

MYŠLENÍ  
SOUČASNOSTI

Kapitoly  
z filosofie  
nové hudby  
Josef Fulka



KAROLINUM

# Kapitoly z filosofie nové hudby

**Josef Fulka**

---

Recenzovali: prof. PhDr. Karel Thein, Ph.D.

MgA. Petr Zvěřina, Ph.D.

Tato publikace vznikla v rámci projektu podpořeného Grantovou agenturou České republiky č. 19-20498S s názvem Hudba a obraz v myšlení dvacátého století, řešeného na Filosofickém ústavu AV ČR, v. v. i.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)

Praha 2023

Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček.

Redakce Edita Onuferová

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2023

© Filosofický ústav AV ČR, v. v. i., 2022

© Josef Fulka, 2023

ISBN 978-80-246-4216-1

ISBN 978-80-246-5528-4 (pdf)



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



Předmluva /7

1. Dobrodružství ideje: hudební idea u Marcela Prousta a Thomase Manna /15  
 Úvod: Schönberg a hudební idea /15  
 Hudební idea v Proustově *Hledání ztraceného času* /17  
 Hudební idea v Mannově *Doktoru Faustovi* /28  
 Závěr /38
  2. Atonalita a nevědomí: jedno Adornovo přirovnání a jeho důsledky /40  
 Dvojitá přítomnost Freuda ve *Filosofii nové hudby* /40  
*Erwartung* jako interpretační problém /45  
 Freudova teorie výrazu a pudový život tónů /51  
*Erwartung* a Adornova nostalgie /57
  3. Brouzdání vedle smyslu: Lévi-Strauss o serialismu a konkrétní hudbě /62
  4. Foucaultova atonální logika /81
  5. Hledání ztraceného hlasu /99
  6. Serialismus revisited: k seriální technice  
 Alaina Robbe-Grilleta ve filmu *Eden a potom* /114
  7. Příliš hlučná samota: zvuky a zvukové objekty  
 v Robbe-Grilletově *Žárливosti* /133
- Bibliografie /150  
 Summary /156  
 Jmenný rejstřík /160



V českém a slovenském prostředí se v posledních letech objevilo několik zajímavých pokusů o navázání potřebného dialogu mezi filosofií a muzikologií: *Tělo hudby* od Ondřeje Galušky, *Ticho* Daniely Šterbákové a – z druhé, „muzikologické“ strany – *Hudba prorůstající časem* Petra Zvěřiny či *Kapitoly z estetiky seriální hudby* Marcuse Zagorského.<sup>1</sup>

Přítomný soubor studií chce přispět k tomuto dialogu. A to nikoli z pozice muzikologa – zájem autora je čistě amatérský, byť daný poměrně dlouhou posluchačskou i čtenářskou interakcí s hudbou 20. století a s teoretickým myšlením jejích protagonistů. Ve 20. století jsme byli svědky několika převratných změn, jimiž hudební jazyk prošel. V následujících textech se – ve filosofických souvislostech – budeme zabývat především dvěma z nich.

První bývá někdy označována jako schönbergovská reforma: Arnold Schönberg na začátku 20. století ve svých skladbách opouští principy tonality, na nichž byla západní hudba po dlouhou dobu založena. Nahrazuje je nejprve volnou atonalitou, spojenou s jeho slavným konceptem „emancipace disonance“. Schönbergovými vlastními slovy: „Výraz *emancipace disonance* se týká srozumitelnosti disonancí, která je nazírána jako rovnocenná srozumitelnosti konsonance. Styl, jenž je založen na tomto předpokladu, pojednává disonance stejně jako konsonance a rezignuje na tonální cen-

---

<sup>1</sup> Ondřej Galuška: *Tělo hudby*, Praha: Togga 2016; Daniela Šterbáková: *Ticho. John Cage, filozofia absencí a skúsenosť ticha*, Praha: Karolinum 2019; Petr Zvěřina: *Hudba prorůstající časem. Pozdní skladby Mortona Feldmana*, Praha: Nakladatelství AMU 2018; Marcus Zagorski: *Kapitoly z estetiky seriální hudby*, Bratislava: Asociácia Corpus 2017.

