

Hloubka hudby

Peter Kivy¹

O některých dílech instrumentálního repertoáru soudíme, že jsou to hudební díla nějak „hluboká“: Beethovenovy pozdní kvartety, Bachův *Dobře temperovaný klavír* a podobné kusy. Má však toto přesvědčení o jejich hloubce smysl?

Ta otázka má dobrý důvod. Řeknu-li, že Goethův *Faust* je hlubokým uměleckým dílem, zatímco *Jak je důležité mítí Filipa* Oscara Wilda nikoli, je smysl mého prohlášení jasný. To první pojednává velká filosofická a morální témata, druhé jmenované dílo je chytrou, povrchní komedií o daných mravech, kratochvilnou zábavou bez špetky velikosti. Tím se nechce říci, že *Jak je důležité mítí Filipa* je dílem nedokonalým. Nemusím dodávat, že je – nutně – menším uměleckým dílem. Samozřejmě, že je. Je ovšem možné, aby jedno dílo bylo hlubší než jiné, přesto však méně dokonalé a snad ani ne tak dobré. Klíčovým bodem zde je, že o hloubce díla musí rozhodovat, o čem je, to, že má hlubší téma.

Okolnost, že literární dílo je o něčem hlubokém, přirozeně samo o sobě nestačí, abychom mu připsali hloubku. Neboť hluboká témata lze zpackat právě tak jako témata krásná, lze je zhudlařit i provést skvěle. Nepochybně tedy musíme dodat, že aby bylo literární dílo hluboké, nesmí mít pouze hluboké téma, ale musí s ním naložit přiměřeně k jeho hloubce. Můžeme tedy stanovit nejméně tři podmínky hlubokého díla. Za prvé, musí být s to být „o něčem“ (to znamená, že musí mít možnost předmětu). Za druhé musí být o něčem hlubokém (něco, o co lidé projevují trvalý zájem, co považují za podstatné). A musí své hluboké téma pojednat vzorově či jinak svému tématu přiměřeně (jinak řečeno, na nějaké přijatelně vysoké estetické úrovni).

Vrátíme-li se k našemu problému, je obtíž s hudební hloubkou zřejmá. Hudba samotná není o ničem. Tudíž jedna hudební skladba nemůže být hlubší než jiná díky tomu, že by bylo hlubší její téma. Skutečně, je-li hluboké téma nutnou podmínkou hloubky uměleckého díla, pak hudba podle všeho vůbec nemůže být hluboká. Řekneme-li pak, že Bachův *Dobře temperovaný klavír* je „hluboký“, je to nesmysl.

Protože jsem zastáncem hudebního purismu připouštějícího expresivní vlastnosti, je tu snadný způsob, jak uvedenému dilematu uniknout. Zdá se mi správné tvrdit, že hudba je hluboká díky tomu, že vyjadřuje temnější, řeklo by se „vážné“ emoce. Čili temná vážnost první a čtvrté symfonie Johanna Brahmsa nás opravňuje považovat je za díla hlubší, než jsou (řekněme) jeho dvě serenády pro orchestr, které *obě* vyjadřují emoce z radostného konce emočního spektra.

Možná je v našem návrhu něco, co odpovídá způsobu, jakým instrumentální hudbu vnímají a hovoří o ní hudební laici. Mám za to, že takoví lidé mají sklon vnímat a popisovat hudební výraz vážných emocí jako temnější a hlubší než je hudební výraz emocí veselých a rozpustilých. A myslím, že lze snadno nahlédnout, proč je tomu tak. Existuje zjevná spojitost mezi temnými emocemi a hlubokými tématy. „Vážná“ literatura, zejména tragédie, jedná o smrti, zločinu a trestu, problému zla, ztrátě člověka, smutku a nespokojenosti, o postavení člověka, svobodě vůle, lidské slabosti – o celé litanii lidských stesků. Právě toto jsou témata, která shledáváme hlubokými a nesnadnými, a literaturu, která s nimi pracuje, shledáváme právě proto hlubokou (a nesnadnou).

