

Hudební „gramatika“ a její přehledná znázornění¹

A “Grammar” of Music and its Perspicuous Representations

Vojtěch Kolman

Filozofická fakulta
Univerzita Karlova v Praze
Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1
vojtech.kolman@ff.cuni.cz

Abstrakt/Abstract

Článek rozvíjí ideu Wittgensteinovy filosofické gramatiky a na příkladu její aplikace v hudbě ukazuje, jak Wittgenstein využívá pojmu „přehledného znázornění“ ve vymezení filosofie jako něčeho, co nemůže být smysluplně vyřčeno.

The paper elaborates on Wittgenstein’s idea of philosophical grammar by transposing it to the field of music and demonstrating how the concept of “perspicuous representation” can be used in delimiting philosophy as something that cannot be meaningfully said.

Wittgenstein patří vedle Schopenhauera, Nietzscheho a Adorna mezi nemnoho velkých filosofů, kteří hudbě – kromě osobní záliby v ní – explicitně přikládali zásadní filosofický význam a jako takovou ji i zasadili do svých systémů. Wittgensteinův fragmentární styl přirozeně nesnese srovnání s ostatními jmenovanými, stejně tak jako jeho poznámky k hudbě nemohou co do rozsahu a propojenosti konkurovat fragmentům, které sám věnoval matematice, psychologii, nebo i barvám, jež jsou co do tématu nejbližší tomu, jak by problematika hudby mohla být z hlediska jeho filosofie zpracována. Ve svém příspěvku chci proto v hrubých rysech načrtnout, jak by šlo Wittgensteinovu filosofii či „gramatiku“ hudby rozpracovat a jak by toto rozpracování perspektivně přispělo k pochopení celku jeho myšlení od raného přesvědčení, že „znalost logiky musí vést k znalosti povahy hudby“,² po pozdní prezentaci hudby jako prominentní jazykové hry, která nám – skrze studium její gramatiky – ukazuje různorodost a decentralizovanost jazyka.³ Klíčovou roli v tomto úkolu bude hrát

¹ Práce na tomto článku byla podpořena z grantu GAČR P401/11/0371 *Apriorní, syntetické a analytické od středověku po současnou filosofii* a částečně vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 *Racionalita ve vědách o člověku*, podprogram *Poznání a normativita*. Autor je vděčný dvěma anonymním recenzentům statě za cenné připomínky a komentáře.

² Wittgenstein (1961, s. 40).

³ Wittgenstein (1953, § 527 a další).

Wittgensteinův pozdní pojem „přehledného znázornění“ a několik schematicky formulovaných „východisek“ jeho filosofie, která se v ní průběžně vynořují a která lze právě na případech hudby mimořádně „přehledně znázornit“. Jedním z důvodů je, že se nenachází ve vizuálně či logicky kontrolovatelných prostorech, které mohou – s ohledem na jejich filosofické nadužívání – vést při snaze o pochopení Wittgensteinových intencí špatným směrem. Lze tedy říci, že hlavním cílem příspěvku je podání adekvátního „přehledného znázornění“ toho, co Wittgenstein od svých „přehledných znázornění“ očekává. Proto se také nebudeme pouštět do systematického rozboru vztahů Wittgensteinových poznámek o hudbě ke zbytku jeho filosofie, jak ho lze reprezentativně najít např. v Eggersové knize *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*.⁴

Článku samému je třeba předeslat několik upřesnění. Termín „gramatiky“ je zde od počátku užíván ve Wittgensteinově idiosynkratickém smyslu, jenž zapadá do vývojové linie jeho pokusů o to vymezit filosofii místo ve sféře zkoumání konstitutivních předpokladů smysluplné řeči, počínaje úvahami o „logické formě“, „syntaxi“ a dalších, až po pojmy „veřejových vět“ („hinge propositions“) či „životní formy“. Toto užití je v první části stati zdokumentováno na Wittgensteinových vlastních příkladech v rámci matematiky a filosofie barev, mj. proto, aby nebyla vyvolána nepřiměřená „muzikologická“ očekávání, která pojem „gramatika hudby“ nabízí a vůči nimž jsou a musí být předložena „gramatická“ hudební schémata elementární, stejně jako jsou z aritmetického hlediska elementární vědecké předpoklady Wittgensteinovy filosofie matematiky. Matematika a logika jsou, přes jistou tematickou nespojitost s vlastním tělem statě, traktovány úvodem i proto, že od počátku utvářely vztažný kontext Wittgensteinova díla, daný jeho rozvinutím z prací Wittgensteinových učitelů, Frega a Russella, a následnými systematickými pokusy o jejich překonání.

S ohledem na standardní očekávání, která může hudba jako filosofické téma vyvolat, je vhodné zdůraznit také to, co tato studie rovněž poskytnout nechce, byť to v jistém ohledu představuje širší horizont představených úvah. Přeneseny do hudby nás totiž Wittgensteinovy „gramatické“ poznámky povedou k něčemu, co bychom na bázi jeho dalších příkladů (např. z geometrie či aritmetiky) mohli nazývat *akustickým prostorem*, a to ve smyslu ohledů, jimiž je akustické kontinuum děleno do diskrétní škály tónů spolu s přijetím dalších – bazálně tedy melodické, harmonické a rytmické – forem hudební organizace. To, co činí akustický prostor *prostorem hudebním*, tedy otázky a původ estetické působnosti daných forem, již řešit nebudeme, při vědomí toho, že oba zmíněné prostory nejsou nezávislé, tj. estetická kritéria hrají roli již při konstituci prvního z nich. V závěru článku proto stručně naznačím možný způsob, jak tuto jejich spojitost zachytit a dále založit ve vztahu k tomu, co bychom po Brandomově vzoru

⁴ Eggers (2011).

mohli nazývat *prostorem důvodů*, tj. ve vztahu k inferenčně členěnému systému tvrditelných vět.

Dlouhodobější perspektiva uvedených závěrů je vymezena tezí, že v rozporu s tím, co tvrdí pozdní Wittgenstein, předpokládají porozumění hudbě a koncept významu, který je s tímto porozuměním spjat, typ diskurzivity, k níž se Wittgenstein zavázal v období *Tractatu*, tj. diskurzivity oznamovacích vět, ačkoli na ni nejsou v žádném případě redukovatelné. To neznamená, že bychom se zde perspektivně hlásili k těm z Wittgensteinovských interpretů, kteří upřednostňují jeho ranou filosofii před tou pozdní, spíše využíváme verzi *logocentrismu*, v níž je jistá jazyková hra, konkrétně Brandomova *hra na vyžadování a podávání důvodů*, brána jako nutná, nikoli však postačující pro ustanovení těch ostatních, resp. pro konstituci normativity, která se v nich skrývá.⁵

1. Přehledná znázornění

V kontextu Wittgensteinova díla představuje „přehledné znázornění“ („übersichtliche Darstellung“, „perspicuous representation“) finální pokus⁶ o to, jak dát konkrétní tvar jeho radikálnímu pojetí filosofie jako něčeho, co – na rozdíl od prototypického případu přírodních věd – nemůže být *vyřčeno*, ale může se to nanejvýš *ukazovat* v našem jednání. V tomto rozhodnutí je možné identifikovat dva základní *postřehy*, resp. na nich založená wittgensteinovská *východiska*. První z nich lze přitom sledovat zpět k Platónově a Kantově úvaze, že filosofie není – lhostejno zda v kladném či záporném smyslu – jednou z věd, a nemělo by s ní tak být ani zacházeno pod hrozbou *antinomií čistého rozumu*, jako jsou Platónův či Aristotelův problém třetího člověka, Russellův paradox a přirozeně i paradoxy formulované samotným Kantem. V odkazu na negativní duch Wittgensteinovy filosofie bych tento postřeh nazval *anti-scientistickým*. Druhý postřeh má obecně pragmatickou motivaci, a lze ho tak v duchu toho, co Brandom nazývá „fundamentálním pragmatismem“,⁷ identifikovat v tvrzení, že přesvědčení, teorii nebo obecně „znalosti toho, že“ (*knowing-that*) je třeba rozumět jako jistým

⁵ V Brandomově koncepci je tento tah nutný právě proto, že je skrze participaci na zmíněné prominentní hře modelováno rozlišení sapience, jak je přisuzována člověku, od pouhé sentience, jak ji s člověkem sdílí i ostatní zvířata. Srov. k tomu např. úvodní kapitoly in: Brandom (2011).