trum.“<sup>2</sup> O zhruba dvanáct let později přichází s myšlenkou dvanáctitónové kompozice, tedy „metodou kompozice s dvanácti k sobě se vztahujícími tóny“.<sup>3</sup> Na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o technikálie, se kterými filosofické myšlení nemá příliš co dělat. Přesto se domníváme, že se tím nastoluje bezpočet otázek, k nimž má filosofie bezpochyby co říci: je schönbergovská reforma logickým vyústěním dějinného vývoje, k němuž tonální systém sám spontánně směřoval, anebo se jedná o skutečný převrat? Jedná se, slovy muzikologa Alaina Galliariho, o evoluci, nebo revoluci?<sup>4</sup> Schönberg sám nás zásobuje formulacemi, které jsou v tomto ohledu pozoruhodně nejednoznačné, a interpreti o celé věci nepřestávají – a zřejmě nikdy nepřestanou – vést spory.<sup>5</sup> A existuje tentýž vztah dějinné nutnosti u přechodu od volné atonality k dodekafonii? I zde panuje názorová nejednotnost: například René Leibowitz, jeden z klíčových propagátorů Schönbergovy hudby ve Francii, je přesvědčen, že ano, zatímco Adorno ve *Filosofii nové hudby* tvrdí opak. A tyto spory budou pokračovat i později, když na dvanáctitónovou techniku navážou pováleční serialisté, kteří se pokusí podrobit racionální kontrole nejen výšku tónu, jako to učinil Schönberg, ale všechny jeho „parametry“, tedy trvání, intenzitu atd. Otázka, zda skladatel je nebo není pouhou hříčkou dějinného pohybu, serialisty neobyčejně trápila; prapodivná „hybridní“ estetika serialismu, kterou skvěle mapuje výše citovaná Zagorského monografie, je dokladem toho, nakolik pováleční skladatelé sami váhali, jestli jsou jejich kompozice projevem nevyhnutelného dějinného směřování, nebo čistě individuální invence. To všechno jsou problémy nejen muzikologické, ale také filosofické, týkající se přítomnosti nebo nepřítomnosti teleologie v dějinách (v tomto případě v dějinách hudby).

---

<sup>2</sup> Arnold Schönberg: Kompozice s dvanácti tóny, in: *Styl a idea*, přel. Ivan Vojtěch, Praha: Arbor vitae 2004, s. 85.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 86.

<sup>4</sup> Alain Galliari: *Anton von Webern*, Paris: Fayard 2007, s. 95.

<sup>5</sup> Galliari se domnívá, že Schönberg si byl své radikality dobře vědom a že jeho proklamace o dějinném odůvodnění jím uskutečněné „reformy“ jsou strategického rázu. Schönberg se jejich prostřednictvím chtěl „postavit pod ochranu kontinuity a historické nutnosti“. *Ibid.*, s. 104.



A dále je tu otázka skladatelovy svobody. Představuje například princip dvanáctitónové kompozice omezení svobody, nebo naopak skladateli otevírá nový prostor? Takto se ptá Mannův fiktivní skladatel Adrian Leverkühn, ale také celá řada zcela nefiktivních hudebních skladatelů, konec konců včetně samotného Schönberga.<sup>6</sup> A proč je dodnes, více než sto let po schönbergovské reformě, hudba, která opouští principy tonality, pro mnoho posluchačů tak těžko stravitelná? Znamená to, že tonalita představuje něco jako „přirozený“ hudební jazyk, s nímž se „nová“ hudba rozešla, jak se domníval Lévi-Strauss? Anebo jsme nové hudbě dosud prostě nepřivykli, jak se domníval Pierre Boulez a ostatní serialisté? A to nemluvíme o tom, že nová hudba přináší i otázky související například s časem a prostorem: status obou těchto pojmů, jak uvidíme v následujících textech, doznal u hudebních skladatelů 20. století dosti výrazných změn – čímž se znovu ocitáme velmi blízko určitého typu filosofického tázání. Stejně tak je tomu s otázkou ideje a ideality, které je v této knize věnován text o Marcelu Proustovi a Thomasi Mannovi, anebo s otázkou řádu a nahodilosti, která moderní skladatele trápila zejména v souvislosti s konceptem „otevřeného díla“ a zavedením principu nahodilosti do hudební kompozice.