Výše uvedené může správně popisovat způsob, jakým hudební laik vnímá a popisuje hudbu jako hlubokou. Snad může jít i o platné psychologické vysvětlení, proč ten či ona vnímají hudební výraz vážných emocí jako hlubší než hudební výraz emocí veselých a rozpustilých. Jejich soudy se však tímto *nezdůvodňují*. Neboť je-li, jak tvrdím já, hudba sama o sobě kvazisyntaktickou strukturou zvuků, beze smyslu a reference, která má náhodou mezi svými vlastnostmi též expresivnost, není důvod se

¹ Kivy, Peter, The Profundity of Music, in Lamarque Peter and Stein, Haugom Olsen (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, ss. 463–469.

domnívat, že struktura s vážnými expresivními vlastnostmi je nějak hlubší než struktura s vlastnostmi veselými a šťastnými. Možná, že se objevuje hloubka následkem toho, že se dílo dotýká vážných emocí, že je o nich. Protože však podle mého názoru hudební výraz vážných emocí není o těchto emocích, není fakt, že je vyjadřuje, důvodem pro připsání hloubky právě hudebnímu výrazu.

Domnívám se, že hudební laici mají sklon připsávat hloubku hudebnímu výrazu vážných emocí a že neexistuje zdůvodnění takových soudů. Dalším logickým krokem je prozkoumání, jaké hudbě připsují hloubku lidé hudebně vzdělaní, a zda jsou jejich soudy o hloubce děl lépe zdůvodněny než soudy hudebních laiků. Začneme příkladem.

Albert Schweitzer ve své knize o Johannu Sebastianu Bachovi popisuje poslední dny již slepého skladatele, jeho poslední skladbu.

Své poslední dny trávil výhradně v zatemnělé místnosti. Když cítil, že smrt se blíží, začal Altnikolovi (svému zeti) diktovat chorální fantazii na melodii *Wenn wir höchsten Nöten sind*, pravil mu však, aby začal hymnem *Vor deinen Thron tret ich allhier*, který se zpívá na tutéž melodii...

V temné místnosti, zvolna obkloповán stíny smrti, tvořil mistr své dílo, mezi ostatními jedinečné. Umění kontrapunktu zde je natolik dokonalé, že se vymyká popisu. S každou částí melodie se zde nakládá jako s fugou, kde je obrat tématu pokaždé představen jako téma protikladné. Pohyb těch částí je navíc tak lehký, že po druhé řadě si umění neuvědomujeme, ale jsme fascinováni duchem, jenž mluví hlasem těchto G durových harmonií. Zavřenými okny už vřava světa neproniká. Umírajícího mistra obklopují harmonie sfér. V té hudbě není smutku. Poklidné osminy přecházejí na druhý břeh lidského utrpení. Nad celým dílem se třpytí slovo „proměna“.²

Nemusím snad dokazovat, že Schweitzer považoval Bachovu poslední skladbu za „hlubokou“, i když to slovo v citátu nenajdete. Rovněž se zdá zřejmé, že ta hloubka má něco společného s „uměním kontrapunktu ... natolik dokonalého, že se vymyká popisu“. To se ukazuje zejména ve fuze, v níž je „obrat tématu pokaždé symbolizován jako téma protikladné“. Co si z toho můžeme vzít?

Kontrapunkt sám o sobě je odnepaměti v myslích hudebníků spojován s hloubkou a vážností. A v hudbě moderní doby se skladatelé instrumentální hudby neustále znovu a znovu obraceli k „naučenému“ kontrapunktu vždy, když svůj styl chtěli „prohloubit“. Je spojení kontrapunktu s hloubkou čistě psychickou asociací stejně, jako hudební laik spojuje hloubku s vážnými emocemi? Neboli, existuje ve skutečnosti souvislost mezi hloubkou v literatuře a hlubokými tématy? Jinými slovy, existuje nějaké rozumné zdůvodnění, proč bychom se měli domnívat, že kontrapunkt je hluboký díky tomu, že je to kontrapunkt? Neříkám, že kontrapunkt je jediná hluboká hudba. Jestliže jsme však naznali, že kontrapunkt tak často vyvolává přívlastek „hluboký“, možná bychom – pakliže je takový estetický soud zdůvodněný – tento případ mohli zobecnit na veškerou takzvanou hlubokou hudbu. Podívejme se, kam nás taková strategie zavede.