⁶ Finálnost tohoto pokusu je v mém výkladu dána tím, jak je tento pojem užíván ve *Filosofických zkoumáních*, v nichž a ostatních spisech Wittgensteinova pozdního období, zejména poznámek *O jistotě*, Wittgensteinovy názory na terapeutickou úlohu filosofie dostaly svůj definitivní výraz. Případovou studii k roli „přehledného znázornění“ v celku Wittgensteinovy filosofie lze najít v úvodní kapitole in Baker (2004). Stručný přehled o vývoji a významových posunech tohoto pojmu se nachází pod heslem „Overview“ in Glock (1996).

⁷ Brandom (2011, s. 9).

druhům praktické schopnosti, praxi či „znalosti toho, jak“ (*knowing-how*). Nazývájme ho postřehem *anti-teoretickým*.

Obě tato východiska hrála specifickou roli ve Wittgensteinovu *Tractatu* při řešení Russellova paradoxu, jenž byl – jak víme z biografických údajů – jedním z hlavních intelektuálních stimulů, které ho přivedly od aeronautických studií k logice. V *Tractatu* je přitom paradox ve své původní formě $F(F)$, resp. $\text{non-}F(F)$, konkrétně tedy v definici vlastnosti $P(X) \leftrightarrow \neg X(X)$ a její kontradiktorické aplikaci na sebe sama $P(P) \leftrightarrow \neg P(P)$, porovnán s případy sebededikace jako „Černý je/není černý“,⁸ a to na pozadí nevysloveného předpokladu, že při deskriptivním, tj. přímém, objektovém či doslovném čtení mají takovéto obraty tendenci stát se triviálními či kontradiktorickými. Podle Wittgensteina se však celá záležitost vyjasní, jakmile si uvědomíme, že to není typografická identita znaků, ale jejich použití, co dělá takovéto výrazy smysluplnými. Interpretujeme-li nyní oba výskyty téhož *znaku* jako výskyty různých *symbolů*, z nichž jeden odpovídá použití slova v postavení subjektu $P(P)$, zatímco druhý vyjadřuje akt predikace $P(P)$, může být zdánlivě sporná věta jako „Černý není černý“ dekodována např. jako netriviální tvrzení, že někdo, kdo se jmenuje „Černý“, nemá černou pleť. Je zřejmé, že taková vysvětlení musí být chápána jiným způsobem než věty, které jsou jimi vysvětlovány, jinak by vzniknul bludný kruh.

Chápeme-li nyní úkol filosofie a logiky po analytickém vzoru jako boj s nástrahami, které nám připravuje jazyk, je v aplikaci na tento příklad společným závěrem obou, anti-scientistického a anti-teoretického postřehu to, že se musí jednat o podniky odlišné – neteoretické – povahy, řečeno jinak: jsou to činnosti spíše než teorie a jejich cílem tak není problémy výše uvedeného typu klasifikovat či „popsat“ jako druh přírodního jevu, ale „vyléčit“ jako nebezpečnou chorobu.⁹ Takové proklamace jsou samozřejmě prázdné, nejsou-li doprovozeny dostatečným množstvím příkladů ukazujícím, v čem konkrétně spočívá rozdíl teoretického a terapeutického pojetí filosofie. Dějiny moderní logiky, s jejím axiomatickým a formálním pojetím poznání, resp. teorie a (umělým) rozdělením prvořadových a druhořadových jazyků nám zde poskytují dostatečně velký reservoir potřebných příkladů. Vezměme třeba tradiční zákony čistého rozumu jako *princip identity* či *zákon indukce*. Interpretujeme-li je standardním, přímočarým způsobem, dostáváme v prvním případě tvrzení stanovující, za jakých podmínek jsou *dva* předměty *jeden* (totiž mají-li tytéž vlastnosti), zatímco v druhém se dozvídáme, jaké vlastnosti mají všechna (standardní) přirozená čísla (totiž vlastnost mít všechny vlastnosti, které má 1 a které se dědí v číselné řadě, tj. z x na $x + 1$). Artikulovány takto deklarativně mohou být tyto popisy – jednoduše z definice toho, co smysluplný popis je – v principu jak pravdivé, tak nepravdivé, což (ne)slavně vedlo k „objevům“ nestandardních čísel a domén, v nichž rovnost – chápána jako prvořadový

⁸ Wittgensteinův vlastní příklad je „Zelený je zelený“, viz Wittgenstein (1922, § 3.323).

⁹ Viz Wittgenstein (1953, s. 573).

princip – nemusí platit, nebo může být k platnosti donucena tím, že je uchopena jako druhořadový princip, ovšem za cenu toho, že již předpokládá, co rovnost je, stejně jako druhořadová interpretace principu indukce staví na znalosti toho, co jsou přirozená čísla. V obou totiž kvantifikujeme před *všechny* vlastnosti, včetně takových jako „být identický s (nějakým konkrétním objektem *a*)“ nebo „být přirozeným číslem“.¹⁰

Wittgensteinova rada, jak z těchto pojmových zmatků ven, spočívá v uchopení filosofie či jiných disciplín čistého rozumu nikoli jako deskriptivních (a tedy kontingentních) projektů přírodních věd, nýbrž jako projektů normativních (a tudíž nutných). V případě rovnosti se tedy nezabýváme vztahy dvou předem daných předmětů, ale konstitucí předmětnosti samé skrze stipulování nerozlišitelnosti reprezentací potenciálních předmětů v (meta)tvrzení, že jsou tyto reprezentace užívány (v nějakém kontextu) stejným způsobem a v tomto smyslu mohou být nazývány jmény *téhož* předmětu. Ve specifickém případě aritmetiky vede tento přístup zase k chápání čísel jako výsledků operativní definice skrze rekurzivně danou posloupnost 1, 2, 3, *atd.* Zákon indukce se takto ukazuje být něčím platícím teprve *ex post*, z odrazu gramatiky aritmetického prostoru, nikoli *vice versa*, jinými slovy: nejedná se o něco, co tu nějak pravdivě je a provždy bude nezávisle na tom, co děláme ve sdílených praktikách počítání a měření, jak si to představuje filosofie matematického platonismu či realismu, ale jakýmsi epifenomémem těchto praktik.

Pozitivní vymezení toho, co mají filosofie a logika dělat, chtějí-li se vyhnout a napravit výše zmíněné paradoxy a neporozumění našemu jazyku, nachází Wittgenstein ve snaze udělat různé „prostory“ či „diskurzy“ spolu s praktikami, které mají v základech, *přehlednými* tím, že pro ně vymyslíme vhodná znázornění či obrazy. Citováno doslova:

„Hlavní původ našeho neporozumění spočívá v tom, že nemáme *přehled* o použití našich slov. – Naše gramatika postrádá *přehlednosti*. – Přehledné znázornění zprostředkovává porozumění, které spočívá právě v tom, že „vidíme souvislosti“. V tom spočívá důležitost hledání a vynalézání *mezičlánků*. Pojem přehledného znázornění má pro nás zásadní význam. Označuje naši formu znázornění, způsob, jímž vidíme věci. (Je snad toto „světonázor“?)“¹¹

Opakovaně užívaná metafora vidění, kodifikovaná i v metodické devíze „nemysli, ale dívej se“ („denke nicht, sondern schau“),¹² zde primárně figuruje relativně, jako protiklad vůči diskurzivním pojmům, jako jsou tvrzení, vysvětlování či myšlení, zcela

¹⁰ Pro detailní výklad srov. Kolman (2011), případně také Kolman (2008).