A pak je zde druhá zásadní proměna: od futuristů přes Edgarda Varèse až po Pierra Schaeffera jsme svědky zpochybnování rozdílu mezi hudebním zvukem a přírodním hlukem. Tím se opět nastolují otázky, které filosofa mohou, neřkuli musí zaujmout: co je vlastně to, co někteří muzikologové označují jako „hudební danost“? Je rozlišení hudebních zvuků a přírodních hluků jen věcí konvence? Jak v tomto případě funguje naše vnímání? Existují nějaké hranice, které určují, kdy hudba přestává být hudbou? Existuje nakonec vůbec nějaké vymezení toho, co hudba vlastně je?<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> „Zavedení mé metody kompozice s dvanácti tóny skladbu neusnadňuje, naopak ji ztěžuje. [...] Tato metoda nedaruje nic, zato bere mnoho“ – Arnold Schönberg: *Kompozice s dvanácti tóny*, s. 90.

<sup>7</sup> K této otázce má samozřejmě hodně co říci i etnomuzikologie: existuje nějaká možnost jednotného vymezení hudebního fenoménu napříč různými kulturami? K tomu srov. např. Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*, přel. Carolyn Abbate, Princeton: Princeton University Press 1990.

Tohle všechno je možná důvod, proč se experimentální skladatelé 20. století – kteří mimochodem současně s hudebními skladbami vesměs produkovali nevídané množství teoretických textů – tak často odvolávají na filosofickou terminologii. Nadšená, byť poněkud naivní recepce Adornovy *Filosofie nové hudby* ze strany serialistů je toho jasným dokladem. René Leibowitz se ve svých pojednáních o dvanáctitónové technice, jak uvidíme, dovolává Sartra. Pierre Schaeffer ve svém *Pojednání o hudebních objektech* pracuje s pojmoslovím převzatým z fenomenologie, ale i ze strukturální lingvistiky, aby objasnil přesnou povahu toho, co označuje jako „zvukové objekty“.

Jestliže se tolik moderních skladatelů obrací k filosofii, aby jim pomohla rozptýlit nejistoty ohledně toho, co sami vlastně dělají, není potom divu, že i mnozí filosofové (ale nejen oni) cítí potřebu se nějak vyrovnat s novými vývojovými tendencemi v hudbě: notoricky známým případem je samozřejmě Adorno, autor mimořádně kompetentní jak v oblasti hudby, tak filosofie, ale zároveň také původce některých kategorických výroků, které mohou na leckterého hudbymilovného čtenáře působit iritujícím dojmem (máme na mysli jeho odsudky Stravinského, jazzu apod.). Ale jsou zde i další: Claude Lévi-Strauss rozpoutal v polovině šedesátých letech vášnivě debaty svými výpady proti serialismu a konkrétní hudbě. Můžeme ho sice obviňovat z konzervativismu, ale nelze popřít, že se jedná o polemiku v mnoha ohledech podnětnou. Gilles Deleuze a Félix Guattari věnují celou jednu „plošinu“ ve své knize *Tisíc plošin* problematice hudby, aby na základě jednoho konkrétního pojmu (ritornel) vybudovali ucelenou složitou estetiku překračující hranice mezi lidským a ne-lidským, přírodním a kulturním.