New Harvard Dictionary of Music definuje kontrapunkt jako „kombinaci dvou nebo více melodických linií“ a dodává, že „jeho povaha je nerozlučně spjata s povahou melodie. Melodie musí být souvislá, její tóny hudebně vnímatelným způsobem plynout jeden z druhého, a to platí pro melodie vystavěné v kontrapunktu stejně jako pro ostatní“³. Problém kontrapunktu spočívá tedy v tom, řečeno co nejjednodušeji, úspěšně si pohrát se složitou funkcí o dvou proměnných: spojit určitý počet melodií melodie s vnitřním, melodickým podílem každé z nich. Dodatečným parametrem, od umění kontrapunktu neodlučitelným, je princip „melodické ekonomie“, jímž se rozumí použití co nejmenšího množství melodického materiálu, úměrně jednotlivým vnitřním melodickým podílům. Ten princip sám

² Schweitzer, Albert, *J. S. Bach*, New York 1950, ss. 223–224.

³ De Voto, Mark, *Counterpoint*, The New Harvard Dictionary of Music, Randel, Don (ed.), Cambridge, Mass. 1986, s. 205.

o sobě celkem vzato vyjadřuje známé triky kontrapunktu, s nimiž skladatelé nakládají po celá staletí: sloučení melodie s ní samotnou (kánon či imitace), sloučení melodie s ní samotnou ve větších či menších tónových hodnotách (augmentace či diminuce), sloučení melodie s jejím zrcadlovým obrazem (inverze), sloučení melodie s ní samotnou zpět k začátku (krab). Do jména principu jsem zahrnul spojení „melodická ekonomie“, protože ve všech uvedených vztazích spočívá trik nikoli ve slučování melodie s jinou melodií, nýbrž s ní samotnou nebo s nějakou její rozpoznatelnou variantou. To je zjevné zejména v Bachově chorální předešle, na níž Schweitzer tolik obdivuje inverzi tématu to tématu opačného. A Bachův výkon zde je mnohem pozoruhodnější, daleko obtížnější, protože jím použité téma *Wenn wir in höchsten Nöten sind* existovalo předtím, než je použil, což představovalo další skladatelovo omezení, protože to omezilo jeho svobodu ve výběru tématu, ale musel pracovat s tématem již daným. S tím tématem si mohl do určité míry hrát, omezen toliko rozpoznatelností tématu.

V moderní době, s nám známými pravidly instrumentální hudby, jsou takové hrátky vynikající ukázkou hudebního řemesla a poučenosti, ukázkou starobyle úctyhodnou, majícím pro hudebníka význam takřka mystický. Zajisté je spojována s pojmem hloubky. Existuje však toto spojení jiné než psychologické či sociologické? To, že je hudbu kontrapunktu obtížné napsat a že je starobyle úctyhodná samo o sobě neříká nic o její hloubce.

Vraťme se k Bachovu chorálnímu preludiu *Wenn wir höchsten Nöten sind*. S každou frází se zde zachází jako s fugovým tématem, každé protikladné téma je inverzí tématu. Protože chorální melodie už tu byla před aktem skládání, je podle všeho přiměřené popsat to, co Bach učinil, jako *objev*, že s tou chorální melodií lze naložit právě takto.⁴ Bach totiž objevil, že každou frází toho chorálu lze – s patřičnou vynalézavostí – doprovodit její zrcadlovou inverzí. Chorál už tam byl. Bach objevil a prostřednictvím chorálového preludia nám odhalil, že tento vnitřní potenciál obsahovalo. Bachovo umění kontrapunktu je zde „uměním možného“: uměním objevu, odhalení.