¹¹ Wittgenstein (1953, § 122).

¹² Wittgenstein (1953, § 66). V anglické verzi je tato metoda zpřítomňována opakovaně frází „look and see“ coby překladu Wittgensteinova „nachschaue“.

v souladu s raným rozdílem „řikání a ukazování se“, který je nyní transformován do rozdílu teorie (oznamovací, popisné věty) a nějaké praxe (hry), byť Wittgensteinovi nejsou cizí ani aluze fenomenologické.¹³

Další využití pojmu „přehledného znázornění“ v rámci Wittgensteinovy anti-scientistické a anti-teoretické filosofie lze opět rozložit do několika východisek. První z nich bych rád nazval *kvantitativním postřehem*, neboť odkazuje k holistické povaze našeho jazyka, ukázkově zdůrazněné v Sellarsově tezi, že není možné mít jeden pojem, aniž bychom jich měli mnoho. Wittgenstein jak známo učinil tento postřeh ve svých pozdních poznámkách, když argumentoval, že nelze popsat či vysvětlit, co některá slova, řekněme „dvě“ či „červený“ znamenají, aniž bychom již disponovali mnoha jinými smysluplnými slovy a ve skutečnosti nějakým podstatným fragmentem jazyka. Takto čtu také jeho poznámku:

„Jak vím, že je tato barva červená? – Odpovědí by bylo: ‚Umím česky‘.“¹⁴

Může se zdát, že kvantitativní postřeh tvrdí, že nelze mít oboje – znázornění a přehlednost. A tak tomu i ve skutečnosti je, jen je třeba jít ještě o něco hlouběji, v postřehu, jenž bych rád nazval *postřehem kvalitativním*. Ten říká, že nelze *popsat*, resp. prostým popisem *vysvětlit* nějakou praxi (nebo co znamená slovo „červený“), protože mezi oběma, popisem a praxí existuje kvalitativní odlišnost, což lze lépe formulovat tak, že žádnou jazykovou hru nelze *vysvětlit*, protože zde *není* nic k vysvětlení, dokud jsme si tuto hru neosvojili, což ovšem zase činí celé vysvětlování zbytečným. Zvládnutí nějaké praxe není založené na pasivním výkladu či teoretizování o této praxi, ale na aktivní účasti či výcviku v ní; jinými slovy: musíme se naučit něco *dělat*, např. počítat, a ne jen *věřit* či *říkat* něco, co o tomto počítání platí, např. Peanovy axiomy, které lze chápat nanejvýš *právě* jako „přehledné znázornění“ aritmetické praxe.

Spor axiomatismu s konstruktivismem v oblasti základů matematiky je kromě toho mimořádně dobrou ilustrací podnětů, které mohou k přijetí kvalitativního východiska vést, byť je podstatně významněji obsaženo v etickém rozměru Wittgensteinovy filosofie, která – po vzoru Tolstého povídky *O dvou starcích* – upřednostňuje mravné jednání „tady a zde“ před kázáním („cestou do Svaté země“), ba tvrdí, že podobná teoretizování mravnost v důsledku ničí; proto také „o čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet.“¹⁵

¹³ Wittgenstein používá tento termín průběžně, i když ve středním období jeho díla souvisel termín „fenomenologie“ s koncepcí tzv. primárního, na počítky orientovaného jazyka; viz třeba Wittgenstein (1967b, rejstřík (heslo *Phänomenologie*)). Teprve později se jedná o označení zkoumání na hranici (empirické) vědy a logiky; viz třeba týž (1977, II, § 3); a zvláště „oddíl“ *Phänomenologie*, In týž (2005). Z hlediska Wittgensteinova pojetí filosofie jako fenomenologie je podstatná replika: „Fenomenologie sice neexistuje, ale fenomenologické problémy snad ano.“ Viz týž (1977).

¹⁴ Wittgenstein (1953, § 381).

¹⁵ Wittgenstein (1922, § 7).

Kombinací obou, kvalitativního a kvantitativního postřehu dospějeme k finálnímu pozorování obsaženému v poznámce § 122, kterou jsme výše citovali, totiž že přehledná zobrazení nám umožňují „vidět souvislosti“ nebo rysy uvažované praxe. Zde bych chtěl hovořit o *aspektovém postřehu* a vytvořit tak zároveň spojnicí s Wittgensteinovými poznámkami o „aspektovém vidění“, v nichž je „aspektem“ míněno něco partikulárního (v souladu s kvantitativním postřehem), závisejícího na vidění či jednání (transcendentálního) subjektu (podle kvalitativního postřehu), jak bylo proslaveno zejména příklady Neckerovy kostky či obrázku kachnokrálíka. Tyto příklady ukazují, že „aspekty“ – stejně jako „sekundární kvality“ – jsou něco, co aktivně včítáme do věcí, spíše než něco, co bychom z těchto věcí pasivně odezírali, čímž se otevírá cesta k pluralitě a flexibilitě našich jazykových her a forem života. Nazval bych to *pluralitním postřehem*. Ten je již podpořen skutečností, že naše praktiky – jako cosi žitého spíše než věřeného –, se neřídí abstraktními pravidly, ale spíše normami institucionalizovanými v těchto praktikách samých, a jsou takto flexibilní a náchylné ke změně.

Tato náchylnost ke změně, plynoucí z aspektové povahy a s ní související plurality přehledných znázornění, je také zodpovědná za to, že je překonán jejich možný statický charakter, daný diskutabilně i v nejpůvodnějším použití tohoto pojmu ve Wittgensteinových poznámkách k Frazerově *Zlaté ratolesti*¹⁶ v souvislosti s Goethovým pojmem prarostliny, který je tam uveden jako protipříklad vůči genetickým, tj. kontingentně vystavěným vysvětlením. Z hlediska wittgensteinovského projektu hudební „gramatiky“ tuto statickosti výkladu reprezentuje významně např. Schenkerova hudební analýza, v níž význam skladby spočívá – v podnětné analogii k termínu „Urpflanze“ – v jejím převedení na kanonický „Ursatz“, vůči čemuž se svým dynamickým pojetím hudebního významu, jak ho ještě stručně zmíníme později, vyhrazuje např. Leonard Meyer.¹⁷ Podstatné na Meyerově typu vysvětlení je, že *nemá* kauzálně-kontingentní rys, protože vývoj chápe jako inherentní část zobrazovaného jevu, což plně odpovídá Wittgensteinově pozdní, pragmatické, tj. činné a sociálně moderované koncepci významu, a ospravedlňuje tak i dále uvedené příklady a závěry o tom, co „přehledné znázornění“ přehledně znázorňuje.

2. Kruhy a osmistěny barev

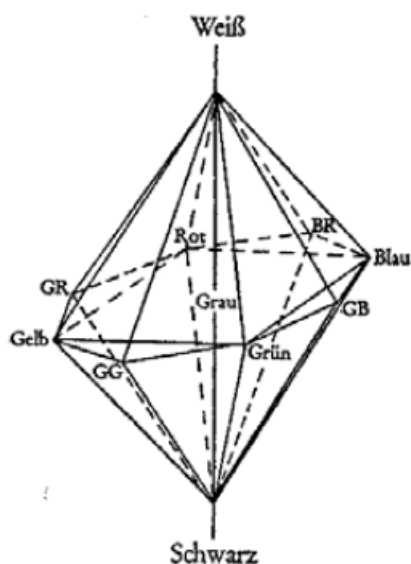
Nejkomplexnějším příkladem přehledného znázornění, který pokrývá všechny uvedené „postřehy“ a který je, ironicky, také jediným, jenž Wittgenstein sám explicitně pod tímto jménem zavedl,¹⁸ je jeho *osmistěn barev*. Jeho primárním úkolem je, v souladu

¹⁶ Wittgenstein (1995, s. 37).

¹⁷ Meyer (1956, s. 53–54).