Zkrátka a dobře, nová hudba klade filosofii mnoho otázek, ale sama se také filosofickými otázkami zabývá. V přítomných textech se proto mimo jiné pokusíme ukázat, že ve směřování hudby, filosofie, ale také literatury lze sledovat i některé obecnější paralely (týkající se například způsobu, jakým traktují prostor). Interakce mezi hudbou a filosofií ve 20. století je natolik rozsáhlá, mnohotvárná a fascinující, že není důvod, proč k ní – i navzdory riziku spočívajícím v „amatérismu“ – nepřipojit pár slov. Adornovské sousloví obsažené v titulu této kni-

hy – filosofie nové hudby – můžeme s trochou „francouzské“ frivolity číst ve dvojím smyslu reflexe nové hudby ze strany filosofie, ale také filosofie, kterou produkují sami skladatelé nové hudby. Jedná se o dialog obousměrný a řadu textů z pera hudebních skladatelů lze číst rovněž jako texty filosofické – v této knize se o takovou četbu pokusíme například u Boulezova textu o *Třetí klavírní sonátě* nebo u některých úvah Michaëla Levinase.

Celkově vzato si následující soubor textů nečiní nijak převratné ambice: nechce předložit definitivní odpovědi na výše uvedené „velké“ otázky (zatím se to ostatně nikomu nepodařilo) ani mapovat tento dialog systematicky. Místo souhrnného pojednání předkládáme soubor esejů, jež vznikaly během posledních let a představují dílčí vhledy do partikulárních otázek a problémů souvisejících s novou hudbou (jejich volba je přitom zhusta diktována osobními preferencemi).<sup>8</sup> Rezignace na systematicčnost má ale snad svou výhodu: nebylo třeba, jak se říká, brát ohled na celek, což nám umožnilo věnovat pozornost jistým detailům, které by se do systematického pojednání bezpochyby nevešly – jedné konkrétní metafoře u Adorna nebo u Deleuze, jedné konkrétní kompozici Michaëla Levinase, jednomu konkrétnímu Robbe-Grilletovu filmu anebo spekulativní úvaze o možné přítomnosti hudební problematiky v díle Michela Foucaulta...

Zároveň se pokoušíme dialog, o kterém byla doposud řeč, rozšířit tak, aby se nevztahoval striktně jen na hudbu a filosofii, ale pojal do sebe také literaturu a v jednom případě i film.<sup>9</sup> „Filosofické problémy“ totiž podle nás nespádají jen do kompetence filosofie v technickém slova smyslu. Proto čtenář v následujícím souboru najde i text o problematice (hudební) ideje u Marcela Prousta a Thomase Manna a také hned dvě eseje věnované Alainu Robbe-Grilletovi, resp. jeho filmu *Eden*

---

<sup>8</sup> Nevěnujeme například samostatný text Gillesu Deleuzovi, který se k nové hudbě – a k hudbě obecně – vyjadřoval často. Zájemce odkazují na vynikající monografii Petra Zvěřiny o Feldmanovi (viz pozn. č. 1), kde se s deleuzovskou terminologií pracuje způsobem inovativním, originálním a zároveň přesným.

<sup>9</sup> Mapováním podobných tendencí ve vývoji hudebního a výtvarného jazyka se u nás dlouhodobě zabývá Jaroslav Bláha. Viz Jaroslav Bláha: *Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas, I/1*, Praha: Togga 2012; *Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas, I/2*, Praha: Togga 2013.

a potom a románu *Žárlivost*. I v dílech těchto „literárních“ autorů, jak se domníváme, je totiž přítomna nějaká forma filosofického tázání, která nás opravňuje k tomu, abychom se jim zde podrobněji věnovali.

V českém prostředí, jak známo, panuje silná poptávka po všelijakých „úvodech“. Záměr této knihy ovšem není didaktický a s řadou pojmů – atonalita, dodekafonie, serialismus atd. – se zde pracuje automaticky, anebo jsou představeny jen způsobem velice stručným. Uvádění do této problematiky elementárnějším způsobem je neslučitelné s charakterem přítomných textů; čtenář, který s těmito pojmy není obeznámen, si příslušné informace může snadno dohledat.