Jde o zvláštní případ. Nemohli bychom jej ale zobecnit na kontrapunkt jako celek? Neboť podle mého shledáváme na kontrapunktu tak tajemně fascinující to, že nám v jistém temném smyslu odhaluje právě samotné hudební zvukové možnosti. Ať už začínáme s již daným materiálem, jako Bach v dotčeném chorálním preludiu, nebo vymyslíme fugové téma nové a dál ho rozvíjíme jemu vlastním způsobem, člověk má sto chutí popsat ten proces – víc než u jiné hudby – jako „objev možností“. Skladatel používající kontrapunkt se nám tak jeví jako průzkumník: objevuje, kam může zvuk zajít, odhaluje možnosti tématu, s čím je lze spojovat a jak. Považujeme-li nějakou melodií za nejzákladnější – melodie je koneckonců úplná hudební skladba –, pak kontrapunkt, jehož „povaha je nerozlučně spjata s povahou melodie“, je nejzazší hudební umění, neboť na základě možných kombinací spojení nějaké melodie s ní samotnou zkoumá nejzazší hranice jejích možností. Jeví-li se nám melodie v hudebním universu jako nejjednodušší úplná entita, pak skladatel kontrapunktu (nikoli „řemeslník melodií“) je tím nejzákladnějším „melodikem“. Jako takový je Kryštofem Kolumbem a Isaacem Newtonem našeho hudebního universa.

Nyní už snad pro tvrzení o hudební hloubce máme jakousi oporu. Připomeňme si, že první podmínka „hloubky“ díla je, že musí být schopno mít svůj předmět, být o něčem. A ještě si připomeňme, že samotná hudba je bezpředmětná, není o ničem. V tomto ohledu vzniká nepřekonatelný problém. Nyní jsme však shledali, že o jednom druhu hudby více než o jiném, o hudbě kontrapunktu, lze mít na základě hudebního vzdělání často a konzistentně za to, že je „hluboká“. Rovněž jsme shledali, že nás to zde více než jinde v hudbě svádí považovat skladbu za objev možností a hudba by tudíž podle toho byla o těchto možnostech, o možnostech hudebního zvuku, neboli – zopakujme si to –

⁴ Možnost chápání hudební skladby jako objevu jsem navrhl a rozvedl v poněkud odlišných souvislostech v člancích *Platonism in Music: A Kind of Defense*, *Grazer Philosophische Studien* 19, 1983 (česky *Platonismus v hudbě: několik argumentů pro*, in *ORGANON F* 3/2004, ss. 278–296), a *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, *American Philosophical Quarterly* 24, 1987.

o hudbě samotné. Takto máme předmět vhodný právě pro tento druh hudby, předmět, který se v myslí hudebníka často pojí s hloubkou hudby. Ostatní z toho plyne přímo.

Naše druhá podmínka pro hloubku literárního díla byla, že musí mít hluboké téma: téma poutající zájem lidských bytostí, jevící se jím důležité. Tuto podmínku hudební kontrapunkt zřejmě bezprostředně splňuje, neboť je evidentním faktem, že instrumentální hudba pro lidské bytosti důležitá a zajímavá je. A předmětem kontrapunktu jsou možnosti hudebního zvuku – to jest hudba –, což je *eo ipso* předmět poutající zájem významného počtu lidských bytostí a jevící se jim důležitý.

Je jasné, že ne o každé hudbě kontrapunktu bychom měli říkat, že je „hluboká“. To je však zcela v souladu s naší třetí podmínkou hloubky, totiž že hluboké téma má být zpracováno jedinečným způsobem, způsobem odpovídajícím hloubce tématu. Bachův kontrapunkt shledáváme nedostižně zpracovaný, kontrapunkt jeho současníků vidíme zpracovaný neohrabaně a nezáživně. Proto je pro nás Bachovo dílo hluboké, zatímco díla jeho současníků triviální. Téma fug a kánonů jeho současníků je stejně hluboké jako Bachovo, protože je stejné. Ovšem Bach byl pro to téma partnerem, oni ne.

Shrňme to. Řekli jsme, že hudba kontrapunktu svádí hudebně vzdělané lidi k označení „hluboká“. Dále bylo řečeno, že zřejmě existuje rozumné zdůvodnění takových soudů. Zdůvodnění je, že taková hudba podle všeho splňuje tři požadavky hloubky (například) literárního díla. Jsme v pokušení říci, že tato hudba je o něčem, totiž o možnostech samotného hudebního zvuku. Protože je o něčem, poutá zájem mnoha z nás, považujeme ji za důležitou. A přinejmenším některá z těch děl jsou jedinečně provedena na esteticky vynikající úrovni. Problém je, že hudba kontrapunktu není jediná hudba, kterou hudebně vzdělaní lidé obvykle nazývají hlubokou. A je-li to jediný druh hudby, pro který zřejmě existuje rozumné zdůvodnění, proč ho nazývat hlubokým, pak to myslím vrhá hlubokou pochybnost na to, zda takové zdůvodnění skutečně existuje. Osobně bych se raději vzdal pojmu hudební hloubky, než přijmout, že jediná hluboká hudba je spjata s kontrapunktem. Jistě, i podle mého jsou Bachovy fugy hluboké, ale stejně tak jsou hluboké i Brahmsovy symfonie. Vzdát se soudu o Brahmsovi a trvat na hloubce Bachových fug by bylo by holým předsudkem či dogmatismem. Měli bychom chtít všechno, nebo nic. Můžeme mít vše.