¹⁸ K tomuto tvrzení srov. Baker (2004).

s očekáváním, znázornit (některé aspekty) gramatiky řeči o barvách skrze určení toho, které (základní) barvy mohou či nemohou být míchány a s kterými, jako třeba bílou a černou, musí být zacházeno odlišně: Nemísitelné barvy takto zaujímají protilehlé strany základního mnohoúhelníku (kruhu) a bílá s černou jsou umístěny do jiné dimenze, čímž se standardní mnohoúhelník (nebo kruh) barev stává mnohostěnem. Druhotný, filosofický úkol odpovídá úmyslům Goethovy *Farbenlehre*,¹⁹ jež ve svém cíleném útoku na Newtonovu teorii světla představuje jedno z nejvlivnějších rozpracování anti-scientistického postřehu v dějinách filosofie. Jeho základní étos lze přitom shrnout v pozorování, že k tomu, abychom mohli provádět vědecká, např. optická pozorování, musíme již být schopni vnímat a rozlišovat barvy na předvědecké (ať už fyziologické či smyslově-morální) bázi. Takto získaný koncept poznání transcenduje pouhý fyzická či



naturalistická vysvětlení fenoménů (vztahujících se k barvám) a osvětluje, proč a v jakém smyslu je Goethova transcendentální dedukce (základních) barev ze souhry světla a stínu nadřazená Newtonovu často citovanému rozhodnutí, přenechat jejich výčet asistentovi, protože má lepší zrak.²⁰ Další detaily filosofických aspektů Goethova projektu, rozličných „přehledných znázornění“ s ním spjatých a jejich postavení v rámci následujících diskusí se zde zabývat nebudeme; český čtenář je může reprezentativně najít např. v Beranově úvodní studii k Wittgensteinovým *Poznámkách o barvách*.²¹

Kromě Goethovy nauky o barvách existuje ještě jiný a dostatečně transparentní precedens anti-scientistického postřehu, který však Wittgenstein nerozvinul, ačkoli byl podstatně bližší jeho obecným zájmům, jako byla v první řadě láska k hudbě. Co mám na mysli je Platónova karikatura akustiků, kteří se – podobně jako Newtonův asistent – pokoušejí najít nejmenší interval tím, že „měří mezi sebou slyšené souzvuky a tóny a takto se trdí, zrovna tak jako astronomové, prací nedocházející konce [...], mluví o jakémsi zhušťování a přiklání uši, jako by chtěli v sousedství uloviti nějaký hlas;“ a takto tedy „stavějí uši před rozum“.²² To, co se tu žádá, je přirozeně teorie pythagorejského typu, založená na rozhodnutí vystavět stupnice tím nebo oním

¹⁹ Goethe (1810).

²⁰ Newton (1718)

²¹ Beran (2010, s. 9–60).

²² Platón (2005, 531a).

přehledným způsobem. Demonstrovat, že takové rozhodnutí bude z empirického hlediska vždy nedourčené a tedy závislé na zprostředkování nějakým přehledným racionálním schématem, je úkol rovnocenný Wittgensteinově exkurzi do gramatiky barev. Je podivné, že se ho Wittgenstein neujal sám, neboť jeho záliba v hudbě měla – podle jeho vlastních slov – hlubší význam, dokonce do té míry, že by ji šlo chápat jako klíč k porozumění jeho filosofickému dílu.²³ To je nejdůrazněji artikulováno v *Rozličných poznámkách*, kde jsou podstavy jako Beethoven uváděni coby představitelé intelektuálního světa, jehož problémy nebyly nikdy adekvátně tematizovány a jenž jako takový přestává být postupně pro naši kulturu srozumitelný.²⁴

Nejodvážnější a nejs sofistikovanejší pokus rozpracovat filosofii hudby v intencích Wittgensteinovy filosofie – tj. nejen prosté vysvětlení toho, jakou roli Wittgensteinovy poznámky o hudbě hrají v jeho filosofii – podnikl podle mého názoru Roger Scruton ve své *Hudební estetice*,²⁵ kde staví především na pojmu metafory a její nepřímé, druhořadové povaze zachycené ve fenoménu „vidění aspektu“ a Wittgensteinových poznámkách přirovnávajících aspektovou slepotu k hudební hluchotě.²⁶ Ačkoli považují Scrutonovu myšlenku vázat otázky porozumění hudbě na jeho metaforickou povahu, jež se primárně projevuje v systematickém užití akusticky cizorodých, prostorových příměrů,²⁷ za velmi atraktivní a stimulující co se týče její explanační šířky, která ve Scrutonově podání postihuje všechny formy hudební organizace, nebudu ji zde dále následovat a ve zbytku mého článku omezím na to, abych učinil přehlednými všechny zmíněné postřehy či východiska Wittgensteinovy filosofie, totiž její východisko anti-scientistické a anti-teoretické, a dále postřehy kvalitativní, kvantitativní, aspektový a pluralistický.

3. Chromatický kruh a konsonance

Wittgensteinův vlastní příspěvek ke Goethovu problému spočívá zejména v rozvinutí anti-teoretického a pluralistického východiska řeči o barvách, jak se zrcadlí v jeho náčrtcích rozličných jazykových her a praktických inferencí týkajících se barev, zvláště s ohledem na problém různých množin základních barev a jejich *možných* směrů. Je totiž zřejmé, že ačkoli *můžeme* červenou míchat stejným způsobem jak se žlutou, tak se zelenou, totiž když slijeme dvě plechovky barev do jedné, neznamena to, že jsme tím

²³ Viz Drury (1984, s. 160).

²⁴ Wittgenstein (1984, s. 462).

²⁵ Scruton (1997).

²⁶ Wittgenstein (1953, s. 214).

²⁷ Podnětné úvahy k tomuto tématu lze najít např. In Adorno (1978).

zavázání hovořit o červenavě-zelené barvě na stejné úrovni jako o červenavě-žluté, což dělá druhý druh směsi *možný* radikálně odlišným způsobem od prvního: Namísto přírodních *faktů* zde máme co do činění s *pravidly* užití jazyka, která je perspektivně možné učinit explicitními v konkrétním přehledném znázornění, jako jsou např. Newtonův či Goethův kruh barev. Následujeme-li Wittgensteina, můžeme navíc vynalézt či vymyslet různé diskurzivní praktiky, v nichž nějaká barva, např. zelená, funguje jak *jako* základní, tak jako smíšená (např. z modré a žluté), a ptát se, zda tato „aspektová“ kvalita vidění barev má nějaké limity, tj. zda existují nějaké *pevné body* fenomenálního prostoru, které jsou zcela určené naší fyzickou povahou. Podle Wittgensteina takové body skutečně existují a odpovídají barvám konstruovatelným čistě po paměti, bez pomoci vzorku, tj. na základě jednoduchého ukázání k nějakému konkrétnímu místu spektra, což může upomenout na schopnost rozpoznat pravý úhel v protikladu k libovolnému úhlu ostrému nebo tupému. „V tomto smyslu,“ uzavírá Wittgenstein, „existují jen čtyři čisté barvy (možná šest, s bílou a černou).“²⁸