A nakonec bych chtěl při této příležitosti poděkovat přátelům a kolegům, ať už za dialog, který jsem s nimi o hudbě v posledních letech mohl vést, nebo prostě za přátelskou podporu: Jaroslavu Bláhovi, Janu Bierhanzlovi, Nicku Nesbittovi, Alžbětě Šubrtové, Marcusovi Zagorskému a Petru Zvěřinovi. Zvláštní dík patří Jakubu Zítkovi za vypracování bibliografie a rejstříku.

#### **Původní vydání textů:**

„Dobrodružství ideje: hudební idea u Marcela Prousta a Thomase Manna“ je podstatně přepracovanou verzí textů „Hudba jako idealita. Postava hudebního skladatele u Thomase Manna a Marcela Prousta“, *Svět literatury* 19, č. 39, 2009, s. 147–160, a „Music as Ideality. The Figure of the Composer in Marcel Proust“, in: *Controversial Modernity*, ed. Libuša Vajdová, Adam Bžoch, Bratislava: Ústav svetovej literatury SAV 2011, s. 48–58.

„Atonalita a nevědomí: jedno Adornovo přirovnání a jeho důsledky“ vyšel v časopise *Hudební věda* 58, č. 3, 2021, s. 413–430.

„Brouzdání vedle smyslu. Lévi-Strauss o serialismu a konkrétní hudbě“ je původně příspěvek přednesený v angličtině na konferenci *Music After Schönberg. Philosophical and Literary Aspects*, Filosofický ústav AV ČR, 24.–25. září 2019.

„Foucaultova atonální logika“ je původně příspěvek přednesený na workshopu věnovaném Foucaultově *Archeologii vědění*, FF UK, 24. 5. 2019. V rozšířené podobě text vyšel ve sborníku *Asambláže. Interdisciplinárna intenzita*, Prešov: VortexT 2020, s. 15–31. Pro přítomné vydání byl podstatně přepracován.

- „Hledání ztraceného hlasu“ je v rudimentární podobě příspěvek přednesený na konferenci *Stopy začiatkov*, Krpáčovo, 21.–24. října 2021.
- „Serialismus revisited. K seriální technice Alaina Robbe-Grilleta ve filmu *Eden a potom*“ byl publikován v časopise *Kino-ikon* 1, 2017, s. 5–24.
- „Příliš hlučná samota. Zvuky a zvukové objekty v Robbe-Grilletově *Žárливosti*“ byl původně publikován ve francouzštině pod titulem „Une trop bruyante solitude. Sur la sonorité dans *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet“ v časopise *Literaport. Revue annuelle de littérature francophone* 6, 2019. Pro přítomné vydání byl podstatně přepracován.