V souvislosti s kontrapunktem se mluvilo se o tom, že právě zde by bylo možné nalézt to, co opravňuje soudy o hloubce. Krom toho by také mohlo existovat něco, co shledáváme hlubokým ve všech druzích hudby. Domnívám se, že nyní bychom měli určit, co toto něco je a zobecnit to na veškerou hudbu západní tradice.

Řekl jsem, že v moderní době se kontrapunkt stal význačným symbolem hudebního *umění*. A v tom je podle mého klíč. Domnívám se, že společným jmenovatelem kontrapunktu i ostatních případů hudební hloubky je prvotřídní hudební umění. Všude, kde jde o nádhernou hudbu, a kde je nádhera nahlédnuta jako výsledek jejího svrchovaného umění, tam taková hudba vzbuzuje u hudebně vzdělaných lidí *platný soud* „hluboký“.

Klíčovým bodem však je, že i když je snad kontrapunkt nejzazším hudebním uměním hudebními znalci snad nejobdivovanějším, není hudebním uměním jediným. Umění (*craftmanship*) je pojem relativní. Každý vůdčí směr či způsob vyjádření má pojem umění vůči němu relativní. Uvažme například jeden důležitý příklad: klasický styl. Ten nabízí jiný význačný symbol hudebního umění. Mnozí mají za to, že ten styl dozrál v Haydnově smyčcovém kvartetu op. 33 a různých vrcholů dokonalosti dosáhl ve zralých dílech Haydnových, Mozartových a Beethovenových. Tento styl kryje v hudbě jiný pojem umění, takový, který má význačný „syntaktický“ charakter.

Takže, co nás opravňuje připsat hudebnímu umění hloubku? Nuže, je to totéž oprávnění, nyní zobecněné, se kterým jsme se setkali ve zvláštním případě kontrapunktu. Umění v hudbě je zkoumání hudebních možností uvnitř dané množiny stylistických parametrů. Pakliže někdo o hudbě říká, že je sama o sobě, má na mysli hudební umění obecně a přirozeně též kontrapunkt jako jeho nejvýznamnější zvláštní případ.

Jak ale víme, kdy je třeba vyčlenit hudební umění jako kompoziční prvek natolik podstatný, že zaručí náš správný soud o hloubce dané hudby? Odpověď je nabízí: když se umění (*craftmanship*) vnucuje, když se samo mocně dožaduje hudební pozornosti, pak máme nutkání a (snad) i oprávnění

usoudit na hudebně podstatnou uměleckost a tudíž hloubku, přinejmenším do jisté míry. Takové samozřejmě odpovědi je však třeba oponovat z jednoho zjevného důvodu. Alespoň v jednom smyslu totiž vnucování hudebního umění není jediným znakem hudební hloubky, ale naopak hudební nevhodnosti (měřeno nejvyššími standardy mistrovských děl). Hudební umění a poučenost Mendelssohnových raných symfonií jsou vsutku úžasné. Jejich kontrapunkt a klasická technika symfonické expozice a rozvoje jsou patrné kam oko pohlédne. Avšak, použijeme-li pěkný brat Alfreda Einsteina, ta raná díla mají přesto „zjevné rysy pracnosti“.⁵ Jejich umění a poučenost se dosud neslyly do skladatelova charakteristického stylu. Totéž lze říci o Haydnových smyčcových kvartetech, op. 20. Jakkoli jsou jejich fugové finále nádherné a přesvědčivé, přesto nejsou součástí klasického stylu. Těmi jsou například fugové finále Mozartova kvartetu G dur, K. 387, a jeho symfonie Jupiter. Haydn tehdy ještě nedosáhl jednoty a dokonalosti umění, které Einstein nazval „druhou naivitou“, k níž je ve všech uměních předurčeno jen několik málo mistrů“.⁶ Jde o stejné umělecké mistrovství způsobující, že obtížné se jeví samozřejmým. Právě to Schweitzer rozpoznal v Bachově poslední skladbě, když napsal, že „pohyb těch částí je tak lehký, že po druhé řadě už si umění neuvědomujeme“.