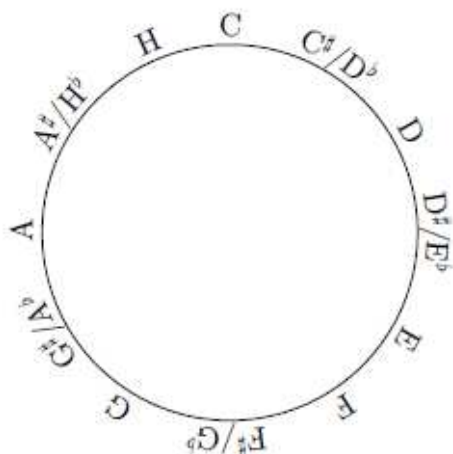
Ponecháme-li stranou otázku, zda a v jakém smyslu by toto tvrzení mohlo být pravdivé, můžeme vzít za východisko náčrtu gramatiky (tonální) hudby analogický fenomén absolutního sluchu, tj. schopnost poznat výšku tónu nezávisle na nějakém externím odkazu.²⁹ Mystická aura, která absolutní sluch halí, přitom pochází primárně ze skutečnosti, že tento talent má jenom velmi málo lidí a, jak se zdá, nelze si ho osvojit čistě výcvikem, zvláště pak ne ve vyšším věku. Podle převládající hypotézy, založené mj. na změřené přesnosti a rychlosti odhadu výšky frekventovanějších tónů bílých kláves před méně frekventovanými černými „akcidenty“,³⁰ se schopnost získává především na bázi jednoduchého vystavení se hudebním podnětům, což dělá absolutní sluch v první řadě závislým na prostředí s fixním systémem ladění, a tedy oddělený od obvyklých typů hudební praxe, jako je zpěv bez doprovodu nástrojů. Tento závěr je dále potvrzen postřehem, že schopnost *absolutního* sluchu může působit rozvoj hudebního vědomí i kontraproduktivně, neboť toto vědomí – jako každý sociálně podmíněný fenomén – spočívá primárně v *relativních* otázkách rozpoznávání intervalů, tj. něčeho, co může být sdíleno různými lidmi s různými rozsahy hlasu, spíše než v *absolutních* rozdílech závislých na konkrétních individuích a okolnostech. Existence čistě strukturálních stupnic, jaké má třeba jávský *gamelan*, představují další a celkem sofistikovaný doklad těžé pointy.

²⁸ Wittgenstein (1977, § 134).

²⁹ Takové srovnání bylo skutečně provedeno, např. In Deutsch (2006, s. 11).

³⁰ Viz Miyazaki (1988, s. 501–512); týž (1990, s. 177–188).

Ve světle toho bude sotva náhoda, že byly základy západní harmonie položeny v kontextu pythagorejské vědy, která o tisíce let předběhla Hilbertův a Carnapův program „Strukturwissenschaft“ objevením „proporcí“ coby strukturálního invariantu



dvojic veličin, aby je použila k definici hudebních intervalů coby aritmetických poměrů velikostí, případně hmotností těles produkujících hudební zvuky. Ve vztahu k nějaké libovolně zvolené výšce tónu, dané paradigmaticky (otevřenou) strunou monochordu, mohou být další tóny distribuovány specifickým způsobem v rámci akustického kontinua, dávající dohromady hudební schéma či stupnici. Obvyklý první krok, oktáva, je přitom více méně

interkulturní, vnímaný jako jistý druh akustické identity tónů určené poměrem 2:1, který reprezentuje buďto relativní délky nebo inverzně, frekvence strun (resp. vibrujících těles), kdy kratším strunám odpovídají vyšší frekvence a vice versa. I tato identita má ale jisté meze; tóny v oktávovém vztahu jsou např. substituovatelné v synchronních, nikoli však v rozložených intervalech, tedy identické ve vztahu k harmonickému, nikoli melodickému uspořádání.³¹ To je však něco týkající se samotné podstaty rovnosti, které je ze sémantických důvodů lépe rozumět normativně jako cílenému ne-rozlišení či potlačení jistých rozdílů, nikoli jako popisnému vztahu dvou totožných předmětů.³²

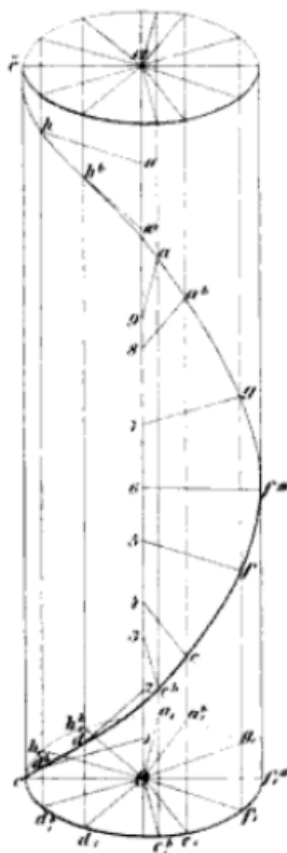
Přijmeme-li oktávovou identitu jako danou, dovolí nám rozdělit spektrum tónů do diskrétního počtu opakujících se či ekvivalentních výšek, resp. jejich ekvivalenčních tříd, s ohledem na něž pak může být akustický prostor reprezentován kruhem. V případě našeho dvanáctitónového systému je tento kruh znám jako kruh chromatický (viz obrázek). Analogicky k Wittgensteinovu osmistěnu lze vzít samozřejmě v úvahu další faktory jako absolutní výšku tónu či jeho vztahy k tónům dalším a uvažovat v důsledku vícerozměrné modely jako je Drobischova šroubovice (viz obrázek) či Eulerova síť (Tonnetz).³³ Částečně této potřebě vyjde vstříc dále uvedený kvintový kruh, v němž je kromě melodických vztahů dán základ i vztahům harmonickým, z výše uvedeného

³¹ Deutsch (1972, s. 411–412), týž (1999, s. 349–412).

³² K obecným otázkám sémantické povahy identity srov. např. Kolman (2011, kap. 1).

³³ Pro příklady dalších standardních akustických modelů srov. např. Lerdahl (2001).

kvantitativního a aspektového východiska je ale zřejmé, že nějaké vyčerpávající zachycení akustického či hudebního prostoru není žádoucí, ani možné.



V protikladu k volbě absolutních výšek nebyl výběr absolutních kroků nikdy zcela libovolný (resp. omezený jen rozsahem našich nástrojů a sluchu). Uvažme např. pythagorejskou harmonii založenou na relativně mysteriózním principu jednoduchých aritmetických proporcí, počínaje oktávou, definovanou po unisonu (1:1) nejjednodušším aritmetickým poměrem 2:1. Jak ukázal Helmholtz ve své přelomové studii,³⁴ pro tento jev existuje velmi dobré „vysvětlení“ v empirickém faktu, že přirozené oscilátory, jako struny či sloupce vzduchu, produkující hudební zvuky, tj. vzduchové vlny konstantní frekvence, vibrují řadou dalších frekvencí, jež jsou celočíselnými násobky frekvence základní. Vnímaný tón je tedy komplexní („gestalt“) fenomén sestávající se zvuku základní frekvence a všech tzv. vyšších harmonických (částkových) tónů neboli alikvotů. Amplituda vlny (a tedy míra hluku) těchto alikvotních tónů obecně klesá s jejich výškou, navíc se ale liší tón

od tónu, z čehož pak vznikají rozdíly v timbru. Samotná struktura jejich posloupnosti je ale v principu stejná, neboť do vibrujícího tělesa se „musí“ vejít délka příslušné vlny, což pak částečně demystifikuje základy pythagorejské harmonie. Přítomnost oktávy v posloupnosti alikvotů coby první – a fakticky každé 2^n-1 -ní ($n>0$) vyšší frekvence – navíc vysvětluje přirozenou tendenci k vnímání oktávové identity a pocitu dokonalého souzvuku plynoucího z koincidence harmonických částí komplexního tónu. Jelikož dalšími částkovými tóny po oktávě jsou – transponovány do oktávového intervalu nad základním tónem – čistá kvinta a (čistá, resp. pythagorejská) velká tercie, tj. tóny durového kvintakordu, zdá se, že disponujeme obecným vzorcem, jenž nám umožňuje modelovat nejen fenomén *konsonance*, ale i uspořádat stupnici na „přírodním“ či „naturalistickém“ základě.

Ačkoli byla formulována již podstatně dříve, našla taková „přirozená“ teorie hudby teoretické zdůvodnění v Helmholtzově díle,³⁵ kde bylo jednoduché vysvětlení konsonance překrytím částkových frekvencí doplněno o fenomén *rázíů*, což jsou, jednoduše řešeno, výkyvy amplitudy (a tedy síly zvuku) způsobené interferencí

³⁴ Helmholtz (1877).