1.  
DOBRODRUŽSTVÍ IDEJE:  
HUDEBNÍ IDEA U MARCELA PROUSTA  
A THOMASE MANNA

ÚVOD: SCHÖNBERG A HUDEBNÍ IDEA

U „avantgardního“ skladatele, za něhož je Arnold Schönberg považován, může překvapit insistence, s jakou ve svých textech používá pojem „idea“. Začleňuje se tím, jak se zdá, do dlouhých dějin uvažování o hudbě jakožto té umělecké formě, která má privilegovaný vztah k idealitě a představuje ztělesnění vyšší, smysly nevnímatelné reality. Nasvědčovala by tomu i záliba, s níž skladatelé Druhé vídeňské školy do svých kompozic začleňovali nejrůznější kompoziční hříčky, jako jsou hudební palindromy či zakódovaná sdělení, které jsou skutečně „nevnímatelné“ v tom smyslu, že posluchač prakticky nemá šanci je při prostém poslechu rozluštit. Některé muzikology to vedlo k tomu, aby v souvislosti s vídeňským trojlístkem výslovně mluvili o jakémsi „kompozičním platonismu“. Například Richard Kurth se v jednom článku o Schönbergově *Měsíčním Pierrotovi* vyjadřuje dosti přímočaře, když tvrdí, že „hudební idea představuje jakousi platónskou ideu (či eidos), jež je stejně odlišná od svého kompozičního znázornění (*Darstellung*), jako je platónská idea odlišná od své reprezentace ve světě“.<sup>10</sup> Nahlédneme-li však do samotných Schönbergových textů, zjistíme, že pojem ideje je u něho traktován mnohem méně jednoznačně. Schönberg, pravda, tvrdí, že „idea“ je tím, co se mu zdá „na uměleckém díle nejdůležitější“,<sup>11</sup> ale když dojde na to, co ona slavná idea má být, začne se vyjadřovat poněkud krypticky. V první řadě nám říká, co idea *není*: idea není to, co bývá tímto výrazem v hudbě označováno, tj. „téma“, „melodie“, „fráze“

<sup>10</sup> Richard Kurth: *Pierrot's Cave*, in: *Schönberg and Words. The Modernist Years*, ed. C. M. Cross, R. A. Bermann, New York - London: Garland 2000, s. 221.

<sup>11</sup> Arnold Schönberg: *Nová hudba, zastaralá hudba, styl a idea*, in: *Styl a idea*, s. 47.

či „motiv“.<sup>12</sup> Jinak řečeno, idea není žádný hudební „nápad“. A Schönberg dodává: „Já sám považuji za ideu totalitu díla: Jde o to, co chtěl umělec vyjádřit“.<sup>13</sup> Z takového obecného prohlášení čtenář nezmoudří, zvláště pokud se dodá, že „jako vlastní idea skladby se mi jeví metoda, která [v hudebním díle] vytváří rovnováhu“, přičemž tato metoda je „objasněna“ okouzlujícím, ale také záhadným příkladem ideje kleští:

Kleště mohou ve srovnání se všemi našimi pokroky na poli mechaniky vypadat jako jednoduchý nástroj. Vždy jsem však obdivoval hlavu, která je vynalezla. Je třeba si zpřítomnit stav mechaniky před jejich vynálezem, abychom mohli změřit, jaký problém měl vynálezce zdolat. Šlo o ideu disponovat pevný bod dvou zahnutých ramen tak, aby se vynaložená síla zmnožila, zatímco se kratší části na přední straně pohybují v opačném směru než části delší na zadní straně. A to tak, aby jediný muž mohl stříhat drát. Tato idea mohla vzniknout jen v hlavě génia. Ačkoli dnes existují lepší a složitější náradí a v budoucnu snad bude užívání kleští a podobného náradí zbytečné, idea skrytá za tímto náradím nemůže zaniknout. V tom se projevuje rozdíl mezi pouhým stylem a pravou ideou. Idea nemůže zaniknout.<sup>14</sup>

Jak se ale má tato „idea kleští“ k ideji v hudební kompozici, k onomu „vytváření rovnováhy“ a „k tomu, co chtěl umělec vyjádřit“? Má každá individuální hudební skladba „svou“ ideu, anebo Schönberg hovoří o nějaké vyšší a obecnější realitě – například o „ideji“ dvanáctitónové kompozice –, jež může nacházet svou smyslovou realizaci v různých skladbách? A je tato idea opravdu *zcela* odlišná od svého smyslového ztělesnění? Schönberg nás zde nechává na holičkách a není divu, že na jeho enigmatickém pojmu ideje si vylámalo zuby tolik interpretů. Schönberg konec konců nebyl filosof a zdá se dost pravděpodobné, že pojem ideje užívá velice volně. Sám ostatně podotýká, že tak činí jen „vzhledem k nedostatku lepších pojmů“.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid., s. 48.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., s. 48–49.

<sup>15</sup> Ibid., s. 48.