Čili do jisté míry nazýváme umění hlubokým spíše tehdy, když se umění nevnučuje. Umění tam být musí, a musí vyžadovat naši pozornost jako primární faktor našeho hudebního zážitku daného díla. Abychom však dílo proto nazvali hlubokým, musí se umění svrchovaně dobře zdařit. A svrchovaný zdar v umění nastává tehdy, když se umění do hudebního díla – a skladatelova osobního stylu – dobře vřadí, a to tak, že „už si je neuvědomujeme“.

To není neslučitelné s našimi intuicemi o hloubce v literatuře. Spisovatel může psát o hlubokém tématu a skutečně o něm může říkat původní a důležité věci. Jestliže se však s tématem, bez ohledu na jeho hloubku a informativnost, nenaloží tak, aby dílo bylo literárně úspěšné, nestává se „literaturou“ a my dílo nevnímáme jako hluboké, i když je snad můžeme chápat jako hluboký příspěvek danému žánru. Platónovy dialogy jsou hlubokými literárními stejně jako filosofickými díly. Díla biskupa Berkeleyho jsou hluboká filosoficky, ačkoli z výše uvedeného důvodu postrádají hloubku literární. Postavy jsou toporné, a kdykoli se pokusíte nahlédnout ta díla jako literaturu, vyloupne se filosofie.

Nyní se lze tázat, zda tato analýza hloubky v hudbě splňuje výše uvedené podmínky. Na první pohled je tomu tak. Připomeňme si, že první podmínka říká, že dílo má být o něčem. Podle naší analýzy je v případě hlubokého hudebního díla tato podmínka splněna tím, že taková díla jsou hluboká díky jejich svrchovanému umění, které způsobuje, že ta díla jsou „o“ hudbě samotné: „o“ možnostech hudebního zvuku.

Druhá podmínka hloubky je, že dílo musí být o něčem hlubokém, musí mít hluboké téma. A protože v mnoha lidech hudební zvuk vzbuzuje trvalý zájem a je pro ně je zjevně nanejvýš důležitý, zdá se, že tato podmínka je též alespoň některými hudebními díly splněna.

Za třetí jsme řekli, že téma hlubokého díla musí být nejen hluboké, ale musí být zpracováno přiměřeně dané hloubce: musí být zpracováno umělecky svrchovaným a jedinečným způsobem. Podle všeho právě tuto podmínku vyjadřuje Einsteinův požadavek, že svrchované hudební umění nemá „zjevné rysy pracnosti“. Naopak, jeví se jasné a průzračné a dosahuje tak v Einsteinově terminologii „druhé naivity“. Jde o svrchované hudební umění, které si podle Schweitzera „už neuvědomujeme“.

Podle výše uvedeného *se zdá*, že nyní máme přiměřeně rozumné zdůvodnění připsání hloubky nějakému hudebnímu dílu. Toto zdůvodnění se použije zřejmě právě pro ta díla, která hudební odborníci a znalci nazývají „hlubokými“. Musím však zdůraznit obrat „zdá se“, protože čtenář zde pravděpodobně odhalí trik, a podle mého jsou zde alespoň dva důvody, proč se nespokojit s tímto snadným cvičením.

Jeden problém se objevuje v souvislosti s druhou podmínkou hloubky: aby téma hlubokého díla bylo hlubokým tématem. Snadno jsme proklouzli – příliš snadno, jak se ukazuje – od „vzbuzuje trvalý zájem a je důležité“ k „hluboké“. Druhá podmínka, pakliže je chápána jako postačující podmínka, aby

⁵ Einstein, Alfred, *Mozart: His Character, His Work*, New York 1951, s. 155.