³⁵ Viz tamt., s. 420.

frekvencí, které jsou velmi blízko sebe. Podle Helmholtze je kvalitativní ostrost způsobená takovou interferencí zodpovědná za vnímanou *disonanci*, zatímco konsonance v principu vzniká, když se alikvotní tóny překrývají nebo jsou dostatečně daleko od sebe. Přes teoretický a praktický ohlas, který idea přirozené harmonie vzbudila, je její nosnost vážně podkopána už skutečností, že nezávisí na relativních, ale absolutních frekvencích, v důsledku čehož má čistá kvinta v basu více interferujících alikvotů než malá sekunda ve vyšším rejstříku. Takto zjevně nemůžeme prohlásit žádný interval za příjemný či nepříjemný v absolutním slova smyslu. Řešením příležitostně navrhovaným v atonální tradici, stejně jako u experimentátorů Messiaenova typu, by samozřejmě mohlo být prohlášení harmonie založené na alikvotních tónech za „přirozenou“ konsonanci, nelze se však zbavit dojmu, že se tak vylévá s vaničkou relativity konsonance i dítě jejího zakotvení v naší biologické i kulturní historii.

S ohledem na druhý, kulturní aspekt zvukového vnímání lze přitom argumentovat ve Scrutonově duchu,³⁶ že v hudebním vnímání často diskriminujeme akustické a jiné diskrépance ve prospěch komplexnější hudební organizace, která není žádným způsobem redukovatelná na čistě fyzikální popis, jaký představují Newtonova teorie barev či Helmholtzova teorie zvuku. V případě konsonance pramení kulturní aspekt hudební organizace již z odlišností a transformací vyskytujících se v hudbě různých tradic, dob a stylů. Standardní a přesvědčivý je případ tzv. *tritónu*, tj. intervalu odpovídajícího vzdálenosti tří celých tónů, jenž byl – jako paradigmatický příklad disonance – vykázán v renezanční přijatelných postupů coby „ďábel v hudbě“, aby byl později, při uvolňování kánonu, využíván zhusta k reprezentaci pekla (viz třeba Samielův příchod ve scéně ve vlčí roklí z Čarostřelce, ale již komturův výstup na závěr Dona Giovanniho). Jako součást dominantního septakordu zní ale tritón v zásadě příjemně, a byl tak i obecně vnímán, což lze zdůvodnit právě důležitým postavením tohoto akordu v rámci ustanovující se funkcionální harmonie, v níž hraje akord na dominantě, specificky pak příslušný septakord, mimořádně důležitou roli v rámci obvyklých uzávěrových struktur (kadence) a ve vymezení základní tóniny.

Vedle projektu přirozené harmonie byly podniknuty i pokusy použít řadu alikvotů také jako přirozenou bázi melodické organizace, tj. uspořádání tónů ve stupnici, viz třeba harvardské přednášky Leonarda Bernsteina, kde se tak děje na širším pozadí srovnání s Chomského myšlenkou univerzální gramatiky. Navzdory specifickému kouzlu a nepopíratelnému důvtipu Bernsteinova výkladu, na jehož počátku je univerzálnost alikvotní posloupnosti nalezena v dětských posměšných popěvcích (využívajících alikvoty, které nejsou na našem klavíru, počínající šestým tónem nacházejícím se mezi A a B),³⁷ neexistuje opět žádný apriorní důvod, proč by tato řada měla vést k tomu či onomu hudebnímu schématu. Některé z „nejpřirozenějších“

³⁶ Scruton (1997, s. 244).

³⁷ Bernstein (1976, s. 27).

intervalů, jako např. čistá kvarta či malá tercie, jsou v řadě přítomny, ale jen jako rozdíly vyšších alikvotů, a není je tedy možné slyšet ve vztahu k základní frekvenci. V této souvislosti můžeme snadno parafrázovat dříve citovaného Platóna v tom smyslu, že tyto intervaly nemají být *slyšeny*, ale má na ně být *usouzeno* podle nějakého dodatečného organizačního schématu, jako je to navržené Pythagorejci. Toto schéma, jako jiná schémata vystavěná na oktávové identitě, vyrůstá a je tedy i zakořeněno ve struktuře alikvotních tónů, avšak v jistém okamžiku musí být učiněno nové rozhodnutí, které nelze odvodit z přírodních fenoménů. V pythagorejském případě se toto rozhodnutí rovnalo zobecnění empirického pozorování, že tóny s jednoduchými poměry frekvencí znějí „nejpříjemněji“.

4. Kvintový kruh a spirála

Začneme-li *oktávou* 2:1 a *čistou kvintou* 3:2 dostaneme *čistou kvartu* jednoduše jako komplementární interval, tj. dělením poměru 2:1 poměrem 3:2. Výsledkem jsou hraniční tóny C a C' oktávy a tóny F a G, které v ní leží a jejichž vztah k základnímu C odpovídá kvartě a kvintě. Odečtením kvarty od kvinty, tj. rovností $(3:2):(4:3) = 9:8$, získáme velkou sekundu D považovanou obvykle za celý tón. Zopakujeme-li jej dvakrát jako $(9:8) \times (9:8) = 81:64$, dostane nás celotónový krok od C k (pythagorejské) velké tercii, jejíž zavedení je bohužel v rozporu se základním principem jednoduchých poměrů, neboť (čistá) velká tercie založená na posloupnosti alikvotů má jednodušší poměr 5:4. Aplikujeme-li celotónový krok opakovaně na G, dostaneme tóny A a H s poměrem frekvencí 27:16 a 243:123 vůči C, a ve výsledku tedy posloupnost C, D, E, F, G, A, H, C' známou jako pythagorejská (diatonická) stupnice. (Pythagorejské) intervaly celého tónu CD, DE, FG, GA a AH mají všechny relativní frekvenci 9:8, zbývající dva menší intervaly EF a HC poměry 256:243. Tento interval, zvaný půltón, je znatelně menší nežli půlka celého tónu.

K témuž výsledku lze ovšem dospět podstatně „přehlednějším“ způsobem, totiž sukcesivním zvětšováním tónu C (nebo lépe F) o čistou kvintu (násobením 3:2) a následným srážením daného kroku zpět do rozpětí základní oktávy (dělením 2:1). To nám dá řadu kvint (F), C, G, D, A, E, H reprezentovanou tzv. *kvintovým kruhem*, jehož první dochovaná zmínka se nachází v Diletského *Hudební gramatice*.³⁸ Na rozdíl od chromatického kruhu nejsou k sobě tóny kvintového kruhu vztaženy na melodickém, ale spíše harmonickém základě, což otevírá cestu k vyšším formám hudební organizace. Ve výše popsané pythagorejské formě se však pythagorejský kruh neuzavírá, neboť kvinta přidaná k H nás nevede k F, ale podstatně výše, mezi F a G. Takto je možné zavést nový tón F[#], a od něho pak stejným způsobem dospět k C[#], G[#], D[#], A[#], a E[#], kde

³⁸ Diletsky (1679).

5. Od akustického k hudebnímu prostoru

Není obtížné nahlédnout, v jakém smyslu uvedená „přehledná znázornění“, se zvláštním důrazem na kvintový kruh *a jeho proměny*, „přehledně znázorňují“ zmíněná východiska Wittgensteinovy filosofie. Problém „krocení vlka“ je na základě řečeného jasnou podporou *anti-scientistického* postřehu, v němž se ukazuje, že volbu melodické a harmonické organizace nelze redukovat na čistě fyzikální fakta, ale je třeba do ní započítat i další, estetické, praktické a sociální faktory, jak to v této souvislosti detailně ukazuje třeba Weberova studie *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*.⁴⁰ Námi zmíněný důraz na zásadní příspěvky praktických ohledů, k nimž vedle možností modulace a transpozice patří také otázky výroby vhodných hudebních nástrojů a jejich spojení s jistým sociálním prostředím, rozvíjí dále postřeh *anti-teoretický a pluralistický*.

