vytvořil by odlišnou verzi svého díla, poněvadž on sám tvořil pod vlivem dobové konvence, podle níž byly změny tempa, stejně jako trylky a ozdoby pouze otázkou interpretova rozhodnutí. Jinými slovy, Sebastianova improvizace byla verzí skladby, v níž

<sup>23</sup> Triola – skupina tří not hraných v čase dvou not téhož druhu. Vzniká rozdělením základní časové hodnoty na třetiny místo na poloviny. Jak je zřejmé, jde o nepravdělné dělení délky tónů. Pozn. překl.

<sup>24</sup> Poco ritardando – postupně zpomalovat. Pozn. překl.

ritardando nebylo nedílnou součástí skladby, nutné k tomu, abychom dospěli k jejímu správnému provedení. Ostatně hudební konvence nás v tomto závěru jenom ujišťují. Stejně tak si ale nemůžeme být jisti, zda do provedení určité skladby patří či nepatří mnoho dalších prvků. Existují konvence, které nám napomáhají v interpretaci a bez nichž bychom byli v koncích. Ty však nejsou o nic víc definitivní a neotřesitelné než ta, podle níž Karl Filip Emanuel věděl, že ritardando není součástí otcovy skladby.

Podle těchto závěrů můžeme dospět k poznání, kdy (volně řečeno) notový zápis „jedinečně“ určuje správné provedení – podle daných konvencí k interpretaci skladby, lišících se od období k období – a přednes jedinečně určuje partituru, rovněž ovlivněn dobovými konvencemi předepisující určitou formu notového zápisu. Pokud smysl slova „jedinečně“ nebudeme chápat volně, ale naopak přísně logicky, pochybuji o tom, že partitura jedinečně určuje provedení nebo že provedení jedinečně určuje partituru. Z tohoto hlediska je pro nás výhodnější dát přednost „volnému“ významu slova „jedinečně“, neboť jenom za těchto podmínek se můžeme bavit o záležitostech, jako je komponování, improvizace, partitura, provedení atd. Podle mého je tento aspekt rozhodující.

### III.

Pokusil jsem se bránit platonickou interpretaci hudebního díla proti některým novým a některým již známým výhradám. Ale můžeme si položit otázku – k čemu to? Proč platonizovat hudbu?

Musím se přiznat, že odpověď tady a teď poskytnout nemohu, a nejsem si ani jist, jestli bych ji uměl zodpovědět lépe a elegantněji než například Wollheim či Wolterstorff. Mohu říci tolik: když pomyslím na způsob existence Bachova *ricercare* před tím, než jej napsal a poté, co jej zkomponoval, jsem ohromen, podobně jako Darwin před pomyšlením na lidské oko. Kde existovalo to *ricercare*? V Bachově hlavě. Jakou reálnou hodnotu má ale tento poznatek? Jaký způsob existence v „Bachově hlavě“ mělo to *ricercare*?

Trápí mě nicméně jedna otázka, naznačená již Margolisem. V pasáži, kterou jsem již citoval, Margolis poznamenává: „Všechny tokeny notových záznamů mohou být zničeny a jejich existence může vymizet z naší paměti... v tomto smyslu může být hudba zničena“. Má tím Margolis na mysli, že když si pamatujeme či myslíme na určitou skladbu, myslíme ve skutečnosti na její notaci? To je, myslím, špatný závěr, třebaže připouštím, že skladatel si umí vizuálně představit notový zápis své skladby. Kdybychom si *ricercare* zapamatovali tímto způsobem, bylo by to stejné, jako s „memoristou“ v *The Thirty Nine Steps*. Osoba, která disponuje dokonalou fotografickou pamětí, si může vizuálně zapamatovat kompletní partituru určité skladby a nemít přitom ani

špetku hudebního sluchu a nevědět o hudbě zhola nic, stejně jako já se mohu nazpaměť naučit odstavec v Srbochorvatštině, ve které neumím ani číst, ani psát, ani mluvit.

Nemyslím si, že Bach si svoje *ricercare* zapamatoval tímto způsobem. Spíš mám za to, že mu prostě „proběhlo hlavou“ ve chvíli, kdy si jej chtěl připomenout, stejně jako obyčejnému smrtelníkovi jako jsem já „proběhne hlavou“ nějaká melodie. Mohli bychom tedy o *ricercare*, probíhající Bachovou hlavou, mluvit jako o mentálním „provedení“? To je možná ten správný způsob, jak věc uvažovat.<sup>25</sup> V této souvislosti si můžeme připomenout Brahmse, který poté, co byl pozván na představení *Dona Giovanniho*, údajně opáčil: „Proč bych se obtěžoval“, a ukázal na partituru, která ležela před ním, „doma budu mít lepší provedení“. Co tím měl na mysli, bylo bezpochyby to, že chtěl-li „slyšet“ hudbu z *Dona Giovanniho*, přečetl si prostě partituru. Když si ale Bach byl vědom svého *ricercare*, jehož provedení mu „běželo hlavou“, pak dává dokonalý smysl otázka: provedení (instance) čeho? Díla (obecniny), samozřejmě, ještě předtím, než existoval jeho notový zápis. A právě v tomto místě cítím nutkání, možná zrádné, vrhnout se do vod platonismu. Margolis věří, že nemá lá výhoda jeho teorií je, že se vyhýbá „krajní nepravděpodobnosti platonismu v umění“.<sup>26</sup> Doufám, že jsem zde rozptýlil alespoň část této údajné nepravděpodobnosti. Ale nemám iluze, že jsem ji rozptýlil beze zbytku.

<sup>25</sup> Neměli bychom se nechat svést na cestí dosti známým, ale pochybným, Mozartovým dopisem, kde skladatel píše, že si hudbu představuje atemporálně, jakoby naráz v jediném synoptickém pohledu. Takový kousek je nemožný, dokonce i z logického hlediska, podobně jako se to občas říká o údajném Božím atemporálním pohledu na celý svět.

<sup>26</sup> Margolis, op. cit., s. 22