⁶ *Ibid.* s. 156.

něco bylo hlubokým tématem pouze díky tomu, že má pro mnoho lidí krajně velký význam či je pro ně vysoce důležité, je příliš slabá. Opomíjí krajně důležitou normativní složku. Neboť když připisujeme něčemu hloubku, zjevně žádáme, aby to mělo nejen vysokou důležitost pro nás, ale aby si to onu vysokou důležitost *zasloužilo*, a to v přísném smyslu slova „zasloužilo“ (ještě se k tomu vrátím). Nebojím se říci, že daleko více lidí považuje baseball za záležitost mnohem zásadnější než vztah determinismu a svobody vůle či problém zla. Přesto: se vši úctou ke zmíněné národní kratochvíli, je to jen *kratochvíle*. Sotva k němu budeme přistupovat jako k tématu hlubšímu – či obecně tématu s většími nároky na hloubku – než je lidská svoboda jen proto, že si obecně vynucuje velký a silný zájem, dokonce větší a silnější než je jakýkoli jiný.

Nyní se vrátím k vhodnému silnému smyslu slova „zasloužilo“, neboť se ukazuje, že existují témata vzbuzující trvalý zájem, týkající se lidských bytostí, témata, která si přívlastek „hluboké“ nezaslouží. Vezměme příklad. Správná výživa je jistě předmětem trvalého zájmu a je jistě pro lidi důležitá, a jistě si též takový zájem zaslouží. Přesto bychom sotva připustili, že správná výživa je hluboké téma, nebo že díla o výživě jsou – bez ohledu na způsob zpracování – díly hlubokými.⁷

Proč je – dejme tomu – povaha vesmíru hluboké téma a výživa nikoli? Není to proto, že by výživa nebyla důležitá. Ona důležitá je a náš zájem si zaslouží. A mám za to, že to není proto, že by byla důležitá „prakticky“, a ne „teoreticky“. Neboť existují témata životního prostředí, evidentně „praktická“, o nichž bychom jistě bez váhání řekli, že jsou „hluboká“. Vidí se mi, že tato praktická témata, která nazýváme hlubokými, jsou ta, která tvoří samý střed lidské morálky. A dnes víme, že život bez „Přírody“ neodpovídá mravnímu ideálu dobrého života. Díky tomuto vztahu k morálce jsou témata životního prostředí „hluboká“. Život bez patřičných vitamínových doplňků není díky tomu morálně úpadkový, ačkoli je správná výživa žádoucí. Jestliže se v otázce správné výživy už nepokročí – jestliže se nedotkne zejména otázek morálky a metafyziky –, pak si jistě náš zájem zaslouží, i když se díky tomu nestane tématem hlubokým.

Proč jsou problémy jako svoboda vůle a problém zla pro nás tak důležité? Je jasné, proč si myslíme, že zmíněné problémy jsou hluboké po právu, zatímco sbírání kartiček hráčů baseballu, bez ohledu na jeho popularitu, považujeme za bezvýznamnou věc? Problém je, že jasně nerozumíme tomu – či alespoň *já* je nemám –, proč by měli vážní, vzdělaní, dospělí lidé shledávat čistě hudební zvuk *tak* zajímavým, že by ho nazvali „hlubokým“. A bez takového porozumění nevidím možnost, jak připisování toho přívlastku rozumně zdůvodnit. Nemám totiž po ruce zdůvodnění, abych parafrázoval Benthama, že hudba je lepší než škrábání skla, nebo že si zaslouží náš silný a trvalý zájem. Silně věřím, že takové zdůvodnění existuje, ovšem síla mé víry není argument.

Krom toho není vůbec jasné, zda se obecná strategie výklad hudebního zvuku jako předmětu hlubokého hudebního díla netočí v bludném kruhu.⁸ Mohlo by se totiž namítnout, že otázku, zda pro hloubku hudby je podstatný její zvuk, nelze zodpovědět, jestliže předtím neodpovíme na otázku, zda hluboká hudební díla vůbec existují. Je-li hudební zvuk třída hudebních děl, pak bychom mohli říci, že pro existenci hlubokého tématu je nutné, aby ta třída obsahovala alespoň jedno hluboké hudební dílo. Nutnou podmínkou existence hlubokých hudebních děl je tedy existence hlubokého tématu, kruh se uzavírá. Hluboká hudební díla existují pouze tehdy, je-li hudební zvuk hlubokým tématem; hudební zvuk je hlubokým tématem pouze tehdy, existují-li hluboká hudební díla.