Teprve na tomto celkovém pozadí historie a „sociologie“ západní hudby dává také – přes všechny možné výhrady, které k ní člověk může mít – smysl Adornova neomarxistická kritika masové kultury na bázi termínů „regresivity“ a „fragmentarizace“ hudebního vnímání. Označení zmenšeného septakordu za maloburžoazní (salónní), banální a sentimentální, jimiž ho častovali propagátoři serialistické techniky,⁴¹ plyne primárně z role, kterou má v tonálním idiomu právě po zavedení rovnoměrného ladění: Zmenšený septakord se skládá ze tří malých tercií (obsahuje tedy dva tritony) a jako takový je dokonale cyklický, tj. v rovnoměrném ladění je každý jeho obrat enharmonický s jiným zmenšeným septakordem; to zakládá jeho funkcionální mnohotvárnost, proměnnost a ambivalentnost, pro niž jej také začala nadužívat moderní hudba. Lze říci, že „regresivita“ vnímání, která je podle Adorna s tímto nadměrným užitím spjata, spočívá v tom, že se daný hudební fenomén, v tomto případě tedy jistá komplexní role septakordu ve vývoji hudební estetiky, od tohoto kontextu oddělí a redukuje se na jistou bezprostředně vnímanou kvalitu. To vede v důsledku k upadnutí do subjektivních kategorií „líbení se“ či „příjemna“, které, jak jsme ukázali, nefungují již u fyzikálně zakotveného pojmu konsonance, stejně tak jako estetické soudy typu „líbí se mi Beethoven“ nedávají smysl bez vstřebání předchozích norem a forem hudební organizace zprostředkovaných dalšími teoretickými, praktickými, sociálními a dalšími ohledy. Záliby v Beethovenovi, s jeho expresivismem a patinou ostře řezané individuality, mohou stěží adekvátně dosáhnout bez znalosti objektivního a neosobního Bacha, resp. postupů, které razil. Ve vztahu k Wittgensteinovým východiskům zde tedy máme jasně instanciován *kvantitativní*

⁴⁰ Weber (1921).

⁴¹ Srov. Schönberg (1922, s. 288–289); Adorno (1975, s. 40–41).

postřeh, jenž odmítá oddělit porozumění znaku od celku jeho užití v nějaké praxi, ve výše uvedeném případě tedy jistého souzvuku v rámci technik vývoje západní tonality, obecně pak určitého díla v rámci určité umělecké tradice.

Otázky po způsobech, jimiž lze posuzovat umělecké dílo, úzce souvisejí a dále rozvíjejí Wittgensteinův *kvalitativní* postřeh, jak ho lze demonstrovat na srovnání výroků typu „líbí se mi Beethoven“ se se sémantikou tvrzení jako „pařížský metr je dlouhý 1 metr“, která Wittgenstein diskutuje ve svých *Filosofických zkoumáních*.⁴² Takové věty jsou jen zdánlivě smysluplné, ve skutečnosti svou deskriptivní formou zastírají skutečnost, že jejich objekty nejsou primárně výskytová jsoucna, tj. metr v Paříži není předmětem měření, ale jeho prostředkem, normou, stejně jako nejsou Beethovenovy skladby typicky předmětem, ale normou estetického soudu. To rámcově odpovídá Wittgensteinovým úvahám k užití estetických slov jako „krásný“ v komparaci s etickými slovy jako „dobrý“, které pro něj mají podobnou významovou strukturu jako logický predikát „pravdivý“, tj. jsou to v jistém smyslu bezobsažná, formální slova, odkazující k celku jisté praxe a jejím normám. To, že to např. s někým myslím „dobře“, není záležitostí pouhé predikace ospravedlněné určitým stavem světa či dobromyslným stavem mé mysli, ale cosi, co se nepřímo ukazuje v celku jistého jednání, jež mohu příslušným označením nanejvýš přivést k něčí pozornosti jako doporučeníhodné. Podobně je to s tvrzením, že je nějaké dílo krásné, či že se mi líbí, které budeme považovat za nepřipadné u osoby, která si nedokáže zapamatovat nejjednodušší melodie, jeví opakované znaky duševní nepřítomnosti a nudy na zvláště vyvedených místech atd. atd.⁴³ Záliba v uměleckém díle nespočívá v odpovídajícím vyznání či privátních stavech libosti, ale až v příslušné aktivitě, v tom, že jsou tato vyznání a libé stavy součástí určité životní formy.⁴⁴

U dalších příkladů Wittgensteinových filosofických východisek si již vystačíme s relativně skromnými otázkami ladění a schématem kvintového kruhu, jak jsme je předvedli výše. Již tak běžný fenomén jako je slyšení *falešného* tónu, je jasným případem *aspektového* slyšení, tj. slyšení něčeho *jako* něčeho: Falešný tón A je z fyzikálního hlediska něco nemožného, totiž A, které není A. *Bezprostředně*, jako tón jisté absolutní frekvence, je jednoduše tím, čím je, falešným se stává až ve vztahu, tj. *prostřednictvím* dalších tónů, daných určitým kulturním schématem. Odtud je již snadný přechod k pluralistickému východisku. Představme si, že slyším sled několika

⁴² Wittgenstein (1953, § 50).

⁴³ Srov. Wittgenstein (1967a, s. 6).

⁴⁴ K tomuto bodu srov. Eggers (2011, s. 105–109). Zvláštní pozornost si zaslouží tamtéž citované místo z McGuinnessovy knihy *Wittgenstein: A Life, Young Ludwig (1889 – 1921)* (McGuinness (1988), podle něhož Wittgenstein o Wagnerových *Mistrech pěvcích*, kteří se mu zalíbili za studentských let, „ně řekl: ‚Mistři pěvci jsou velkolepé dílo, musím toho slyšet od Wagnera více‘ (nebo, jak by se mohl vyjádřit znalec: ‚musím studovat jeho vývoj‘), nýbrž řekl si: ‚Mistři pěvci jsou velkolepé dílo, musím je slyšet častěji‘.“

tónů, z nichž poslední vyhodnotím jako mírně falešné A; skladba ale pokračuje dál a já si uvědomím, že se jedná o jazzovou melodii; falešné A je tedy jedním z tzv. „modrých“ tónů, tj. jedná se o tón *pravý*. To, co se změnilo, nebyl fyzický tón, ale jeho aspekt určený jistým komplexně podmíněným vztahem, resp. pluralitou těchto vztahů. Tyto vztahy, vymezené rámcově způsoby dělení zvukového kontinua do diskrétních bodů, a jejich komplexní, melodická, harmonická a rytmická organizace, jak je částečně reprezentována kvintovým kruhem, zhruba odpovídají tomu, co Wittgenstein nazýval hudební gramatikou a co nyní můžeme nazývat *akustickým prostorem*, čistě pro potřeby jeho vymezení vůči *prostoru hudebnímu*, v němž docházejí ke slovu také kritéria estetická.

Můj návrh, jak oba prostory spojit, spočívá v tom, že akustické normy, které se – jako např. kvintový kruh – podílejí na konstituci akustického prostoru, uchopíme jako normy participující v jistých *očekáváních*, na základní rovině odpovídajících tomu, jaké body v rámci akustického kontinua budeme vůbec považovat za přípustný hudební materiál. V rámci melodické organizace představují přirozenější a důvěrně známý příklad „očekávací“ *qualia* jednotlivých tónů škály, vedoucí k rozlišení stabilní tóniky, odstředivé subdominanty, relativně stabilní, dostředivé dominanty, nestabilního, k přechýlení tíhnucího citlivého tónu apod.; v harmonické organizaci lze zmínit kadenční techniku, která nás připravuje na ukončení fráze a v rytmické organizaci pak pravidelné střídání těžkých a lehkých dob. Přechod od akustického k hudebnímu prostoru bude spočívat v tom, že příslušným normám připíšeme určitou estetickou funkci, spočívající na rozhodnutí: (a) chápat, po Hegelově vzoru, umění jako médium explikace stavů naší mysli jako jsou emoce, které nemáme – díky jejich přímé povaze – zcela pod kontrolou; (b) popsat emoce strukturálně jakožto pramenící z konfliktů očekávání a jeho (dočasného) narušení, jak to na bázi Deweyho teorie emocí v hudebním kontextu rozpracoval muzikolog Leonard Meyer. Na tomto pozadí bude moci oba zmíněné prostory propojit s diskurzivním prostorem, neboli *prostorem důvodů*, jenž se do hry dostává v prvním plánu skrze tezi, že v hudebním prostoru normy spojené s očekáváním pouze neaplikujeme, ale sebe-vědomě reflektujeme na jejich očekávací funkci s cílem dosáhnout jistých estetických účinků, např. narušením autentické kadence kadencí klamnou či ustálených rytmických struktur synkopou. Revize slyšeného, která je s touto „hrou“ očekávání spjata, zakládá vazbu hudebního na diskurzivní prostor. To neznamená, že by byl hudební prostor na ten diskurzivní redukovatelný, nicméně předpokládá ho v tom smyslu, jenž – zdá se – Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních* popírá.

Těmito úvahami a jejich podrobným zdůvodněním jsem se částečně zabýval jinde.⁴⁵ Zde mi šlo o podrobnější rozpracování té jejich části týkající se „gramatiky“ akustického prostoru, v tom smyslu, v kterém ji lze odvinout z některých principů Wittgensteinovy filosofie. Hlavním výsledkem mělo být přehledné znázornění Wittgensteinova klíčového konceptu „přehledného znázornění“ jeho umístěním do prostředí, které není čistě vizuálně či diskurzivně kontrolovatelné. Explikační sílu uvedených rozlišení, zvláště pak fenoménu akustického ladění a na něm založený problém „krocení vlka“, lze snadno nahlédnout v jeho přenesení do oblasti logiky, v níž nám např. duality a symetrie klasické logiky – zmiňované Hilbertem v jeho výkladu metody ideálních elementů – mohou připomenout volnou modulovatelnost a transponovatelnost v rámci rovnoměrného ladění. Cena, která byla za tuto možnost zaplácena, spočívá v tom, že přejdeme-li k použití, nezní „nic“ docela správně, tj. zákony klasické logiky jsou příliš jednoduché na to, aby měly uvěřitelné protějšky v obvyklé praxi. Rozličné alternativy ke klasické logice, jako logika intuicionistická či nemonotónní, které se snaží vyvážit nesoulad mezi „umělými“ logickými schématy a fenomény „přirozeného“ jazyka, jako je efektivní povaha či korigovatelnost inference, obvykle obětovávají jednoduchost a přehlednost systému ve prospěch specifických „konsonancí“ pod vlivem iluze, že výsledný systém bude v nějakém smyslu přirozený či pravdivý. Ve Wittgensteinově pozdní filosofii je tomuto bráněno právě postřehy kvality a kvantity, které nás varují před dvěma extrémními postoji, jež můžeme zaujmout vůči teoretickým schématům, když je buď pro jejich jednoduchost proměníme v banalitu, nebo je pro jejich komplexnost učiníme obskurními. Stejně jako v případě ladění zde přitom neexistuje žádný přirozený, ideální či pravdivý stav, kterého by bylo možné dosáhnout, a jediné, co můžeme nakonec dělat, je udržovat rovnováhu mezi extrémny vnitřní jednoduchosti a vnější aplikovatelnosti. Tato kritéria pro svůj odlišný původ jdou primárně proti sobě a jako taková nemohou být uspokojena ve své celistvosti a jednou pro vždy.

Literatura

Adorno, T. W. (1975): *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp. Frankfurt a. M.

Adorno, T. W. (1978): „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei.“

Musikalische Schriften I– III, Suhrkamp. Frankfurt am Main, s. 628–644.

Baker, G. (2004): *Wittgenstein's Method. Neglected Aspects*. Blackwell, Oxford.

⁴⁵ Detaily jsou rozpracovány in: Kolman (2012, s. 185–212) a také v dosud nepublikované přednášce „Normativity and Naturalism in Languages of Arts“, přednesené dne 11. 5. 2012 na konferenci Naturalism and Normativity in the Social Sciences v Hradci Králové.

- Beran, O. (2010): „Wittgensteinovy poznámky o barvách.“ In Wittgenstein, L., *Poznámky o barvách*. přel. O. Beran, Filosofia, Praha.
- Brandom, R. (2011): *Perspectives on Pragmatism. Classical, Recent, and Contemporary*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Bernstein, L. (1976)., *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Harvard University Press, Cambridge, MA., 1976.
- Deutsch, D. (1972): „Octave Generalization and Tune Recognition.“, *Perception and Psychophysics 11*, s. 411–412.
- Deutsch, D. (1999): „The Processing of Pitch Combinations.“ In Deutsch, D. (ed.), *The Psychology of Music*. 2. vydání, Academic Press, San Diego, s. 349–412.
- Deutsch, D. (2006): „The Enigma of Absolute Pitch.“ *Acoustics Today 2*, s. 11–18.
- Diletsky, N. (1679): *Idea grammatiki musikiyskoy*. Moskva.
- Drury, M. O’C. (1984): „Conversations with Wittgenstein.“ In Rhees, R. (ed.), *Recollections of Wittgenstein*. Blackwell, Oxford.
- Eggers, K. (2011): *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*. Karl Alber, München.
- Goethe, J. W. (1810): *Zur Farbenlehre*. J. G. Cotta, Tübingen.
- Glock, H-J. (1996): *A Wittgenstein Dictionary*. Blackwell, Oxford.
- Helmholtz, H. von (1877): *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 4. rozšířené vydání, Viewegh, Braunschweig.
- Kolman, V. (2008): *Filosofie čísla. Základy logiky a aritmetiky v zrcadle analytické filosofie*. Filosofia, Praha.
- Kolman, V. (2011): *Idea, číslo, pravidlo. Úvod do analytické filosofie, která se nechce stát přísnou vědou*. Filosofia, Praha.
- Kolman, V. (2012): „Models and Perspicuous Representations.“ In Rödl, S., Tegtmeier, H. (eds.), *Sinnkritisches Philosophieren*. deGruyer, Berlin, s. 185–212.
- Lerdahl, F. (2001): *Tonal Pitch Space*. Oxford University Press, Oxford 2001.
- McGuinness, B. (1988): *Wittgenstein: A Life, Young Ludwig (1889 – 1921)*. Duckworth, London.
- Meyer, L. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago University Press, Chicago.
- Miyazaki, K. (1988): „Musical Pitch Identification by Absolute-Pitch Possessors.“ *Perception and Psychophysics 44*, 1988, s. 501–512.
- Miyazaki, K. (1990): „The Speed of Musical Pitch Identification by Absolute-Pitch Possessors.“ *Music Perception 8*, s. 177–188.
- Newton, I. (1718): *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflexions and Colours of Light*. 2. rozš. vyd., W. Innys, J. Innys, London.

- Platón (2005): *Ústava*. přel. F. Novotný, OIKOYMENH, Praha 2005.
- Scruton, R. (1997): *The Aesthetics of Music*. Clarendon Press, Oxford.
- Schönberg, A. (1922): *Harmonielehre*. 3. vyd., Universal-edition, Wien.
- Weber, M. (1921): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Drei Masken Verlag, München.
- Wittgenstein, L. (1922): *Tractatus logico-philosophicus*. Routledge, London.
- Wittgenstein, L. (1953): *Philosophical Investigations*. Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, L. (1961): *Notebooks 1914–1916*. Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, L. (1967a): *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Beliefs*. University of California Press, Berkeley.
- Wittgenstein, L. (1967b): *Wittgenstein und Wiener Kreis*. Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, L. (1977): *Remarks on Colour*. Oxford, Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1984): *Werkausgabe*. Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Wittgenstein, L. (1995): *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*. Frankfurt a. M.
- Wittgenstein, L. (2005): *The Big Typescript*. Oxford, Blackwell.