Otázka kruhovosti pak závisí na otázce, zda má smysl uvažovat hudební zvuk jako hluboký předmět nezávisle na hlubokých hudebních dílech. Odpověď je, ať taková či onaká, těžká. Je-li možné otázku, zda hlubokým tématem je hudební zvuk, oddělit od otázky, zda existují hluboká hudební díla, pak je projekt porozumění hlubokým hudebním dílům jakožto hlubokým (zčásti) díky jejich hlubokému tématu (totiž hudebnímu zvuku samotnému), neuspokojivý. Neboť je dočasně neúplný: čeká na doplnění posilujícím normativním požadavkem hloubky. A pakliže je oddělit nelze, pak je ten projekt beznadějně kompromitován fatální logickou vadou kruhovosti.

⁷ Za tuto námitku stejně jako za uvedený příklad jsem zavázán Christopheru Peacockovi.

⁸ V této otázce na mě tlačili Christopher Peacocke a Kendall Walton. Jsem jim za to vděčný.

V této chvíli nevím, která z uvedených alternativ je správná. I kdybych však nějakou favorizoval, musím skončit povzdechem o tajemství a záhadnosti. Ti z nás, kteří pěstují vkus pro instrumentální hudbu Západu, zřejmě naleznou pro svoji variantu příklady natolik přesvědčivé a zajímavé, že „hluboké“ nás přinutí použít jako jediný (a bezesbytku) vhodný výraz jejich popisu právě sebe samo. Přesto nemáme po ruce rozumné zdůvodnění, proč tak učiníme. Neboť mají-li díla, která popisujeme jako hluboká, nějaký předmět, a to je sporné, pak jediný předmět, o němž lze věrohodně uvažovat, že ho mají, je hudební zvuk samotný. A tento předpokládaný předmět podle všeho nenese žádnou známku hloubky takovou, jaké jsou nositeli předměty „hlubokých“ literárních děl: svoboda vůle, problém zla, láska a manželství, zločin a trest a tak dále.

Řekl jsem, že jsem nenalezl rozumné zdůvodnění, proč některá hudební díla nazýváme hlubokými. Rád bych se ovšem vyhnul jednomu nedorozumění. Rozhodně nepopírám, že považovat jistá hudební díla za velká umělecká díla má racionální základ. Slovo „hluboké“ nepoužívám jako synonymum slova „velké“ či jakéhokoliv podobného. Domnívám se, že nejen hluboká hudební díla jsou velkými hudebními díly. A podle mého to, že některá hudební díla považujeme za velká a některá za větší než ostatní, má rozumný základ. Na tomto základě staví běžná hodnocení, jimiž se hudebně kritická literatura jen hemží. Termín „hluboké“ však nechápu jako jednoduše přenosný hodnotící přívlastek. V hudbě ten termín chápu tak, že má stejné důsledky jako v literatuře či filosofii. Jinými slovy, beru ho vážně. A vzdor tomu, že mezi nadšenci panuje zásadní souhlas v tom, že si hudební díla přívlastek „hluboká“ zaslouží, nevidím žádné rozumné zdůvodnění, proč tomu tak je. Přesto v případě určitých děl neumím najít vhodnější označení. Ano: *Dobře temperovaný klavír* a Beethovenovy pozdní kvartety jsou velkými uměleckými díly. Velká jsou též Mozartova divertimenta pro dechové nástroje. Avšak ta prvně jmenovaná díla mají něco navíc: jsou hluboká. To je vše.

Pokud jde o mě, stále si myslím, že některá hudební díla hluboká jsou. Současně však neumím své přesvědčení v této chvíli rozumně zdůvodnit. Když mě teď vyzvete, abych své přesvědčení, že *Dobře temperovaný klavír* je dílo hluboké, zdůvodnil, jediná odpověď, která mě napadne, bude notoricky známá parafráze: „Zahraj to znovu, Same.“